

# Жан Габен



мастера зарубежного киноискусства



# **ЖАН ГАБЕН**

**И. Соловьева**

**В. Шитова**

**мастера зарубежного киноискусства**

## НЕСКОЛЬКО ФОТОГРАФИЙ

Мальчику лет шесть. Он с обручем, в матросской шапке. Мальчик насуплен и веснушчат, он поставлен фотографом так, как полагается ставить ребенка из приличной семьи, снимая его где-нибудь в парке, по холемым дорожкам которого бедный фотографируемый покатит потом свой обруч, еще переживая горечь обмана, потому что обещанная птичка так и не вылетела из-под черного покрывала.

Но парка нет. Есть грязный двор, закопченные кусты чахлы и выносливы; двор огорожен забором, похожим на заводской или складской— сплошным, дощатым, с кирпичными столбами.

Это Мериель, промышленный пригород Парижа — где-то сразу за забором железная дорога, тугая белизна пара, ночная пронзительная тоска гудков, проносящиеся составы, грохочущая скорость которых постоянно оседает здесь, на этом дворе, копотью и пылью.

К шапочке моряка фотографируемому полагалась бы матроска, ботинки на пуговках и идеально натянутые на плотные детские ножки фильдекосовые чулки, а у этого мальчика — ботинки на вырост, которые он успел сносить до того, как они ему стали наконец впору, и школьный халатик, перешитый домашней портнихой из платья сестры. (Жан Габен на всю жизнь запомнил эту домашнюю портниху, не то родственницу, не то давнюю приятельницу родителей, которая обшивала всю семью своей экономичной и бездарной иглой<sup>1</sup>.) 5

*<sup>1</sup> Вспомнил он о ней и в длительном собеседовании с киноведом Андре Брюнеленом, который в 1957 г. в журнале «Синема» из номера в номер печатал свою работу «Жан Габен рассказывает». На материале этой публикации, а также других интервью артиста строится дальнейший рассказ.*

От детей не скрывали, что отец зарабатывает тяжким трудом: Фердинанд Монкорже (по сцене Фердинанд Габен) со всей своей эльзасской добросовестностью служил искусству на вторых ролях во второразрядных театрах и, получив роль с пятью репликами в каком-нибудь не слишком пристойном водевиле, до изнеможения работал над ней дома, перед зеркалом. (И опять же на всю жизнь Жан Габен запомнил чувство, с каким слушал эти часами варьируемые интонации — чувство стыда и осознанной зависимости жизни всей семьи от папиной работы, от этих его «кушать подано».)

Труженик Фердинанд Габен был честолюбив и неудачлив: дерзкой мечтой так и осталась для него роль в пьесе Анри Бернштейна, чей салонный натурализм виделся ему вершиной жизненности (Жан Габен в 1950 году инсценировал и из вечера в вечер в течение всего сезона играл в театре «Амбассадер» новеллу Бернштейна «Жажда». Журналистам он говорил, что эта работа связана для него с памятью об отце и неосуществленных мечтах его).

О жизни этой семьи интервьюерам было рассказано довольно много: о том, как рано умерла мать, певица, неудачливостью равная мужу, о переездах с квартиры на квартиру в пределах все той же пристанционной полосы, о переходе из школы в школу — при неизменной мальчишеской нерадивости (Габен всегда бравировал своей исконной неспособностью к наукам), о настойчивости отца в желании завязать мужскую дружбу с сыном, о вечерах в

быстро, где играли в белот, пили тяжелое красное вино — возвращаясь откуда, Фердинанд Монкорже, захмелев и расчувствовавшись, переспрашивал четырнадцатилетнего сына: «Правда, я шикарный отец?»... Четырнадцать лет Габену, родившемуся 17 мая 1904 года, было в 1918 году, но в воспоминаниях, загроможденных названиями папиных спектаклей и уже тогда начавшимися препирательствами о дальнейшей жизненной карьере юноши, — в воспоминаниях этих лет удивительным образом отсутствует знаменитая немецкая дальнобойная пушка «Большая Берта», обстреливавшая Париж, как отсутствует сражение под Верденом и долгая дипломатическая торговля в дни заключения Версальского мира. Это даже не за скобками, это даже не просматривается. Этого в жизни юного Габена как бы не было. 6

Этого как бы не было — под таким внутренним девизом шумело, кувыркалось и приглашало веселиться то искусство, к участию в котором побуждал сына своего, Жана-Алексиса, Габен-старший. Он водил его за кулисы, он представлял его удачливым коллегам, всем своим видом не только намекая на непреложность будущих сценических триумфов сына, но подымаясь в собственных глазах как основатель актерской династии. Правда, наследник артачился: после того как его одобрительно потрепал по щечке сам Люсьен Гитри, прославленный изящный первый фат салонной комедии, сын расстроил отца. Габен бросил школу вовсе не ради подмостков, а чтобы стать сначала рабочим на строительстве шоссе, потом подручным на сталелитейном заводе и служащим в фирме «Дранси», торговавшей автомобилями.

Жан Габен не упускает возможности повторить биографам, как он ни за что ни свете не хотел браться за отцовское ремесло лицедея и как его чуть ли не насильно выпихнули на сцену. Подчеркивая свое изначальное отвращение к профессии, в которой ему было суждено пожинать лавры, Габен, вероятно, еще и позирует: от позы Габен не свободен, как не свободен ни от одного из грехов знаменитости, начиная с неуступчивости в гонорарной самооценке и кончая эпическими скандалами на съемках. Но отец дождался своего: в 1923 году, взятый многомесячным измором, Жан пришел в труппу «Фоли Бержер».

В 1961 году два французских режиссера Миреа Александреско и Анри Торран перероют архивы кинохроники и старые плюшевые альбомы, сделают монтажную документальную трагикомедию «Безумные двадцатые». Фильм начнется панорамой, снятой с крыла невысоко летящего аэроплана, панорамой перекопанной саперными лопатками Европы восемнадцатого года и закончится хроникой тридцать третьего года, ночными, не очень четкими кадрами дымно горящего рейхстага. Кадры начала и финала бросают здесь блики на все. В «Безумных двадцатых» есть четыре лейтмотива: лейтмотив тоски по ушедшему, лейтмотив скорости, лейтмотив зрелища и вбирающий все это в себя, все перестраивающий лейтмотив угрозы. 7

Здесь будет чинный и элегантный поединок на корте между королевской четой Англии и отбивающими беленькие мячики королем и королевой шведскими. Здесь будут чудаческие и опасные гонки, когда автомобиль на ипподроме состязается с лошастью и с ходу, разогнавшись на высоких, тонких своих колесах, пересекает хворостяной забор — традиционное препятствие в конных состязаниях. Машина старается походить на лошадь, как XX век пытается походить на кончившийся девятнадцатый.

Монтажер соединит эти кадры, этот теннис, в который играют короли, эти автомобильные скачки, эти чувствительные визиты в неизменные

ресторанчики и балаганы предместий, но монтажные фразы отрывисты, это даже не монтажные фразы, а, так сказать, монтажные междометия, восклицательные и вопросительные. Сама краткость сохранившихся метров старой хроники отвечает общей мысли режиссеров. Быстро, еще скорее, на пределе скорости. Стартуют непрочные четырехкрылые летательные аппараты, героические этажерки. Бегут навстречу друг другу поезда — в одном из кадров немой хроники они беззвучно взрываются, столкнувшись и встав на дыбы. На велодроме обходят друг друга гонщики: велосипед, мало-мальски устойчивый в движении и не умеющий стоять на месте хоть недолго, становится почти символическим. Задыхаясь, несутся бегуны.

Вся эта спешка еще и зрелище. Впрочем, в зрелище здесь претворяется все, от свадьбы до похорон. Вот свадьба знаменитого спортсмена Лядумега и выход молодоженов из церкви сквозь строй репортеров и зевак, вот погребение красавца Рудольфо Валентино — на похороны рвутся как на премьеру его новой картины, камера кинохроники бестактно и жадно рассматривает траур Полы Негри, её заплаканные глаза под широкополой шляпой. **8**

Зрелища, развлечения, танцы... Какая-то гигантомания удовольствий: на сцену мюзик-холлов выходят разом сотни и сотни актеров, танцовщицы, шелестя перьями, слепя блестками и дорогостоящей наготой, спускаются из-под колосников и возносятся из трюмов; вечерний фасад «Мулен-Ружа» с иллюминированным вращением мельничных крыльев, со вспыхивающим именем звезды мюзик-холла, певицы Мистенгет... Попытки торопливо заесть, запить чем-то пряным и сладким неистребимо горький привкус пережитого и предчувствуемого. Предчувствуемое выходит на экран.

Гремят трубы на улице. Это похоже на все предыдущее. Похоже на парад въезжающего в город цирка. Но это поход чернорубашечников Муссолини на Рим, поход за властью.

Александреско и Торран врезают в свою ленту жестокие краткие кадры. Хроникер вертел ручку камеры в Мюнхене. Мелькают кулаки и лица: «пивной путч» двадцать третьего года. На него тогда почти не обратили внимания, пленки почти не сохранилось. Сохранись она целиком, на ней нашлись бы магнетически пустые черные зрачки молодого Гитлера.

И еще одна врезка времени. Очередь медленно переступает с ноги на ногу, очередь перед столовой для безработных.

А потом все то же, все то же, огромное ревью под звуки чарльстона...

В фильм «Безумные двадцатые» вполне могли бы попасть еще две фотографии. 1927 год. Жан Габен на палубе пакетбота, идущего через Атлантику. Из нагрудного карманчика выглядывает кончик платка, молодой пассажир курит папироску, он набриолинен, он в светлых брюках, он плывет в Рио-де-Жанейро.

На другом снимке (это 1928 год) в кадре двое, он и она, в одинаковых огромных клетчатых кепках с коротким козырьком — козырьки касаются один другого — Габен улыбается своей характерной, не разжимающей губ улыбкой, стриженная молодая женщина смеется, показывая все зубы: такой улыбки не увидишь теперь, ее «не носят», как не носят этих спадающих с плеч шелковых платьев с низким круглым вырезом, этих длинных бус, завязанных узлом, этой стрижки с выложенным плоским локоном на щеке. Маленькая виньетка — фотоателье такое-то. По вырезу, по бусам, по белому платью уверенно-веселым почерком написано: «Дружески — Жану Габену, которому предсказываю

большое будущее, от его подруги Мистенгет». Старик Фердинанд, которому уж наверно была показана эта фотография, мог умирать спокойно. 9

Иное дело, что прекрасное турне по солнечной Бразилии было на поверку довольно гнусной поездкой, когда приходилось лаяться с антрепренером, запихавшим актеров впятером в один номер не самого лучшего отеля, и в душные ночи после концертов лихорадочно соображать, не пропустишь ли ты ангажемент по возвращении в Париж. Иное дело, что даже после счастливой первой встречи с Мистенгет, заметившей молодого шансонье и пригласившей его участвовать в своих спектаклях, актерская судьба Габена еще не очень многим отличалась от того, с чего он начинал, пусть он уже и стал получать, по собственным его воспоминаниям, маленькую порцию личного успеха в вечера триумфов своей партнерши в «Мулен-Руже».

Габен не сетовал на отца, под нажимом которого состоялась его судьба, хотя не слишком упивался сценой. Он был просто доволен. Товарищи были приятные, зарабатывал он не меньше, чем в пору своей службы в фирме «Дранси», работа была не пыльная — в беседе с киноведом Брюнеленом артист пошучивал, что в его решении остаться на сцене не последнюю роль сыграло именно это: «Не приходилось пачкаться, можно было и в будни ходить в белой рубашке и при галстук»...

В жизни Габена не было чуда, которым так приятно бывает порадовать читателя книги про знаменитого артиста, чуда внезапного обретения собственного дара — Габен вообще ставит под сомнение такого рода чудеса: «В актерском ремесле они даже невозможнее, чем в любом другом... разве чуду есть место в профессии паровозного машиниста? Разве можно чудом стать котельщиком? или летчиком? Нет же!» И восемнадцатилетний статист с присущей ему уже и тогда профессиональной ответственностью без опозданий приходил на репетиции очередного ревью, ладил с товарищами, подумывал о том, как бы продвинуться и получить прибавку. Ему предстояло призываться, после армии он рассчитывал подыскать себе занятие, более соответствующее его практической жилке, — уже тогда он облюбовывал мечту о доходной ферме, но, отслужив положенный срок во флоте, в двадцать четвертом году он приходит обратно в театр. 10

Габен 20-х годов, опереточный актер, шансонье, партнер Мистенгет и Дамиа, с его репертуаром, безошибочным и второразрядным, со всеми «Декольтированными дамами», «Тремя голенькими девицами», «Арсеном Люпенем — банкиром», с ревью, где певец рисковал свалиться и свалился однажды с шаткого возвышения на поющую клумбу раздетых фигуранток, с этим панибратским и фривольным контактом актера с залом, с эстетизированными и опошленными интонациями простонародного кабачка, — весь принадлежит своему времени. Тем самым «безумным двадцатым» с их устойчивой неустойчивостью, с их стремлением отгеснить мысль о назревающих событиях остротой сегодняшних сенсаций, вытеснить реальный страх обстоятельным неправдоподобием газетных ужасов.

Габен почти десять лет пел, плясал, улыбался в этом огромном, всепарижском, общеевропейском ревью, в этом калейдоскопе номеров, каскаде перьев и ляжек, круговороте эффектов.

Было это взбивание в яркую пену одного и того же, было это разом будоражащее и успокоительное мельтешение недвижимого.

И был почти незаметный для Франции тех лет сдвиг истории, уже

начавшееся скольжение ее пластов, которые так скоро должны были обломиться со взрывом, с извержением лавы фашизма и войны.

За дымными финальными кадрами подоженного рейхстага в конце «Безумных двадцатых» негромкий, горький и ироничный мужской голос произносит: в этом огне сгорели автомобильчики на тонких шинах, похожие на экипажи, и суставчатые аэропланы, дамские платья с юбкой колокольчиком и шляпки с отогнутыми вниз полями; сгорели гарантии, которыми хвалились перед уполномочившими их народами джентльмены с прекрасно промытыми сединами, еще недавно удовлетворенно улыбавшиеся кинокамере, отложив исторические перья, только что оставившие росчерк на Версальском договоре; сгорело красное дерево больших граммофонов, из которых доносился хрипловатый голос «любимицы Парижа», седла лошадей, на которых гарцевали, торжествуя возвращение XIX века, новые всадницы Булонского леса; сгорели сами эти иллюзии, что XIX век, растянувшийся с 1789 до 1914, был лишь по оплошности продырявлен четырехлетним зиянием войны и что, обойдя по краю эту пропасть, куда замертво скатилось столько людей, оставшиеся в живых благополучно могут вернуться в столицу 1900 года... В дыму открылся контур века, он наступил. И от сожженного остался только все пропитавший запах гари да навязший, неотступный ритм чарльстона... **11**

В 1933 году один журналист писал о Габене, рассказавши о пролетарской обстановке, в которой тот вырос: «Он сохраняет язык и привычки своей молодости. Те, кому это не нравится, могут идти куда подальше. Он весь из одного куска: сердечность, простота, здоровье. Чем черт не шутит — он по-своему и философ!» Статья называлась «Жан Габен, тип, введенный в игру». Подписал ее журналист Марсель Карне, которому еще предстояло стать знаменитым режиссером Марселем Карне.

Карне имел в виду не театральные роли Габена, а тот десяток фильмов, в которых актер успел сняться к этому времени за какие-нибудь два года своей работы в кино. Вот как это все началось. Кино только что обрело звук. Прежде чем толком заговорить, оно запело. Одна за другой экранизировались оперетты, и Габен счел вполне естественным, что дошел черед и до него, когда некий Гаргур попросил его прийти на пробы в студию «Жуанвиль-Ле-Пон». Принять это предложение было тем более кстати, что в новом спектакле «Буфф-Паризьен», в «Приключениях короля Позоля», для Габена роли не нашлось и глава труппы недвусмысленно намекал: конечно, контракт заключен сроком на три года, платить антрепренер обязан, но не худо бы актеру, вместо того чтобы брать свои денежки за здорово живешь, поискать заработок где-нибудь на стороне...

Минута первого свидания Габена с кинокамерой описана им так: «Звуковой кинематограф уже оброс к этому времени сложнейшей техникой, в которой я решительно ничего не смыслил. Везде какие-то провода, кабели, путавшиеся под ногами, когда я играл. К тому же — микрофон и камера. Мне говорили: «Сделайте то-то». Ладно, стараюсь, делаю. **12**

А мне сердито кричат: «Вы выходите из кадра!» Или: «Что же вы спиной к аппарату стали?» Потом высовывается еще кто-то, уже совсем непонятно кто. Это звукооператор: «Ничего не слышно... он не говорит в микрофон». Я уже начал доходить, когда мне сказали: «Пробы кончены, вы свободны, о результатах вас известят». Ну, я и ушел, твердо убежденный, что это ремесло для сумасшедших, и что если они не совсем чокнутые, они меня больше

никогда не пригласят... Несколькими днями позже тот же Гургур снова вызвал меня, на сей раз в контору фирмы Патэ. Я решил: они просто воспитанные люди и хотят принести извинения, что зря побеспокоили... Но речь пошла вовсе не о том. Передо мной развернули роскошный контракт и просили сообразоваться подписать его, если только я согласен участвовать в ближайшей работе фирмы, а именно в экранизации оперетты «Каждому свое».

— Да, но пробы...

— Великолепны! Великолепны!!! — сказали мне.

Ничего не понимая, я поставил подпись, по-прежнему убежденный, что произошло какое-то недоразумение или что эти люди в самом деле невменяемы».

В конце 1930 года Габен впервые появляется на экране в роли приказчика Марсея Гриво, обменявшегося платьем с бароном де Монтей и в элегантном фраке пустившегося по шикарным ночным заведениям.. Партнершей его была здесь Габи Бассе («я ее довольно хорошо знал, она одно время была моей женой, мы остались приятелями»), Габен делал здесь то же или примерно то же, что делал в «Фоли» или «Буффе». В первый же день съемок он выступил с маленькой речью: «Ладно! Сниматься так сниматься. Но вы предупреждены. Во всей вашей механике я ничего не смыслю и не разберусь никогда. Помоему, я так же мало создан для кино, как для того, чтобы стать епископом. Если из вашей затеи ничего не выйдет, я умываю руки. Выпутывайтесь как знаете!»

Режиссер Ганс Штейнхоф, снимавший «Каждому свое», выпутался как знал. Сделал быстро фильм и тут же передал Жана Габена с рук на руки другому постановщику, кстати, тоже иностранцу, в свой черед желавшему сделать «парижский фильм», — итальянцу Аугусто Дженине. С 1930 по 1933 год Габен сыграет в одиннадцати постановках. **13**

Великий режиссер Жан Ренуар, в фильмах которого Габену суждено было быть великим актером, сказал однажды, что опыт «Фоли-Бержер» и первых дешевых лент так же определителей и необходим для становления Габена, как мюзик-холл и разнузданность ранних «комических» были определительны и необходимы для Чарли Чаплина. Мы еще вернемся к этому, казалось бы, случайному, если не парадоксальному сопоставлению имен Габена и Чаплина. Сейчас скажем об одном: мюзик-холл, эстрада не случайно дали таких актеров, ознаменовавших и выразивших собой время, как Чаплин, Габен, Анна Маньяни или Любовь Орлова. Дело, видимо, не в профессиональной пользе школы мюзик-холла для будущего кинематографиста: как раз профессионального, стилистического сходства между названными четверьмя не обнаружишь. Но, думается, именно на эстраде с ее особыми законами художественной типизации могли начаться актеры, гротескно, лирически или в безукоризненно жизненных формах типизировавшие себя — свою «физиологию», тембр, ритм, психический и нравственный строй собственной человеческой личности — как тип, как образ времени. Именно на эстраде закладывалось постоянство их «лично-вечного» образа. Их маски, можно было бы сказать, если бы актер на экране не выступал всегда от собственного имени. От собственного типизированного «я», как выступают от собственного типизированного лица, например, Эдит Пиаф, Жорж Брассанс или Ив Монтан.

Пиаф — это не отдельные песни, это единая и огромная драма жизни, которую Пиаф и пела всю свою жизнь, это неизменность бесстрашия, которое



есть во всем, что женщина, поющая голосом Пиаф, делает. Пойдет ли она навстречу ножу или неизвестной любви, задумается ли о себе или о городе вокруг, будет ли выпрашивать у любимого и судьбы хоть еще год, месяц или день — во всем есть то же бесстрашие рыдания, смеха, счастья, отчаяния. Бесстрашная и победоносная откровенность: эта женщина ничего не боится понять в себе и обо всем может сказать вслух. **14**

И есть мужчина, поющий голосом Жоржа Брассанса; с его спасительной, естественной и постоянно атакуемой особенностью, с его приводящим обывателя в бешенство неучастием во всяких марш-парадах патриотической благонадежности, в добропорядочном избиении воришки и в хождениях к мессе. Поющее «я» Брассанса — это созерцатель, у которого совершенно не рвущиеся в драку, но тяжелые кулаки; ему приходится отбиваться, он не без основания полагает, что его рано или поздно поволокут вешать за то, что он отказывается от своих обязанностей обывателя: за окном гремят призывные трубы местного оркестра пожарников, он же хочет лежать на постели, наигрывая на гитаре.

А человек, от лица которого поет Ив Монтан, своей нравственной доминантой имеет дар каждую и самую личную минуту своего отдельного существования ощущать минутой общего времени, слышать, как в этот час, поутру, когда он идет на работу или целует непроснувшуюся жену, шевелятся, дышат, действуют, кончаются тысячи других человеческих существований. Герой Ива Монтана поет словно с птичьего полета, с почти телесной радостью этой высоты, этого широкого обзора. Сильнее ощутить себя ему помогает вот такое постоянное ощущение других.

Габен не первенствовал среди французских шансонье, но искусство его, актера кино, восходит к тем же корням, к тому же закону типизации собственной личности. Это-то и понял Марсель Карне, в приведенной нами статье портретируя не роли, а тип Габена, «вводившийся в игру», и не только в игру искусства, но прежде всего в игру истории.

Габен начинает сниматься в картинах Дювивье, Карне, Ренуара.

...Фотография. Снимок технически прекрасный при том, что он похож на сотни любительских снимков, сделанных на память. Стоят перед объективом под руку или плечом к плечу, улыбаясь шире или сдержаннее, друг другу или в аппарат; все в кадр не умещаются, и те, кто с краю, немного теснятся, чтобы все-таки попасть на карточку, так что ряд с обеих сторон заворачивается вовнутрь, и это еще больше усиливает ощущение кружка. Люди снимаются с желанием оставить на фотобумаге память об их общем дне. **15**

Мужчины на этом снимке в широких брюках, плечистых, в талию, пиджаках 30-х годов, в мягких шляпах с широкими лентами и в кепках, замятых набок.

А парень в центре вообще без пиджака. Это Жан Габен. Об руку с ним — худой смеющийся Жак Беккер, слева, совсем с краю, осветители и режиссер Жан Ренуар.

Габен тут молодой, с прекрасными густыми и легкими волосами, с улыбкой, не разжимающей губ, с веселыми глазами, в рубашке с расстегнутым воротом, одну руку засунул в карман. Красив, мешковат, прочная фигура рабочего.

Был 1936 год, Ренуар снимал «На дне» в пригороде Парижа. Любительский снимок, от руки надписанный сзади — даты, имена, — через

четверть века появился в журнале «Синема-60». Под ним пояснялось, кто где стоит, а над фотографией было написано: «Во времена фаланстера». Тот, кто давал в журнале снимок, хотя бы по мемуарам знал эти «времена фаланстера» — времена общей жизни, идейного и трудового братства; знал горячность товарищества на ренуаровских съемках. О нем юмористически и проникновенно вспоминает сам Жан Ренуар<sup>1</sup>.

*<sup>1</sup> Жан Ренуар, «До свидания, Жак» - «Кайе дю синема», 1960, № 106. Статья посвящена памяти выдающегося кинорежиссера Жака Беккера. Дальше Ренуар ведет рассказ о съемках фильма «Ночь на перекрестке» по роману Жоржа Сименона, во время которых Беккер был ассистентом Ренуара (1932). Люсьен — фамилия оператора. Гере был исполнителем одной из главных ролей, как и брат режиссера Пьер Ренуар, до того игравший на сцене под руководством крупного театрального деятеля Луи Жуве.*

*«Нельзя решиться войти в мир кино, если у тебя нет соучастников. Фильм очень похож на преступление. Он похож и на опасную экспедицию. Но ведь профессионалу не вздумается ограбить Французский банк в одиночку, а исследователю не придет в голову углубиться в джунгли без спутников. Речь даже не о физической опасности, просто, оказавшись одиноким перед ответственной задачей, человек впадает в панику...*

*Сколько воспоминаний! Как сейчас вижу ночные гонки на немислимых дребезжащих драндулетах, развивающих дикую скорость. Срочно нужно достать пленку для Люсьена (его тоже не стало...) или столь же экстренно что-то потребовалось Гере (и его уже нет на свете...). Мой брат Пьер эмигрировал из королевства Жуве и стал нашим сообщником. Когда мы промокали до того, что уже ни на что больше не были способны, и тяжелели от усталости, мы возвращались в дом на перекрестке...**16***

*В доме на перекрестке мы пережили часы восхитительной дружеской общности. Мы теснились вокруг раскаленной докрасна печки. Кто-то спал на матрацах, брошенных прямо на пол. Прислуга грела для нас красное вино. Бывало, от нас валил пар, как от лошадей после скачек. Вдруг все срывалось и неслись на улицу. Ну как же! Надо же было ловить кадры дороги в предрассветный час!*

*Брата тоже нет. Время идет.*

*Каждый раз, проходя по тому перекрестку, я снова вижу самого себя в горячем и влажном тумане. Влажном, потому что тогда дождь лил, не переставая, но горячем от нашего страстного отношения к делу, которое мы задумали вырвать из лап торгашей».*

*В те времена, откуда пришла к нам летняя фотография съемочной группы фильма «На дне», горячее художническое товарищество одушевлялось и спаивалось еще большей целью: «времена фаланстера» были временами антифашистского Народного фронта, Жан Ренуар был его первым режиссером, Жан Габен его первым актером.*

*Тогда начинался «большой» Габен.*

*Но до этого, повторим, было одиннадцать фильмов.*

## ПАРИЖСКИЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ

Одиннадцать недорогих фильмов на продажу.

Первой стала картина «Каждому свое», кинооперетта, снимая которую режиссер Ганс Штейнхоф не удручал себя какими бы то ни было поисками, с выгодным простодушием перекручивая на пленку театральные мизансцены: инженеру в белом воротничке доверчиво кладет ладони на ладони партнера, и все блестит лаково — его зачес, ее до бровей подстриженная черная челка, его до лоска наглаженный пластрон. И поющие держатся за руки, в три четверти оборотятся к зрителю, что должно изображать: влюбленные не сводят глаз друг с друга. Штейнхоф сделал свой парижский фильм для Германии (это было совместное производство). Габена в коммерческих кинокругах признали образцовым «французом на экспорт». В последующие несколько лет Габен снова и снова был им — парижанином на экспорт, апашем на экспорт, влюбленным и свойским парнем на экспорт.

Имена режиссеров, с которыми он работал, так же мало скажут читателю, как мало говорят они специалисту по истории кино. В фильме Жака Турнера «Все это не стоит любви» Габен участвовал в очередной истории, подражательной по отношению к Рене Клеру и его элегиям предместий, где пожилой аптекарь нежно опекал юную неудачницу, влюблялся в нее, молчаливо страдал, когда девушка предпочитала ему Жана, молоденького и симпатичного простого парня (молоденьким и симпатичным простым парнем и был здесь Габен). **18**

В сентиментально-полицейском фильме «Прощайте, счастливые денечки» Иоганнес Мейер дал ему роль честного служащего, чьей робкой страстью злоупотребляет красавица авантюристка. Морис Турнер сделал его одним из участников шумных, развеселых «Эскадронных удовольствий», снимая картину по роману Жоржа Куртелина — если только следует называть романом эту сюиту стилизованных казарменных анекдотов, сцен муштры, солдатской словесности, ночных мытарств перепившихся отпускников и их завистливо-трезвых соседей по койке. Гарри Лахман в том же 1932 году экранизировал с Габеном комедию Марсея Ашара «Красавица морячка»: до тошноты неразлучная дружба двух мужчин, женитьба одного из них, жизнь втроем на барже, плывущей все по тем же каналам, мимо тех же шлюзовщиков, ревность Маринетты, готовой на все, чтобы поссорить мужа с его ненаглядным дружкой (за полгода разлуки с Сильвестром — Габеном, ушедшим-таки с баржи, Маринетте станет ясно, что на самом деле она любит не мужа, а его «лучшее воплощение», его друга-двойника). Несколькими годами позже Жан Виго возьмет историю не более сложную, снимет те же мелеющие каналы, берега, баржу, троих на барже, и «Аталанта» будет гениальным произведением; «Красавицу морячку», однако, снимал не Виго, и даже не слишком взыскательные газеты, рекомендуя, что стоит и чего не стоит смотреть, предупреждали: «не вздумайте тратить время».

Расторопный Аугусто Дженина снял Габена в «Парижском развлечении», накладывая друг на друга два пласта «чисто парижских» красок, заставляя их просвечивать одну сквозь другую.

Он взял сюжет Франсиса Карко — щекочуще тревожным колоритом его романов увлекались тогда, Карко брался сопровождать читателя по воровским трущобам, пленял непонятностью арго, обособленностью существующего где-

то рядом зыбкого и угрожающего мира. И режиссер «Парижского развлечения» вслед писателю рад попотчевать зрителя рассказом о подозрительности и мести главаря бандитской шайки, рад привести его в подвалы сомнительных кабаков, где из-за пустого мраморного столика заворожённо и ревниво смотрит на молодого вора бледная уличная женщина, где как монету подбрасывают на ладони револьвер, где небрежным жестом сдвигают с затылка на глаза мягкую шляпу и полускрытое полями лицо с приклеенным в углу рта окурком становится окончательно непроницаемым — говорят ли о выпивке или о «мокром деле». **19**

При этом Аугусто Дженина с невозмутимостью ремесленника совмещает стилизованно зыбкий мир Карко с канонами музыкальной кинокомедии. Он не преминет выжать весь коммерческий комизм из утра непроставшейся актрисы, из бестолочи ранней репетиции, из визита за кулисы, где царит утренняя неприбранность. Машинист сцены в смятении перед скандалящей примой ищет полумесяц — на лунном серпе уселись позавтракать двое статистов; требуется гром — и рабочие усердно гоняют взад-вперед по колосникам тележку, для большего веса нагруженную их товарищем. В реву предусмотрена некая сцена, где Аполлон должен выезжать на колеснице, сопровождаемый сонмом муз. На роль бога кем-то срочно назначен незадачливый статист по имени Фисель (его играл Фернандель, тогда еще только начинавший свою блестящую карьеру комик). На утренней репетиции этого Аполлона — полуголого, в брюках и в веночке — двенадцать герлс вывозят на сцену в фанерном ящике, временно исполняющем обязанности колесницы. Из самой изящной позы бог плюхается задом об пол. Цепная реакция театрального скандала — кто нанял этого идиота?! — Аполлона — Фернанделя увольняют, развенчивают в буквальном смысле этого слова: потом снятый с него веночек машинально взденет себе на лысину жирненький, брызжущий деятельной яростью директор мюзик-холла.

Аугусто Дженина, как рассказывает итальянский историк кино Глауко Виацци, впоследствии хвалился философической сложностью своей картины. Вероятно, он главным образом имел в виду сдвоенность театральной и жизненной истории, которую тут переживает героиня. Джен репетирует драматическую сцену с пением: явившийся, чтобы похитить ее драгоценности, юноша пленен красотой султанши; поутру его застают в покоях и предают смерти — Джен капризно клянется, что пьеса глупа, что ситуация невероятна, что во всем этом нет ни капли правды и она никак не может представить себя на месте героини. А между тем певице суждено нынче же в ночь наяву разыграть ту же сцену. **20**

Классическая экспозиция образа из бульварного романа: почистив нога об ногу замшевый верх модных светлых туфель, в подозрительный кабак входит франтоватый апаш. Увеличенные гримом глаза, театральные ресницы; нагло-сочувственная улыбка, адресованная влюбленной в него женщине, для которой у него в расписании его любовных дел никак не находится твердого часа; покровительственная участливость в разговоре с вором-неудачником (это тот же разжалованный из Аполлонов Фисель—Фернандель). Потом у апаша многозначительно тяжелеет челюсть, когда главарь шайки, отмеченный шрамом на щеке, подсаживается к нему и меряет испытующим взглядом, и оба состязаются в хладнокровной легкости, с какой один произносит, а другой выслушивает угрозы, — и Боб—Габен уходит на

промысел, а мимо угрюмого Деде словно невзначай проходит ревнивая проститутка и роняет несколько слов, за которые вскоре дорого заплатит Боб, ее небрежный любовник.

Ночь. Певица только что вернулась с бала, она пошатывается от вальсов и от шампанского, она открывает кран в ванной. Льющаяся вода в кадре плещется долго, чтобы зритель успел предвкусить удовольствие от раздевания. Джен напевает. Джен снимает туфлю. Джен уже кидает в угол что-то исподнее в кружевах. Но в момент, когда она готова сбросить платье,— стук: неосторожное движение проникшего в особняк Боба. Потом работающий с ним на пару Фисель, шаря в темноте, нечаянно пускает на полную мощность стоящую в гостиной прабабушку радиолы и обращается в бегство. Джен в тревоге выходит из ванной, и разыгрывается, так сказать, жизненный вариант той самой сцены, которая никак не давалась ей утром на репетиции. Из-за букета тюльпанов на хозяйку глядит стройный вор, поигрывая револьвером. Он остановит дерзко льстящий взор на ее бедре, видимом в разрезе бальной юбки, понимающе и безразлично пошевелит на столе горсть драгоценностей, с профессиональной мгновенностью реакции успеет зажать даме рот, когда та кинется звать на помощь,— и тут же поза грабителя, схватившего жертву, превратится в позу объятий, когда он отнимет ладонь от ее губ и неторопливо зажмет их умелым поцелуем...21

И вот уже заря заглядывает в спальню, где Боб бриолинится перед зеркалом Джен, потом покидает дом, и в его поступи на цыпочках сейчас больше от профессиональной заботливости любовника, который считает нужным дать женщине отоспаться, чем от профессиональной осмотрительности бандита. Заметившая чужого горничная испуганно будит хозяйку, Джен улыбается туманно и сладко, не тронутые Бобом драгоценности блещут на столике.

Просматривая за кулисами свежие газеты, актриса видит на четвертой полосе знакомое ей лицо над заметкой об аресте убийцы. Она охвачена тревогой, а мы переносимся в полицейский участок. Свидетельство Джен докажет алиби героя. Но рок уже идет по следу красавца вора, рок в обличье подозрительного и мстительного главаря шайки Деде. У липкого мрамора трактирных столиков, под звуки парижского романса, в патефонную затертую грусть которого вслушивается полупьяная подруга бандитов, Деде прочтет об оправдании Боба и окончательно уверится, что парень поладил с полицией. И вот у театрального подъезда, в длинных тенях фонарей, под зовущим взглядом Джен с огромных афиш, на плечо вышедшему из автомобиля Бобу положит руку его судьба: двое мужчин сдвинутся тесно друг к другу, не сводя друг с друга подведенных глаз, и еще теснее сдвинутся на стене их черные вечерние силуэты. Короткий обмен фразами, который уже ничего не решает. И почти неслышный выстрел, на него никто не оглядывается здесь, в центре города, никто не подбегает на помощь, когда убийца, несколько секунд поддерживая раненого, осторожно отпускает его и уходит, предоставив ему медленно сползать у стены на руки подоспевшей рыдающей примадонне, которой затем будет дано наполнить наконец истинным чувством горя плач-песенку своей султанши над телом убитого любовника-вора. И будет снята орация, и ревю пойдет своим чередом, и Джен будет менять туалеты, то играя теннисной ракеткой, то феерически распуская хвост своего павлиньего наряда во всю ширину сцены, и будут тут невидимые партеру слезы, и веселье хора, поющего

про мимолетность парижских увлечений, и камера с философским видом задержится на плакате, висящем за кулисами: «Актерам напоминается, что улыбка входит в их обязанности». **22**

В рассказе о фильме «Парижское развлечение» меньше всего приходится пользоваться дежурной формулой актерской биографии: «...видно, как тесно Габену в пределах рыночных задач, как его реалистический талант то и дело ломает условные рамки роли». Ему здесь не тесно. И дело даже не в театральности манеры, с которой пришедший в кино актер еще не расстался, как не расстался с театральным гримом. Габен пришелся как нельзя более кстати в этом низкопробном, ежедневном, уличном кинематографе, и ничуть не стеснялся своего участия в нем. Как раз «изыски» Дженины, его претензии на причастность «проблемному искусству» совершенно не задели приглашенного им молодого артиста.

Он играл так, как требовала того поэтика уличного расхожего романа, лент, изорванных в кинобудках, — поэтика зала, если можно так выразиться, поэтика простодушного и простонародного кинозала, издавна возлюбившего немислимые приключения таинственного благодетеля человечества Жюдекса или столь же таинственного злодея Фантомаса, неуловимого, проходящего сквозь стены, меняющего обличья Фантомаса из еще предвоенного цикла Луи Фейада. Рекламой «Фантомаса» была афиша: человек в маске и черном плаще, размахивая кинжалом, попирает ногой Париж. Конечно, Анри Дебен, который в 1931 году пригласил Габена сниматься в своем многосерийном «Мефисто», прекрасно помнил о Фантомасе и намерен был к нему присоединиться. Это видно хотя бы из того, что на одну из главных ролей он позвал знаменитого и постаревшего Рене Наварра — Фантомаса фейадовской серии.

Но на «Мефисто» ложатся и другие отблески. За ним стоит не только «Фантомас», но и «Кабинет доктора Калигари» Роберта Вине, сделанный уже после первой мировой войны, в 1920 году, в уже обеспокоенной фашистскими выкриками Германии.

Дело вовсе не в том, что постановщик испытал влияние великой экспрессионистической картины и что в сохранившем оттенке условности павильоне, в скошенных лестницах и в коридорах, снятых под резким ракурсом, в увеличивающем глаза и обостряющем угловатость черт гриме можно разглядеть опошленную многократным копированием нервную стилистику немецкого фильма. Гораздо важнее здесь опущенная до уровня бытового потребления тема угрозы, нависающей над каждым и никому не ясной, темы уголовной и фантастичной изнанки ежедневного. Одна из подспудных тем «Безумных двадцатых» годов. Ведь невнятный ужас реального, от которого освобождаются, обрабатывая его как сенсацию, раздувая его неправдоподобность, приучая себя к этому ужасу как к ежедневной газетной пище, — это тоже одна из психологических черт времени перед фашизмом, и в фильмах с Габеном она проступает с той же явностью, что и остальные. **23**

«Мефисто» именно одна из поделок, коммерчески эксплуатирующих общественные тревоги.

Постановщик нашел свой способ напомнить зрителю, что тот видел — либо пропустил — в прошлых выпусках кинодетектива. В начале второй серии раскупают вечерние газеты, словоохотливо пересказывают друг другу леденящие подробности таинственного убийства лорда Кинтона и

злоклучения профессора Бергмана, великого ученого-пацифиста, которого преследует по пятам злодей по имени Мефисто. А, скажем, в начале четвертой серии тот же труд пересказа поручается двум кумушкам, толстой и тощей, и они, поставив на пол свои бидоны и хозяйственные сумки, блаженно страшат друг друга подробностями, одна другой необъяснимее: как посланница Мефисто отравила пилота и как только неожиданное летное мастерство сыщика Миралья спасло всех от верной гибели; как сообщник Мефисто, гипнотизер Нострадамус из некоего театра чудес сделал своим пленником друга Миралья, журналиста Фортюне. В третьей серии содержание двух предыдущих зритель узнавал из кадров-аннотаций (на манер аннотаций в очередной книжонке бульварного романа с продолжением), когда Мираль—Габен читал корреспонденцию своего друга. **24**

Стихия газеты, выпусков тайн с продолжениями, восторженных ужасаний в подъездах — органическая стихия «Мефисто». Секрет коммерции не только в обычном пристрастии обывателя к приключениям. Мастера серийных ужасов на рубеже 30-х годов очень точно уловили едва ли не физиологическую потребность именно в этом — в том, чтобы в уюте привычного, прокуренного кинозальчика, где ешь по субботам мороженое и тискаешь спутницу, пережить опять же катарсис, очищение от своих жизненных страхов перед невнятной и где-то уже ворочающейся угрозой. Начиная с «Кабинета доктора Калигари» и через сотни бульварных романов и лент пройдет странное бескорыстие преступлений, когда черный герой злодействует не от себя и не ради себя, а словно от имени и по поручению какой-то общей злой идеи, злых сил, пришедших в тайное и самостийное движение. И в сюжетосложении рыночных фильмов — в разорванности и видимой бессмыслице одного эпизода в сопоставлении с другим — столько же от беззастенчивой халтуры, сколько и от ощущения невнятности целей этих сил, той самой самостийности их. В киношках зритель замирал от страха, но ему тут же делали его замирание приятным, давали почувствовать себя защищенным. Защищенным всем: привычностью скрипучего стула, на котором он приподымался в самых страшных моментах, улыбкой кассирши, продающей недорогой билет на все эти ужасы, фигурой полицейского на углу, когда выходишь после сеанса, того самого полицейского, которого дразнишь, как оно принято во Франции, «коровой», но который обеспечивает покой налогоплательщиков. Фигурой того же полицейского на экране — ибо всем тайнам наступает конец, порядок и разум облакаются в знакомый мундир, персонифицируются в «блюстителе закона» и на запястьях зла защелкивают финальные наручники...

Есть книга немецкого историка кино Зигфрида Кракауэра «От Калигари до Гитлера». «Мефисто» и прочие сделаны под девизом «От Калигари назад до Фантомаса», до разочаровывающей и очаровывающей своей внятностью разгадки всего в заключительных кадрах. Мы уже сказали, что в режиссуре «Мефисто» принимал участие и в роли мнимого профессора Бергмана (он же Мефисто) снимался Рене Наварр, главный артист бульварно-фантастических фильмов Фейада о Фантомасе. Пусть в начале «Мефисто» промелькнет угрожающая тень чьей-то руки, пусть на нас смотрят неотступные «глаза без лица», пусть вопрос витает здесь надо всем, простодушно так и изображенный на экране — вопросительным знаком, пусть ускользающий и вездесущий герой-злодей носит имя демона, а его сообщник — имя средневекового предсказателя Нострадамуса. Тайны здесь нагромождаются прежде всего для

того, чтобы в последнюю минуту утратить свою неразгаданность. Из самой их невероятной сгущенности извлекается успокоение. Полномочным посланцем торжествующего здравого смысла в этот невнятный, угловатый и наклонный мир Мефисто входит именно полицейский. **25**

Только что упругим шагом злодея по лестнице крался неизвестный, скрыв лицо белым шарфом (этот белый шарф, большой как полотенце, должен был обеспечить его неузнаваемость на протяжении четырех серий и помочь зрителю безошибочно узнавать его); вопль ужаса оглашал декорации, падал смертельно раненный лорд в смокинге, а девушку в белом, лишившуюся чувств, уносил в своих объятиях убийца (в последней серии выяснялось, что девушка на самом деле многолетняя любовница и сообщница Мефисто, и зачем ему понадобилось похищать ее — совершенно неясно). Неслись и сталкивались на мокром пустынном асфальте черные машины. Неизвестный скачками хищника несся к лесу, в открытом автомобиле находили лишившуюся чувств красавицу, и поутру во всем этом поручали разобраться Миралю. Его находят в бистро, он допивает стакан, приносит извинения партнерам по карточной игре, бодро прощается — до скорого, только распутаю одно дельце!

Внутренняя «остойчивость», надежность, органическая уверенность в себе, естественная и безотказная сноровистость — все, что станет личными константами героя Габена, — в первых его работах существует в почти пародийном преувеличении. В «Мефисто» эта пародийность усилена тем, что сценарист и режиссер, живя от выпуска к выпуску, понятия не имели, как они сведут концы с концами в сюжетном и финансовом смысле слова, и многозначительная ловкость Габена-детектива, когда он, скажем, входит во двор особняка, где творятся разные кошмары, присаживается на корточки, обнаружив некую улику на гравии дорожки, или небрежным голосом задает кому-то сокрушительный вопрос, — это, так сказать, ловкость в себе, и для зрителя никаких последствий в развитии событий она не имеет. Уверенный, здесь даже самодовольный и ловкий на радость тому самому кинозалу, о нравственном составе которого мы говорили, герой Габена в «Мефисто» кончает триумфом: тем самым щелканьем наручников, сомкнувшихся на запястьях злодея, которые в фильмах такого рода должны были своим трезвым металлическим звяканьем успокоить зрителя. **26**

В этом же фильме опять же в невольном пародийном виде узнается еще одно постоянное свойство личности героя Габена: его происхождение из рабочего квартала, его «пролетарская внешность», как вскоре начнут писать о нем. С присущим жанру бесстыдством «полицейский фильм» настырно и умилительно свидетельствует об исконной народности сыщика. Уж до того он весь тутошний, этот Мираль, свой в доску, собутыльник и сосед, желанный гость на всех торжествах квартала, с простецкой охотой всегда готовый опрокинуть стаканчик, перекинуться в картишки и спеть песенку во славу толстух. И когда с кознями Мефисто покончено, а прекрасная и скромная секретарша, обеленная от всех искусно возводимых на нее подозрений, сочетается с любимым Миралем браком, под балкон молодоженов явится спеть серенаду оркестр полиции при бурно-нежном участии окрестных жильцов. А Габену будет предоставлено ответно спеть еще разок.

Можно оценить, как говорится, творческий рост Габена, если сопоставить роли, в которых он появился на экранах в 1931 году, того же вора Боба и того



же сыщика Мираля, с его работой, например, в «Зузу» или в «Марии Шапделен», помеченных 1934 годом.

Изящный и стилистически обдуманый фильм Марка Аллегре о детской дружбе приемышей старого циркача, мулатки Зузу и светловолосого Жана, о таланте, доброте и любви — это вам не топорно-претенциозное изделие Дженины. И прославленная Жозефина Беккер — Зузу не чета Джен Марнак, которую только в силу условий сюжета полагается видеть сценически и женски неотразимой в роли Джен из «Парижского развлечения».

Жозефина Беккер киноактрисой не была, снималась редко и от случая к случаю, — ее Зузу при всей сюжетной внятности истории этой девушки, приемыша циркача, парижской прачки и восходящей звезды эстрады, ее Зузу — это просто снятое на пленку поющее «я» великой эстрадной артистки. Простота, домашность, обезоруживающая скромность того, что составляет суть ее желаний, и искрометное бешенство веселых сил, которые во все это вкладываются, не могут втиснуться, выплескиваются в пляске, в радостном крике. **27**

В фильме Марка Аллегре и сюжет и среда в чем-то даже и похожи на «Парижское развлечение». Здесь тоже есть изнанка мюзик-холла, его неприбранные кулисы, утренние скандалы звезды в пустом зале, традиционный кинодивертисмент накипающей ссоры между деловитым хозяином мюзик-холла, непрактичным драматургом и замученным стареньким помрежем, как даже есть и прямое совпадение фабульного хода: певица за кулисами находит в газете фотографию, роковую или спасительную для судьбы ее возлюбленного. Но в «Зузу» нет бульварных придыханий, когда все подается сенсационно и всерьез: чувствительную и банальную историю Аллегре тонко и ненавязчиво стилизует, так же как он еле-еле, чуть окрашивающе прикасается стилизацией ко всему здесь. Это вообще в какой-то мере свойственно режиссуре Аллегре — с его созерцательной влюбленностью в мир цирка, театра, с его склонностью ловить излучения, токи искусства в закулисном околотеатральном быте (не случайно лучшей его лентой остается «Артистический вход»).

В легком, словно чуть искрящемся воздухе этой картины Габен существует освобожденно, вне деревянного верчения громоздкого сюжета своих первых фильмов. В «Зузу» впервые пробрызнуло то, чем актер будет неотразимо притягателен для зрителей, как и для режиссеров, — предельная достоверность каждого мгновения экранного существования. Габен не подбирает мозаично характерные подробности, не выдумывает герою походку, манеру улыбаться, ритм жестов, не раскрашивает его интонационно. В его Жане есть не экранная характерность, а какая-то единственность, и она дает ему быть естественным всегда, как бы ни повернулась фабула. Ощущение полноты и правды возникает с той начальной минуты роли, когда этот парень, в котором есть сила, покой и как следствие того и другого добродушие, сидит в приморском кафе, вынесшем столики над водой, и ему приятно оттого, что у него свободный вечер, что с ним рядом женщина, что скоро он вернется к другой женщине, которая для него семья, дом, детская привычка. Он пишет тут, за столиком, письмо Зузу, и это так естественно, что его случайной подруге не может быть обидно. **28**

Военный корабль, на котором служит матросом Жан, пришел во французский порт, где живет Зузу. Мы видим, что было с Жозефиной Беккер — Зузу, когда она получила предупреждающий о встрече конвертик, видели

беснованье ее веселых сил. Она сияет, она носится, она вскакивает на стол и летит через всю комнатку на какой-то трапеции, спешно пытаюсь объяснить соседской девочке, что с Жаном их связывает цирковое детство. Аллегро правильно рассчитал, делая Габена и Жозефину Беккер здесь парой; парой не по контрасту — мулатка и блондин, бесенок и увалень; он совершенно точно чувствует в Габене тот же неисчерпаемый запас живой силы. Пусть она не ищет повода выплеснуться — однако же она ежесекундно в действии. И вполне спокойно проделанное Жаном—Габеном бегство с корабля под стать счастливым безумствам Зузу. В нем, в бегстве Жана, — та же природа, это естественное проявление естественно-свободной натуры. Да тут, собственно, и не бегство, а спокойный уход человека, который знает, что его нельзя не пустить, если ему куда-то нужно. Неторопливо, без вызова, не желая ни бунтовать, ни дразнить, Жан просто перелезает через борт стоящего на рейде военного корабля, с которого ему не разрешено уходить, сосредоточась на мускульном усилии, спускается по якорной цепи, прыгает и плывет спокойными саженками свои пять километров до берега.

У Жана Габена тут нет «коронной», «гастрольной» сцены при том, что есть десяток прекрасных, естественно прожитых минут. Когда он, мокрый, в колом стоящей робе, появляется в заставленной квартирке опекуна, своего и Зузу; когда Зузу полотенцем сушит ему волосы, и он и греется и наслаждается около этого любящего огня; когда они с Зузу бродят и озорничают, выпуская птиц из клеток, вывешенных владельцами за окошки, — сентиментальная символичность сценки, как, впрочем, и все в этом фильме, мило совмещена режиссером с бытовой игрой, с правдой житейского мгновения. **29**

И помнишь Габена, когда Жан провожает Зузу и ее подругу Клер, — особую воспитанность молодого мужчины из рабочих кварталов, которая определяется не внушенными с детства правилами поведения, а этикой сильного по отношению к тому, кому и впрямь может понадобиться защита: Габен—Жан тут не галантен, а именно сердечен. И помнишь Габена в сцене «бала-мюзетт», простонародного маленького бала в ресторанчике, где танцуют в кепках, не вынимая изо рта папироски, и в этом нет неуважительности к партнерше — просто это такая же манера, как есть манера «мюзетт» игры на аккордеоне — с весело дребезжащими подголосками, с милой зазывностью танцующего мотива. И помнишь Габена в короткую минуту драки, возникающей здесь: собственно, не драки даже, а минуты, когда Жан вступается разом и за спутницу и за здешние правила свободы и почти беззлобно валит кулаком с ног одного из темной компании, затесавшейся сюда, лощеного прощелыгу, который хозяйским рывком вытащил в круг не желающую танцевать с ним девушку.

Но, восхищаясь тем, сколь многому успел научиться Габен от первой своей кинороли до этой, по счету уже тринадцатой, восхищаясь, как быстро сшелушился с него буквальный и фигуральный грим, грубо, пастозно наложенный на его лицо в первых комедиях и мелодрамах, более всего задумываешься всё же не над этим расцветом богоданного реализма.

Реализм у него был действительно что богоданный, изначально способный проявиться в самых неблагоприятных эстетических условиях. Даже в «Парижском развлечении» уже была сцена в участке, сцена допроса Боба: текст ремесленно эффектен, напряжение ситуации нагнетается с тем же лишенным блеска ремеслом, но если вам покажут один кусок, если вы,

отвлекаясь от текста, сосредоточитесь на душевном и физическом состоянии героя, вас «возьмет» его безупречная правдивость. Нет позы, предписываемой жанром (юный гангстер в руках полиции, — все же знают, как это полагается играть). Есть усталость после приятно бессонной ночи, а отсюда и какая-то не лишённая добродушия вялость реакций, есть привычка к подобным переплетам, есть своего рода уважение к обязанностям работников сыска: что ж, каждому свое, каждый старается делать свое дело... **30**

Удивляешься, повторим, не быстроте созревания реалистического мастерства актера, а ранней отчетливости черт габеновского персонажа. Это не раннее становление темы — тема еще не прослушивается, вообще отсутствует здесь, — это именно нравственно-физическое самоопределение героя.

Каков он, Габен, герой Габена?

Прежде всего он независимо деятелен. Надежный. Без комплексов. Весь здоровый. Органически готовый уважать другого — в его независимости и спокойном владении собственными силами нет ни вызова, ни наплевательства. В сущности, прекрасный человек. Во всяком случае, естественный, неискаженный человек.

Эти свойства, до того либо вульгарно безразличные для авторов фильмов, где снимался Габен, либо эксплуатируемые ими самым примитивным образом, впервые соприкоснутся с существом и темой картины, когда в 1934 году режиссер Жюльен Дювивье поставит с ним «Марию Шапделен».

Этот фильм — как дверь в мир «большого Габена», как увертюра ко всему последующему. В медлительной трагической идиллии, снятой на натуре, в заснеженных равнинах французской Канады, Габен впервые сыграет человека, который гибнет именно потому, что верен себе, верен собственной мощной натуре. Именно властные приказания его собственных чувств заставляют его действовать так, а не иначе — естественно для себя и губительно в данных обстоятельствах.

При этом режиссер взял географическую действительность, в которой, казалось бы, «естественному человеку» Габена жить легко и просторно. Не то что в тесной буржуазной современности. Жюльен Дювивье экранизировал роман Луи Эмона, в котором совершалась своеобразная подмена — перенесением места действия заменялось перенесение в прошлое; Франция, какой уже не было во Франции, отыскивалась на берегах реки с индейским названием Перибонка. В укладе крохотной здешней деревенской общины жила суровая цельность нравов, достойная Корнеля. Казалось, что тут навсегда сохранился XVII век, некогда высадившийся на берег Канады и сжившийся с внеисторическим покоем здешних рек, лесов, гор. Рек, сила течения которых успокоена ширью их, лесов и гор, в безлюдности которых и опасность и обеспечение жизни. **31**

Трагическая идиллия, сказали мы. Это надо пояснить. Идиллична простота существования, подчиненная мерным ритмам самой природы: жизнь идет от урожая до урожая, от крестин до погребения, с ритуалом ежегодных радостей, когда после уборки все съезжаются с окрестных дальних полей в церковь, на чинную выпивку, на смотр подросших невест. Это не игрища, не ядреные деревенские празднества — здесь покойно и долго слушают друг друга, ходят с визитами, все вместе наслаждаются осенним покоем, всегдашней порой итогов и раздумий. Здесь все разные и равные — разные в характерах и равные в правах, в достатке, в своих отношениях с землей,

которой так много, которой на всех хватает.

Мадлен Рено играет свою Марию Шапделен, прозрачно белокурую, с нежно старообразным лицом и рабочими руками, удивительно точно чувствуя весь строй этого мира. Она живет в покорной готовности ко всем событиям неизменного жизненного цикла — к тому, чтобы стать женой, матерью, бабушкой. Драма может постичь ее так, как постигает землю неурожай; в середине фильма погибает ее жених, тот самый Франсуа Паради, которого играет Габен, но фильм не останавливается, как не останавливается жизнь девушки, ее хлопоты по хозяйству, заботы о младших и старших, редкие посещения церкви. Когда на ферму Шапделенов приезжает кузен Марии, когда он ухаживает за ней и занимает ее, показывая ей фотографии дальних мест, мы испытываем почти то же чувство отчужденности и удивления, с каким она рассматривает почтовые открытки с небоскребами и толпой: странно, что это есть, странно, что это одновременно не датированной жизни Перибонки. Марию это не манит, не растравляет, у нее над этими снимками возникает тишина удивления, и только. Приезжий уедет, и Мария выйдет замуж за вялого и сильного парня, который ждет ее в жены с детства. **32**

Трагизм вносится в идиллию не извне, не из того отдаленного шумного мира, откуда возник приезжий юноша со своими фотографиями. Франсуа Паради—Габен, быть может, характер наиболее цельный, наиболее определенный условиями лесной идиллии. Именно этот герой более всего включен режиссером в панорамы лесного края: мы видим Габена, ревущего на пироге, несущегося в струях водопадов, дружелюбно и коротко беседующего с индейцами, состязующегося с другими гребцами на пенной воде, как видим его и на утопанной земляной площадке, где раз в году парни кружат девушек, у деревянной церкви, среди поющих старую французскую песню о жаворонке. Идиллическое происхождение характера подчеркнуто в его прогулках с Марией, цветами, даже цветочками в кадрах, подробностями неловкой и умильной влюбленной застенчивости, напоминающей разделенную изгородью потупившуюся пару с картины Бастьен-Лепажа «Деревенская любовь». Но Франсуа—Габен выделен в мире фильма мерой концентрации тех нравственных побуждений, которые в той или иной степени присущи здесь всем: он доводит идиллию до трагизма.

Здесь все знают, что такое дать слово; здесь все знают, что такое долг, но воспитанное всей здешней жизнью чувство ответственности и независимости у других умерено патриархальной рассудительностью, а у него не знает этих ограничений.

Франсуа, ушедший в горы на заработки для женитьбы, обещал Марии вернуться на рождество, и он уходит через хребет на широких лыжах, подбитых мехом, уходит один, физически радуясь и одиночеству на снежном склоне, и тому, что снег хорош для лыж, что его много, как много сил у идущего, и что костер на коротком привале разгорится с одной спички. Это человек, надеющийся на себя, во всеоружии собственных сил и всех своих лесных умений. И когда он погибнет в рождественскую метельную ночь, и когда после параллельного монтажа сцен домашнего богослужения у ясель с младенцем Христом из папье-маше и сцены отчаянной битвы Франсуа с бураном и с волками, — после всех этих вращений субъективной камеры (деревья кружатся в глазах теряющего силы путника), — когда после всего этого открывается яркая снежная гладь замерзшей реки и маленькие темные

сани подвезут к дому Шапделенов тело погибшего, его смерть примут с уважением и без сострадания, с тихим порицанием гордыни. Человек поступил так, как не должно, не благоразумно поступать; его, конечно, жаль, но он получил свое. **33**

Человек, надеющийся на себя, повинующийся непреклонным внутренним велениям личности, погибает здесь в столкновении с самой природой. Для пессимистически рассудочного Жюльена Дювивье это и исходная посылка и вывод.

С «Марии Шапделен» началось многолетнее сотрудничество Габена и Дювивье. Началась череда фильмов, каждый из которых можно бы назвать опытом самоосуществления «естественного человека», героя Габена.

## ЧЕТЫРЕ ОПЫТА НЕЗАВИСИМОСТИ

Фильм называется испанским словом «Бандера», для французов так же требующим перевода, как и для нас. Буквально — «знамя»; «бандерой» называлось еще и воинское подразделение Иностранного легиона. Картина Жюльена Дювивье выпущена в 1935 году.

...Острый крик военного рожка. Пыльное солнце, от которого першит в горле. Под солнцем бесцветный блеск меди полкового оркестра, зычно повторяющего вздергивающий выкрик сигнала. И марш пехотинцев по белой каленой земле. На этих кадрах идут титры фильма.

Потом медь сменяется вальсирующим напевом шлягера, и камера, снижаясь, вторит его ритму, панорамируя сверху парижские улицы, понемногу спускаясь до подвыпившей пары — дешевая женщина, возбужденная хмелем, танцами, ночью, и утихомиривающий ее спутник.

Из подъезда напряженной, но не поторопленной походкой выходит мужчина, сворачивает за угол, и веселая пьяненькая блондинка почти валится к нему в объятия, дурашливо вешаясь на шею. Спутник упрекнет свою дурочку, неизвестный пойдет дальше, а женщина, внезапно трезвея, с испугом станет разглядывать на светлом шелке платья четкий отпечаток мужских окровавленных рук. Камера замрет на табличке с названием улицы «Сен-Венсан», а потом в кадр войдет такая же табличка уже с испанским названием. Улица Барселона, снятая сверху, увиденная взглядом человека, смотрящего вниз сквозь прорези опущенного жалюзи. И вся Барселона снята в общем так же, с точки зрения настороженного, преследуемого и в то же время природно спокойного человека. **35**

Беглец. Тот, кто вне закона. Мы узнаем имя героя, которого играет Габен, — его зовут Пьер Жильет, и больше не узнаем о нем ничего: кто он, кого и почему он убил. Это не существенно. Важна его отрезанность от собственного прошлого, от обыденных обстоятельств; важно, что он вышел откуда-то опустошенный и освобожденный, располагая только собственными силами и зная, что его хотят настичь. Вероятно, как всякий человек, он до случившегося с ним имел какое-то свое гнездо, ячейку, «лузу», в которой сидел более или менее плотно; по той или по другой причине его выбило, вытряхнуло, он оказался вне связей, без защиты, один.

Барселона в фильме Дювивье — это опыт существования такого вывалившегося и ставшего отдельным человека, с его постоянной для героя Габена естественной гордыней независимости. Но перед героем на этот раз не натурная утопия Канады, вольной внесоциальной земли: Дювивье снимает город, где независимого человека на вторые сутки после прибытия настойчиво просят пойти зарегистрироваться в полицию, спрашивают паспорт и прописку; где нужно иметь деньги, чтобы платить за паскудный номер в гостинице, и выслушивать южное красноречие хозяина, когда у тебя денег нет — их сперли сочувствующие сотрапезники, разумно рассчитавшие, что, судя по всему, в полицию ты не обратишься.

После стремительного и смутного вступления «Бандеры» следует достаточно медленный, сухой конспект одного из вариантов судьбы выбитого человека. Без денег. Без паспорта. Без жилья. И дно, на которое можно опуститься. Естественно незаметное для самого героя движение, когда он поправляет сношенную веревочную туфлю и обрывает бахромку

обтрепавшихся брюк, естественно его согласие на бесплатную тарелку супа в какой-то темной харчевне, куда его вводит сердобольная и охочая до мужчин встречающая. В харчевне, когда Пьер с неторопливостью голодного, который хочет наесться впрок, хлебает свой суп, какой-то привыкший распорядиться тут немолодой подонок пригибает его голову к тарелке и обмакивает его всем лицом. Пьер утирается. **36**

Подонок повторит шутку. Пьер отодвинет суп, схватит его за горло, заставит удавленника, высунувшего язык, слизывать капусту со своего небритого лица. Здесь возникает возможность поворота: после этого случая трущоба может признать первенство пришельца. И так может обернуться судьба героя, так она и обернется, когда Габен вскоре станет в одном из последующих фильмов Дювивье «Пепе ле Моко» приемным сыном и гордостью бандитских кварталов Алжира, где он главенствует и томится. Но в «Бандере» поворот иной. Пьер после драки бежит, за ним топот полицейских, и в узком проулке он сворачивает в подъезд, чтобы напороться на объявление, уже раз маячившее перед ним. Оно долго в кадре, оно важно.

Текст, соединивший зазывную интонацию туристского рекламного проспекта с фанфарной зычностью обращения к настоящим мужчинам, кличет в ряды испанского Иностранного легиона; обещан прекрасный суровый пейзаж Марокко, романтика песков, непререкаемая обязательность походов, опасностей и побед. В левом углу впечатана фигура солдата: поза героична при том, что сама фигура разграфлена и размечена цифрами кондиционных обмеров до сходства со схемой туши в мясной — плечи столько-то, грудь столько-то, хилым не соваться.

Вербовочный пункт снят Дювивье так же, как снят замызганный гостиничный номер, прозаично и фактурно. Комната, где может пахнуть канцелярскими чернилами, дезинфекцией, не очень мытым телом. С прибором для определения объема легких и с ростомером, планка которого определяет шеренгу, в какую ты встанешь. С врачами-браковщиками, — а соседней комнате натягивает брюки и брюзжит не подошедший по статьям волонтер, голый торс Жильета рассматривают с удовлетворением.

А потом отплытие. Отплытие, несбыточность мечты о котором станет сюжетной константой последующих ролей Габена, сбывающееся здесь в духоте плавучей казармы, в тревожном балагурстве людей, уже не принадлежащих себе. **37**

Кажется, режиссером сделано все для того, чтобы показать провал опыта отдельного существования: кажется, какая уж, к черту, свобода, какая уж, к черту, отдельность, все кончается одинаково пропотевшей солдатской формой, единообразием пайка, огромным душным солдатским дортуаром с топчанами, поставленными так, чтоб их как можно больше сюда впихнулось, со свернутыми одеялами и матрацами, с ночной жарой, с липкостью собственного тела, когда в беспокойном сне сам себя касаешься голой рукой.

Но фильм двойствен: как только начинается земля Африки, мысль режиссера и сценариста Шарля Спаака делает вольт. И суть даже не в том, что в «Бандере» будут всерьез материализованы прельщения вербовочного плаката, возникнут мавританские декорации, танцы и загадочные женщины пустынь, готовые одарить любовью легионеров; куда существеннее, что Дювивье неожиданно превращает казарму легиона в место, в общем, столь же утопическое, как его Перибонка или его Касба.

Мир обезличенной солдатчины, команд и маршей по каменистой пустыне парадоксально оказывается в то же время миром на особый лад высвобожденных индивидуальностей. Личная экстерриториальность, невозможная для каждого, как она была невозможна для Пьера в Барселоне, обеспечивается в общей экстерриториальности легиона: не спрашивают бумаг, списывают прошлое, устанавливают равенство повиновения капитану, который указывает направление и за все берет ответ, при том что повиновение его воле освобождает от всех обычных общественных ограничений. И тут уже от тебя, от твоих кулаков, от выработавшегося в тебе рефлекса парировать и наносить удары зависит полнота твоего личного существования. Вручил себя — и тем освободился.

В этой картине, снятой в 1935 году и носившей на титрах слова благодарности генералу Франко, который еще не был ни мятежником, ни каудильо, а только командующим Иностранным легионом в испанском Марокко (Франко благодарили за помощь при съемке), еще нет речи о переложении личной ответственности на идею, о своеобразном освобождении личности в фашизме, когда в результате этого переложения тебе дозволено все от имени этой идеи. Вполне возможно, что сам Дювивье не думал о фашизме. Роман Мак Орлана, который он тут экранизировал, — «Легионер» — был написан в восемнадцатом году и стоял в ряду вульгарно-классической колониальной литературы, с ее темой мужской неотразимости солдата, пахнущего потом и песком, с героикой победоносного марша под палящим солнцем — «день-ночь, день-ночь, мы идем по Африке, день-ночь, день-ночь, все по той же Африке». И в то же время фильм весь пронизан токами предфашистского, уже фашистского романтизма. Полон «готовностями» фашизма. **38**

Капитан, сыгранный Пьером Ренуаром, еще весь принадлежит кругу героев колониального романа — с его стеклом и черной повязкой поверх мертвого глаза, с его протезом вместо правой руки и фотографией смеющейся нежной женщины, фотографией, висящей над португеей и кобурой на столбе, поддерживающем брезент палатки. С его девизом отмены жалких ограничений морали к югу от такой-то параллели.

Но к традиционному образу служаки и завоевателя, вытесняя основные тона, примешиваются новые призвуки. И в фильме нет речи ни о захвате новых земель и рынков, ни о цивилизации, которую они несут диким племенам, — ничего из обычного арсенала колониальной литературы. Капитан «работает с людьми», и каменное Марокко для него моральный полигон, место нравственных учений легиона. Конечно, есть и цель завоеваний; но она «на потом», были бы люди, отделанные, отчищенные, выверенными рефлексами, самодеятельные и без команды.

Есть здесь сцена в мавританском шантане, когда, раздвинув занавеси, однорукий капитан молча слушает пьяную озлобленную похвальбу одного из своих легионеров. «Клянусь, я засажу ему пулю, пусть только случай подвернется», — говорит солдат, проклиная начальника. А через несколько кадров капитан приказывает этому верзиле сопровождать себя в ночи на осмотре обстреливаемой линии укреплений и, отстегнув свой браунинг, кладет его маленькое металлическое тело на ладонь солдата, чтобы безоружным пройти вперед. И еще через несколько кадров капитан сухим командным голосом отправит не решившегося стрелять в него солдата под арест: «Трое



суток за непочтительный отзыв о старшем по званию и десять суток за то, что не воспользовались представившимся вам случаем: легионер должен держать данное им слово». **39**

Эпизод шикарен, низкопробен и значителен. Повторим: идея, ради которой столь эффектно рискует жизнью капитан и ради которой он взлелеивает свирепую надежность своих легионеров, в «Бандере» не только не названа, но и отсутствует. От фашизма здесь только самый дух повиновения в одном и разрешительной свободы сильных мужчин в остальном. От фашизма же и роскошное пренебрежение общественными установлениями: полицейский осведомитель, затесавшийся в легион, встречает в капитане пренебрежительный отпор, а убийство, совершенное Жильетом в Париже, решительно не интересует верящего в него командира.

От фашизма же, как оно ни покажется странным, и своеобразный интернационализм «бандеры» (напомним, что даже в гитлеровской Германии с ее государственной догмой расовой чистоты в эсэсовских частях существовало своего рода национальное содружество фашистов): тут французы, немцы, итальянцы, испанцы, русские (белогвардейцы) и сплачивают их не условия воинского найма, как обычно во всяком иностранном легионе, а уже прозреваемая общность еще не названной идейной цели. Идейной цели фашизма.

«Бандера» была возобновлена на французском экране в 1959 году и встречена взрывом возмущения. «Есть фильмы, для которых вторичный просмотр становится смертельным ударом. На вторичном просмотре «Бандеры» был полный разгром, бегство легиона врассыпную... Фильм Дювивье и Спаака удержался на афише столько времени, сколько удерживают специальные программы к 14 июля, которые посещают одни пенсионеры, поклонники «наших храбрых солдатиков». Они должны были просто трястись от восторга, найдя здесь доброе предвоенное время, когда Мари Дюба пела о своем легионере, от которого так славно пахнет ветром пустыни, и восторженно отдавала салют «флагам легиона» под звуки колониальных горнов. Помните? «Их осталось десять в блиндаже... Негодяи завладели всем вокруг»... Вот та мифология, которая породила «Бандеру», и вот почему «Бандера» нам отвратительна»<sup>1</sup>. В таком тоне отозвалась о возобновленном фильме критика. **40**

<sup>1</sup>*«Синема-59», № 40.*

Естественна резкость статьи Рене Жильсона в пятьдесят девятом году, когда оасовцы набрали силу и умножали свои ряды за счет приманчивости фашистской героики, уже однажды воодушевлявшей организаторов и палачей Освенцима. Но в оправдание Дювивье скажем, что тот, экранизируя роман Мак Орлана, еще ничего не знал. Легко заклеить и отвергнуть «Бандеру» как пропагандистский фашистский фильм. На самом деле «Бандера» не такова по своему внутреннему заданию, и изучение ее дает не такие однозначные результаты. Фильм запечатлел факт: привлекательность фашизма для многих. Он становится существен при поисках ответа на тот вопрос, который неотступно преследует всякого, кто занимается нашим веком. Как же случилось, что столько людей пошло за фашизмом, предалось ему душой и телом? Фильм Дювивье слишком обусловлен своими бульварными корнями, чтобы на его материале решать философско-социологические проблемы, но здесь опять есть острое прикосновение расхожего, коммерческого,

повседневного искусства к самой плоти той среды, где это дешевое искусство потребляется.

Мы редко стали теперь пользоваться социологическими определениями. Дювивье, однако ж, следует с полной уверенностью назвать мелкобуржуазным художником. Мелкобуржуазным художником Европы 30-х годов XX века.

Первая мировая война и незавершившиеся европейские революции, развалив «классический» капитализм, вывалили, деклассировали массу человеческого материала. Реалистическое осмысление этого материала в искусстве принадлежит Бертольду Брехту — он первый опознает его изгаженность и его горючие свойства. Если человек эпохи Возрождения выходил из первой всемирно-исторической ломки в величии своей цельности, в величии своих нравственных и творческих возможностей, то при надломе буржуазного общества в историю высыпались миллионы увечных, чья неполноценность стала заметной, стала угрожающе требовать возмещения. От страшноватого брехтовского хора слепых, безногих, безносых уголовников «Трёхгрошовой оперы» было не так далеко до брехтовской же исторической хроники-гротеска о «карьере Артуро Уи, которой могло и не быть», до ее героя, униженного и воспаленного, до этой затертой ветошки, подпольного человека, в котором, как в труте, медленно ползет искра поджога. **41**

Дювивье не Брехт, ему невдомек буржуазная ущербность отщепенцев — в его фильме льстящая персонажам и исторически искажительная аберрация. Человек, выпавший из былых социальных связей, видится режиссеру преследуемым, но мощно полноценным, личностью во всеоружии своих врожденных сил, а казарма легиона чем-то вроде крепости и братского общежития такого рода личностей.

В авторской интонации фильма нет выкликающей жестокой определенности; гамма чувств мелкобуржуазного художника-француза тут достаточно сложна — от преклонения до опаски, от чуть ли не мышечной увлеченности маршем до чисто плотного отвращения к казарме. Казарма-утопия, казарма-«фаланстер» все-таки встает здесь и как казарма-угроза. И есть своя логика в том, что Пьер — Габен снова помышляет здесь о побеге.

Пусть мечты о побеге обставлены уже окончательно безвкусно восточным декором (брачный обряд с вкушением крови обрученных связует Пьера с красавицей дикаркой Айше, которая услаждает своими танцами военных, но хранит в душе воспоминания о вольной простоте отечественных пустынь, о высоких законах жизни своего племени, кочующего невесть где). Не только опасность оказаться в руках выследившего его агента полиции и не только даже вульгарная логика завлекательной фабулы заставляют Пьера мечтать о том, чтобы вместе с возлюбленной укрыться в шатрах ее родичей. Дювивье все же несколько смущен местом и способом самоосуществления своего «естественного человека» и намекает, что есть, так сказать, и африканская Перибонка, сулит герою еще одно «отплытие» — на сей раз по песчаным волнам Сахары на двугорбом «корабле пустыни». Это отплытие про запас, вариант развязки. Но в «Бандере» Пьер не воспользуется верблюдом, и постановщик предоставит ему смерть вместе со всеми товарищами в маленьком раскаленном форте, под пулями невидимого противника.

Часы боя оказываются здесь для Дювивье временем окончательного снятия противоречий, окончательного торжества мужского братства силы. **42**

До того могли быть свары за койку поближе к окну, за картами, из-за

женщин. Сейчас все забыто, и даже шпик Люкас обменивается рукопожатием навеки с опознанным им убийцей Жильетом; здесь они только легионеры. И «суровая правда» картины последнего сражения — бочка с отравленной водой, трупы, накрытые казенными байковыми одеялами, листы рифленого железа, которые раздвигают над собой задыхающиеся от зноя осажденные, — должна обслужить все ту же утопичность, утопичность фашистского единения личностей. Жильету дано под занавес принять командование от умирающего капитана и погибнуть от пули, когда уже спешит подмога, а Люкасу поднять бандеру, знамя парада, над строем мертвецов и откликаться — «пал смертью храбрых» — на торжественной переключке погибшего легиона.

Таков один из первых вариантов судьбы «естественного человека» а габеновском цикле Дювивье. Габен по своей актерской природе был удивительно пригоден к роли «естественного человека» — он был способен наделить предельной достоверностью телесного существования даже и героя без реального исторического прототипа, был всегда несомненен, даже при отсутствии точности, поверяемой прямым сравнением с жизненным материалом. Дювивье буквально ухватился за волшебную способность Габена к правдивости секунды — надо отдать должное режиссеру, что он первым эту способность распознал.

Жильет — Габен несомненен в ту секунду, когда он досадливо и в то же время мягко поддерживает шатающуюся развеселую пьянчужку, когда он в поганом гостиничном номере всей кожей ощущает несвежее белье на постели, застоявшийся воздух, сохранивший дыхание всех, кто жил тут до тебя, и в то же время испытывает почти физическое блаженство расслабления: бег завершился, все потеряно, не за что больше опасаться, и можно лежать полуголым, закинув руки за голову, почти наслаждаясь пустотой, отсутствием хлопот, неизбежных, когда еще есть надежда.

Жильет — Габен несомненен в минуту, когда он проходит по пустой пристани к высокому борту океанского парохода и смотрит на корабль, куда ему не попасть, без тоскливости, без мечтательности, деловито прикидывая полную невозможность отплытия; и несомненен в казарме, когда мышечная усталость после дня на строительных работах приводит его опять же в почти блаженное состояние безмыслия; удивительно прост и достоверен в странную минуту, когда он на грязном заднем дворе скармливает свинье газету с полицейским объявлением о награде за его голову. **43**

Но во всей его работе иная природа правды, нежели правда точности сходства с новобранцем франкистского легиона тридцать пятого года, подобно тому как правда уже сыгранной актером роли Франсуа Пароди или еще предстоявших ему ролей Пепе ле Моко и Жана из «Славной компании» по природе своей не есть правда исторического портрета канадского траппера 20-х годов, бандита из алжирских трущоб или безработного парижанина. В своих фильмах Дювивье и Габен предлагают нам романтическую абстракцию характера — свободного, подчиняющегося лишь законам собственного существования, независимого в цельной отдельности своего «я», при том что романтическая абстракция облечена здесь в безусловно живую «плотскую» форму. Соотношение с эпохой здесь есть, но это соотношение с токами, тревогами, наваждениями времени, а не с его типологией.

В том же году, что и «Бандера», появился еще один фильм Дювивье с Габеном, «Голгофа», экранизация Евангелия, где Габену выпало умыть руки

и предавать Иисуса Христа на суд синедриона. Понтия Пилата актер сыграл прескверно, хотя выяснилось, что его лицо, которое до сих пор принято было считать образцово пролетарским, очень даже смотрится в качестве лица римского наместника. Робер Ле Виган, вполне казавшийся на своем месте в роли шпика Люкаса, тут немилосердно подкатывал глаза и, видимо, выдержал поистине крестные муки диеты, чтобы обрести одухотворенную бестелесность сына божьего. О конфузной «Голгофе», о крикливой костюмности ее массовок, о душераздирающих олеографиях бичевания и несения креста, о стыдном натурализме этих религиозных картинок на манер тех, что печатаются в современных синодальных типографиях, можно было бы деликатно промолчать, если бы «Голгофа» с ее воинствующей наставительностью и рыночным проповедничеством идей христианства не была по-своему существенна для цикла утопий Дювивье, в один и тот же год метавшегося между апостолами Христа и легионерами Франко, снимая тех и других примерно в одной и той же натурной декорации. **44**

Годом позже Дювивье снял Габена в картине «Пепе ле Моко» по одноименному роману Роже д'Ашельбе.

Итак, второй вариант судьбы беглеца и человека вне закона, тот вариант, возможность которого возникала перед Пьером Жильетом, когда он брал за горло попытавшегося издеваться над ним мелкого главаря барселонских подонков. Если в «Бандере» биографическая предыстория образа была сокращена и укладывалась в строчки уголовной хроники, в «Пепе ле Моко» она вовсе отсечена. Почему этот красавец парижанин, иступленно тоскующий по Большим Бульварам, тяготящийся свирепой преданностью своей алжирской любовницы Инес, с машинальной тоской подпевающий картавому говорку парижской пластинки, — почему он тут, в Касбе, где он хозяин и пленник, — все это теряется в романтической недоговоренности бульварной фабулы, и безупречная реалистическая фактура героя Габена заполняет собой традиционный и пошловатый контур благородного разбойника.

«Пепе ле Моко» — фильм по детективному роману, в этом качестве имел кассовый успех и в этом качестве был разруган требовательной критикой: Нино Франк пожимал плечами, говоря, что «никто никогда еще не мог взволновать сценариями такого рода, смесью ухищрений и банальности, подбором бессодержательных событий и условными персонажами»; более снисходительный Пьер Бост замечал: «Дювивье удался фокус — сделать для нас приемлемым неприемлемый сюжет, придать выдумкам какое-то правдоподобие, он изловчился заинтересовать нас если не злоключениями Пепе и его роскошной дамочки, то, во всяком случае, тем, как он ведет рассказ». **45**

Итак, фильм о бандите и о полиции в декорациях восточного города. Первые кадры не оставляют сомнения, что именно предстоит увидеть: кабинет полицейского управления, начальственные распекаания вновь прибывшего уполномоченного из Парижа, его приказ срочно покончить с неуловимым Пепе ле Моко и почтительные разъяснения искушенных здешних служак над оперативной картой муравейника преступной Касбы. Улицы, по которым идет объясняющая указка, превращаются в живой лабиринт восточного города, а голос за кадром продолжает с казенной обстоятельностью пояснять местные условия полицейской работы. Здесь, в многоступенчатом спрессованном хаосе лачуг, лестниц, террас, крыш, замкнутых дворов и притонов со многими

выходами, полиция должна расставить ловушки, а бандит — изощряться, ускользя и нанося мгновенные удары.

Повторим, «Пепе ле Моко» имел успех в качестве детективного фильма, и года три спустя Голливуд пожелал дать свою адаптацию сюжета, показать класс гангстерского жанра. Скромный размах студии «Патэ-Жуанвиль», где гордились грандиозным макетом Касбы, был запросто перекрыт. При всем том американский фильм провалился. В «Пепе ле Моко» Дювивье, видимо, было что-то стороннее обычным перестрелкам и преследованиям. Что-то, в чем, как выяснилось, заключалось обаяние картины — вопреки ее изначальной дешевке.

В обычном, классическом гангстерском фильме главное — действие, мгновенный драматизм перестрелки, бегства, погонь, предательства, мести. В картине Дювивье есть все это. Но есть, однако же, и что-то другое. Оно в остановках фабулы, в бездейственных промежутках, во время которых Пепе один, отключен от происходящего.

Габен точен и шикарен шикарностью жанра, когда он безмолвно, одним движением бровей решает казнь пожилого полицейского осведомителя, и расправа совершается под молотящий аккомпанемент механического пианино, когда он, не дрогнув ни одним мускулом, дает перевязывать простреленную руку, не сводя глаз со случайно появившейся в притоне ослепительной дамы парижского полусвета, которая и напугана и зачарована так быстро открывшейся ей экзотикой Алжира. Но Слимман, его тихий преследователь, который созерцательно расчислил обстоятельства, день и даже час гибели Пепе, знает, что делает. Знает, что Пепе после всех напрасных попыток полиции выманить его сам покинет Касбу вслед за белокурой парижанкой, в тяге к которой не любовь, не страсть, а тоска по родине, тоска по Парижу его молодости. И после спуска по лестнице в порт, когда снятые «субъективной камерой» ступени превращаются в колышущиеся волны, Пепе упрямо и зачарованно будет глядеть на отплывающий пароход, будет схвачен и убит себя здесь же, у чугунной решетки. **46**

Этот незаметный Слимман, полицейский инспектор из восточных философов, покорно сутулящийся, когда его распекает нетерпеливое парижское начальство, один, так сказать, ощущает недетективную суть Пепе, знает, что этого героя подстерегает не гибель персонажа детектива, а постоянная для героев Дювивье смерть как итог его самоосуществления. Слимман здесь не то чтобы рок на полицейской службе, но фаталист, знающий, что в случае с Пепе следует не действовать, а ждать. Ждать не своего, а его часа, когда он, Пепе, верный себе, рано или поздно выйдет навстречу своей судьбе и концу.

Значительным делало этот фильм Дювивье, в противоположность его американской переделке, именно романтическое ядро характера, его романтическое самодвижение к концу, когда гибель единовременна и равна самоосуществлению.

Сквозь жанровый лоск бульварной роли благородного разбойника все сильнее проступает серьезный свет уже постоянной к этому времени для Габена темы. Цельный человек. Преследуемый человек. Человек, тоскующий об отплытии. Для Дювивье приходит пора третьего опыта его романтических утопий; утопия дна, бандитской вольницы вслед за утопией Канады и казармы опять кончается здесь смертью героя. Да и сама утопия надломлена на сей раз с

самого начала: опыт независимого, свободного, пусть и смертельно опасного для героя отдельного существования здесь не только обречен, но и нравственно неудачен.

Пепе томится все той же жаждой отъезда, и Париж, куда он рвется, так же символичен, как, скажем, Москва чеховских «Трех сестер». Пусть здесь есть фабульные мотивировки невозможности отъезда (Пепе обложен в своей твердыне, он не может спуститься в порт из Касбы и будет схвачен в конце фильма, когда самоубийственно пойдет на это), суть, однако, не в них. Строй образа, созданного артистом, решительно не позволяет благополучной развязки, счастливой добавки в виде сцены, где Пепе об руку с любимой сошел бы по трапу уже, скажем, в Марселе. **47**

Романтический герой получил свою романтическую выгородку: Пепе получил свою Касбу, он имеет ее уже несколько лет, имеет восторженную, стелющуюся под ноги любовь, когда фруктовец осчастливлен, если он мимоходом возьмет с лотка апельсин, и булочник тоже рад, если он невзначай отломит кусок лепешки. Имеет такую же восторженную помощь и защиту: любая дверь откроется перед ним и наглухо захлопнется перед полицией. Имеет надежность товарищества, и сам готов рискнуть головой за друга, как тот пойдет на все ради него.

Романтический герой получил все, что требуется романтическому герою. Тоскующая неудовлетворенность Пепе—Габена идет столько же от вековой традиции жанра, когда какой-нибудь корсар в конце концов пресыщается постоянством чрезвычайного как всяким постоянством, сколько и от реального, подсказанного датой выпуска фильма актерского чувства макетности этой Касбы, измышленности этой бандитской утопии.

В одном году с картиной «Пепе ле Моко» Дювивье опять же с Габеном выпустил еще один свой фильм. После снегов провинции Квебек, после камней Марокко и легендарных холмов возле Иерусалима, после экзотической этнографии Алжира — Париж. Фильм «Славная компания».

Сюжет фильма, как и его натура, кажутся полярными по отношению к остальным работам Дювивье и Габена. Да и Габен играет здесь не героя, резко выделенного из остальных обстоятельствами своей судьбы, а всего лишь одного из «славной компании». Одного из обитателей меблированных комнат из самых дешевых, где жильцы и хозяин состязаются в упорстве: они не платят за комнату, а он предоставляет крыше протекать, водопроводу бездействовать и принципиально не меняет постельное белье. И само развитие действия здесь, кажется, иное, лишненное напряженного романтизма. Даже самое чрезвычайное событие фильма, в общем-то, обыденно во всей своей радости: друзья, до сих пор братски делившие свои пособия безработных и случайные заработки, по единственному билету Национальной лотереи, также сообща купленному на счастье, выигрывают сто тысяч франков. Неожиданная улыбка фортуны, случай, который изменяет всю судьбу. Тот самый случай, который всегда был существен в фильмах Дювивье, но всегда присутствовал в них каким-то множителем, вынесенным за скобки прямого экранного действия, — властный, но лишь коротко названный или не названный вовсе, подразумеваемый. В «Славной компании» все иначе; и режиссеру здесь, кажется, важен не самый случай, не испытание героев случаем, а бытовые обстоятельства этого нисхождения фортуны в меблирашки. **48**

Дювивье придумывает большую ночную сцену — с первым пробегом

пожилого одышливого вестника по загаженной лестнице, с обязательным недоверием виновников торжества, когда они не решаются отпереть дверь (у них свои основания предполагать совсем иную причину поднятой в доме тревоги — одному из них, испанцу-эмигранту Марио, давно предписано покинуть Париж, а он не может уехать, у него здесь любимая, и вот сейчас друзья торопливо его прячут, заваливая тощими матрацами). Потом ажиотаж радости, когда счастливцы носятся по всем этажам и, как на пожар, скликают всех на свое торжество. И вот уже сухопарый сосед кое-как заправляет в брюки длинную, до пят ночную рубаху, и женщины на окна в окно будят и торопят одна другую, и проснувшиеся дети, протирая глазенки, на нетвердых ножках выходят на площадку, чтобы тоже стать участниками этого бала на весь квартал, который будет тесниться в наспех разубранной бумажными гирляндами комнате друзей. Корзины с бутылками, которые поставил на всех хозяин быстро, вытертый вельвет рабочих брюк, щетинистые щеки, — побрился бы, если бы знал, что придется целоваться на радостях, и любимец квартала, аккордеонист, который уже тут как тут. И песня.

А потом — пачки кредиток из окошка кассы, руки банковского служащего в нарукавниках и взгляды четверых мужчин, конвоирующих и опекающих Югетту, их общую сестру-подружку, в этот торжественный час получения общего выигрыша. Сюита проходов дурачащихся именинников, разыгрывающих то транжир, то разбойников (они нападают на Югетту, играя в ограбление, та комически отбивается, а потом заключает всех в объятия). Камера срезает верхушку кадра, в кадре ноги, обутые в дешевые разбитые ботинки, — в кадре вывеска торговца обувью — ноги сворачивают к магазинной двери, замирают у витрины, полной шевро и пака, — ноги идут дальше, блаженно страдая в блистающих узконосых штиблетах. А потом комната, и все лежат где попало, и на столе под бумажными гирляндами бутылки и остатки большого обеда, и, шевеля занемевшими пальцами разутых ног, друзья предаются приятным планам и мечтам. **49**

Итак, быт. Он заявлен в картине с самого начала. В сценах щебечущих за работой девушек из парижской мастерской искусственных цветов, смущающих свою влюбленную подружку расспросами о ее женихе. В сценах, когда Габен в клетчатой кепке рабочего, в расстегнутой рубашке, с густым чубом привычно переругивается с консьержем «Отеля короля английского», сбегая по стертым ступенькам, или когда тот же старикан-консьерж, среди ночи разбуженный телефонным звонком, хриплым спросонья голосом привычно произносит в трубку: «На проводе английский король». В сцене, когда еще безденежные приятели сочувствуют Марио, которому не на что купить подарок ко дню рождения его Югетты, и предприимчиво опустошают некий игральный автомат, откуда за свой франк можно вытянуть или не вытянуть всякие там гребешки, пудреницы и даже главный приз — никелированный будильник.

Габен играет здесь рабочего парня, оставшегося без работы, человека как все, разве что наделенного больше, чем другие, энергией товарищества. Это он первым предлагает Марио перебиться какое-то время, укрывшись у них; это наверняка он предложил сообща попытать счастья в лотерее, и это он, жестикулируя непривычной сигарой, обрывает энергией своей неожиданно пространной для молчаливого парня речи медлительные послеобеденные мечтания товарищей, когда чувствует, что мечтания эти тянут в разные стороны и грозят разладить их сообщество. **50**

Постоянно деятельная натура героев Габена здесь выражена в самой простой, самой мирной и практичной форме: Жан (к слову сказать, в фильме Дювивье герои носят имена актеров, которые их играют: Жан — Габен, Шарль — Шарль Ванель, Раймон по прозвищу Тентен — Раймон Эймос) предлагает общее применение общих денег. Он выдумывает не бог весть что, находит не бог весть какие слова: кусочек земли где-нибудь у реки, ресторанчик с маленькой гостиницей для рыбаков и влюбленных, и все сделать самим, своими руками. Но Жан—Габен об этом говорит не как о деле, сулящем процент с их свалившегося на голову капиталца. Стоит вслушаться в его интонации, едва ли не лирические и едва ли не митинговые разом. Жан сулит своим друзьям не просто строительство гостиницы, а материализацию мечты. Мечты о независимости, об общем труде в близости к природе.

И вот уже эта минута разобщенности позади, и вот уже друзья, а с ними Марио и Югетта, плывут на лодке по Марне, и Габен в рубашке и в мягкой шляпе умело подгребает к берегу, заметив издали какую-то развалюху и объявление о ее продаже. И вот уже объявление о продаже сменено кадром нового объявления, написанного от руки и уведомляющего, что скоро тут откроется кабачок. Ширкает рубанок, звучат песни, Югетта весело и заботливо обхаживает своих мужчин, а вечером у очага все наперебой придумывают название, чтобы остановиться на том, которое предложит на прощанье спешащая домой Югетта: «У нас».

По мере движения фильма самый способ кинорассказа будет медленно и достаточно неуклонно меняться. Не то чтобы режиссер забыл о своем пристрастии к музыкальной аранжировке быта. Он снова развернет, выстроит еще одну картину всеобщего веселья. По случаю открытия кабачка «У нас» тихие берега Марны огласятся шумным весельем простонародного пикника: по двое и по трое взявшись под руки, станут бегать по траве девушки из мастерской в длинных крепдешиновых платьях клеш, появится приветливо и мудро улыбающаяся Югеттина бабушка, а полицейский, который — служба есть служба — незадолго до того вынужден был огорчить всю компанию приказом о высылке Марио, явится сюда в начищенном мундире, гостем, ведя за ручки внучат. Здесь будет сцена, в которой совершеннейшим образом узнается Дювивье — автор «Большого вальса» и где Габену дано потрянуть стариной и запеть. 51

Жан Габен поет, в вальсовом движении переходя от одной живописной группы к другой, за ним идет разморенный свежим воздухом, вином и блаженством аккордеонист, а Жан все поет и поет, подхватывая под руки девушек, почтительно-шутливо наклоняясь к женщинам постарше, поет в кружке покачивающихся в ритме мужчин. Песня — и панорама вдоль текущих вод, вдоль десятка взявшихся под руки и пританцовывающих на месте женщин. Поет сидящая на земле старуха в вязаной кофте, к плечу которой привалился тщедушный пьяный муж, поет добросердечный жандарм. И вот уже танцы, вальсирующие горошки платьев, белизна старательно наглаженных блузок, добродушный смех и движущаяся в том же ритме тень листвы под ногами танцующих.

Но есть разница между этой сценой и сценой веселья по случаю выигрыша. Этот праздник в день открытия, этот переложенный на ритм вальса быт на сей раз возникает как танцевальная житейская интермедия в повернувшем в иную сторону сюжете фильма Дювивье.



До того был отлично сыгранный Габеном и его партнером трудный для обоих мужчин разговор, когда Жан, в который раз уловив слишком нежную поспешность художника Жака, берущего ведра у занятой стиркой Югетты, отозвал его в сторону. И они шли молча у реки, и Жак, понимавший, о чем пойдет речь, не избавил товарища от неловкой необходимости сказать же наконец вслух о том, что так не может продолжаться, что нет места третьему между Югеттой и Марио. И Жан с какой-то наследственной деликатностью и прямоотой рабочего, без нравоучительности, но как должно сказал Жаку, что надо уйти. Так «славная компания» уменьшилась на одного.

До бала открытия была также сцена появления Джини — Вивиан Романс, испорченной женщины среди неиспорченных мужчин, деловито самостоятельной и неверной жены Шарля. Она пришла в почти уже отстроенное бистро, в самый разгар работы, чтобы потребовать с мужа денег. Жан встретил ее, оторвавшись от верстака, разгоряченный тем, как ему хорошо все удается, счастливый каждым своим мускулом, захмелевший от работы, как хмелеют от вина, и потому сразу, как говорится, положивший глаз на откровенно обещающую женщину. Так прочертился треугольник Жан — Шарль — Джина, возникла еще одна угроза братству. **52**

До бала открытия была уже сцена, когда товарищам не удалось скрыть Марио в своем доме, и тому предстоит уехать. А самой концовкой все того же бала станет нелепая и роковая гибель миляги Тентена, так упоенно плясавшего в лад со всеми, поднявшись на крышу с трогательно символичным «знаменем труда», как он здесь называет какой-то самодельный флажок. Он во что бы то ни стало хочет поднять его над общим домом и общим праздником и вместе с ним сорвется, насмерть разбившись.

И от «славной компании» останутся только двое, Шарль и Жан, которым предстоит бдение над телом товарища, взаимная ревность и два финала, на выбор предложенные им Дювивье.

Мы имеем в виду не нравственный выбор, возникающий перед персонажами. Практически случилось так, что фильм Спаака и Дювивье был снят в двух вариантах, с двумя концовками. Тут не было ни нажима продюсера, ни нажима цензуры. Два конца в данном случае выразили даже не метания мысли, а ее исходную двойственность.

«Славная компания» поначалу заявляла свою тягу к житейскому и жизненному. Но быт сразу же представал тут материалом для всяческого переложения — музыкального, танцевального, театрального. Стоит мысленно еще раз «просмотреть» хоть ту же сцену бала в мебелирашках в сопоставлении, скажем, со столь похожими на нее эпизодами из итальянских неореалистических лент. Там, где итальянцы двадцатью годами позже будут счастливы, обнаружив неожиданность и богатство природы, Дювивье организовывает достаточно богатую массовку дежурных типов, чья первичная, когда-то существовавшая жизненность потерта до превращения в ампула. То же самое происходит с декорацией: это реализм павильона. (Искусственный, выстроенный Париж куда хуже искусственной, выстроенной Касбы: в «Пепе ле Моко» художник строил образ романтический, экзотичный, с привкусом условной бульварной поэтики, а художник «Славной компании» просто скопировал колодец городского двора и был не слишком удачлив в своем копировании.) **53**

Та свобода, с которой режиссер предоставлял своим героям, Жану и

Шарлю в одном варианте убивать друг друга, а в другом торжествовать победу мужской дружбы над пошлыми женскими чарами (в этом варианте Шарль и Жан, вдвоем явившись в завешанную фотографиями обнаженной хозяйки квартиру Джины, почти хором объявляли ей: «Обойдемся без твоих прелестей!» — и уходили, обнявшись и дружно помахав ей на прощание ручкой), — вовсе не есть свобода саморазвития жизненного характера, когда герой может поступить так или иначе, даже вразрез начальному замыслу автора, но в соответствии с собственной природой. Пессимизм одной и оптимизм другой концовки имеют одну цену, потому что они имеют одно происхождение. Здесь опять аранжировка — на этот раз кинематографическая аранжировка жизненных проблем, как до того была аранжировка житейских мотивов.

О «Славной компании» есть довольно обширная киноведческая литература. В разное время о фильме писали то очень высоко оценивая его, то уничижительно. Этот разноречивый набор оценок, думается, связан вот с чем. Если для самого Дювивье «Славная компания» в конце концов была лишь очередным вариантом «опытов независимости», очередным вариантом судьбы простого, сильного, естественного человека в современном обществе; если в фильме очевидны родственные связи его и с «Марией Шапделен», и с «Бандерой», и с «Пепе ле Моко» (они прослушиваются даже в географических названиях, здесь звучащих, — Жак оставит Францию ради Канады, а Марио оказывается беглецом из Барселоны); если аккордеон подвыпившего спутника Жана наигрывает на берегах Марны мелодию, похожую на ту, под которую тоскует на алжирской террасе Пепе; если Жану, убившему Шарля в одном из вариантов финала, предстоит бегство в тот же Алжир; если в конце концов и здесь, в «Славной компании», проступает все тот же сентиментальный рок бульварного романа — для зрителя 1936 года не это было существенно.

Не так уж редко бывает, что зрительный зал ищет в фильме любой возможности добавить к происходящему там — свое. Перед экраном нет пространства выдвинутых подмостков, на которые, как бывает в театре после спектаклей, чем-то отозвавшихся общественной потребностью возбужденного зала, может подняться кто-то из публики, чтобы говорить от имени всех. За сто с лишним лет до «Славной компании» можно было услышать этих ораторов партера на премьерах романтических драм во Франции, или на премьерах патриотического Верди в предгарибальдийской Италии, или в день первого представления никому не памятной ныне оперы «Немая из Портичи»; в зрительном зале началась демонстрация, ставшая завязкой революции. **54**

И в дни тридцать шестого года, когда Франция была наэлектризована духом только что принесшего свою антифашистскую клятву Народного фронта, между экраном и кинозалами рабочих кварталов существовал тот же напряженный контакт, то же кровообращение идей. То же ощущение экрана транспарантом событий, сегодняшних и важных. Вот почему в достаточно традиционные прориси фигур сценария Спаака, меняя все, вписывались для зрителей сами зрители. Поверхностный намек на сходство превращался для них в родство, в тождество. И бал в «Отеле короля английского» превращался для зрителей в праздник солидарности; и чувствительная дружба членов «славной компании» — в торжество рабочего единения. И мелодраматический изгнанник Марио превращался в сына республиканской Испании, хотя, по сути, это предположение вовсе ничем не подкреплено, напротив... Зрители

отдавали фильму себя, свой энтузиазм солидарности и действия, и в их глазах уже ничто не могло поколебать этой приданной ими фильму цены.

Зрителю было наплевать на идиллическую сладость, на снижающую мелкость задач героев, которые всего-навсего отстаивают свое право на владение уютным кабачком. Зрителю дела не было до того, что снимал Дювивье до «Славной компании» и в каком ряду следует ее воспринимать. Зрителю дела не было и до того, что ненавистная им гитлеровская Германия охотнейшим образом приобрела фильм и не замедлила пустить в прокат под названием «Сильнее любви». Они, как уже было сказано, видели в фильме свое. Воплощением этого своего был для них герой Габена.

С его энергией действия.

С его способностью объединить всех.

С его надежностью.

С его пролетарским бескорытием.

С прочностью его товарищества.

С его всегдашним бесстрашием.

## 55

Между актером и залом устанавливался тот прямой ток, прямой обмен чувствами и состояниями, который позволял, бывало, великим мастерам романтической сцены нести людям свое вопреки возможностям пьесы. На сеансах совершалось чудо преобразования постоянной темы Габена в сегодняшнюю тему народного антифашистского зала.

«Славная компания» и завершила романтический габеновский цикл Дювивье и высвободила актера из него. После «Славной компании» он еще раз снимется у Дювивье — это будет во время войны, в Голливуде, где двое беженцев естественно потянутся друг к другу. Но в тридцать шестом году Дювивье и Габен расстанутся.

## 56

## ПРИГОВОРЕННЫЙ УБИТЬ

Предсказав в одной из своих статей, чем станет Габен для французского кинематографа 30-х годов, Марсель Карне как режиссер по той ли, по другой причине не сразу сошелся с этим актером на съемочной площадке. И в его фильме «Женни» главную мужскую роль сыграл Альбер Прежан с его трогательной и щеголеватой прелестью актера — лирического тенора, застенчивого премьеры комедий Рене Клера. Альбер Прежан, в чьих персонажах, этих счастливицах-неудачниках, живущих «под крышами Парижа», всегда просвечивает и его собственная очаровательная победительность, и легкая, беззащитно легкая самоуверенность парижских 20-х годов. В фильме Карне актер сыграл не то чтобы плохо, но неуместно: то был фильм уже иного времени.

За «Женни» Карне поставил «Странную драму», эксцентрический трагифарс, где маньяк-вегетарианец, полный нежности к животным, идейно и систематически убивал мясников. В этом романтическом гротеске Карне снял Жана-Луи Барро, актера, которому предстояло будущее великого романтического мима, с чредой его персонажей, колеблемых, хрупких, гротескных, с чредой его ролей, которые кажутся проекцией, смещенной, трепещущей проекцией обобщенных трагедий.

В 1938 году Карне снимает «Набережную туманов» с Жаном Габеном.

1938 год. Двадцать лет спустя журнал «Синема-58» сделал занятный опыт: был написан своего рода юбилейный некролог этому самому году тридцать восьмому. 57

Автор этого некролога перелистал газетные подшивки; нашел в архиве — через двадцать лет — листки, рассчитанные на однодневную жизнь; поднял из естественного забвения моды дня, сенсации дня, сплетни дня. Он сделал это, думая о том, как легко забывается прошлое, как легко оно окутывается флером, скрадывающим жесткие и грубые очертания. И еще он думал о том, как непрозорлив бывает сегодняшней день по отношению к дню завтрашнему, как он занят сам собой, не глядя дальше собственного вечера... Это он думал уже не только о последнем годе перед второй мировой войной, но и о собственном, теперешнем дне... Прочтем, что он написал.

...«Вот двадцать лет назад...» — говаривали в свое время отцы, предаваясь воспоминаниям о прекрасных днях двадцать пятого или девятисотого года... Новому поколению отцов остается предаться тем же воспоминаниям, остается рассказать как очередную «чудную пору» пору середины тридцатых... Ее быт. Ее общие очертания. Покрой ее архитектуры, определенный модой только что закрывшейся Всемирной выставки. Колонны, стены, статуи, женщины снимают с себя все лишнее. В ходу неогреческий стиль. Тонкие ткани — уже появилась синтетика — подчеркивают формы тела. В костюмах законодателем мод становится Люсьен Лелон, декоратор, и Кристиан Берар одевает сцены парижских театров. Впрочем, щекочущий и рискованный стиль его еще смущает режиссеров «Картеля», объединившего наиболее серьезных мастеров театра, и Луи Жуве предпочитает ставить Жироду, лишь самую малость приодев его по моде.

На процессе отечественных фашистских заговорщиков раздаются первые показания, и Франция вздрагивает. Гитлер встретился с Муссолини. Все только что отдали дань восхищения трагической «Гернике» Пикассо, но сколько же

можно, — кровь, кровь в Испании и в Китае, все о ней и о ней...58

Премьер-социалист Леон Блюм обращается с патетической речью к палате депутатов. Президент, г-н Альбер Лебрен, строит планы охранительной «перегруппировки нации»: Народный фронт уже подточен... Выставка сюрреалистов заставляет пролить немало чернил. Люди, старающиеся следить за литературными новинками, читают в метро элегантно-пестрые дневники путешествий Поля Морена и «Смерть лебедя», если только им удастся раздобыть эту книжку, которую Бенуа-Леви только что перенес под аплодисменты на экран. Остальные в том же метро читают свой «Пари-матч» и статьи политического обозревателя Женевьевы Табуи, опять и опять поставляющей свидетельства внутреннего развала рейха. Умиляются над несчастным чешским президентом Бенешем и над Ширли Темпл: только что вышел новый фильм с этой малюткой-кинозвездой — «Хайди-дикарка». Публика с Елисейских полей в нынешнем году еще получит неурезанный рацион американских комедий, урожай даже больше обычного: «Каникулы», «Теодора сошла с ума», «Вы не унесете с собой», «Мой муж ведет дознание», «Любовь с первой страницы», «Двойное супружество».

Но есть подпольные штурмовые отряды! Маленький полковник де ля Рок готовит своих ребят. Певица Дамиа изображает «Французскую землю» в очередной программе «Фоли Бержер» — в «Расцвете сумасбродства».

Киношники с азартом следят за дуэлью американцев и французов на отечественной кинотерритории. Удержим ли мы первенство?..

Все увлекаются спортом и авиацией. Кэтрин Хепберн, Бетт Дэвис и Лили Дамита играют роли отважных воздухоплавательниц. Молодежь увлекается также вокальными упражнениями Дины Дурбин и веснушками комика Микки Руни. Молодежь интересуется и маленьким Карне, хотя его упрекают за «искусственность». Впрочем, настоящие любители кино с наибольшим волнением ждут очередную комедию Любича. 59

Что-то беспокоит в Судетах, но немецкий киноконцерн «УФА» финансирует «Сердцееда» Гремийона с актерской парой Габен — Мирейль Бален. Это успокаивает, как успокаивает и премирование «Великой иллюзии» в Венеции.

В костюмных фильмах, как всегда, не имеет соперников Голливуд, и Грета Гарбо заставляет всех наслаждаться своими Камиллой и Марией Валевской. Трогательные зрелища заставляют трепетать консьержек так же, как трепещут они из месяца в месяц, вчитываясь в газетные подробности романа короля и мадам Лупеску, между тем как Роберт Тейлор, новый киногерой, яростно самоутверждается как холостяк. Напевы Пиаф уже начинают витать в воздухе на улицах, где на огромных плакатах человек Дюбо, Дюбон, Дюбоне де Кассандр опять и опять опрокидывает рекламный стаканчик аперитива. Умирает Равель, зарывшись головой в простыни... Морис Жобер уже пишет музыку «Набережной туманов». Йорис Ивенс возвращается из Испании и отправляется в Китай. Леди Мендл устраивает на редкость удачные приемы, куда все спешат глазеть, как Жан Кокто публично распускает свой павлиний хвост.

Скоро предстоит отпраздновать фейерверком столетие Эйфелевой башни... Все идет к концу... Этот полусон сменится мобилизацией, которая еще ведь не война...

Такова была весна тридцать восьмого, легкомысленная и тревожная, столь

похожая на нынешнюю весну и уже такая далекая, патетически нелепая с расстояния, допотопная,— заканчивает свое карнавальное надгробное слово эпохе парижанин тревожного пятьдесят восьмого года. — И если бы мы не припоминали все это для того, чтобы поразвлечься немного, не пристало ли заключить наш монтаж исторических срезов полузадушенным криком, бессильным, гротескным и великолепным криком Абея Ганса, который тогда посвятил свой фильм «Я обвиняю» — «мертвым будущей войны, которые не поймут этого посвящения».

В шутовском хороводе предвоенной весны журналист заставляет пройти руку об руку великих людей и людей — однодневок газетной полосы, чьи имена сегодня не растолкует ни одна энциклопедия, которые памятны именно так, как парижанину памятен человек с рекламы аперитива, а москвичу того же года рождения — стишок «А я ем повидло и джем» и толстощекий поваренок, угощавший вас с витрины круглой надрезанной булочкой с горячей московской котлетой. **60**

Мюнхен, отпразднованный как триумф миротворства, в сознании миллионов снял прямоу военную угрозу: страх был уведен в подтекст жизни, растворен в ежедневности. Мюнхен не только предал Чехословакию, он нанес удар по Народному фронту Франции — в чем, кстати, была одна из его политических целей: созданный для прямого противодействия фашизму, принесший клятву единства действий на многотысячных трибунах парижского стадиона 14 июля (сама дата заставляла вспомнить о другой клятве народных представителей, с которой началась Великая французская революция), Народный фронт обманно отменялся в своей необходимости — коль скоро поверить, что угроза миновала...

Быть может, Марсель Карне, в ту пору начавший съемки «Набережной туманов», не смог бы сказать о себе так четко и прямо, как высказался Жан Ренуар, тотчас после мюнхенского сговора вслед за воодушевленными Народным фронтом лентами «Жизнь принадлежит нам» и «Марсельеза» сделавший свою трагифарсовую фарандолу «Правила игры»: «Я знал, куда иду. Я знал, какая болезнь гложет моих современников. Меня вел инстинкт; сознание опасности помогало мне находить реплики и мизансцены; мои товарищи думали так же, как и я. Как мы все были встревожены! Мне кажется, что фильм хорош. Но не так уж трудно работать хорошо, когда компас тревоги подсказывает нам направление». Вот эта подсказывающая путь дрожь острой, как игла, тревоги ошугима и у Карне.

Как и у Ренуара в «Правилах игры», в «Набережной туманов» не отыщешь прямой близости к событиям времени. Порт; солдат морской пехоты, дезертировавший с колониальной войны откуда-то из-под Тонкина; не очень внятный мир хлыщей с револьверами; лавчонка скупщика краденого, Забея, убийцы и меломана; дощатый дом на молу, где у чудака по кличке Панама каждый неизвестно почему может выпить, не платя, переночевать и уйти дальше, никем не спрошенный; и девушка, которую солдат встречает здесь; и любовь Нелли и Жана; и смертельное для героя соприкосновение с «вторым», «нижним», подпольным миром, где он убьет Забея и будет за минуту до отплытия убит опасным позером Люсьеном, с истерическим сладострастием и с ужимками гангстера выпускающим в него пулю за пулей. **61**

Карне и его сценарист Жак Превер сослались в титрах на первоисточник, роман Мак Орлана. (Мы уже называли — в связи с «Бандерой» — это имя

известного французского писателя, романтика и экспрессиониста, особенно привлекавшего к себе умы в 20-е годы). Написанный за десять лет до фильма, этот роман заканчивает время своего действия незадолго до первой мировой войны, пронизан ее сгущающимся электричеством. Что до действия «Набережной туманов», то оно датировано годом его выпуска. За год до Второй Мировой.

Превьер не соблюдал верности роману. В сущности, они с Карне могли бы и не ставить в титрах литературной ссылки. Иные персонажи, Нелли в романе никак не связана с Забелем и с убитым им юношей. Героиня фильма кажется лишь ее тезкой, нет сходства между бледной, молчаливой, светлоглазой девушкой, которую Мишель Морган играет замкнуто мечтательной, почти суровой в своей отстраненности, — и бесстыдной, торжествующей, как наглый фокстрот, проституткой-буржуазкой из книги. И солдат-дезертир в романе появляется лишь проходным персонажем в чреде иных персонажей «театра теней», разыгрывающего свой смутный сюжет в заснеженной, испятнанной кровью, пульсирующей и качающейся ночи Мак Орлана. Солдат дезертирует, нищенствует и кончает тем, с чего начал, — той же солдатчиной, но под чужим именем, и смертью на учениях, так сказать, смертью-репетицией перед гала-представлением будущей войны.

Но между романом и фильмом — тождество настроения смутности и немотивированности частного действия при предопределенности общей судьбы: отдельности каждого и угрозы надо всеми. В романе и в фильме одинаково возникает неожиданное, острое сближение туманного, авантюрного, асоциального мира с историей XX века.

У Мак Орлана естествен прямой параллельный монтаж частного существования с «крупными планами» времени, и абзац о житье-бытье осмотрительной шлюхи, которой открывается большая карьера, стоит на странице рядом с абзацем о предвоенной Европе: «Европа спала, положив голову между лап, как затаившийся хищный зверь, и каждый жил кто во что горазд, с молчаливого дозволения этого сна. Те, кому предстояло заклятие, жирели на подножном корму газет, не сознавая грядущего бедствия». И о казни Забея опять же сказано: «Он умер на гильотине насильственной смертью, опередив на несколько месяцев многих своих соотечественников — тем предстояла смертная казнь войны». **62**

«Компас тревоги», с недавней Карне, правильно указал ему роман Мак Орлана, как указал ему и путь спора с литературным первоисточником, — спор во многом определяет строй фильма. Свет фильма жестче, рисует предметы объемнее, здесь нет этого «театра теней», мотив которого столь настойчив у писателя. («Тень, появлявшаяся из-за угла, выскакивала из засады и хватала тень пьяницы; на фоне голубых от луны стен две-три тени мужчин обменивались огоньками папирос. Тени полицейских, всеми узнаваемые, медленно пересекали дорогу, готовые броситься по первому свистку, сообщаемому о налете. Да и налет не что иное, как вихрь теней, которые рассыпаются по бульвару охапкой мертвых листьев, подхваченных порывом ветра».) Жизненная тревога у Превьера и Карне не мистифицируется, как у Мак Орлана, при том что она пропитывает собой все.

Высокий борт безлюдного парохода. Тросы, чуть провисшие от борта к чугуну причальных труб. И туман, который наполняет собой пространство между камнем, металлом, людьми. Это фон титров. Настойчивость

вступительной музыкальной фразы, мерной, ясной, лишенной призвуков. Свежая побелка путевого знака — до Гавра двадцать километров. Громоздкий кузов вырulingающего автофургона, фигура в свете фар с поднятой рукой. Габен входит в картину.

Для того чтобы определить художественные законы его существования в ней, нужно определить, обозначить формулу ее образности. Нам кажется, что все тут — и диалоги Превера, музыкально организованные, всегда рифмующие простое бытовое значение произнесенного с небытовым, лирико-многозначительным его отзвуком; и конструкция характеров с постоянно возникающим вокруг житейского их зерна ореолом романтического обобщения; и декорации Траунера, с этими включениями странного, выстроенного мира в вересковые пустоши близ Гавра, в изрезанный белый морской берег, в зыблущуюся, бело-серебряную подлинность моря — все это, если можно так выразиться, подчинено принципу достройки на натуре (позволим себе расширить смысл выражения, вообще-то обозначающего определенные условия съемки, когда декорация возводится на реальной земле). **63**

Поэтическая достройка природы, то, что принято называть «поэтическим реализмом» Марселя Карне, здесь закон и для игры Габена.

Может быть, Габен еще никогда до того не был так безусловен — не только всегдашней безусловностью его собственной личности на экране, но и безусловностью конкретной характерности данного человека: все, что ему дали встречи с Ренуаром и Гремийоном, о которых мы еще расскажем, сработало по-особому в поэтическом кинематографе Карне. В роли, где самим построением сценария исключен даже вопрос — кто он и откуда, этот человек, Габен и Карне прекрасно отяжелили роль конкретностью.

Габен—Жан носит каскетку, обмотки, мундир так, что чувствуешь измятость и заношенность платья, которое тяготит и потому, что в нем тебя остановит любой патруль, и потому, что оно знак опостылевшей солдатчины, и потому, что устал спать в нем, не раздеваясь, уже которую ночь.

Габен—Жан входит в просторный дощатый барак к Панаме и опускается на струганную скамью так, и так на ней сидит, расстегнув солдатский ремень, расслабив плечи, что чувствуется не только его сегодняшняя усталость, которая притупляет в нем сейчас все, кроме чувства блаженного отдыха, кроме той самой подсказанной Мак Орланом «божественной радости быть под кровом», но и вся его прошлая жизнь. Привычка и умение до дна испытать нирвану привала, освободившихся от выкладки мышц, расстегнутых пуговиц, короткой и полной свободы от команд.

Потом Габен—Жан случайно попадает в дом к Нелли — девушке, которую увидел у Панамы и успел полюбить. Отчим ее, слащавый и смутный Забель—Мишель Симон, подначивает и обхаживает молодого гостя, с пакостной интимностью устраивает подобие семейного завтрака, игриво понукая Нелли в ее обязанностях хозяйки. И в этой мещанской гостиной за лавочкой — с наследственными фарфоровыми тарелочками, с вязаными кружевами на спинках кресел и с крутой лестницей вниз, в подвал, где уже было совершено и совершится убийство, — Жан будет поначалу смущенным и степенным гостем, парнем с серьезными намерениями, естественно, готовым быть уважительным к родне девушки, старающимся понравиться, и в минуте недолгого жениховства, в основательности молодого солдата, в том, как он принимает



стакан кофе, по-крестьянски уважая и самую еду и сотрапезников, опять же будет вся его прошлая жизнь. Пластически переданная история характера. **64**

Так во всем.

Первая сцена с Люсьеном в утреннем пустом порту, на мокроватой после туманной ночи брусчатке, перед причалами. Издали заметивший Нелли, сидящую на парапете с незнакомым ему солдатом, хлыщеватый Люсьен со своими выразительно плечистыми, ухмыляющимися прихвостнями подруливает поближе, заговаривает с девушкой, а Жан отходит, так же естественно, так же подчиняясь внутреннему правилу, как через несколько минут, подчиняясь тому же правилу, подойдет к ним, поняв, что девушке нужно его вмешательство. Габен уже сыграл похожую сцену в «Зузу», но похожи тут только ситуации, не люди, не фильмы. То есть, вернее сказать, в Жане из «Набережной туманов» сквозит — как его прошлое — Жан из «Зузу», справедливый и простой парень с моралью рабочих кварталов. Но на это легло уже его, героя Карне, пережитое вслед за тем прошлое.

У Габена в «Набережной туманов» есть три минуты, бесконечно существенные для развития общей мысли образа и картины.

Одна пережита им в самом начале, к сюжету никакого отношения не имеет. Шофер автофургона, перед которым Жан «проголосовал» в двадцати километрах от Гавра, чуть не наехал на собаку — Жан перехватил у него руль, машина отчаянно вильнула, чуть не опрокинувшись, шофер на чем свет покрыл пассажира, и оба выскочили на влажное шоссе, готовые сцепиться, и попугчик отрезвил себя и шофера, уже схватившего тяжелый гаечный ключ, короткой, опять же по-преверовски отзванивающей фразой о том, до чего это просто — убить. И шофер, поняв его, примирительно вынул пачку сигарет. **65**

Вот это прошлое человека, с омерзением отведавшего легкость убийства, бежавшего из армии от его тошнотворного вкуса и преследуемого в своих гаврских приключениях той же постоянной, мерзко облегченной возможностью, бросает трагическую светотень на эпизод в общем-то комедийный, в общем-то победительный для главного персонажа — эпизод с Люсьеном, когда Жан, неторопливо раскидав телохранителей подонка в его неприлично модном, обтягивающем зад длиннейшем пальто, хлещет его по щекам, и тот плачет слезами от боли. Ему ничего не стоило бы прикончить здесь Люсьена, и отошедшие в сторонку парни не без удовольствия молча присутствовали бы при том.

Вождедеющий к своей падчерице Забель витиевато и доверительно разъясняет за тем самым семейным завтраком, как он был бы благодарен Жану, окажи ему тот эту услугу, бормочет, что и теперь не поздно.

И наступит третья минута. У Жана нальются каким-то белым бешенством глаза, и будет страшно, когда он, схвативши Забеля за горло, подтянет его к себе, вверх со стула, доверительно и ужасно приблизит его лицо к своему, уже искаженному. И только руки Жана будут еще владеть собой, не сожмут это горло, не убьют. В них останется что-то от великодушия молодой силы, от ее естественной жалостливости и брезгливости к слабой жидкой плоти пожилого провокатора и гнуснеца.

В преверовском тексте сцены, в неуместном по ситуации и поэтически необходимом монологе Жана все о той же легкости убить есть все те же философские обертоны вульгарной и кровавой житейщины, тот же заряд отделяющегося от нее и взлетающего над ней обобщения.

Дезертир такого-то полка морской пехоты, занумерованный номером солдатской книжки, габеновский Жан есть образ по природе своей двуединый. Безусловный сам по себе, он в то же время метафора: метафора современной фильму человеческой судьбы, метафора преследующей современного человека прошлой и будущей крови. Метафора поколения между двумя империалистическими войнами.

Убийство разрешают, к нему подстрекают — Жан дезертирует от обязанности убивать. Дезертирует, потому что по природе своей не может принять развратительную освобожденность от личной ответственности.

Парадокс «Набережной туманов», ее антитеза фильмам Дювивье в том, что герой Габена вне закона, потому что он не убийца, не хочет больше быть убийцей, убийство же законно, добропорядочно, вменено в гражданскую обязанность. **66**

Из мира, где собственный голос тонет в общем солдатском крике, собственный выстрел приплюсовывается к общей пальбе, герой Габена укрывается в мир фильма, в мир этого особого диалога монологов, к которому он присоединит свой.

Никто из писавших о фильме Карне, кажется, не обратил внимания, что в «Набережной туманов» настоящий туман снят только однажды, в самом начале, на дороге в Гавр. Садясь в грузовик, Жан обменивается с водителем теми же по-преверовски значимыми незначимыми словами: «Проклятый туман! — Не видал ты туманов, вот там, откуда я пришел, — вот там туман. — Это в Тонкине-то? Откуда бы там? — Отсюда». «Отсюда», — говорит Жан и мучительно неловко, коротко стучит себя по голове. «Только ни слова про туман, здесь нет туманов, — делает простоватый и чудной Панама единственное предупреждение гостю, которому как всем, без расспросов, дает поесть и переночевать. — Не хочу слышать про туман, у нас барометр всегда стоит на ясно». И он возникает в кадре, этот испорченный старомодный, прозрачно полый барометр с узорной стрелкой, блаженно омертвевшей на «ясно».

Парадоксальным образом туман у Превера и Карне — метафора действительности с ее испарениями крови, одуряющей безответственности, всерастворяющей безличности. И против этого тумана воздвигается какая-то искусственная, мечтательная ограда.

Не слушающие друг друга, несоприкасаемо параллельные монологи беглецов из тумана — мечтателя Панама с его тихой гитарой, с его игрушечным парусником внутри бутылки, которую разобьет выстрел, с его ни к кому не обращенными словами о дальних краях; художника Мишеля, мечтающего о небытии так же вслух и так же тихо, как Панама о своей Панаме; спившегося морячка, который с таким же блаженством мечтает о недостижимом для него ночлеге на постели, застланной простынями; наконец, Нелли, самой замкнутой, самой мечтательной и таящей на дне души какой-то печальный осадок безнадежной трезвости. **67**

И опять вступает в свои права общая поэтическая нота фильма. Утренний пустынный порт, где никто не встретится героям. Совершенно пустой, влажно поблескивающий трамвай, который пройдет в глубине кадра, наискосок, мимо одинаковых, уходящих так же наискосок низких кирпичных пакгаузов без единого окна; бочки, сложенные так, что нам виден только ритм соприкасающихся друг с другом кругов, внятна их способность раскатиться,

обособиться; сцена погрузки — в причудливости её ритмов, в пересечении балансирующих проходов с тяжелыми тюками по шаткому трапу, в невесомом и неуверенном парении тяжелых бревен. Наконец, пароход, на котором должен отплыть куда-то в Венесуэлу Жан в каюте судового врача, еще одного мечтателя, чей житейский обыденный комизм острее заставит нас воспринять удивительную безлюдность корабля; при всей его современной оснастке, при всех его надраенных медяшках он смотрится в фильме Карне как прибежище, как ковчег. Реальные пейзажи и предметы мгновенно оказываются метафоричными, — и метафора в своей щемящей многозначности не поддается словесной расшифровке.

Есть, нам думается, та же двойная природа и в двойном сюжете фильма Карне и Превера: лирический, чуть загадочный, с поэтическими умолчаниями сюжет Жана и Нелли, их оборванной любви и несостоявшегося отъезда прослушивается в фильме и как сюжет-метафора, сюжет несостоявшегося освобождения, сюжет настигшей солдата неизбежности убить.

Жан убивает Забеля в подвале под лавкой, под этой квартиркой с салфеточками на спинках кресел. В подвале, где, нельзя не догадаться, день или два тому назад Забель убил дружка Люсьена, который, должно быть, имел что-то с Нелли. И это не победа, а конец героя, и нет тут ни секунды традиционного воздаяния злу, когда любимый нами персонаж, пусть губя свое счастье, все же разделяется со старым развратником, вождем к собственной падчерице. Забель получил то, чего хотел, — фраза приходит на ум не в привычном звучании: дескать, поделом ему. Нет, Забель, персонаж поэтико-символического фильма, персонаж-обобщение, персонаж-метафора, заставив Жана спуститься в подвал и убить, осуществил ту цель, ради которой он опасно лебезил, пространно и окольно красноречиво врал вокруг солдата. Тот не хотел, держался из последнего. И все-таки сделал то, чего от него добивались. **68**

В истории кино известен до комичности затяжной спор в монтажной, когда продюсер то тайком, то со скандалами сокращал сцену убийства Забеля до единственного удара, а Карне с тем же упорством восстанавливал сцену, как она была снята, в бессмысленном механическом ожесточении ударов кирпичом, которые Жан обрушивает на голову старика. Дело, видимо, не в легендарно дурном характере Карне, не в его нервическом упрямстве. Ему важен был ужас включившегося наконец механизма, сработавшей наконец легкости, о которой знал и от которой бежал Жан.

Герой кончен именно здесь, в подвале. Выстрелы Люсьена на улице, когда Жан выходит из дома убитого, пьяно и тупо переставляя ноги, ставятся только точкой. Идеальная коллизия разрешилась раньше. Освобождение сорвалось раньше: тоскливому гудку отплывающего пустого трехпалубного ковчега уже некого звать.

Смерть героя Габена у Карне не есть неизбежность жанра, не есть неизбежность бульварного рока, властного над персонажем, как то было в фильмах Дювивье. Марселю Карне напрасно приписывают тему рока: здесь только поэтически прочитанная, реально-пессимистическая тема времени. Тема кануна войны.

Следующий фильм Карне, Превера и Габена, «День начинается», вышел уже буквально в канун войны, летом тридцать девятого года. Здесь новая секвенция, новое проведение все того же мотива. Он тем внятнее, его тем

меньше можно спутать с мотивом бульварного рока, что здесь на события и персонажей уже не падают зыбкие блики романной фабулы Мак Орлана, ее авантурные тени. Нет порта романтических прибытий и несбыточных отъездов, — обыкновенный Париж, маленькая площадь перед домом, где живет Габен—Франсуа, и брандмауер дома напротив, на котором виден тот же рекламный человечек Дюбо, Дюбон, Дюбонне де Кассандр... Нет оплакивающих и зовущих пароходных сирен — заводской гудок, начало рабочего дня, шум пескоструйного аппарата. И герой не беглец, а скромный работающий обитатель опрятной, почти по-девичьи целомудренной и прибранной мансарды. Отсюда, из дверей чистенькой комнаты, пятась, выходит человек с пулей в животе, оступается и уже мертвым катится вниз, чуть не сбив с ног слепого жильца, который постукивал палочкой, поднимаясь по знакомым ступенькам. И слепой, ничего не решаясь понять, только спрашивает пустоту лестничной клетки: «Что, что это? Что случилось?» Так начинается фильм. **69**

Карне и Превер предложили здесь Габену сыграть вовсе не человека, волею случая спознавшегося с темным миром и в тщетных попытках высвободиться из его тенет доведенного до необходимости убить, спасая себя. Никакой уголовной истории в картине нет, и немолодой господин с актерским бритым лицом, который в своем не по возрасту броском, светленьком пальтеце скатился мертвым по ступенькам, никакой не главарь шайки, никакой не гангстер, а просто невнятный тип с манерами свободного художника, хотя он всего лишь показывает в каком-то театрике старательную труппу дрессированных собачек.

Итак, простая история. Натура, которая, кажется, не позволяет никаких поэтических достроек. Маленькая драма квартала. Жил-был молодой рабочий Франсуа, звон будильника подымал его по утрам, он спускался по лестнице, приветливо здороваясь с соседями, брал свой велосипед, ехал на завод. Жила-была девушка, зарабатывала себе на жизнь. Однажды она зашла случайно на завод, и Франсуа, сдвинув на затылок забрало пескоструйщика, разговорился с ней, оценивая ее взглядом, откровенным и нежным. Было окраинное жилье Франсуазы, где за окнами шумели и коптели близкие поезда, жилье с открытками, засунутыми за рамки зеркала, с гладильной доской, с кроватью в единственной комнате, с ситцевыми платьями, на плечиках повешенными на дверь. Франсуа ухаживал за девушкой, и настала минута: он обнял ее, недвусмысленно и серьезно, как человек, готовый вести ее под венец. А она высвободилась, мягко и не обидно, но все-таки насторожив его. Потом он увидел, что она, выпроводив его, ушла куда-то из дому, и он пошел за ней. **70**

Потом возник какой-то театрик — Франсуа видел, как Франсуаза вошла туда, села, ждала чего-то и дождалась: был выход, который обещал волшебство, феерии огромного масштаба, блеск и тайну, — человек, вышедший на сцену, отдавал цилиндр и струящийся плащ стройной ассистентке, улыбался прельстительно-инфернальной улыбкой мага, чтобы потом той же улыбкой сопровождать свой номер — маленькие танцы и сценки жалобных пуделей, качающихся на задних лапках.

Жюль Берри играет Валантена с необыкновенно точным пониманием природы образа и фильма — играет жалкую острую конкретность оболъстителя Франсуазы, этого великого повелителя собак, извилистого, облезлого человека с черными глазами, которые он сам почитает магнетическими. Неудачник и

пошляк, он самоутверждается, совращая девочек из предместий — задуривая им голову рассказами, пышными и скользкими, как его шелковый театральный плащ. И это его в конце концов, даже не из ревности, а тоже одурев от его словес, от его настырности, от его дешёвых опасных игр, и застрелит Франсуа.

Итак, простая история. Заурядная, психологически вполне мотивированная, закреплённая в несомненности житейских предметов и в безупречной достоверности Габена—Франсуа. Но фильм лишен той сообщительной, сочувственной, простосердечной интонации, которую, казалось бы, естественно подсказывает эта житейская драма, каких много. Законом фильма становится строгая музыкальность. Возникает напряжённая, полная главного и сумрачного смысла вторая тема, не спорящая с первой, наивной и драматической, но вторящая ей своей отрешающей и увеличивающей философичностью. 71

Долгих дней истории, прожитой Франсуа во всех ее прямых и несложно драматичных перипетиях, в картине нет. Мы уже сказали, как она начинается. С выстрела, с падения тела, со вскрика слепого начнется единое время фильма, с вечернего выстрела до утра. Эта трагическая комната, где за ночь все сместится, где шкаф будет пододвинут к простреливаемой полицейскими двери, где отражение лица Франсуа в запотевшем окне будет изуродовано рваными краями пулевого отверстия, где теми же пулями будет разбито зеркало, где человек останется совсем один, даже без собственных отражений, где он будет полулежать на постели, привалясь к последнему непростреливаемому углу — эта комната нужна Карне, Преверу и Габену не для того, чтобы герой здесь вспомнил и понял все случившееся с ним в предыдущие месяцы, и даже не для того, чтобы укрупнить историю Франсуа и Франсуазы рамкой последней ночи, когда герой отстреливается и на рассвете сам убивает себя.

Начиная с выстрела, на который словно напрашивается, словно нарываешь мелкий сверхчеловечек Валантен, второй «голос» фильма определяется в особенности законов своего музыкального проведения. С обыденной психологической неуклонностью мотивировок здесь покончено, и нельзя, художественной логикой воспрещается задать естественный, казалось бы, вопрос: зачем Франсуа выбирает для себя эту мучительную осаду, вместо того чтобы сразу выйти, что-то объяснить, так или иначе отдаться в руки закона, дабы облегчить свою судьбу. Повторим: вопрос отменяется именно самой художественной логикой картины, а не тем, скажем, что у Франсуа после обмана Франсуазы и смерти Валантена возникает какое-то кризисное состояние души, неподвластное нормам. Габен такого кризиса решительно не играет. Его Франсуа в осаде сосредоточенно делает то, что ему нужно, он объясним в каждую минуту — когда он ловит и не может поймать затухающий огонек окурка, чтобы прикурить от него сигарету (спички кончились); когда он, вжавшись спиной в стену, пробирается к окну, чтобы увидеть, много ли полицейских скопилось на маленькой булыжной площади внизу и не подтянули ли они пожарную лестницу; когда он машинально пересаживает с места на место замусоленного шерстяного медвежонка, детскую игрушку Франсуазы, которую он у нее выпросил. Это поставлено и сыграно так же четко, так же проработано в своей житейской осязательности, как четка и проработана в своей житейской осязательности история Франсуа, Франсуазы и

Валантена. Сложность и уникальность в фильме «День начинается» в том, что из тех двух, равно бытовых рассказов один оказывается как бы извлечением корня из другого, философским и символическим изъяснением его.

От фильма «Набережная туманов» к фильму «День начинается» романтизм Превера и Карне нарастает — нарастает, хотя, по всей видимости ход событий упрощается, натура прозаизируется. Сохраняется и усиливается чисто романтический способ художественного мышления. Конкретность здесь не типизируется, как у реалистов, а взвинчивается до символики, и история Франсуа, Франсуазы и Валантена разом оказывается и трагической вечной пантомимой простодушного Пьеро, наивной и изменчивой Коломбины и самодовольно-шутовского Арлекина, и музыкально обобщенной, философской парафразой времени. **72**

Сюжет осады заключен уже в сюжете Франсуа, Франсуазы и Валантена: тихого рабочего парня обтекают, засасывают, провоцируют на отчаянность какие-то силы.

Герой Габена здесь не знает часа и минуты, когда он, словно неосторожно встав на гнилую доску, провалился в какие-то гнусные темные пустоты жизни, обитателем и знаком которых становится мелкий сверхчеловечек с черными бездонными дырочками глаз, заклинатель собак Валантен, для Карне и Превера важный и ужасный всем своим до символа значительным и до символа обезличенным существом.

В фабуле картины «День начинается» нет того прямого мотива, который был в фабуле «Набережной туманов», мотива обступающей героя необходимости убить. Но, исчезнув из фабулы, мотив этот пронзительно окреп уже в своем символическом, философско-умозрительном звучании. Что-то созревает, что-то уже созрело, и человек во всем крошечном уюте своей ежедневности оказывается игралищем таинственных сил, посланцем и воплощением которых может оказаться любая мелкая мразь, пожилой пижон-оратор с жестами.

Берри ни секунду не обыгрывает здесь своего сходства с Гитлером, как Превер и Карне ни разу не сослались на первоисточник своего сюжета, на столбик газетной хроники, скромно вжавшийся в той самой полосе, где все другие колонки были перекрыты тревожными шапками известий о поджоге рейхстага. Репортер пересказывал факты, не вдаваясь в психологические либо социологические разъяснения. Потом «Юманите», озабоченная делами посущественнее («На помощь трудящимся Германии !... Французские рабочие, тревога!.. Долой фашизм и реакцию!» — били в набат крупно набранные строки), не возвращалась к происшествию. **73**

Читатель газет 1933 года так и не узнал, почему на верхнем этаже дома номер пять по улице Капрон молодой рабочий-механик пытался стрелять в явившегося к нему знакомого, а потом несколько часов отстреливался от полиции из-за двери, пока наконец в комнату к нему не были брошены бомбы с одуряющим газом (именно такова концовка фильма «День начинается» — Франсуа, теряя сознание в белой плотности газа, успевает покончить с собой, и вслед за выстрелом начало дня возвещает исправный жестяной звон будильника, как всегда заведенного с вечера).

Фильм Карне так же связан и не связан с событиями эпохи, как связана и не связана с ними, с их общеисторическим масштабом необъясненная драма Арсена Балазена с улицы Капрон, номер 5, самоубийство солдата в казармах

Суассона или преступление бессмысленно, патологически освидривших сестер Папен<sup>1</sup>. Из этих «странных драм», лишенных прямых мотивов, спровоцированных какой-то нравственной паникой, нравственными катаклизмами, Карне и Превер остановились на наименее броской и наименее объяснимой драме в доме номер 5. Остановились не столько для того, чтобы искать понимания ее — и отсюда историзма, сколько для того, чтобы явить ее знаменем и символом. В фильме «День начинается» тревога времени не распознается и не исследуется, но существует и звучит. Так может звучать тема тревоги в музыке — властно, внятно и вне конкретности. И Габена у Карне и Превера можно бы уподобить трагически солирующему музыкальному инструменту, чей голос исповедует основную тему произведения.

***<sup>1</sup> Информация о всех этих происшествиях идет в номерах «Юманите» от 3, 4, 5 февраля того же, ознаменованного фашистским переворотом 1933 г.***



Габен и время. Габен и тридцатые годы. — Эта тема имеет множество поворотов, на нее падают и отсветы философских проблем и чисто житейские блики.

Габен становится во всех смыслах слова первым актером французского кино. Ему дано нести центральные темы, парадоксально дано как бы полемизировать с самим собой, как полемизируют друг с другом умозрительные утопии Дювивье, поэтический пессимизм Карне и просветляющий «острый галльский смысл» реализма Ренуара. **74**

Пусть читатель не примет последовательность глав, посвященных габеновским ролям у Дювивье, Карне и Ренуара за последовательность хронологии: фильмы и снимались и выходили на экран одновременно.

В 1936 году — «Славная компания», «Пепе ле Моко» Дювивье и «На дне» Ренуара.

В 1938 году — «Набережная туманов» Карне и «Человек-зверь» Ренуара.

Габен оказывается одновременно нужен многим и разным постановщикам: в остро концепционном, социально-философском кинематографе Франции тех лет был насуточно необходим именно такой актер, с его даром вбирать, в полном смысле слова осуществлять — являть в живом человеческом существе на экране — философские концепции режиссеров.

При этом сам Габен никогда не был художником-философом, собственных художественных и гражданских взглядов он ни вслух, ни про себя не исповедовал. Он — гений чуткости к чужой, режиссерской мысли, и когда это мысль великая — Габен велик.

Но Габен — первый актер французского кинематографа и в самом обыкновенном, примитивном смысле слова: его именем открываются фильмы, до их названия, до их режиссера; его имя гарантирует сборы (с тех пор и по сей день!), массовые опросы рядовых зрителей, проводимые самыми разными французскими киноизданиями, от расхожего «Синемонда» до высоколобного «Кайе дю синема», опять же с тех пор и по сей день устойчиво дают один и тот же ответ: «Любимый актер? — Габен»; и всему этому есть уже четкая цена — Габен стоит баснословно дорого, стоит предвоенный миллион франков за роль. Наживаются на нем, само собой, того больше. Его рвут из рук дельцы. Его

великим созданиям начинают сопутствовать фильмы-сателлиты, эксплуатирующие не только славу, но и тему Габена. 75

И в списке работ тридцать шестого года рядом с Дювивье и Ренуаром — фильм Миклоша Фаркаша «Варьете», в тридцать седьмом рядом с «Великой иллюзией» Ренуара оказывается «Посланец» Раймона Руло, а в тридцать восьмом за «Набережной туманов» и «Человеком-зверем» не замедлит «Коралловый риф» Морица Гляйце. И Габен с полной добросовестностью в «Варьете» разыгрывает драму разрушенного товарищества троих, позволив режиссеру скрестить его, габеновскую, постоянную тему высокого и простого союза людей со штампом довоенного «венгерского жанра», столь любезного сердцу прокатчиков, особенно в Германии и Италии тех лет. Со штампами «венгерского жанра», для которого были неперемненны тяжеловесный бюргерский юмор, томно бесплотная лирика и вдоволь эффектов мелодрамы.

Безусловно, Фаркаш имел в виду успех «Зузу», как и успех «Славной компании», не забывая и о старых экспортных фильмах Габена с их изюминами мюзик-холльных представлений и ревю, обильно подсыпанными в сладкое тесто. Так появился фильм «Варьете», история неожиданного, как полагается, успеха трех бродячих циркачей, которые из своего щелястого уютного фургона, из своего дырявого шапито попадают на столичную арену, чтобы здесь между ними, уже обласканными славой и лестью блестящей публики, разыгралась драма ревности. Жорж — это Габен — любит Жанну, Жанна любит Пьеро, а Пьеро склонен к какой-то испанской танцовщице Валентине и больше всего печется о том, чтобы сохранить дружеское трио. Габен, затянутый в трико, которое, к слову, ему ужасно не идет, раскачивается на трапеции, на головокружительной высоте без сетки, на других трапециях аналогично качаются Жанна и Пьеро, ревность искажает черты гимнаста, и кинозритель вкушает свою порцию страха — не загубит ли Жорж соперника, не отомстит ли он Жанне?.. Тремоло оркестра, Жанна без сознания обмирает над бездной, невероятный прыжок Пьеро — спасена! Публика аплодирует, а Жоржу остается навсегда покинуть огни арены.

Дрессированный гусь, которого ненароком зажарят и подадут тоскующему по нем дрессировщику; цирковое чудо дитя — его с воплями негодования тащит за ручку энергичная мама, поскольку оно умудрилось с головы до ног изгваздаться в известке; обязательная сцена пустого репетиционного зала (лопается от гнева апоплексический директор — представление сорвано! — мельтешится, пытаюсь все наладить, лысенький заморыш помреж); наконец, цирковое гала-представление. Все на месте, в том числе и Габен. 76

«Варьете» Миклоша Фаркаша было запоздалой вариацией «раннего экспортного Габена». Картина «Посланец», где Габен играл «сильную личность», белого инженера, техническое божество среди черных, диких и преданных ему туземцев, остающегося божеством для собственной грешной жены, как и для своего молоденького, копирующего его в каждом месте помощника, — картина эта тоже варьировала одну из ранних габеновских работ, его не знающего сомнений, героически холодного инженера Мак-Алана из «Туннеля» по сюжету Келлермана. Можно было, конечно, удивиться, как Габену не скучно возвращаться в не очень-то завидное свое прошлое, распродавать остатки, но эти фильмы хотя бы не унижительны по отношению к тому, что они копируют: одно стоит другого. Случай с «Коралловым рифом» сложнее.



Ощущал ли Габен сам хоть в какой-то мере, насколько «Коралловый риф» унижен для «Набережной туманов» своей пародийной близостью к ней? Понимал ли, что это, так сказать, Карне для бедных — удешевленный и коммерчески обработанный, стерильный от всякой мысли? Во всяком случае, не известно ничего о столкновениях актера с режиссером, о его попытках отстоять достоинство оригинала от бесстыдства копии.

Впрочем, это даже не копия, а какой-то беспардонный салат, куда пошли все обрезки, это подобие той соляночки, которую смакует в труппе какой-то босяк у нашего Гиляровского, лоя ложкой «пищевые цитаты — это, дескать, недоеденная котлета деволэй, это почки в мадере, эта косточка от дичи, а вот, глядишь, и фрикаделька... Право, можно так же шарить ложкой в вареве фильма Гляйце.

У Превера и Карне сюжет зыбок, окутан призвуками, поэтически недоговорен? Прекрасно, в «Коралловом рифе» уж чего-чего, а невнятности будет вдосталь. 77

Таинственный беглец, молчаливый и многозначительный, явится в туманный порт; не споря, он согласится на все условия капитана, покинет Брисбен и волею судеб вернется в тот же Брисбен; он будет бродить в труппах, где ждет его преданность падшей и преступной женщины; знаком следующей за ним по пятам опасности промелькнет в кадре полусорванное объявление о награде за поимку убийцы. А потом, пока еще в отдалении, замаячит фигура молчаливо ждущего своего часа сыщика в черном клеенчатом плаще, поблескивающим от влажности тумана. И снова бегство, на этот раз в пироге, бог ведает откуда взявшейся в Австралии, вниз по шумящим водопадам, которых в Австралии, кажется, тоже нет (впрочем, водопад и спуск на пироге был в «Марии Шапделен», откуда он и перешел по избранному здесь правилу «сборного» Габена). И на берегах этой австралийской Ниагары откуда ни возьмись появится хижина, где Габену неизбежно встретиться с Мишель Морган, чья героиня, в свою очередь, виновна неизвестно в чем и неизвестно от кого скрывается. Начнется идиллия в шалаше — со стиркой в том же водопаде и с опять же цитатной покупкой наивных подарков в знак любви Теда к Вивиан. Потом на лирических склонах возле шалаша зловеще зачернеет клеенчатый плащ и выяснится, что сыщик преследует вовсе не Теда, а Вивиан: она тоже убила. В минуту, когда действие грозит наконец проясниться, разражается эпидемия. Тед разыскивает бежавшую Вивиан в объятном страхом предприимчивом поселке (поселок тоже цитата, правда, уже не из габеновских лент, а из любого голливудского фильма о Дальнем Западе). Она в бреде, у ее ложа тот же сыщик. Финал: пристань, пароход, туман, мокрый булыжник, влажный блеск все того же настигшего героев плаща.

Единственное, что в «Коралловом рифе» сделано от себя, чего нельзя было позаимствовать из иных фильмов с Габеном, это хеппи-энд: сыщик великодушно безмолвствует; Теду и Вивиан дано отплыть на некие блаженные острова, где им готов дать приют ушедший от треволнений седовласый философ. За кадром возникает музыкальная тема «кораллового рифа», сладостная гавайская музыка, под которую следует вообразить себе гостеприимные пляски туземных дев в пальмовых юбочках и с гирляндами на нагих грудях.

Этот остров с ананасами и плясками, остров, где от внешнего мира не хотят ничего, кроме липкой бумаги для мух, — тоже цитата: дошедшая в своей

пошлости до пародии цитата из утопических построений Дювивье, из его «опытов независимости». **78**

О «Коралловом рифе» можно было бы и умолчать — мало ли в каких недостойных фильмах до и после того снимался Габен. Не было бы беды, если у Габена великие роли чередовались бы с очевидными провалами или с весело выполненными поделками, малую цену которым знает и художник и зритель. Сложность случая Габена в том, что актер иногда с видимым ущербом для общего развития отечественного кино повышал собой, своим всепобеждающим присутствием цену произведений грошовых, самодовольных, стоящих поперек пути искусства. Габен в соавторстве с режиссерами — мастерами мысли делал великое дело, которое сам же тормозил, стоило ему оказаться рядом с ремесленниками.

Впрочем, в 30-е годы он с ними еще работал мало.

**79**

## МУЖЕСТВО ЯСНОСТИ

«Надеюсь, что не изменю духу произведения Горького», — говорил корреспонденту журнала «Сине-монд» Жан Ренуар. При этом он снимал свой фильм «На дне» на берегах Марны, искал натуру в трущобных пригородах Парижа.

«Я считаю, что, отказавшись от псевдорусской специфики — самоваров, балалаек, цыган, — я смогу лучше передать мысль автора. Я не стремлюсь сделать «русский» фильм, а хотел бы раскрыть общечеловеческую драму. Чтобы лучше понять персонажей пьесы и суметь их воплотить на экране, я подолгу бродил по окраинам Парижа. Именно там я нашел прообразы героев... В Вильнёв-ля-Гаренн я отыскал подходящую натуру. В полуразрушенных бараках, изъеденных древооточцем, живет несколько сотен фламандцев, французов и бельгийцев — жертвы безработицы, люди, которых кризис выгнал с заводов. Вот настоящее «дно»... Рядом с ним что могут дать трюки примеров и парикмахеров?..

Нужно было, кроме того, найти исключительно одаренного актера, который сумел бы вызвать у зрителя чувство симпатии к внешне отталкивающей среде. Актером с такими возможностями оказался Жан Габен.

Жан Габен — человек, одаренный «шестым чувством», чувством кино. Он не играет перед аппаратом: он остается самим собой, что и производит сильнейшее впечатление. Он чудо, другого такого актера во Франции не знаю».

Ренуар и другие связывали самые большие надежды с опытом создания горьковского фильма. Перенесение действия предреволюционной горьковской пьесы во Францию тридцать шестого года связывалось для киномастеров Народного фронта с чем-то более существенным, чем задание художественной адаптации. **80**

Что до этой адаптации, то она была проделана достаточно непоследовательно, и приходится ломать голову, зачем Ренуар избрал двойную систему исторических и национальных координат: персонажи сохранили русские имена, некоторые сохранили и русские костюмы — вицмундир барона и полицейская форма околоточного Медведева, которого здесь, впрочем, на французский манер называют инспектором, зипун, седины, подстриженные в кружок, и борода странника Луки, — тогда как, скажем, Васька Пепел носит рубашки и шарф парижского апаша, а Василиса появляется в изящном летнем костюме «Tailleur» по моде тридцать шестого года. Счет денег идет здесь на рубли, и это так же странно соотносится с мопассановскими приречными пейзажами, как странно соотносятся тщательно переведенные куски горьковских монологов со вновь вписанным ренуаровским текстом, философичным на совсем иной лад, близким к площадным сентенциям средневекового школяра и бродяги Вийона.

Надо сказать сразу же, что «На дне» был фильмом вполне неудачным, что замысел его, который потребовал от Ренуара парадокса смещения (это именно парадокс, а не оплошность), так и не был реализован, и не мог быть реализован. Все же в нем стоит разобраться.

Вдвигая горьковские мысли и персонажей, горьковский антибуржуазный пафос и бунтарство в охваченный кризисом и надеждами мир сегодняшних парижских пригородов, французский фильм «На дне» хотел, по-видимому, свидетельствовать возможность французского повторения русского варианта,

вплоть до той перспективы развязки, которая виделась Горькому и реализовалась в революции. И в то же время этот странный и дисгармоничный внутри себя фильм, где Россия и Горький были нужны режиссеру как лупа для обновляющего рассмотрения своего Вильнёв-ля-Гаренн, этот дисгармоничный фильм кровно связан со всем предыдущим циклом работ Ренуара — с их юмористической поэзией бродяжничества, посрамляющей пошлую буржуазную оседлость. Сюжет пьесы и фабула ее более всего изменены французской экранизацией там, где дело касается своеобразной утопии дна. У великого русского постановщика «На дне» Станиславского есть слова, поясняющие его и горьковское понимание: люди опускаются на дно, стремясь уклониться от нажима общества на них, стремясь к свободе и не понимая того, что там общество уже окончательно загоняет их в угол, давит уже чисто физически, насмерть. У Ренуара, постановщика «На дне», еще сохраняются те же иллюзии ночлежной, бродяжнической свободы, которые есть у персонажей Горького и нет у Горького. **81**

Остаться «голым человеком на голой земле» вдруг удивительным образом оказывается счастливой долей. Да и земля здесь не гола, она предстает прекрасным пологим холмом над неширокой чистой Марной. И здесь, в сухой высокой траве, закрыв лицо от солнца платком или шляпой, могут блаженствовать и философствовать Пепел—Габен и барон—Луи Жуве. В пьесе Горького — таковы ее ремарки, такова традиция русских театральных решений — нет ни травинки, ни деревца; посидеть на свежем воздухе означает тут выползти из подвала на дно каменного колодца; в подвале ночлежки слепы и мутны окна где-то под потолком, и песня, которую поют здесь — «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно», — точна даже и в своем житейском звучании. У Ренуара есть этот подвал, художник фильма Лурье явно видел мхатовские декорации Симова, но Ренуар органически не может замыкать действие здесь; то и дело он уводит героев наверх, куда-то на галерейку, и решающие драматические разговоры пройдут у него на светлом фоне окна, под которым, где-то внизу, на широком дворе, дружелюбно и шумно переговариваются соседи или бегают взапуски дети. Чем дальше, тем больше разрушается начальная замкнутость подвала, с тем чтобы фильм кончился перспективой бесконечной дороги среди полей, по которой, взявшись за руки, чуть приплясывая, покачивая в лад узелком, вздетым на палку, уйдут, уменьшаясь до конечной точки, Пепел и Наташа.

Вот этого-то Пепла, который открывает своему другу барону, случайно встреченному и навеки обретенному, радость спать в траве, этого Пепла, который вводит барона в ночлежку, широким жестом распахнув перед ним дверь («здесь не спрашивают, можно ли войти, толкаешь дверь — и ты у себя»), вот этого Пепла, который уходит по бесконечной дороге под солнцем, и играет в картине Ренуара Жан Габен. **82**

Из горьковских мотивов у него сохраняется почти мальчишеское желание, чтобы хоть кто-то нашел ему другое имя, кроме как вор, воров сын. Отсюда берет свое начало придуманная сценаристами дружба Пепла с бароном. Подобно тому как внешность и одежда Пепла—Габена взяты с парижского апаша, с апашского фильма взят живописный колорит параллельно монтируемых сцен, в одном ряду которых барон с примерным хладнокровием проигрывает несметные рубли казенных денег под пение полуобнаженной солистки, и голос ее, поющий о злоключениях бандита, сопровождает второй

ряд сцен: Пепел—Габен идет на промысел и обшаривает роскошный и пустой особняк барона. Происходит встреча вернувшегося хозяина и задержавшегося вора. Элегантное хладнокровие одного пленяет другого, в свою очередь пленяющего потерпевшего неделанной храбростью.

Прелесть встречи и симпатии этих двух изначально разных людей Ренуар передает через встречу двух равно обаятельных и решительно противоположных актерских индивидуальностей, актерских манер; врожденная кинематографичность Жана Габена — и театральность Луи Жуве. Ежесекундная жизненность одного и прельстительная техника представления другого по ходу их сцен воспринимаются как столкновение правды одного из персонажей с самоуничтожительным позерством существования другого, с той манерностью и ложью существования, которыми барон первый же и тяготится.

В бароне—Жуве есть что-то от сугубо парижской транскрипции образа Феди Протасова, в котором совесть обернулась своеобразным снобизмом, а стыд получать по двугривенному за пакость — демонстративными растратами. Этот сухощавый, лощеный, издевательски невозмутимый с кредиторами и канцелярскими шефами человек при встрече с Пеплом блаженствует от возможности быть искренним, приглашает вора дружески распить бутылку вина, расспрашивает о доходах и подробностях его ремесла. Дело вовсе не в том, что Пепел польщен снисходительностью аристократа,— легкость их отношений здесь связана с тем, что Васька не воспринимает барона как барона, а тот не воспринимает его как грабителя. **83**

Снимая Габена в роли Пепла, Ренуар не только впервые как режиссер наслаждался чудом его органичности перед камерой, его способностью быть самим собой, но и вбирал в этот образ внятные зрителю обертоны тем уже сыгранных актером ролей. Для зала герой «На дне» вор Пепел был, вероятно, сродни тогда же сыгранному Габеном вору Пепе, был, что ли, каким-то «Пепеле Пеплом». Ренуар шел навстречу этой ассоциации, дав Габену пройтись по улице нищего предместья так, как проходил Пепе ле Моко по своей Касбе, хотя тут, в «На дне», торговка, у которой он походя берет с лотка яблоко, и не рассыпается, польщенная. Оттуда же, из Касбы Дювивье, донесся в фильм Ренуара и призыв утопии бродячей вольницы. Любопытно, как Ренуар решает конец сцены убийства Костылева: с неожиданным пафосом, став плечо к плечу, здешняя голь гордо отвечает на вопрос, кто убил, — «убило дно», подобно тому как на вопрос, кто убил командора, мятежная деревья у Лопе де Вега хором твердит — «Фуэнте Овехуна».

Пепел и барон стали центральными фигурами фильма не только потому, что они приняли на себя основную действенную нагрузку<sup>1</sup>, но и потому, что с ними Ренуар связал самую дорогую, самую личную тему раннего своего творчества. Тему осчастливливающего выпадения человека из постылых общественных скреп, мотив бродяжнической свободы: фарсовый и иронический в истории дикаря и шаромыжника Будю («Будю, спасенный из воды» — одна из ранних картин Ренуара), мотив этот в «На дне» поднимался до патетических нот и, подымаясь, несколько фальшивил. Тонкому слуху Ренуара это не могло не стать явным: нет, кажется, ни одной его работы, которую самокритичный художник осудил бы с такой строгостью, как свое «На дне». **84**

<sup>1</sup> Русскому читателю будет, вероятно, любопытно узнать, как же развивалось на экране это действие.

*Сценаристы Ренуар и Спаак сохранили большую часть персонажей, однако же и роль Луки и в особенности роль Сатина сократились до минимума. В начале фильма сцены в ночлежке перемежаются со сценами в департаменте, откуда с позором уволят барона, и в ресторане, где он кутит напоследок. После встречи Пепла и барона, после ночи, которую они товарищески проводят за карточной игрой, барон преподносит на память новому другу единственную вещь, которую почитает своей в особняке. Это бронзовая группа коней, которую он выиграл на офицерских скачках. Поутру имущество барона описывают, а Пепла арестовывают за кражу бронзы. Барон спешит удостовериться, что это его подарок. Через некоторое время, видимо, отсидев свое за растрату, барон пользуется гостеприимством Пепла в ночлежке, учится быть свободным. Линия взаимоотношений Пепла, Василисы и Наташи осложнена в фильме. «Унтер» Медведев, который у Горького довольствуется женскими милостями торговки Квашни, здесь домогается Наташи, а Костылевы имеют двойные причины этому способствовать: хозяин ночлежки и скупщик краденого Костылев рад заручиться поддержкой полиции, а Василиса хочет избавиться от сестры-соперницы. Тут есть развернутая сцена, залитая летним вечерним солнцем, сцена в загородном ресторанчике; бегущие тени полосатых штор, негустые лозы, обвившие деревянные колонки веранды, иронически-прелестный оркестрик, всю дудящий свой фокстрот, напропалую веселящиеся старички, пляшущие с девочками, и фонтан, около которого Пепел, набив морду полицейскому-ухажёру, подпоившему Наташу, с хозяйской нежностью приводит в чувство свою девушку. После точки, поставленной Горьким, самоубийства актера (он вешается здесь, в фильме, читая монолог Гамлета, и фонограмма его напевных вопрошаний «быть или не быть» звучит за кадром, когда Наташа и вышедший из тюрьмы Пепел приходят в ночлежку проститься с бароном), Ренуар дает свою концовку, о которой мы уже рассказывали. Ту, где Пепел и Наташа едят веселый хлеб бродяг на краю дороги и уходят, взявшись за руки.*

Роль Васьки Пепла так же не принадлежит к шедеврам Габена, как «На дне» не принадлежит к шедеврам Ренуара. Если для картины в целом оказалась бедой многосложность и умозрительность задания, то для роли бедой оказался и отголосок той же умозрительной многосложности и упрощенность актерского понимания образа. Правдоискательство горьковского Пепла, судорожность его мысли сохранились в обломках монологов и противоречили самому естеству габеновского героя, которого актер и режиссер понимали прежде всего как простого человека, великодушного и не задумывающегося. Когда этот Васька Пепел в подвальной ночлежке подходил к отгороженному занавеской закутку умирающей Анны, приваливался к веревке и поверх нее смотрел и слушал, что там певуче говорит Лука изможденной женщине, — в нем не было ни спора с убедительной безнадежностью журчащей речи старика, ни мысли о таинстве смерти, а просто присущая ему вообще мягкая жалостливость сильного существа и столь же присущий ему, сильному и здоровому, почти брезгливый страх перед умиранием. Когда он, этот Пепел, вел свой разговор начистоту с Василисой, и

свет резко рисовал профильные контуры их фигур в проеме светлого окна, опять же не было тут напряжения духовной деятельности, желания понять себя и собеседницу, а просто неловкость природно деликатного человека, которого вынуждают говорить вслух о вещах интимных и смущающих его. **85**

Ренуар и Габен освободили героя от наслоения романтических красок — с этой точки зрения любопытно сопоставление даже и первой роли Габена у Ренуара с остальными его работами той же поры. Способ существования актера в образе меняется, вернее, начинает меняться. Отпадает все романтически исключительное. Исчезает множественность всех обобщенно-поэтических обертонов образа, жизненная история героя отныне определяется закономерностями его характера, которые оказываются наиболее существенными при всех, пусть и самых чрезвычайных, обстоятельствах.

В «На дне» этот характер еще очерчен линиями неуверенными и нечеткими, фильм, повторим, был неудачен, и если чем и знаменателен он в судьбе французского кино и в судьбе Габена, то прежде всего атмосферой, создавшейся на его съемках, — прекрасной и счастливой атмосферой дружбы и творчества. Во время съемок «На дне», напомним, была сделана та фотография — люди рука об руку, молодые, верные друг другу. Не знаем, есть ли в Париже музей Народного фронта: фотографии место там, хотя это всего лишь снимок, сделанный после летнего съемочного дня. Об особой рабочей атмосфере ренуаровских фильмов 30-х годов, о радости и трезвости ее вспоминают все, как вспоминают и о неразрывности искусства Ренуара с настроениями и лозунгами Народного фронта.

Нравственный подъем Франции, объединенной этими лозунгами, был состоянием в своем роде единственным: то был прежде всего подъем к ясности. 30-е годы знавали массовые гипнозы и массовые экстазы, миллионные радения вокруг выкрикивающих и пророчествующих фюреров. Франция Народного фронта дала обнадеживающий пример массового разума, готовности массы исследовать и понимать. Народный фронт не только поднимал против фашизма, он освежал и отрезвлял светлой водой разума от мутного хмеля этих самых радений. На антифашизм тут работали логика, знание, реализм. Потому-то Ренуар, с природностью этих его данных художника, стал центральной фигурой антифашистского искусства Франции. Потому-то его «Великая иллюзия» к перечню всех своих международных премий и наград может с честью присоединить отзыв рейхсминистра культуры Геббельса, в своих дневниках назвавшего фильм Ренуара врагом номер один.

## **86**

Теперь «Великая иллюзия» — старый фильм. Он появляется время от времени на экранах Франции. В коробках первой части киномеханик находит перепечатанное на машинке и адресованное лично ему, механику, письмо постановщика: «Дорогой друг! Обращаюсь к Вам как производственник к производственнику. Вы будете сейчас показывать мою «Великую иллюзию». Фильм пребывает в добром здравии, хотя он и очень стар. У него, однако же, свойства, определенные годом его рождения — 1937. Одно из этих свойств то, что он рассчитан на экран форматом 1,33 × 1. Я строил каждый кадр так, чтобы заполнить эту поверхность целиком, я очень старался, выбирая подробности, независимо от того, видны они вверху или внизу кадра. Показывая мой фильм на экране других пропорций, Вы рискуете утратить детали, которые мне видятся существенными, отрезать головы персонажам, что, по-моему,

неэстетично. Прошу Вас, помогите показать мою работу наивыгоднейшим образом. Заранее благодарю. Дружески преданный Вам Жан Ренуар».

В истории мирового кино, кажется, нет таких вот писем великих режиссеров к киномеханикам. Для Ренуара оно — во всем его юморе и товарищеской серьезности — предельно органично. Фильм в самом деле стоит того, чтобы его показывали, не урезав.

У камеры оператора Кристиана Матра здесь живой и спокойный, без нервности пристальный и без порывистости подвижный взгляд. Наблюдательная камера эта чуждается подчеркнутости в своих наблюдениях, не дергает вас за рукав, чтобы вы замечали, позволяет, в конце концов, вам наблюдать и понимать. Таким медленным, чуть заметным движением она вводит в первый интерьер фильма, где граммофон с маленькой трубой, где стойка с бутылками, где позаботились придать хоть какой-то уют и хоть какую-то забавность времянке, воздвигнутой на прифронтовом аэродроме для офицеров французской эскадрильи. **87**

Безупречный и как бы сам собой разумеющийся подбор подлинностей; Ренуар воссоздавал этот дощатый бар по памяти, он сам был в первую мировую войну летчиком разведывательной авиации, умудрившись попасть сюда после тяжелого ранения, полученного в кавалерийской атаке. И в сюжете «Великой иллюзии» ему была так же важна памятность и натурность. Он не раз говорил, что в основе фильма лежит история плена и побега его фронтового товарища, некоего Пенсара. Ссылался он и на другие рассказы фронтовиков и — вещь небывалая для художественного фильма, снятого в тридцать седьмом году, — даже провел анкету совместно с «Лигой беглецов», обществом французских ветеранов, бежавших из немецких лагерей для военнопленных. В чем-то «Великая иллюзия» с ее тщательной фактичностью, с ее документированностью предваряла опыт фильмов, которые появятся четвертью века позже и захотят заменить собой хронику, по той или иной причине не запечатлевшую непосредственно самое историческое действие — скажем, известный советскому зрителю фильм «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя. От хроники в картине Ренуара ее прямая историческая предметность, отсутствие поэтического флера и обертонов, окутывающих события, вещи и людей. Здесь нет «атмосферы», столь существенной в творчестве Карне, зыбкой и искусно созданной: воздух у Ренуара прозрачен, сух, все рисуется в нем с безупречной ясностью, как есть. И воздух этот Ренуар не населяет персонажами столь же зыбкими и искусно созданными, а дает жить здесь мозаично подобранным в своей безусловности лицам.

Клод Бейли писал в «Синема 58»: «Вот что прежде всего поражает в этом фильме двадцатилетней давности: в противоположность другим работам, сделанным тогда же, он не производит ни малого впечатления детскости. Он кажется взрослым.

...Ни одного трафарета. Немец здесь не немец, каким его представляет себе француз, польщенный в своем шовинизме, но чистокровный немец, реальной самой природы (ничего не объяснишь, сказав, что все дело в Штрогейме: сколько раз Штрогейм бывал в кино немцем вполне условным, не обладал такой человеческой плотностью, ощутимостью, только носил форму немца). Столь же точен и убеждающ Габен, рабочий-механик (пусть мне приведут хоть одну реплику, которую ему давал Превер и которая хоть приближалась бы к правдивости того, как Маршалль здесь переспрашивает своего товарища по



лагерю, инженера, о значении какого-то технического термина)». **88**

Камера медленно поднимается от вращающейся граммофонной пластинки к лицу человека, стоя слушающего песенку и про себя мурлыкающего ее припев. Марешаль — Габен. В эскадрилье часок роздыха, вообще дело зимнее, вылеты стали пореже. Бар, в котором слушают музыку и тихонько пьют офицеры, — эта маленькая дощатая выгородка на военном поле: физически ощущаешь ее скудное тепло, слабость ее стен, проницаемых всеми ветрами и с уютной игривостью завешанных какими-то шуточными картинками, надписями, почтительными шаржами на начальство.

Отсюда Марешаля вызовут по случаю прибытия некоего штабного чина, желающего уточнить данные аэрофотосъемки, а через несколько кадров на экране возникнет зеркальная реплика французскому офицерскому бару — возникнет тоже бар и тоже офицерский, только маленький граммофон будет здесь играть не парижскую песенку «Фру-Фру», а венский вальс Штрауса. И Марешаль с его холеным штабным спутником будут введены сюда как военнопленные и гости.

Блистательная экономия места в развитии фабулы высвобождает время и площадь экрана. Он отдан людям и теме, полифоническому богатству развития ее.

Марешаль — Габен и Боэльдые — Френе войдут к немцам, уже связанные всей сложностью человеческих отношений, которые и в жизни, как знает каждый, возникают мгновенно. Минутной сцены на французском командном пункте над картами, снятыми с воздуха, оказывается достаточно, как достаточно ее было бы в жизни, чтобы люди, которые никогда не встретились бы, не будь войны, — отпрыск военной аристократической семьи, гордость школы Сен-Сира Боэльдые с его почти оскорбительной для других безупречностью манер, с его холеной храбростью, с его моноклем, отдаляющим мир на какое-то почтительное расстояние, и Марешаль — офицер производства военного времени, летчик, для которого аэроплан просто очередная машина, а с машинами он, опытный механик, давно привык ладить, — чтобы эти люди оказались под углом друг к другу, ощутили всю свою разность и рознь, как ощутили и житейскую обязательность контакта. **89**

Капитан Боэльдые держал в руках снимок, сделанный с самолета Марешаля, не то чтобы брезгливо, за краешек, но в тщательности, с которой он вглядывался в этот далеко не первоклассный оттиск, во внимании, с каким он поворачивался к Марешалю и его начальнику, вслух гадающим, что бы могла обозначать туманная линия на фото: шоссе, канал или железнодорожное полотно, — во всем этом была и сдержанная нетерпимость мастера своего дела к штатским портачам и неистребимая, бессознательная, так сказать, историческая по корням своим раздражительность по отношению к парвеню.

Но если командир части мучительно ежился во время всей этой процедуры, предпочел бы ее тихой едкости привычный крик нагоняя, то Марешаль, которому достается больше всех, здесь не ссылается на товарища, который, собственно-то, и делал снимки, а сейчас благополучно находится в отпуску. Он рассматривает фото со спокойной виноватостью и покладисто готов переделать работу.

С этим делом опять не везет, теперь уже по-крупному: французский самолет, вынужденную посадку которого за линией фронта празднуют в немецком офицерском собрании, — как раз самолет Марешаля с Боэльдые на

борту.

Уже первые сцены фильма внутренне соотнесены с его названием, со всепроницающей темой иллюзий и их крушения. Для Боэльдые война есть звездный час, рыцарское состязание профессионалов, святое своей отрешенностью от пошлой действительности, изощренно сложное в своем ритуале, в своих правилах побеждать, умирать, оказывать великодушие. Отсюда его душевное состояние перед врагом, которому он достался оскорбительно целым, невредимым, трофеем в аэроплане-трофее, взятый в плен заодно с этим увальнем, которому хоть посчастливилось получить пулю в плечо. **90**

Для Марешаля — и глубокая мысль режиссера в том, что здесь тоже иллюзия, — война есть продолжение обыкновенной жизни, не слишком приятное, совсем не желанное, но все-таки продолжение, где получаешь свою долю удовольствий в обществе какой-то всем известной местной Жозефины и свою долю работы опять же с машинами, опять же вместе с товарищами, только что к работе приплюсовывается опасность. Вот сейчас не повезло, но ведь могло быть и хуже?

У Боэльдые, когда он принимает любезные фразы рыцарственного врага-партнера и отвечает ему столь же ритуальными любезностями побежденного, внутреннее состояние примерно такое, как у самурая, делающего себе положенное харакири: просто по его ритуалу надо сохранять хорошую мину, а не кончать с собой. А состояние Марешаля прежде всего физическое: болит рука в пухлой от ваты перевязке, устал, кружится голова от потери крови и незнакомой речи вокруг, приятно, что здесь тепло, хочется есть.

Марешаль и Боэльдые по начальному варианту сценария были основными фигурами, несущими мысль. В ходе работы многое изменилось: Габен впервые играл в картине поистине ансамблевой, где никто не представляет от лица темы, не оказывается романтическим «альтер эго» автора. Фильм полифоничен, диалогичен, при том что это равноправный диалог многих, а не двоих. В уже цитированной нами статье Клода Бейли верно сказано о Жюльене Каретте, Гастоне Модо, Жане Дасте, Жорже Пекле, которые здесь играют обитателей лагерного барака: «Это не сотрудники, застывшие с надутым видом актеров, получивших неблагоприятные роли вторых персонажей, но социальные индивидуальности, предстающие перед зрителем с той же непреложностью, что и центральные герои». **91**

Изменения в сценарии и общей конструкции фильма сопряжены были также с гениальным ляпсусом продюсера. Дадим слово Андре Брюнелену. «Между сценарием, как он был написан первоначально Шарлем Спааком, и сценарием в том его виде, каким он оказался к моменту съемок, огромная разница. Спаак написал историю французских военных, которые находятся в плену и мечтают о побеге. Фигуры Марешаля, Боэльдые и немецкой крестьянки существовали с самого начала, но фигуры фон Рауффенштейна — во всяком случае, того образа, который мы теперь знаем, — еще не было. Его существованием мы обязаны рассеянной фантазии продюсера фильма Раймона Блонди. Дело было вот как: на одном коктейле, за несколько дней до начала съемок, Блонди повстречался с великим Штрогеймом, который — после того как порвал свои многолетние связи в Голливуде — приехал во Францию сниматься в довольно скверном фильме Марсея Л'Эрбье «Марта Ришар». Поскольку никаких новых предложений он не получил, Штрогейм собирался

возвращаться. Блонди видел актера только у Л'Эрбье и был им восхищен. И вот, с полным легкомыслием, наобум, он договорился со Штрогеймом, сочтя, что в фильме, где идет речь о французах под немецким надзором, для того найдется работенка. На другой день Блонди позвонил ассистенту постановщика Беккеру.

— Жак, я тут нашел одного поразительного типа на роль коменданта крепости.

— Но у нас уже есть актер на эту роль, — отвечал Жак (был действительно кто-то выбран из массовки).

— Это неважно, — сказал Блонди. — Когда ты узнаешь, кого я пригласил...

— Кого же? — спросил Жак, совершенно не понимая, почему столько шума из-за роли, которая состояла из трех реплик и занимала минут пять экранного времени.

— Эриха фон Штрогейма! — радостно выпалил Блонди.

Жаку показалось, что на него обрушился потолок. Он кинулся к Ренуару, чтобы хоть поставить его в известность о величавой беззаботности Блонди. У Ренуара перехватило дыхание. На Штрогейма он молился. Именно его фильмы — «Алчность» и другие — пробудили в Ренуаре любовь к кино, заставили его решить собственную судьбу. Так или иначе, на следующий день должна была состояться историческая встреча. Легенда гласит, что Штрогейм с моноклем в глазу и с тростью в руке бросился в объятия Ренуару, восклицая: «С вами, дорогой, я готов на все!»... На самом деле, когда Штрогейму назвали имя режиссера, он просил повторить его. Штрогейм еле говорил по-французски, а Ренуар почти не знал ни английского, ни немецкого. Беккер кое-как исполнял обязанности переводчика. Ренуар плел бог весть что, не зная, как выкрутиться затруднительного положения.

- Объясните мне, что за роль мне предназначается, — попросил Штрогейм. — Успеется, — ответил Ренуар, — куда нам спешить. — И он попытался засмеяться. **92**

Перед выездом на съемки Жак Беккер повел Штрогейма в ателье военного платья, чтобы примерить костюм немецкого офицера. Беккер рассказывал потом, что это осталось одним из самых сильных впечатлений его жизни. Штрогейм вырывал ножницы у закройщиков, сам кроил, примерял, кричал, топал ногами, ничем не был доволен. Он смотрелся в зеркало, щелкал каблуками, отдавал честь, насвистывал марши, выкрикивал приказы по-немецки. Он пожелал также взглянуть на декорации, намереваясь их выбрать и примерить, как он выбирал и мерил перчатки, сапоги, трости и т. п. К концу дня Беккер чувствовал себя выпотрошенным... Кажется, именно в тот же день Штрогейм выдумал для своего героя в последних сценах стальной корсет и приспособление, поддерживающее подбородок, которые он и предложил Ренуару».

Группа и Штрогейм вместе с ней выехала на натуру. (Заметим в скобках, что «Великая иллюзия» снята почти целиком на натуре, и крепость, где начальствовал фон Рауффенштейн — Штрогейм и откуда в конце концов бежит Марешаль с товарищами, не была воздвигнута в павильоне, а отыскана на карте Германии во всей подлинности своих средневековых стен и новейшего охранного оборудования.) Впрочем, пусть рассказ продолжит очевидец.

«На съемочной площадке волынили, снимали всякие мелочи, между тем

Штрогейм с примерной исправностью являлся всякий день спросить, понадобится ли он сегодня. Ему говорили, что он пока свободен, а в местной гостинице Ренуар, Беккер и Спаак лихорадочно переписывали сценарий, изобретая личность фон Рауффенштейна, который самым фактом присутствия Штрогейма превращался в обязательнейшее действующее лицо». **93**

...Снова та же емкая, как в жизни, краткость. Секунды экранного времени требуют страниц пересказа, при том что воспринимаются сразу и полно.

Коренастый офицер, выправкой заставляющий не замечать свой малый рост. Породистый особой породистостью касты: в фон Рауффенштейне наследственность рода служак; можно предположить, что его фамилия проходит по страницам прусских военных реестров — то должны быть имена генштабистов, тактиков, профессоров пехотных академий; в нем наследственность сухого исступления пруссака, с юных лет начитавшегося трудов Клаузевица и трагедий Клейста. Рауффенштейн — ас, лучший летчик полка, но представляешь себе, что для него наслаждение тактическим анализом проведенного боя и размышления о будущем авиации в будущих войнах выше упоения схватки. В нем есть все та же прусская традиция парада, традиция войны как математического зрелища. Зрелищем, в котором он актер с твердо писанным текстом, становится для героя Штрогейма и ритуал приема поверженного врага, с этикетом разработанного благородства, с репликами на аплодисменты: «Для нас высокая честь принимать французских гостей», — если враги достались живыми, «Да будет земля пухом нашим храбрым противникам», — если они мертвы. Герой Штрогейма просвечивается весь, когда он устраивает весь свой парад в честь Боэльдье, корректно не впуская в поле своего зрения неуместного на этом параде Марешаля с его естественной и невоспитанной зевотой измученного парня. Фон Рауффенштейн даже не поведет глазом, просто не заметит этого откровенного зевка, что не удастся Боэльдье, который от него весь подберется и передернется.

Между Рауффенштейном и Боэльдье состоится кастовая, самурайская словесная церемония, разработанная как ритуальный танец — с фразами-па, с фразами-поклонами, с фразами-символами взаимного уважения. Пока эти двое вершат свой рыцарский обряд, за тем же столом Марешаль — Габен тоже находит собеседника. Немец-летчик, перехватив взгляд соседа на поставленную перед ним тарелку, на довольно хорошем французском предлагает свою помощь и ловко режет мясо для раненого с повисшей правой рукой. У Габена здесь прелестная интонация, теплая, житейская, когда он радуется, узнав, что немец до войны работал во Франции и чуть ли не на том же заводе, что и он. Ренуар строит тут фугу, дав пройти теме товарищества врагов по двум голосам, по двум тональностям. Но эта фуга, этот обед, напряженно торжественный для одной пары и искренне приятный для другой, будет прерван дважды. Не вовремя войдет солдат, пронеся через комнату тугой, казенный венок — видно, заказ Рауффенштейна, его надгробный дар экипажу французского самолета, сбитого им накануне. И будет попытка включить смерть во все ту же систему зрелища; камера остановится на ютом шрифте ленты, на безупречных проборах вставших смиренно и склонивших голову немецких офицеров. Но героического режиссера этого действия, Рауффенштейна — Штрогейма первого кольнет острое секундное чувство фальши происходящего — он коротко извинится за накладку. **94**

А потом обед прерывается вовсе прозаически: приходит довольно

помятый, пожилой чин полевой жандармерии с предписанием, и ему сдают французских пленных. И камера из окна движущегося вагона глазами пассажиров этого транспорта, военнопленных, тоскливо, пристально и невидяще следит за бегущей чужой землей — зимней, плоской, в пятнах снега под низким небом, пропуская мимо себя станционные таблички с острым готическим шрифтом имен немецких городов, пока в кадре не появится тем же шрифтом написанное: «Хольбах. Офицерский лагерь военнопленных № 17».

Длинная, тягучая, дробная проза лагеря в фильме Ренуара — обязательная для мысли, полная значения пауза в многосложном диалоге Рауффенштейна, Боэльдье и Марешаля. В этом диалоге, которому дано будет продолжиться и закончиться в жизненной декорации словно нарочно для него построенного сумрачного рыцарского замка, наспех и рационально переоборудованного под тюрьму, где обязанности начальника исполняет бывший рыцарь и ас. Пока Марешаль и Боэльдье кочевали из одного лагеря в другой, рыли подкоп, совершали все новые и новые попытки побега, снова сидели в карцерах, Рауффенштейн тоже отвоевался. Рауффенштейн, сбитый в бою, с переломанным позвоночником, в стальном корсете, усугубившем и навсегда омертвившем его прусскую прямизну стана, с этим держателем для подбородка, навсегда закрепившим заносчивую посадку головы, служит здесь, разбитый и собранный из кусков. Рыцарский замок стал лагерем для военнопленных-штрафников: сюда попадают пойманные при попытке к бегству. И к их появлению комендант готовится опять же как к параду и к полной значения игре, которую надо выиграть. **95**

Фон Рауффенштейн все понимает и продолжает свое: он сам себе отвратителен, отвратителен в немощи своего раздробленного тела, которое у нас на глазах денщик упаковывает в безукоризненный мундир, которое до ощутимой прежде всего им самим тошноты пахнет болезнью и которое он ежедневно моет и опрыскивает туалетной водой, одевает его, постоянно стынувшее, в шинель на меху, с какой-то обидно детской или стариковской муфточкой.

И снова Рауффенштейн принимает тех же гостей, разве что на сей раз к Боэльдье и Марешалю присоединяется третий француз — школьный учитель греческого языка, знаток архитектурных стилей. Он единственный, кто всерьез принимает предложение Рауффенштейна совершить гостеприимно-предостерегающую прогулку по неприступному замку и с добросовестностью туриста ахает над веками.

Кажется, ритуал неизменен. Но по пятам Рауффенштейна, рыцарственного и номинального, уже ходит его хамский заместитель, нагло покручивающий за его спиной у виска — дескать, старик сбрендил. У «зама» уже есть свои подхалимы, которым он внятно намекает, что хозяин-то здесь, в этом переоборудованном в концлагерь замке, он; у него уже есть своя метода — внезапные, как налет, обыски, ночные построения и переклички, холодная обработка карцером. И томик стихов античного поэта Пиндара, над переводами из которого восторженно корпит в лагере один из французских пленных, здесь в час досмотра потрошат умело и нагло, уже с каким-то садистическим неуважением к книге, с почти сладострастным измывательством над ней, беспомощной. **96**

Третьеразрядный персонаж истории и фильма, маленький заместитель фон Рауффенштейна имеет большие перспективы. Здесь, в бывшем рыцарском

замке, с пугающей легкостью обернувшись концлагерем, происходит не столько даже гибель иллюзии войны-дуэли, кавалерственной игры, сколько злокачественное перерождение и разрастание иллюзий, провидчески распознанное Ренуаром в преддверии второй мировой.

Иллюзия войны — рыцарской игры профессионалов. И иллюзия войны — быта, войны — не лишеной приятности продолжения всегдашней жизни. Обе эти иллюзии фашизм признавал и лелеял. Фашизм сулил своим солдатам и упоение подвигов на некоем общемировом ристалище, подвигов, увенчиваемых гордо-скромным дубовым венком из ветвей отеческих германских роц. Даже крест награды должен был быть аскетически железным, не иметь иной цены, кроме цены подвига.

И одновременно фашизм сулил — и давал — своим солдатам войну как особый «образ жизни», с накоплением вещей и доходов, с ростом жалованья, с чиновничеством, с вымеренной в марках и килограммах реальной весомостью посылок домой, с организацией личных трофеев, с особым армейским самоутверждением мещанина, ибо нигде ему, ущемленному и самоутверждающемуся, не бывало так хорошо, как в фашистской армии.

Заместитель Рауффенштейна, бывший школьный надзиратель, никогда, конечно, не мог добиться в классе порядка столь образцового, повиновения столь неукоснительного, каким он тешит себя здесь, муштруя и расстреливая. Никогда он не стоял так высоко в собственных глазах.

Война как обещание порядка, война как трамплин ничтожеств.

«Великая иллюзия», когда ее пересматриваешь теперь, поражает точностью своих исторических прозрений, из которых это первое.

Фильм всей плотью резко был отличен в кругу французских батальных лент, бесчисленных «фильмов с кокардой», начиная с патриотических мелодрам, снимавшихся в годы первой войны, этих мелодрам, где каждому дано было прикончить своего боша, героически подмигнув залу, и кончая трубными эпопеями, снимавшимися уже перед второй мировой, «Троих из Сен-Сира», почтеннейшего «Деревянного креста» и прочих «Верденов» и «Призраков истории». 97

Знаменательна сама структура произведения Ренуара, логика ее сюжетных опущений: здесь нет воздушного боя, закончившегося пленом для Марешаля и Боэльдье, как нет и воздушного боя, из которого Рауффенштейн вышел обломком; нет ни одного из тех побегов, перечень которых комендант найдет в сопроводительке на пленных, и единственный выстрел в этом фильме о войне — злосчастный выстрел Рауффенштейна, неудачливо-мучительно насмерть ранящий Боэльдье.

Он раздается, этот выстрел, в полутемном зимнем колодце крепостного двора, после того как в сотнях камер одновременно засвистели, задудели, забарабанили пленные, и шуточная детская песенка о кораблике гремела, нарастала, приводила в смятение всех. Это финальная сцена войны-игры, финальный выход двух ее персонажей.

По сюжету все достаточно просто. Один из французских пленных — обязанность эту самолюбиво и самоотверженно берет Боэльдье — должен шутливой, эксцентрически обставленной попыткой открытого побега отвлечь на себя внимание немецкой охраны, с тем чтобы во время поднявшейся сумятицы его товарищи — это Марешаль и Розенталь — смогли осуществить побег всерьез, попытаться выбраться из замка, добраться до швейцарской

границы и перейти ее в горах.

Боэльдье перед своей последней сценой тщательно чистит кепи и просит Марешаля слить себе: он стирает белые перчатки, натянув их на руки. Марешаль знает, что наступает последний парад Боэльдье. И если Габен с великой точностью находит здесь особое чувство нравственной оскомины, с какой его Марешаль живет эти минуты, то дело не в том, что он с мукой принимает самопожертвование товарища, — Марешаль и сам мог бы рискнуть для других жизнью, это для него дело, в общем, естественное, хотя и нелегкое. Оскоми́на — оттого, что Марешалю уже не в состоянии все эти оплаченные кровью игры и тем более не в состоянии, что прольется не его, Марешаля, кровь. Всякая фраза, всякая поза, весь балет войны донельзя утомили простого человека. Пора кончать.

И все кончится. Для Боэльдье кончится на высшей точке, когда он, завершая отчаянный, оглушительный, до ужаса непонятный немцам карнавал, станет солистом, и над лагерниками, выстроенными на плацу для переключки расторопным замом Рауффенштейна, засвистит откуда-то сверху, издевательски и таинственно, мелодия его флейты. Боэльдье не очень повезет: вместо того чтобы упасть простреленным, как знамя, на самой вершине башни, он получит пулю в живот и несколько часов агонии — с капельницей в ногах постели и с профессиональными услугами сухопарой немецкой сиделки. Потом сиделка отодвинет ненужную капельницу, а Рауффенштейн ножницами срежет цветок герани на гроб. **98**

Цветок герани на гроб тому, с кем была доиграна игра. Доиграна с тем более строгим соблюдением правил, что оба уже знали об ее конце.

«Великая иллюзия» могла бы называться и «Правила игры»: именно так Ренуар назовет один из следующих своих фильмов.

Поверхностному глазу картина может открыться как спор иллюзий Боэльдье и Рауффенштейна с правдой Марешаля, так сказать, простого человека, который не мудрствует лукаво, просто живет на войне как всегда, живет просто. Будь это так, будь картина историей торжества войны-жизни над войной-игрой, «Великая иллюзия» была бы достаточно двусмысленным фильмом в канун Второй мировой войны, в которой вполне обходились без белых перчаток. (Мотив этих перчаток, которых уже не остается ни у той, ни у другой стороны, повторяющие одна другую фразы Боэльдье и Рауффенштейна о том, что эта пара последняя, нужно как-то «растянуть» ее до конца битвы, не случайно так настойчивы в сценарии.)

Здесь нет войны — естественной жизни. Есть война — неестественная жизнь, война как извращенная реальность, безусловная и чудовищная. Марешаль — Габен здесь вовсе не носитель солдатской окопной правды в противовес бряцающей патетике кадровых офицеров. Ренуару важнее всего суть его, Марешаля, иллюзий, потому что такому живому, такому органичному, такому понятному человеку иллюзии свойственны не в меньшей мере и к тому же они куда менее опознаваемы в своей обдуманности.

В самом деле, при всем своем здравом смысле парня из рабочих кварталов, при всем своем трезвом житейском опыте Марешаль чаще других повторяет, что война кончится раньше, чем поспеет салат на грядке, высаженный кем-то из его товарищей по лагерю. Он ждет не победы, а именно что конца этого недоразумения. Иллюзия Марешаля — и Габен это сыграл прозорливо — в ощущении войны как нелепости, массового недоразумения в мировом

масштабе. Он не собирается выходить из этого недоразумения в одиночку: он переправится в Швейцарию не так, как это сделал герой хемингуэевского романа «Прощай, оружие»: коль скоро уж все воюют, он хочет быть со всеми. Но его иллюзия — иллюзия того, что война есть итог непонимания людьми друг друга, — не только не развеивается, но крепнет к финалу. И уйдя из дома Эльзы, немецкой крестьянки, где двое беглецов нашли кров, тепло, участие, а один из них, Марешаль, и любовь, уйдя с тем, чтобы продолжать свою солдатчину, Марешаль—Габен почти кричит, досадливо и страстно: «Надо же закончить ее, эту сволочную войну, уж коли она последняя!» **99**

Не любящий ничего подчеркивать красным карандашом, облегчающим критикам дальнейшее цитирование, Ренуар на этой фразе все же проставит резкий акцент, заставив спутника Марешаля уныло-знающе вздохнуть в ответ: «Ты строишь себе иллюзии...» Любопытно, как, вновь выпуская «Великую иллюзию» в 1946 году в прокат, когда Ренуар отсутствовал (он задерживался в Америке, куда попал во время войны), сделали маленькую вымарку, срезали фразу Марешаля насчет того, что эта война — последняя. Так поступили, видно, потому, что пеклись о престиже национального киноклассика, боялись поставить его в ложное положение: дескать, он устами героя выражал уверенность, что войн больше не будет, а два года спустя вон как все обернулось... Прокатчики дали маху из самых добрых намерений, исходя из привычного представления, что габеновский герой всегда высказывается от имени темы и автора. Но мы уже говорили, что у Габена здесь не совсем обычная для него роль. Автор не отождествляет себя ни с одним из голосов своего полифонического фильма. Истина принадлежит фильму в целом, от иллюзий свободен только автор.

Нет, время, прошедшее между тридцать седьмым и сорок шестым годом, не только не обнаружило в картине наивностей, наоборот, — в фильме было тяжелое ядро прозрений. Они подтвердились. **100**

В «Великой иллюзии» равноправно звучит французская, немецкая, английская, русская речь, и в этом меньше всего от натурализма, разноголосица здесь — по требованию мысли. Габен с самого начала великолепно играет физическую измученность человека, живущего среди требовательных и невнятных ему окриков, чтения инструкций, команд. Он равно старается и мучается, когда не может понять сам или когда видит на лице товарища, английского военнопленного, то же напряженное почти до страдания усилие понять.

Острота непонимания поддерживает остроту иллюзии того, что, стоит понять друг друга,— и все встанет на место, придет в соответствие законам природы и людского естества. Поэтому так важен для Марешаля — Габена предфинальный эпизод фильма, частный, лирический опыт достигнутого понимания и преодоления войны.

Эпизод этот противостоит и мучительно подробной прозе лагерного существования и героическим играм Боэльдые и Рауффенштейна. Он поренуаровски просторен и плавен, пусть ему предшествует проза побега, холода и грязи ночевки в камышах, медного вкуса голода во рту, многодневной немытости, пятен глины на бог весть откуда добытых засаленных пальто.

Здесь еще одно ренуаровское прозрение, на сей раз прозрение фактуры и душевного состояния; когда мы видим в глубокой и мокрой канаве прижавшиеся друг к другу закоченевшие тела Марешаля и Розенталя,



ассоциативная память зрителя XX века берет свое: это похоже на рвы с исстрелянными, со слежавшимися телами мертвецов. И ужас вынужденной общности, разрушающей естественное человеческое товарищество, общности в унижении, в голоде, в травле, когда сам себе ты в стыд, когда тебе в тягость свидетель твоего стыда — это тоже из прозрений Ренуара.

Вглядимся, как один из беглецов, Розенталь, неудачно подвернувший ногу, еле ковляющий, сам себе отвратительный своими стопами, тем, что задерживает другого, вызывает этого другого, Марешаля, на ссору, на взрыв и почти рад, что попутчик оказывается в ссоре не на высоте, готов его бросить, бросает. Потом возвращается. И в этом возвращении — тоже правда прозрений. **101**

Марешаль кое-как приволакивает Розенталя в хлев, показавшийся ему заброшенным, — хоть отлежаться. Потом послышались шаги. Марешаль — Габен становится у двери с дубиной, готовый убить того, кто войдет. У него сейчас страшноватое, сосредоточенное до тупости лицо. Но в растворившуюся дощатую дверь входит корова. Если первой вошла бы не корова, а женщина, которая ее пригнала и вошла за ней следом, Марешаль убил бы ее, немку. Габен гениально играет это вот отрезвление простотой, это головокружение от возврата к норме: корова, крестьянка, потом хорошо выскобленные доски крестьянского стола, на досках хлеб, кувшин, домашний запах молока и кофе. Женщина приглушает голос — в соседней комнате спит ребенок. Женщина говорит по-немецки — Розенталь ее кое-как понимает, а Марешаль нет. В нем все подрагивает от напряжения минуты, от мучительной амплитуды между военной неестественной естественностью, военной легкостью не верить немке, бояться ее, пристукнуть ее — и естественным доверием мужчины к женщине. усталого, измученного, голодного мужчины к ней, которая покормит и пустит ночевать.

Здесь, в доме Эльзы, начнутся иные ритмы Габена. Оживут и начнут действовать его все умеющие руки, оживет его радостная, спокойная обстоятельность, с какой он и сено задаст корове, и сладит на радость хозяйкиной дочке рождественский макетик с младенцем Иисусом в яслях, и отнесет девочку, теплую и сонную, в постель.

И вот тут, в рождественскую ночь в немецких горах, держа на руках Лотту, сироту немецкого солдата, убитого под Верденом, Марешаль произнесет по слогам, с пронзающей многозначительностью, с трогательно ужасным акцентом, произнесет как заклинание против войны: «Lotte hat blaue Augen», — «У Лотты синие глазки». Он произносит эту фразу с любовью к ребенку, с любовью к ее матери, произносит просто, но в то же время вкладывает в нее именно что смысл заклинания. Он думает сейчас, что, стоит ему сказать эти слова, стоит еще кому-то сказать их, стоит тысячам, миллионам людей сказать их — и все встанет на место. Навсегда встанет на место. **102**

Ренуар предельно бережен, предельно уважителен к высоте этой надежды, но он и в ней знает отзвук великой иллюзии. Антивоенный смысл фильма Ренуара выше благородства пацифизма, потому что для него война — это преступление перед природной жизнью, но и неизбежность сегодняшней истории.

Люди действительно могут понять друг друга. Габен дает своему Марешалю здоровый пролетарский инстинкт интернационализма — трагизм поворота в том, что эти чувства реализуются в интернационализме концлагеря,

интернационализме взаперти, под конвоем и под расстрелом. Это еще одно прозрение ренуаровского фильма перед второй мировой.

Пусть в лагере «Великой иллюзии» еще поражают заключенных своей добросовестностью стражники, исправно передающие по назначению аппетитные посылки и стойчески хлебающие свой капустный суп; пусть немецкое командование пропускает за проволоку лагеря ящики с реквизитом и в полном составе является на любительский спектакль, где долговязые англичане лихо отплясывают в женском платье канкан, — сквозь всю эту «Женевскую конвенцию» уже просвечивает другое. И драматически причудливый эпизод этого спектакля после внезапного взрыва «Марсельезы», которым пленные встретили известие о французской победе на каком-то участке фронта, — будет сменен режущим документализмом эпизода карцера.

Держащее себя в узде отчаяние: человеку так важно и трудно не биться головой об стенку, не заорать в голос; злость, мучительно перерабатываемая в терпение, безнадежное упорство каких-то попыток действовать вопреки — сверлить ложкой каменную стену, или вдруг сорваться с нар, отпихнуть часового-сверхсрочника, на секунду выскочить в коридор, с тем чтобы тебя тут же приволокли трое бравых охранников и ты, с размаху брошенный от порога в дальний каменный угол, разразился бы наконец унижительным и облегчающим криком... Маршалль—Габен выйдет отсюда, вернется к товарищам, сбреет отросшую щетину, сойдет с его лица одутловатая сырая бледность от карцера, но человек никогда не выходит отсюда таким, каким он вошел, и Габен будет помнить об этом до конца картины. **103**

Маршалль в «Великой иллюзии» обладает всеми коренными свойствами героя Габена — целостной естественностью, непосредственной волей к поступку, общительной независимостью, самостоятельностью, надежной, приемлющей жизнь устойчивостью. Но постоянный герой Габена у Ренуара впервые лишается своей романтической экстерриториальности в истории, он прямо, без романтического опосредствования втянут в ее процессы, видоизменяется в них, что до того было ему совершенно не свойственно. И актер бесконечно точен здесь, запечатлевая все — противостояние, противодействие этим процессам, как и возникновение нового трагедийного качества в ситуациях и характерах века. В «Великой иллюзии», жестокой, богатой и ясной, где актер был сполна подчинен общему замыслу великого художника-реалиста и жил наравне со всеми без премьерства, Габену было дано сыграть свою лучшую, как нам представляется, роль.

Содружество актера и режиссера, творчески счастливое и счастливое просто по-человечески, тут же было продолжено. Следующей работой Ренуара после «Великой иллюзии» была экранизация романа Золя «Человек-зверь». В главной роли — Габен.

Экранизация Золя, — сказали мы. В первых кадрах фильма возникает и портрет писателя и его факсимиле.

Перечитывая роман после того, как посмотришь фильм, можно заподозрить, что постановщик вежливым, почтительным поклоном на титрах и ограничивал выражение преданности Золя: обращение его с текстом, в самом деле, достаточно свободно. Ренуар сменил время действия и вместо Франции кануна франко-прусской войны снял интерьеры и натуру 30-х годов XX века. Он подчинил своей, как всегда соразмерной, обозримо стройной сюжетной конструкции тяжеловесный, перегруженный, обваливающийся под

собственной весомостью материал романа. Изобразительный слог фильма — с его ясной натурностью, с его рисующим, лишенным романтической контрастности светом, с его отсутствием перечислительности, предметных описаний — решительно отличен от языка, в котором скрещивается научная речь многотомных трудов 60-х прошлого века с наследственной красочностью французской прозы, зависимой от стилистики Бальзака или Гюго даже и в своей полемике с ними. И однако же, внутреннее задание фильма едино внутреннему заданию романа. **104**

В экранном пересказе истории машиниста Жака Лантье, отпрыска ругон-маккаровского древа, в котором семейная наследственность, изучаемая Золя с силой гения и кустарностью дилетанта, воспалилась тяжелой больной тягой убить, — в пересказе этом, выполняемом в 1938 году, была своя опасность.

Человек-зверь. Человек-бестия. Это славилось, это утверждалось. Бюргеру, скромному служащему городской управы или там какому-нибудь владельцу писчебумажного магазинчика дозволялось и предписывалось восчувствовать в себе героические наследственные вещества сподвижников Арминия-Германца, с хрустом крушивших дубиной черепа иноплеменников. На стальные шлемы вермахта пересаживались наследственные тевтонские рога. Социальному зверству мещанина лестно и раскрепощающе давали имя перевозданной бестиальности и в самом деле пробуждали ее токи. Волосатую душу предка, не испорченную жидовскими и интеллигентскими штучками, выманивали наружу и мобилизовывали. И светлый догмат гуманизма и просвещения о том, что человек по природе своей добр, был наглядно и убедительно погран бодрим маршем озверевших штурмовых колонн.

Кажется, в эту пору антифашисту меньше всего пристало бы братья за экранизацию романа, где едва ли не в каждом персонаже признается присутствие темной и опасной биологии. Но Ренуар, видно, больше других понимал, что германской результативной мобилизации зверя бездейственно было бы противопоставлять заклинательные повторения: «Человек добр... добр... добр...»

Ренуар далек от того, чтобы толковать Лантье просто как больного (секунды, когда Габен «играет клинику», не просто неудачны, но чужеродны в фильме). Центральной темой его картины становится, так сказать, натиск отрицательных социальных возбуждений на человека, который больше всего бьется за то, чтобы этому натиску противостоять, не дать обстоятельствам пробудить в нем его враждебное ему самому начало. Именно это прекрасно, последовательно, ежесекундно играет в фильме Габен. **105**

Типографский значок дефис в словосочетании «человек-зверь» становится для Ренуара и Габена знаком противоборства: человек против зверя внутри самого себя. И у Лантье—Габена есть часы счастливых побед в этой схватке. Не случайно картина открывается ликующе долгим, почти метафоричным во всей своей безупречной натурности пробегом локомотива, который ведет Лантье. Почти стихотворен ритм мелькания шпал, виадуков, быстро бегущих кустов у насыпи и медленно плывущих куп деревьев вдали, рифленых крыш над перронами; мы невольно пригибаем голову, когда поезд, трубя, с ходу ныряет в туннель, и мы ослеплены белым днем, когда он вырывается наружу, мы наслаждаемся зримой свободой пути, когда рельсы вдруг раздваиваются, как мелодия на два голоса, и несутся рядом и порознь. Шесть минут идет этот стихотворный проезд, с рифмами взмахов лопат, подбрасывающих уголь в

топку, с восклицательными знаками дрожащих от напряжения стрелок паровозных приборов, с лирическим присутствием того, кто создал музыку движения и сейчас упивается ею, закопченный, точный в каждом своем рабочем жесте.

Вынутый из фильма, этот прославленный в истории мирового кино эпизод слышался бы с экрана как документальный гимн. И когда Лантье—Габен, приведя свой состав по назначению, впервые будет виден нам близко, просто, с копотью на лбу, блестящий от пота, в кепке, сдвинутой козырьком назад, оттирающий руки ветошью, когда он спрыгнет со ступенек и будет остывать рядом со своим паровозом, готовый похлопать его по горячему боку, — это прекрасная, обязательная финальная точка возвращения гимна в рабочую прозу, из которой он возник. **106**

У героя Габена есть и часы здорового и полного спокойствия, когда он после рейса отмывается в общежитии железнодорожников и не без удовольствия стряпает на газовой плитке рядом с другими отработавшими смену мужчинами — сыплет во вскипевшую кастрюлю какой-то концентрат, что-то жарит, пробует ложкой. И во всех его манипуляциях над плитой, достаточно аккуратных и ловких, нет ничего от надсадной скрупулезности безумца, от всей этой, словно вымериваемой пипеткой, пунктирной точности маньяка, которую через двадцать с лишним лет сыграет, скажем, Робер Оссейн в «Вампире из Дюссельдорфа»<sup>1</sup>, истолковав с экрана историю казненного летом 1931 года маленького безработного убийцы, его тщательных и садистических актов большого самоутверждения.

<sup>1</sup> *Фильм Робера Оссейна, быть может, знаком читателю: он был показан во время IV Московского международного кинофестиваля.*

Лантье знает в себе и ненавидит — так ненавидят свою болезнь — вдруг накатывающие приступы помрачения; как у сердечников есть вынужденная осторожность, особая щадящая плавность жизненных ритмов, так Лантье, зная себя, живет чуть опасливо, чуть больше других муштрует свое спокойствие, усиливает свою мягкость и ровность.

Стоит приглядеться, как Габен одевает героя. В тщательной нарядности его выходного платья, в чистых воротничках, в старательно вывязанном галстуке угадывается вовсе не то, что молодой рабочий хотел бы сойти в праздничный день за белоручку-служащего: такого оттенка, предложенного Золя, у Габена нет. Это знак нравственной дисциплины, ежечасно поддерживаемой духовной подтянутости.

Бесконечно достойна уважения постигнутая и сыгранная Габеном борьба человека со звериной наследственностью, которую он сознает как угрозу и болезнь, тогда как кругом его люди безнаказанно и корыстно того же зверя в себе расшевеливают. Ренуар не воспроизвел в фильме тот потеющий кровью быт, от которого буквально задыхаешься на страницах Золя, где потенциальным убийцей или просто убийцей оказывается едва ли не каждый, начиная с видного холеного государственного чиновника, доводящего до смерти изнасилованную им девочку, и вплоть до заморыша-стрелочника, изобретательно травящего ядом жену из-за сотни припрятанных ею франков, или кочегара, который после десятилетней дружбы убивает под конец романа Лантье. Но сам принцип экспериментального изучения зверства, выделяемого буржуазностью, Ренуаром от Золя принят и взят. **107**

...Человек стоит у окна вагона, один в проходе, опустив стекло,

освеженный резковатым, пахнущим углем ветром, старается отжаться привычно отрезвляющей его музыке дороги. Габену в роли Лантье конструктивно необходима эта пауза — отдых человека после усилия. Только что его герой пережил страшный для себя приступ. Была деревня, была река, была лодка, и Флора мыла белые ноги; потом, когда они оба солнечным вечером оказались в траве у насыпи и Жак обнял девушку, на него нашло; он сдержался из последних, чтобы не стиснуть, не сломать это белое горло; стук пронесшегося почти над головой состава дал ему опомниться и совладать с собой.

Сейчас, когда он едет к себе обратно и стоит у окна, в его усталости и замкнутости актер позволяет предположить и ужас Жака перед сызнова всколыхнувшейся в нем тьмой, и оттенок победы над ней, и больше всего крайнюю усталость от нравственного усилия.

Здесь, по узкому коридору вагона, как-то напряженно независимо пробираются двое, муж и жена Рубо, неуверенные, заметил ли их знакомый по службе парень, которому как раз попала в глаз острая соринка. Мимо Жака Лантье пробираются эти двое, только что совершившие свое убийство в вагоне по соседству, где ими заранее обдуманно, с распаленной расчетливостью был зарезан пожилой и чинный развратник Гранморен.

Эти приличные люди, супружеская пара из казенной квартиры при управлении дороги, этот Рубо в его фуражке с белым чехлом, малый железнодорожный чин, боящийся подсиживаний на своем скромнейшем служебном месте, эта его маленькая жена, востренькая, ласковенькая, незапоминаемо-хорошенькая, домашненькая — они убили. Не из корысти, кажется: Рубо зарезал Гранморена, узнав на каком-то году супружества, что их покровитель, крестный отец Северины, много лет назад умело растлил свою воспитанницу и до сих пор время от времени настаивал на ее визитах... И все-таки своя нравственная духовная корысть в этом убийстве есть. Актер Фернан Леду точно сыграл грязное наслаждение, которое испытывает ничтожество Рубо, позволив себе сначала истязать жену, таскать ее за волосы по комнатке, где он только что уютствовал и радовался своей расточительности, купив к завтраку непредусмотренную бутылку, а потом позволив себе роскошь перерезать горло благодетелю, которому завидовал, перед которым заискивал, от которого зависел, — перерезать, запасшись для себя самого и для возможных присяжных доказательством, что сие есть преступление по страсти и в состоянии аффекта. **108**

Пассажиры поезда, где совершилось убийство, вызваны к следователю, дают показания, супругам Рубо нужно обеспечить молчание Жака, который тоже вызван. Все совершается без слов - без слов они начинают вести себя с Жаком, словно восстанавливая старое знакомство, без слов супруги вместе предлагают ему образовать «треугольник», связанный постелью и молчанием.

Северина стоит супруга и отличается от него разве что естественным бесстыдством зверька, той гаденькой откровенностью, с которой она сама себя показывает и аттестует перед любовником. Золя видит в этой женщине обескураживающую, но и оправдывающую грацию животного — Ренуар делает ее зверюшкой, зверюшкой-мещаночкой; мещаночкой, которая постигла преимущества быть зверюшкой.

Фильм еще и тем отличен от романа, что Ренуар совершенно отсекает психопатологию связи Жака с Севериной, многостраничные изъяснения,

почему именно с женщиной-убийцей, видевши труп человека, ею убитого, Лантье может предаться любви, не испытывая потребности задушить отдавшуюся ему подругу. Ренуар оздоравливает и социологизирует этот роман рабочего парня с мещанкой. И в сцене их любви, когда мягкий, успокаивающий, тонкий свет рисует спокойно-красивую голову Жака на подушке, Северина, которую щекочет желание вслух сказать о том, о чем оба привыкли молчать, игриво и страшно положит руку на горло лежащего с ней рядом человека.

Северина подзуживает Жака убить Рубо - разумненько, ласковенько, убедительно. Того, чего Жак в себе боялся как безумия, от него просят настойчиво и разумно; зверя в нем дрессируют, приручают и натаскивают. **109**

С нарастанием «темы убийства», «темы зверя» не происходит никакого изменения пластической и световой среды картины, и вслед за ночной сценой на путях, когда в темноте и под дождем Лантье должен будет и не захочет убить Рубо, приходит опять четкий неяркий свет приморского города, возобновляются высокие точки съемок, и с балкона пристанционного дома видна вся осмысленная суэта и сложность железнодорожных сплетений, разнонаправленного движения поездов на разных уровнях, на путях и на мостах, живое дыхание машин. И не кошмарно веселым обрамлением оказывается здесь бал, уйдя с которого Лантье в вернувшемся безумии задушит Северину, с тем чтобы потом параллельный монтаж следил за его монотонным блужданием по путям и за припрыжкой веселящихся железнодорожников в нанятом ради праздника ресторане, где над столиками загорается выложенный электрическими лампочками силуэтик паровоза. — Человек, теснимый к убийству, настигается необходимостью убить в собственной комнате, в монотонности ежедневного существования, даже и в веселье его.

Этот трагический мотив времени перед войной Ренуар развивал одновременно с Карне, в чьих фильмах ту же тему вел тот же Габен. Но Ренуар не растворял тревогу, не делал ее примесью воздуха, отравительной примесью каждого его глотка. Аналитик, реалист, преданный ясности, он не оспаривал тревожную романтику Карне, с которым, кстати сказать, достаточно резко препирался в печати, негодуя на его пессимизм. Оба они видели перед собой одну и ту же действительность послевоенной Европы, одни и те же тревожные признаки. Но Ренуар как художник не был отравлен и загнипнотизирован. Он не предавался ни иллюзиям, ни тоске. Он искал знания, приравняв мужество поискам ясности.



И еще два фильма тех же лет. Совсем другие. Их поставил Жан Гремийон. Первый вышел в 1937 году и назывался «Сердцеед». **110**

Габен никогда раньше не делал подобного. Это был опыт, кажется, самый несложный, но в карьере Габена первый: заставить актера на экране не пребывать, а сыграть, выстроить легкую конструкцию совершенно новой личности и новой психологии. Люсьен Бурраш, лейтенант отряда зуавов, предмет чувствительных посягательств матрон и нянек заштатного городка, вчерашний типограф, старательно наводящий на себя гарнизонный лоск — этот добродушный малый, искатель приключений и жертва их, именно что сыгран Габеном, создан наново, ни на кого не похож. Роль напоена прозрачной

и легкой характерностью. Габен с Гремийоном оказался изобретателен в деталях, хотя вообще-то в его ролях их почти не бывает. Габен, который обычно достигает всего лишь изменениями ритмов и «тембра», в «Сердцеде» с удовольствием коллекционирует черточки, занятые и трогательные привычки, характерные жесты, мелочи. Габен впервые играет человека, озабоченного не тем, как ему быть, а тем, сумеет ли он показаться таким, как ему хочется: роскошным, небрежным игроком, который, не поведя бровью, потеряет за карточным столом десяток-другой тысяч. Если хотите, Бурраш что-то вроде Марешаля, если бы тот захотел пустить себе и всем пыль в глаза и где-нибудь в казино, встретясь с роковой блондинкой, разыграть перед ней этакого Боэльдье, в простоте душевной утрируя того.

О эти великолепные зуавские штаны, ниспадающие волнами на кавалерийские сапожки! О этот белый, расшитый галунами архалук! О этот парадный шаг тонконогих строевых скакунов и золотые голоса труб, возвещающих женскому полу городка счастливый час возвращения кавалерии с учений!.. О витрина лучшего фотографа в городе, в центре которой — лучшая реклама заведения — водружен увеличенный донельзя снимок Бурраша во всем его великолепии! Записочки, снисходительно принятые от несовершеннолетних поклонниц, традиционные, а у Бурраша вполне добродушные насмешки над «штафирками» и повышающие ему цену в полку непрерывные жалобы городских властей на опустошения, вносимые им в ряды горничных... **111**

Но фильм Гремийона перемежает кавалерийские роскошества иронической прозой подробностей. Банки, которые фельдшер ставит на спину простуженному солдату. Тряпичный уют офицерской комнаты на двоих; какие-то сувенирчики; развешанные мундиры, аккуратно задернутые ситцевой занавеской; на походной койке, как на диване в мещанской гостиной, усажен атласный Пьеро... Гремийон и Габен ведут фильм так, что тут все связано не с условностями жанра комедии об «эскадронных удовольствиях», а оказывается изящно-точной картиной нравов городка и полка, где люди, так сказать, сами себя стилизуют, живут не от собственного имени, а как-то подражательно и напоказ. И когда с Люсьеном случается так, что он снимает свою форму, надевает недорогую пиджачную пару, урочно и сверхурочно работает в маленькой парижской типографии, мечтая о своей таинственной блондинке и позволяя себе по субботам ходить в кино, этот человек «вне роли» оказывается слабеньким, незащитным, неумелым — опять же таким Габен на экране не бывал от собственного имени и тут впервые сыграл. Бедняга-сердцеде встретил-таки в Париже свою блондинку, с которой пережил в Канне упоительное приключение, и будет щемяще трогательна его терпеливость, когда он, прождав ее без толку за заказанным столиком, станет, не сердясь, договариваться с ней по телефону о встрече на следующий день. **112**

При всем том у Бурраша есть какие-то кровные свойства всех габеновских героев. Если он здесь терпелив, то потому, что в нем есть простосердечная самоуверенность мужчины; не пришла — значит, не могла, иначе пришла бы. И так же уверенно ведет он себя в соответствии с постоянным существом габеновских персонажей, когда в доме у своей любовницы сталкивается с ее немолодым, корректным содержателем. Тонкость поворота, который возникает в фильме, в том, что герой Габена ведет себя как всегда, а у него ничего не выходит, победы не получается. Холеная стерва Мадлен, покаянно

прильнув к своему старику, с достоинством принимает участие в посрамлении и изгнании Бурраша. В «Сердцеде» человеку, которого воплощает Габен, дано впервые пережить унижение, оно его валит с ног, гасит его волю, делает его дальнейшую судьбу дожиганием века. Мягкосердечный Люсьен Бурраш кончает одутловатым трактирщиком, владельцем не слишком посещаемого заведения, моет в лохани стаканы, срastaется со своим жилетом и передником, и даже мелодрама финала, убийство Мадлен, которая является в его захолустье, прельщая и скандаля, это у Бурраша опять же какой-то взрыв чувств слабодушного человека. Взрыв, после которого он, обмякший, плачущий, чуть не хнычущий, обвисает на руках у своего полкового товарища, предоставляя тому и решать и действовать, заботливо застегнуть на нем пальто и посадить в поезд, увозящий куда-нибудь подальше... О нет, это не предыстория, скажем, героя «Бандеры» или «Пепе ле Моко»: это только тривиальный конец бедняги-«сердцеда».

Гремийон первым из режиссеров не просто брал Габена таким, каков он есть, — в постоянстве его поэтики, тем и личности; в двух фильмах, снятых им до войны, Гремийон дважды проделывает опыт — в первый раз опыт отделения Габена от габеновского персонажа, «этиюд на характерность», а во второй раз опыт испытания постоянного габеновского персонажа обыденными, житейскими обстоятельствами.

Второй опыт — фильм «Буксиры» — лишен той легкой законченности, того выверенного стилистического изящества и четкости результата, которые пленяют в «Сердцеде». Все же он любопытен.

Независимый, «самодеятельный», всегда хранящий какую-то неприкосновенность своего замкнутого и простого внутреннего мира, герой Габена на первый взгляд кажется просто еще раз воплощенным в капитане Лоране. Да и дело его — профессия спасателя, вновь и вновь выходящего в бурное море по сигналу бедствия, вроде бы больше всего соответствует его нравственным константам. Капитан Лоран в фильме Гремийона участвует, однако же, не в классическом для габеновского предвоенного персонажа конфликте с теснящей, провоцирующей его действительностью; сильный человек, рыцарь деяния, он здесь в противоборстве не с чуждой ему, смутной силой, а с предельно конкретной, предельно домашней слабостью близкого ему существа, бледненькой, нервной Ивонны, его жены.

Из романа малоизвестного писателя Роже Версея автор сценария Жак Превер взял историю моряка, который во время одного из своих ночных выходов в море на помощь терпящим бедствие судам встречает на борту спасенного пароходика жену его трусоватого и подлого владельца. **113**

Эту Катрин играла в фильме актриса Мишель Морган. Потом обстоятельства довольно прозаического свойства (речь о выплате за спасательный рейс, от которой уклоняется муж Катрин) снова сводят их на берегу. Катрин и Лоран тянутся друг к другу. Катрин, доверчивая и отважная, понимающая тягу моряка к беспокойному морю,— это именно то, что нужно Лорану, замучившемуся с женой, с ее вечными плохо скрытыми тревогами, с ее обыденностью и ее болезнями. Итак, капитан Лоран — Ивонна — странно светлоглазая, встреченная в море Катрин. Человек, привязанный к берегу, к маленькой теплой точке, влеком на угрожающий простор. Человека тянут к себе море и женщина, символизирующая его, оставляющая на память о себе морскую звезду...— Мы сказали, что фильм не целен, он, в самом деле, может



быть воспринят и по этой красивой невмоготу схеме, как может быть прочитан и по схеме «драмы призвания»: жена моряка боится моря, а он любит свою опасную профессию превыше всего. Такому двойному схематизму, однако же, противостоит тонкая и многозначная изобразительность, высота ее живописного реализма, противодействующая плоскости романтических прописей.

Воздушная емкость кадра, редкая глубина его, в которой все время идет какая-то своя жизнь, жизнь света, воды, пространства, движения. Снимаются простые вещи, никаких парусов вдали, никакой патетики волн, атакующих гибнущий корабль — волны сняты точно так же, как сняты здесь работающие механизмы буксира, настойчивая и осмысленная монотонность его трудящегося, маслянисто вспотевшего металла. Пусть Гремийон высвободит в фильме пространство для загадочно-призрачных диалогов Превера, для призрачно-светлого дома, который возведет в дюнах, над стеклянно белым песчаным взморьем художник Траунер, пусть пройдут почти замороженно к этому пустому дому Лоран и Катрин — Мишель Морган, и за их спиной, вдоль пустынно белого края песков, вдоль верхнего края кадра, медлительно, по линии горизонта проедет повозка без возницы — тем жестче, тем внятнее прозвучит всплывающий откуда-то со дна замысла режиссера мотив. Габен — героический мореплаватель, Габен — собеседник и возлюбленный светлоглазой «девы моря» — служащий; его могут вызвать в контору и вежливо дать ему нагоняй, и он перед начальником так же беспомощен во всеоружии своей личности, как был беспомощен бедняга Люсьен Бурраш перед держателем своей Мадлен. Габеновский персонаж на службе, габеновский персонаж, потерявший свою экстерриториальность, связанный необходимостью приносить домой жалованье и сохранить для семьи казенную квартиру... Габен играл сцену гнева в конторе так, как всегда играл свои классические, неизменные в каждом фильме сцены гнева, роковые и освобождающие, но в общем контексте новых для габеновского персонажа сюжетных обстоятельств возникало почти комическое несоответствие масштаба личности и узости ее применения. **114**

Это знаменитые белеющие от бешенства светлые глаза, этот рот, сжавшийся до того, что исчезают губы, а потом, как на трагической маске, истерзанный криком угрозы; это движение сведенных яростью рук, когда кажется, будто человек вздымает над собой каменную глыбу, и кто знает, ищет ли он физической разрядки или идет на противника; бенефис гнева, бенефис во всех значениях слова, драгоценный актеру коронный номер его, и бенефис в буквальном русском переводе слова, «благодаяние» гнева, счастливая минута освобождающего взрыва. В «Буксирах» гроза разражается во время служебных препирательств, в которые и не вникнешь-то толком, спорят ли о страховке, о процентах, об уставной правильности либо неправильности действий Лорана в очередном спасательном рейсе.

Мотив габеновского персонажа на службе, габеновского персонажа в обстоятельствах буржуазной нормы прозвучал в фильме Гремийона, в чем-то предвещающая те роли, которые предстояло — уже после Второй мировой войны — играть артисту. Фильм как бы заглядывал вперед, размышлял о вопросах исторической будничности. Съемки его, между тем, прервались обстоятельствами чрезвычайными; он был закончен во время «странной войны», тех месяцев ленивой перестрелки у оборонительных линий Зигфрида

и Мажино, когда Жана Габена призвали во французский флот и он приезжал сниматься, получив на то разрешение военного министра. **115**

Жизнь Жана Габена во время второй мировой войны достойна всяческого уважения. В пору оккупации он не только не запятнал себя коллаборационизмом, но с гражданским, патриотическим высокомерием отверг самую возможность в такое время продолжить кинематографическое содружество, скажем, с той же фирмой «УФА», с которой имел некогда постоянные деловые связи. Он пробирается сначала за Пиренеи, а потом оказывается в Америке, в Голливуде, где успевает сняться в фильме своего старого товарища Дювивье «Самозванец». Действие фильма — дни войны, Габен играет некоего Клемана, преступника, приговоренного к гильотине, который спасается от казни, бежав из разрушенной немецкой бомбой тюрьмы. Он добывает документы — документы патриота и участника Сопротивления. Принятый в рядах бойцов за своего, он поначалу намеревается дезертировать, но, побуждаемый общим ходом событий и личным, нравственными переживаниями, открывает друзьям свое самозванство, чтобы героически погибнуть в бою за родину уже под собственным именем.

В том же сорок втором году Габен снялся в картине «Полнолуние», которая позже шла во Франции под названием «Триумф» (режиссер Арчи Мэйо). Фильмы не были удачными, но неуспех в Голливуде не слишком взволновал актера: Габен вскоре оставляет киностудию, чтобы вступить добровольцем в военно-морские силы «Свободной Франции». Во флоте он служит до конца войны, в его боевые задания, между прочим, входило сопровождение союзнических транспортов в северные порты СССР. Дважды награжден орденами за боевые заслуги.

Снова сниматься он начнет только в сорок шестом. **116**

## ЛЕГЕНДА ГАБЕНА

В 1950 году в еженедельнике «Радио-кино-телевидение» появилась статья виднейшего французского кинокритика Андре Базена «Жан Габен и его рок». Вот она.

«Нам уже как-то пришлось писать, что «звезды» кинематографа — это не просто комедианты и артисты, пользующиеся предпочтением публики, но герои легенды или трагедии, «судьбы», с которыми сценаристам и режиссерам сознательно или бессознательно остается только соизмеряться. Иначе прервется чарующая связь между актером и зрителем. Разнообразие историй, которые рассказываются нам и которые, казалось бы, должны всякий раз доставить нам удовольствие неожиданной новизны, — обманчиво. На самом деле в обновляющихся приключениях героя мы инстинктивно всякий раз стремимся увидеть подтверждение глубинной, основной неизменности его судьбы. В случае с Чарли, например, это самоочевидно. Но любопытно, что и наблюдения, скажем, за звездной дорогой Жана Габена иллюстрируют — тоньше, скрытнее — то же самое.

Обратите внимание, что почти все фильмы Габена кончаются плохо. Чаще всего насильственной смертью героя (смертью, которая в той или иной мере оказывается его самоубийством). Не странно ли, что торговый закон «хеппи энда», велящий стольким продюсерам принаряживать «грустные» картины и припиливать им накладные, фальшивые концовки, — не странно ли, что этот закон вдруг отменен, когда дело касается одного из самых популярных и самых симпатичных зрителю актеров, кому мы должны бы всякий раз желать, чтобы он был счастлив, женился и наплодил бы детей?.. 117

Но представляете ли вы себе Габена будущим отцом семейства? Вообразите, что в конце «Набережной туманов» ему удастся героическим усилием вырвать Мишель Морган из когтей Мишеля Симона и Пьера Брассера и отплыть с ней навстречу светлому будущему в Америке. Вообразите, что, поразмыслив наконец здраво, он предпочтет, когда «день начинается», сдать ся полиции с вполне разумной надеждой быть оправданным по суду.

Невозможное дело, не правда ли? То-то и оно. И публика, которая вообще-то сглатывает столько фальши, которую бывает так легко провести, на сей раз тотчас бы почувствовала, что ее дурачат, если бы сценаристы предложили ей напоследок счастливого Жана Габена...

Как объяснить парадоксальное кричащее противоречие с одним из нерушимых законов кино? Дело в том, что Габен в фильмах, о которых мы ведем речь, не воплощает сочиненные кем-то истории, но всегда играет одну и ту же: собственную; и она может кончиться только плохо, подобно истории Эдипа или Федры. Габен — трагический миф современного кинематографа. В каждом новом фильме сызнова заводится механизм его судьбы, завершающийся взрывом, — так рабочий в «День начинается» заводит с вечера будильник, чей иронический и жестокий звонок прозвонит на заре, в час его смерти. Нетрудно было бы показать одинаковость сцеплений колес механизма под покровом изобретательного сюжетного разнообразия. Из-за недостатка места ограничимся одним примером: до войны рассказывали, как Габен, прежде чем подписать договор, требовал, чтобы в сценарии была предусмотрена развернутая сцена гнева, где он отличится. Каприз знаменитости, себялюбие комедианта, который держится за бравурный,

выигрышный для него кусок? Пожалуй. Но правдоподобнее, что за тщеславным желанием актера просвечивает сознание: эта сцена для него решающе существенна, и без нее нельзя обойтись, не предав сути героя. В самом деле, тот почти всегда именно в момент гнева творит свою горькую судьбу, своей рукой яростно ударяет по навесному бревну ловушки, подставленной ему роком, по бревну, которое, откачнувшись, ударит его потом насмерть. **118**

Не надо забывать, что в античной трагедии и эпосе гнев рассматривался не как психологическое состояние, умеряемое прохладным душем и рецептом на снотворное, но как священная одержимость, как минута, когда боги пробивают брешь в мир смертных и в эту брешь проскальзывает рок. Не так ли Эдип сам творит свою горькую судьбу — в порыве гнева убив на фиванской дороге возничего (своего отца), чьего лица он не запомнит. Современные боги, которые властвуют над застроенными, урбанистическими Фивами со своего заводского Олимпа, их стальные сфинксы тоже ждут Габена на развилке судеб.

Правда, все, что я только что написал, относится главным образом к Габену предвоенных лет, Габену «Человека-зверя» и «День начинается». С тех пор Габен изменился, он постарел, светлые волосы стали седыми, лицо обмякло. В кино, сказали бы мы, не судьба выбирает себе обличья, но лицо определяет судьбу. Судьба и лицо Габена не могли оставаться теми же, но ему не удавалось уйти от однажды закрепившегося мифа. Показательно, что Оранш и Бост в картине «По ту сторону решетки» как бы продолжили Жансона и Превера<sup>1</sup>. Всем памятен последний кадр «Пепе ле Моко»: Габен умирает, цепляясь за решетки алжирского порта и глядя вслед уходящему кораблю своих надежд. Фильм Рене Клемана начинается там, где кончался фильм Дювивье. «Предположим, — могло бы значиться в титрах, — что Габену не изменило счастье: ему удалось попасть на корабль, вот он по ту сторону решетки». Фильм не что иное, как возвращение Габена к своей судьбе, вынужденно-добровольный отказ от любви и счастья, признание, что зубная боль и боги, в конце концов, сильнее...

<sup>1</sup> Жан Оранш и Пьер Бост писали сценарий поставленной Рене Клеманом в 1948 году по сюжету Чезаре Дзаваттини и Сузо Чекки Д'Амиико картины, в итальянском и советском прокате называвшейся «У стен Малапаги». Жансон и Превер упомянуты здесь как сценаристы фильмов Дювивье. **119**

Разумеется, в «Марии из Порты» сила судьбы слабеет, Габен тут становится просто актером и в первый раз женится (счастливое ли это для него превращение?). Однако же Марсель Карне не удержался здесь от того, чтобы не принести жертв былому мифу. Габен богат, он преуспел, но на протяжении всего фильма то и дело говорят о корабле в сухом доке, о баркасе, который никак не может отплыть и присутствует здесь как знак былой мечты, вечно неосуществимой для Габена: мечты о невозможном бегстве, об освобождающем отъезде. Так что сомнительное счастье, успех, скорее материальный, нежели нравственный, оказывается здесь не чем иным, как признанием поражения, насмешливой платой за отречение: боги милосердны к тем, кто перестает быть героем. Социологу и моралисту... стоило бы задуматься над глубинным значением мифа, в котором опознают себя — если судить по популярности Габена—десятки миллионов наших современников...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Андре Базен, Собрание сочинений, т. III, «Кино и социология», Париж, 1961.

Этот вопрос в самом деле заслуживает того, чтобы на него поискать ответа, Что своё опознавали люди в габеновском персонаже? Что сделало его притягательным именно как легенду? И что это была за легенда? Любопытно, в самый расцвет славы Габена мир не наполнялся его житейскими двойниками, никто не копировал походку Габена, причёску Габена, галстуки Габена, его манеру говорить, почти не разжимая губ, его особую неотразимую вескость, его мешковатость, в которой есть здоровая скромность силы, не любящей щеголять собой.

Пройдут годы, и можно будет удивляться, если не шокироваться и не негодовать при виде того, как юноши Польши надели дымчатые окуляры Збигнева Цыбульского, усвоили его беззащитную и вызывающую порывистость, его надтреснутую горькую страстность и его лирический сарказм. При виде того, как быстро улицы заполнились стремительными заносчивыми мальчиками, оскорбленными и готовыми оскорблять, с нагло-прозрачными глазами и слабым нежным ртом Джеймса Дина, американского киноактера, пережившего почти катастрофическую славу, искавшего смерти и нашедшего ее в дорожной аварии. При виде того, как девушки всех континентов разом — до смешного и до озадачивающего разом — примерили на себе взбитую причёску, припухлый и чувственный детский рот, органическую, как дыхание, непоследовательность и безответственность Брижитт Бардо. При виде того, как появились тысячи уличных дублеров, готовых перебить себе нос, чтобы стать еще неотличимей от Жана-Поля Бельмондо, от его дерзкой мины пропащего, от его небрежного и демонстративного конфликта с благонамеренностью, от его мальчишески сентиментального постоянного внутреннего подтекста: «умру — и поймут, какой я был хороший». **120**

Что и говорить, во всем этом массовом тиражировании есть и эпидемия моды, дешевка копирования «кумиров экрана», секретов их сексапильности. Но есть и нечто несравненно более существенное, психологически и социологически знаменательное. И Дин, и Бардо, и Бельмондо обладали пронзительной точностью социально-исторической типажности. За ними стояла живая беда поколения 50-х годов, равно утратившего и иллюзии и идеи, испытывавшего «кислородное голодание» всяческой безыдейности и возвращенную затянувшимся ожиданием атомного конца почти унижительную, одновременно вялую и ненасытную жажду жизни.

Предметом подражания и копирования становятся именно те киноличности, которые сгустили, скопили в себе рассеянные, еще ни в ком не определившиеся до конца свойства многих и многих. Между прототипом экранного персонажа, экранным персонажем и его последующими житейскими двойниками достаточно сложная динамика взаимосвязи, достаточно сложная динамика процесса типизации. Молодой человек, живущий в Нью-Йорке, Лионе или Милане, вдруг оказывается потрясен, польщен и как-то освобожден от многих своих тревог, узнав себя и эти свои тревоги, скажем, в том же Джеймсе Дине. Освобожден, говорим мы, потому что тут происходит какое-то подобие катарсиса: начатки, зародыши, неопределенные толчки духовного состояния этого молодого человека актером за него, так сказать, дожиты до конца, дозрели и излились — в действии ли, в кризисе ли чувств. При этом наш молодой человек переживает свой катарсис не только в обычном качестве зрителя — узнав свои черты в киногерое, он на

какое-то время сам, в жизни, живет на манер этого героя, идентифицируясь с ним во всех его крайностях и от своей смуты, в нем запечатленной и опознанной, в конце концов освобождаясь. Отсюда заразность копирующих увлечений и быстрота излечения от них. **121**

С конца 50-х годов, когда утвердился новый тип кинозвезды, способной моделировать юношество по своему подобию, когда утвердилась новая слава новых имен, продюсеры вычислили парадокс-верняк, сулящий небывалый художественный эффект и сборы. Так, в 1958 году был вычислен эффект от партнерства Жана Габена и Брижитт Бардо в фильме Клода Отан-Лара «В случае несчастья», а в году 1962 всевозможные чудеса ожидалось от картины, которую снимал Анри Вернейль по сценарию Франсуа Буайе, «Обезьянка зимой»: тут на съемочной площадке Габену предлагалось товарищество с Бельмондо.

Интерес, как они встретятся, проявлялся прежде всего в довольно вульгарном интересе к тому, не перегрызутся ли «звезды», и журналисты юмористически или всерьез слали репортажи с места предполагаемой битвы. Отан-Лара снимал свою экранизацию романа Жоржа Сименона «В случае несчастья», репортеры спешили с донесениями: «Съемочная группа была охвачена трепетом в утро, когда ожидалось первое появление нашей национальной Брижитт. До того был прожит безмятежный месяц, Габен снимался только с Эдвиж Фейер, а с Бардо переругивался заочно. Их не слишком-то любезные взаимные аттестации, беспрепятственно перейдя из кулуаров на столбцы газет, предвещали страшнейшие бури при личной встрече. Брижитт честила Габена «ископаемым», «окаменелостью»; что до Жана, он изрек: «Этой шлюхе удалось добиться того, чего не сделали годы ремесла, — ей удалось внушить мне полное омерзение к кино». Ко всеобщему удивлению, они встретились как закадычные друзья. Съемки превратились в фестиваль любезностей. Можно было видеть, как Габен долго утешал прелестную девочку после каждой пощечины, которую он ей отвечивал по сценарию, а Брижитт исполняла свои актерские обязанности с добросовестностью исправного члена профсоюза. Клод Отан-Лара меж тем наблюдал это райское сотрудничество как крупный психиатр, наглядевшийся всякого». **122**

Что до Бельмондо, газеты радостно констатировали: Габен полюбил его как сына; появились семейные фотографии — старший ободрительно бил младшего по спине и давал интервью, где заявлял, что никакой «новой волны» на свете нет, а Бельмондо хороший парень и делает то же самое, что делывал в молодости он, Габен.

Взаимная терпимость актеров, как оказалось, скрывала за собой безмолвное согласие на то, чтобы каждый на время съемок отказался от самого себя, лишь добросовестно соблюдая, по выражению репортера, обязанности исправного члена актерского профсоюза. Между тем эстетическая антитеза Габена — Бельмондо или Габена — Брижитт Бардо страшно важна в общей диалектике развития кинематографа и его способов освоения реальности.

Габен не порождал житейских двойников, потому что его герой не допускал прямых отождествлений с собой, подобно тому как никому не придет в голову узнать лично себя в Эдипе или в Иванушке-дурачке, в персонаже мифа, притчи, сказки. Народность искусства Габена, в сущности, куда глубже, чем простая похожесть актера на «простого француза», солдата, моряка,

шофера, — в конце концов, это определяется фактурой, чертами лица, физическими ритмами. В созданиях Габена существеннее представляется нам другое — их обобщающее постоянство, сходное с обобщающим постоянством героев народной художественной культуры, неизменных в веках.

В соединении присущей народному искусству устойчивости вечного образа с абсолютной личной безусловностью физического бытия этого, данного, единственного человека — формула искусства Габена, как теперь принято говорить, алгоритм его. Именно преданность законам массовой художественной культуры Франции сделала для Габена такой естественной его встречу с мелодрамой, с обязательностью ее напряжения, с ее героями, цельными и гонимыми, непременно гибнущими в финале от руки недостойного врага, гибнущими тем неизбежнее, чем энергичнее ополчаются они, эти герои, на олицетворенные силы зла. Габену был кровно близок не изживший себя, не конченный народный романтизм жанра, на подмостках бульварных театров XIX века прочно срастившего фразистость и эффектность с пронзительной точностью житейского. **123**

Персонаж Габена восходит и к тем вечным эпическим образам, которые вспоминал Базен, и к постоянным образам массовой художественной культуры XX века — не случайно актер так часто соглашался участвовать в экранизации бульварных романов, играл и до сих пор играет в детективном цикле об инспекторе полиции Мегре.

«Большой Габен» великого цикла 30-х годов, картин Карне и Ренуара не отделен каменной стеной от «малого Габена», Габена всех этих похожих одна на другую ежегодных приключенческих и чувствительных лент. Приглядимся.

«Неистовая, растерзанная, растрепанная мелодрама», — писал критик «Синема» о «Порте вожделения» Гревилля с Габеном, добавив затем: «Разве мелодрама — не самый кинематографичный из всех жанров, не чистейший в своем кинематографизме жанр?» Можно приписать прославленному дурному характеру Габена, его нынешней брюзгливой самонадеянности то, что он начиная с 50-х годов не вступал в сколько-нибудь длительное сотрудничество с кем-либо из крупных режиссеров и пользовался услугами ремесленников, снимавших его так, как он хотел, заведя себе своих режиссеров и своих сценаристов, как завел своего гримера. Жиль Гранжье снял для него «Газолин», где герой, пренебрегая помощью полиции, вместе с такими же шоферюгами, как он сам, разделялся с преследующей его шайкой гангстеров, снял «Кровь в голову», где Габен—Кардино, промышленник с прошлым бандита, тряхнув стариной, пускается во все тяжкие, чтобы спасти от преступников соблазнителя собственной жены; по роману профессионального уголовника, перешедшего к писательству, Огюста Ле Бретона тот же Гранжье с тем же постоянно обслуживающим Габена сценаристом Мишелем Одиаром сняли картину «Включен красный свет», в которой актеру уготована роль молчаливого мастера своего дела, мэтра взломщиков, вооруженной рукой умиряющего разлад в своей шайке. **124**

Но в приверженности артиста к таким сюжетам и к таким режиссерам, ко всем этим фильмам, изобилующим кадрами, вроде знаменитого кадра из «Порта вожделий», где Габен, стоя на ступеньках застланной ковром лестницы в каком-то роскошном холле, невозмутимо и медлительно направляет пенную струю огнетушителя в лицо противника, ослепленного, роняющего автомат, на спусковом крючке которого лежит его рука, — в этой

приверженности видится все же нечто более серьезное, чем самодурство, безвкусица и денежный расчет. Эти фильмы принадлежат той стихии, из которой в свое время вышел, отделясь от нее и храня с ней связь, «большой Габен». Принадлежат разменной в грошовых кинозалах, в бульварных театрах, в приключенческом чтении стихии массовой художественной культуры.

Константы личности габеновского персонажа тоже близки нравственному идеалу массовой художественной культуры.

Во-первых, в этом персонаже, что бы ни случилось, по какой бы ломаной линии сюжета его ни несло, есть, от первых до последних фильмов с Габеном сохраняется та нерушимая «круглость», которую Лев Толстой, да позволено будет здесь его вспомнить, видел первым свойством народного характера. Круглость здесь означает цельность, но не тяжелую, давящую цельность глыбы, а цельность легкую, наиболее способную к движению. Круглость здесь значит законченность, определенность, совершенство. Во-вторых, в этом персонаже сохраняется активность, готовность к поступку, лишенная фанфаронства, воинственной похвальбы.

Габен никогда не играл благородных искателей приключений, странствующих рыцарей мелодрамы, жаждущих повода с ходу врубиться в схватку, круша злодеев и спасая обиженных. Он не снимался в фильмах «плаща и шпаги», где царил Жан Маре, актер, принадлежащий той же стихии народного романтизма. Его герой скорее мешковат, всегда нетороплив, никогда не напрашивается на схватку — почти как в народной сказке: дважды, трижды нужно задеть его, нужно посмеяться над его многотерпеливостью и издевательски снова испытать ее, как делает это, скажем, самоуверенный подонок в барселонской харчевне с Жильетом из «Бандеры», — чтобы этому терпению пришел конец, чтобы развернулась некая сжатая пружина — она есть в каждом из его героев. Если к Габену, французу, всегда игравшему французов, не было бы странно применить фразу из русской сказки, об его героях можно было бы сказать: они из тех героических увальней, которые почти товарищески предупреждают врага; «Еду-еду, не свищу, а наеду — не спущу». **125**

Как классическому фольклорному герою, габеновскому персонажу неведом внутренний раскол с самим собой, дробность переживаний. (Эта цельность — напомним в скобках — вовсе не нравственно-историческая особенность поколения Европы 30-х годов в противоположность нервной разорванности поколения годов 50-х, выраженной, скажем, Джеймсом Дином. Это именно что свойство фольклорного образа, которому верен Габен.)

К фольклору восходит и постоянный габеновский мотив товарищества. У него всегда есть кто-то младший, чья неосмотрительность и доверчивость приводит к беде, которую он, старший, станет расхлебывать. Так станет расхлебывать Пепе ле Моко беду юнца Пьеро, вызволяя его из ловушки. Он никогда не отказывается быть сильнейшим, при том что для него быть сильнейшим значит нести двойную поклажу, защищать, терпеть. Даже в совершенно далекой от народного романтизма «Великой иллюзии» какой-то отсвет постоянной габеновской краски ляжет на отношения Марешаля и Розенталя во время их бегства, а предельно чуткий к фольклорным основам современного кино Жак Беккер снимет прекрасный фильм «Не прикасайтесь к добыче», где все будет построено на габеновской теме товарищества, верности, покровительства.



«Круглость» этого характера никогда не означает замкнутости. Герой Габена всегда готов к контактам. Проблема некоммуникабельности, отмирания непосредственных связей между людьми, которой в наши дни сосредоточенно займется зарубежный кинематограф, для Габена решительно не актуальна, просто не имеет к нему отношения. Во многих и многих картинах бесконечно существенными, существенными даже не для сюжета, бывали сцены первого прихода габеновского персонажа, его появления чужака в среде со своими сложившимися законами и бытом. И легкость, с какой он перестает быть чужаком, легкость, с какой эта жизнь, не растворив его, перестраивается, перецентрируется с его включением. Он никогда не проходит по касательной, ему везде есть место. Иное дело, что это его органическое отсутствие сторонности, эта его естественная контактность именно и оказывается не только завязкой действия, но и источником трагедий. **126**

В великих фильмах 30-х годов габеновскому персонажу, народному и неизменному, дано было войти в мир дробный, сложный, независимо от того, растворялась ли такая дробность и сложность в туманах Карне, исследовалась с ясным упорством Ренуара или романтизировалась у Дювивье. Дробный, сложный, опасный мир этот был историчен. Здесь-то и возникала трагическая вина, которая тяготеет над габеновским персонажем, как и над всяким персонажем мифа. Трагическая вина анахронизма. Трагическая вина попытки в простоте сердечной не замечать истории, быть просто человеком и восстанавливать неотчужденность всех его связей с миром. Габеновский персонаж не столько даже пытается быть свободным, но словно бы и не знает о несвободе. И в этом его незнании, опять же как в античной трагедии, — его трагическая вина. (Можно было бы сказать, что трагическая вина анахронизма, неконтактности с идущим днем тяготеет и над самим актером и он несет за нее расплату. Его фольклорные темы в их неизменности разошлись с темами времени. Случилось так, что Габен, в искусстве которого в 30-е годы звучали основные лейтмотивы общественных тревог, сейчас перестал выражать эпоху, и не к нему сейчас идут те, кто хотел бы эту эпоху выразить как художник или понять как зритель. Отсюда, видимо, и отсутствие интереса к Габену со стороны наиболее ищущих, думающих, общественно чутких современных режиссеров Франции.)

Как абсолютное большинство людей, узнавших себя в нем, герой Габена, так сказать, «антропологизирует» общество, видит во всем только злую или добрую волю отдельного человека. Его простой ум органически не склонен к абстрагированию. Прекрасный, цельный человек Габена оказывается в столкновении не столько с лицами, сколько с отчужденными социальными силами, при том что он этого не принять, ни понять не может и опять же с чисто фольклорной конкретностью идет «на вы», персонифицируя силы в лицах. Стоит по второму разу процитировать Базена, мысль его о капиталистическом Олимпе, о роке буржуазного общества. Как ни мало располагает к тому прямодушный и безразличный к философствованиям герой Габена, жизнь его может быть понята только в связи с философски напряженной проблематикой века. Притягательность этого персонажа, власть его над умами, секрет его обаяния в том, что он — один и за всех — проделывает тот опыт независимого и целостного существования, который в буржуазном обществе с его законами отчуждения вымечтан каждым и невозможен ни для кого. **127**

Опыт независимого, неотчужденного существования, опыт нормы и гармонии кончается гибелью. Но даже в чем-то существеннее гибельной развязки сам ход опыта. Дело в том, что габеновский персонаж вовсе не ищет одиночества, изгнанничества, судьбы «сверхчеловека». Осуществлять же себя ему всякий раз приходится в облике беглеца, дезертира, отщепенца, в облике человека, отломившегося от всего — от семьи, дома, собственности, службы. Это человек, все свое несущий с собой, свято хранящий свое «неотчуждаемое» — могучую умелость рук, неисчерпаемую физическую терпеливость, свежесть и точность ориентировки в любых обстоятельствах. Герой Габена всегда и неизменно воспринимается зрителем как герой положительный, ибо он никогда не отдает того, что зритель хотел бы сберечь сам в себе. Чувство собственного достоинства, которое в какой-то особой, редкостной мере всегда присуще габеновскому персонажу, не нуждаясь ни в позе, ни во фразе, защищено им как достоинство личности вообще, достоинство ее благожелательной, контактной, но литой отдельности.

Габен притягателен еще и потому, что «удельный вес», плотность нравственного ядра его героя небывало высоки, устойчивы. Естественными протагонистами такого характера становятся персонажи зыбкие, неопределенные, двусмысленные. У габеновского персонажа нет сцен поединка с равным, некогда триумфально естественного для фольклорного персонажа. Вместо дракона вокруг него вьется какая-то липкая и опасная мразь: плакса и убийца, стреляющий из-под полы Люсьен в «Набережной туманов»; другой бес того же фильма, старчески дряблый Забель; скверненькая, вся податливо бескостная под рукой Северина. Габен с его неизменно-сильным героем никоим образом не служит, однако ж, культу силы, который был так опасен в 30-е годы, да и позже. Это не борьба сверхчеловека с людьми, это борьба человека с нелюдью, с ускользящими, дробящимися, как ртуть, капельными персонификациями все тех же социальных сил. **128**

«Не по росту человека сделана жизнь» — эта фраза горьковского Сатина, помнится, не прозвучала в ренуаровской экранизации «На дне», где играл Габен. Но для габеновского персонажа она ключевая: он по росту своему, по свежей полноте своих сил, сохранившихся как фольклорный идеал и житейский анахронизм, просто не может войти в тесные, запаянные общественные ячейки, в каждой из которых заключен укороченный буржуазностью человек. Габен, кажется, играет героя, и не подвергавшегося втискиванию в такую ячейку. В этом смысле он неисторичен.

Он был дорог миллионам любивших его кинозрителей не портретным сходством с ними — увы, они не так уж им обладали, — а тем упорством, с которым этот постоянный персонаж в каждом новом фильме, снова и снова, пусть неизбежно погибая, повторял свой героический опыт поисков связи и независимости. Великие фильмы 30-х годов дали Габену нести эту тему на высшем уровне проблематики времени. Стоило спуститься чуть ниже — тема не только снижалась бы, но и рисковала переродиться. Однако об этом позже.

Об актерских средствах Габена нельзя даже сказать, что они подходили созданному им персонажу, — они неотъемлемы от него, сделали его. Говорить об однообразии Габена так же естественно, как и неверно: не находим же мы однообразным Макса Линдера или Чарли Чаплина с неразложимым постоянством их актерской личности, с изобретательностью в обнаружении

самих себя. **129**

Актер, который привел бы в восхищение Станиславского своей сосредоточенностью в «круге внимания», безупречностью физических действий, поглощенностью конкретной задачей куска роли, чувством «четвертой стены», казалось бы, немислимым в рабочем ералаше кинопавильона, актер с поразительной глубиной «второго плана» и со столь же поразительной точностью физического самочувствия (если герой Габена заходит в комнату, всегда знаешь, холодно на улице или жарко, шел он пешком или приехал, целы ли его ботинки, давно ли он ел и спал) — этот актер в то же время кровно связан с великой площадной школой зачинателей кинематографа, с творцами масок. (Кинематограф, создающий постоянные маски, этим тоже близок массовой художественной культуре, ее фольклорным истокам.) С творцами масок, в укрупненных, не изменяющихся чертах которых типизируются в XX веке не столько характеры, сколько общественные идеи и процессы. Так в маске бродяги Чарли была типизирована Чаплином судьба малого человека, вывалившегося из своей ячейки общества, потрясенного переворотами, — с расщеплением этой судьбы вплоть до противостояния двойников в «Диктаторе». Так в мифе Габена была типизирована схватка человека с логикой отчуждения.

Конечно, афишу с Габеном немисливо сделать так, как естественно сделать афишу с Чаплином, обозначив на листе усики, котелок, тросточку и штилеты с загнутыми носками. Такого изобразительного, мгновенно читаемого иероглифа из внешности Габена не извлечешь, и в мастерстве его тоже нет иероглифичности. Оно подробнее, мягче, габеновский персонаж обладает свободно варьирующейся полнотой физического существования. Единственность актерского типа Габена именно в таком соединении грации реализма, психологической обстоятельности, подробного повествования о человеке — с изначальной силой обобщения, с трагедийной символичностью, неизменной во всем разнообразии сюжетных испытаний судьбы. Всякое раздвоение названного единства грозило актерской цене Габена. Он мог начать просто «мастерить», ему это было легко, он из той породы актеров, о которых говорят: дайте ему читать телефонную книгу, все равно зрителю будет интересно. Он мог предаться также роскошествам экранного ампула жертвы фатума, не слагающего перед ним оружия, найти долголетний приют в коммерческом романтизме. И ни одной из этих угроз Габен не избежал.

**130**

## ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА

В 1945 году французские большие и малые киножурналы, ревниво следившие за довольно медленным возвращением на родину задерживавшихся в США эвакуированных знаменитостей, сообщали о том, что наконец можно увидеть на родной земле самого Жана Габена, готовящегося сниматься уже в отечественных фильмах.

Французский кинематограф первых послевоенных лет больше был занят восстановлением своего производственного потенциала, чем художественным обновлением, хотел вернуть все как было. И Карне спешил пригласить Габена в свой новый фильм по сценарию Превера «Врата ночи». Габен согласился здесь играть героя, который должен был слить постоянный облик карне-преверовского беглеца с биографией участника недавнего Сопротивления. Фильм этот был межеумочен, и не приходится жалеть, что обстоятельства сложились не слишком удачно: в конце концов Габен, у которого находили друг на друга сроки договоров с разными продюсерами, ушел, уступив роль молодому Иву Монтану и отправившись сниматься к посредственному режиссеру Жоржу Лакомбу в картине «Мартен Руманьяк».

Биограф Габена Глауко Виаци пишет, что «Мартен Руманьяк» оказался фильмом тридцать девятого года, снятым в сорок шестом. В самом деле, об экранизации романа Пьера-Рене Вольфа и о Габене в этой экранизации уже было договорено перед самой войной. История страсти бывшего каменщика, ставшего крупным производителем строительных работ, к вдове Бланш, история ревности, которая ведет его к преступлению, по свидетельству того же Виаци, получилась лишь копией мотивов старых габеновских фильмов, со временем потерявших силу своей жизненности и превратившихся в схемы, формулы. **131**

Глауко Виаци обращает внимание и на то, что герой Габена из простолюдина, пролетария стал тут буржуа. В том же сорок шестом году столь же посредственный режиссер Раймон Лами снял Габена в фильме «Мируар», где Габен опять играл буржуа, блистательного финансиста Люссака. Для этого героя, впрочем, сценарий предусматривал двойную жизнь: уважаемый Люссак оказывается в то же время Мируаром, главой бандитской шайки. Говоря о совмещенности в одном лице классического габеновского героя-отщепенца с фигурой «сильного мира сего» (его набросками можно счесть у предвоенного Габена сурового строителя Мак-Алана из «Туннеля» и железного инженера в колониальном шлеме из «Посланца»), итальянский критик не без яда говорит о полной условности обоих обликов, о сношенности изощренного актерского мастерства, говорит о «склерозе» персонажа.

Глауко Виаци легко писать эти жесткие слова, ибо в следующих главах своей книги он имел возможность сказать если не о том, как актер превзошел свою былую славу славой новой, то все же о том, что он сумел выйти из кризиса. У критиков, писавших о «Мартене Руманьяке» и «Мируаре» в сорок шестом году, такого преимущества не было. Ненависть к рецензентам, которой ныне славится Габен, видимо, зародилась именно в те годы, когда его хоронили по первому разряду. Так или иначе, Габена во Франции просто перестали снимать; после картин сорок шестого года — расстояние до 28 февраля года пятидесятого, когда состоялась премьера фильма Карне «Мария из Порты». В промежутке — два опыта встречи с новым итальянским

кинематографом.

Габена снимает итальянский режиссер Луиджи Дзампа, неореалист первого призыва, в комедии по сюжету Чезаре Дзаваттини «Легче верблюду...». Габен здесь должен был играть в паре со своим постоянным партнером по ренуаровским фильмам Жюльеном Кареттом. Итальянский неореализм, почитавший Ренуара наравне с советскими режиссерами своим духовным отцом, ждал многого от сотрудничества с главным актером ренуаровских картин. Но опыт слияния дал неожиданные результаты, обнаружил различные качества реализма Габена и реализма молодого кинематографа Италии. **132**

Итальянский кинематограф тех лет избегал «звезд», и если ему была дорога встреча с Габеном, нужно задать себе вопрос, почему неореализм с его культом достоверности, безобманной слитности исполнителя и героя, с его желанием, чтобы безработного играл безработный, а толпу — толпа, мог видеть в Габене своего актера и в чем тут была ошибка. Такого рода пробы не впервые возникают в искусстве и не впервые оборачиваются неудачами. В архивах МХАТ, например, есть любопытные материалы о возможном переходе на подмостки только что возникшего театра Гликерии Федотовой, и в письмах Ермоловой тех же лет отыщешь строки: «Не удивляйтесь, если я покину Малый театр и, может быть, даже перейду к Алексееву. Немирович очень меня зовет». И все-таки ни тот, ни другой приход великих актрис-реалисток, своим искусством оказавших огромное влияние на реалистическое новаторство МХАТ, так и не состоялся, к счастью для обеих сторон. Существуют исторические формы реализма, безнаказанно совместить которые в пределах одного творческого организма не дано.

Опыт сближения МХАТ и Ермоловой потому сопоставим с опытом сближения Габена и неореализма, что Художественному театру юных его лет, как и неореализму начальной его поры, был присущ пафос познания и закрепления времени во всей безусловности, предметности, точной датированности деталей, тогда как Ермоловой и Габену свойствен пафос романтического выражения времени, обобщенного закрепления его веяний и проблем. Это не одно и то же. И сблизиться столь разные виды реализма могли бы только путем обедняющего компромисса.

Попытка почтительной взаимной терпимости, попытка игнорировать эти различия и привела в случае с фильмом «Легче верблюду...» к появлению произведения компромиссного, не значительного ни в биографии артиста, ни в истории художественного направления. **133**

Любопытным опытом использования, обыгрывания этих различий, опытом их превращения в источник нового эстетического тока стал фильм французского режиссера Рене Клемана «По ту сторону решетки», известный нашему зрителю под названием «У стен Малапаги».

Стоит сказать о том, как несходно, в каких разных рядах ассоциаций был воспринят фильм Клемана во Франции и у нас.

Насколько можно судить по критической литературе, для французов то было прежде всего возвращение габеновского персонажа — с вечной трагической предысторией, преследуемого, гибнущего; был узан порт, его решетки, закрывающие близкое море, море отплытия, спасения, недостижимый корабль надежд; были узаны труппы с путаницей лестниц, с гулкой пустотой каменных проходов, и этот странный покой, когда герой в конце идет

навстречу этому концу.

Для советского зрителя всего этого просто не было: французский фильм оказался прочитан с экрана как «итальянский фильм». «У стен Малапаги» попал в советский прокат тогда, когда над умами буквально властвовал антифашистский накал правды картин Росселлини и Де Сика. «Рим — открытый город» и «Похитители велосипедов» определили логику восприятия работы Габена и Клемана. И мы видели в разрушенной Генуе, где на рейде останавливается корабль с беглецом, не натурную реминисценцию декораций Траунера, а город, свежеразбомбленный с воздуха, кишачий той самой безработной, голодной и полной надежд толпой, которая стояла под автоматами оккупантов в «Риме — открытом городе» и в которой бродил, разыскивая свой велосипед, Антонио Риччи. Мы узнавали квартиры бедняков, соломенные матрацы и раскладушки, между которыми, после того как все улягутся, буквально не пройти к своей койке запоздавшему жильцу. Узнавали эти не ремонтировавшиеся десятки лет подъезды с сыростью штукатурки и случайными надписями: торопливо, на бегу, размашисто процарапанный лозунг «Фашистов к черту!» пересекался тут с извечными настенными признаниями и перебранками. Мы узнавали шумную жалкую предприимчивость этих микроскопических торжищ, микроскопических бирж, на одной из которых тощий жулик, не веря своей удаче, всучает иностранцу пачку заведомо липовых лир в обмен на взаправдашние франки. Мы узнавали ворчливое, шумливое, стойкое товарищество обитателей нищих кварталов, которые впускают в себя преследуемого и замыкаются за ним непроницаемо для полиции. Действовала инерция восприятия, и скрывающийся в генуэзской трущобной Малапаге Пьер—Габен как бы сливался для нас с инженером Феррарисом, подпольщиком, скрывавшимся в рабочем квартале Пренестино «Рима — открытого города». Инерция восприятия была так сильна, что мы не задавали себе вопроса, кто этот человек, почему бы ему бежать из освобожденной Франции до Генуи, где его выгоняет из трюмного укрытия нестерпимая зубная боль. **134**

И только потом, возвращаясь мыслями к герою, вспоминая кадр, когда он, уже как бы решившись обосноваться в Малапаге, распаковывает элегантный чемодан и мы видим там бальную женскую перчатку, зритель вдруг ухватывал чужеродность этого персонажа в плотной среде «итальянского фильма» — и тогда-то по Москве пошли вечные зрительские легенды то ли о том, что показывают сокращенный вариант, то ли о том, что «У стен Малапаги» — это вторая серия фильма, а есть еще первая, и там рассказывается о прошлой жизни Пьера, как он любил одну женщину, как он убил ее и должен был бежать...

В общем, эта догадка в чем-то была действительно догадкой: «У стен Малапаги» была в самом деле «второй серией», развязкой судьбы романтического персонажа 30-х годов в чуждой ему жизненно и художественно среде неореалистического послевоенного фильма.

Рене Клеман не срачивал насильственно этого героя с этой средой, поэтику Габена с поэтикой неореализма, но, как мы уже сказали, извлекал особую энергию из их несовпадения.

Герой Габена впервые оставался чужаком. Малапага, тесная, вибрирующая жизнью, с хаотичным и теплым движением существований, принимала его как своего. Но он не был своим. **135**

Наблюдение Базена насчет того, что на титрах картины Клемана могла бы появиться надпись про «первую серию» — «предположим, что Пепе ле Моко уплыл из Алжира, и вот он в Генуе», — наблюдение это следовало бы развить. Клеман не реконструирует героя, а кончает его. Герой кончился в своей общности с остальными, в своей воле к поступку, в полноте своей естественности. Этот человек, которого мы видим буквально с первых же кадров сидящим в каком-то металлическом закоулке корабля и привычно вжимающимся в стенку, когда мимо него с мучительным грохотом выматывается якорная цепь, этот человек с отеком от сырости лицом и мучающей его небритостью — не просто «Пепе ле Моко с седыми волосами», как называли его во французских газетах. Что-то сломалось, что-то кончилось, и он выходит на опасные для себя улицы Генуи с единственной четкой сверхзадачей: избавиться от зубной боли, которая его доконала. Ему вырвут его зуб, он сплюнет в облупленную эмалированную плевательницу и пойдет сдаваться в полицию. Герой Габена впервые пойдет сдаваться.

Он угрюмо улыбается — «неплохая мысль!» — когда ему озабоченно советует пойти в полицию провожавшая его к дантисту девочка, принявшая близко к сердцу то, что иностранца облапошил какой-то приткий генуэзец. Потом Клеман приводит героя и нас в полицейский участок с его канцелярщиной и затормошенностью, где плохо выспавшийся, потеющий дежурный устало велит французу подождать, не лезть без очереди со своим мало понятным делом. И Пьер—Габен будет сидеть в терпеливой очереди, скучать, как все тут, и так же вяло уйдет отсюда, не дождавшись, в тратторию по соседству.

Габен, которому была всегда присуща, как мы уже говорили, простота и сила сверхзадачи роли, ее сквозного действия, здесь стал впервые человеком опустошенным, свою сверхзадачу потерявшим. Он хотел одного: избавиться от зубной боли, он вырвал зуб, и ему теперь все равно. Он встретится с женщиной, она потянется к нему, они долго будут ходить где придется, она словоохотливо и застенчиво расскажет ему о себе, о неладах с мужем, который занялся темными делами, о школе, где учится дочка, о том, что она по нынешним временам неплохо устроена — подавальщица всегда сыта, а у хозяина хороший характер. И Пьер будет слушать ее, даже стараться вникнуть, вовремя кивнуть или улыбнуться и поймет, что может укрыться у нее, если упустит шанс вернуться на корабль. Но и в этих сценах поздней прогулки, и дома у Марты, и тогда, когда он возьмет ее в объятия, Габен играет человека, у которого внутри все молчит; ему почти совестно, до чего молчит, когда Марта вся счастлива, что он не ушел, что идет с ней рядом, такой хорошо одетый. Она, словно извиняясь за свою Малапагу, щемяще улыбается, когда их оттирают друг от друга в здешнем битком набитом и сварливом автобусе, а он старается снисходительно не замечать острых локтей и запаха чеснока. **137**

Клеман прекрасно слил ощущение социальной розни этих людей с ощущением разницы их душевных температур, их душевного потенциала.

И в то же время неконтактность Пьера—Габена с Малапагой читается в фильме умного Клемана как неконтактность персонажа 30-х годов с жизнью и жизненными вопросами фильмов и людей послевоенного времени.

Потом был Шателляр в «Марии из Порты».

Фильм, в котором Карне пытался рвать с Карне. Фильм, снятый целиком на натуре. Фильм, снятый по роману Жоржа Сименона: Сименон с

послевоенных лет будет так же существен в репертуаре Габена, как до войны был существен Мак Орлан, во всей знаменательности различий этих равно общераспространенных, равно принадлежащих бульварной литературной традиции крупных писателей.

Сухой, серый, дневной свет Сименона, свет скучного утра обычного дня недели — против тревожно бегущих теней, против качающихся ночных фонарей, чей свет, придающий всему гротескно преувеличенную подвижность, гаснет и вспыхивает на страницах Мак Орлана. Рок у Сименона будничен, совместим со службой, со служебными неприятностями, с регулярностью быта; он лишен закономерности, что-то может случиться, а может и не случиться — ничто не обусловлено. Не обусловлено до такой степени, что самое слово «рок» кажется не очень-то применимым к романам Сименона, детективным или бытовым: скорее, это неотвратимость случайного.

Вот море Сименона против моря Мак Орлана, моря «Набережной туманов» и «Бандеры». Отплытие утром, темно, всё ровно-серого, каменного цвета, только белые барашки на волнах и черные черепичные крыши, словно тушью обведенные на ледяно-белой бумаге. Баркасы стоят вдоль мола. Прощальные поцелуи пахнут вчерашней выпивкой и утренним разогретым кофе. Когда баркасы отходят, женщины по молу идут за ними следом, торопясь, а потом останавливаются. Они идут назад очень медленно, плотнее кутаясь в платки. Утренний холод. **137**

Бытовой прозаизм морского пейзажа Сименона в романе «Мария из Порта» соединяется с бытовым прозаизмом похорон — их описанием начинается рассказ.

Хоронят отца Марии, все чинно, приехали родственники, рыбаки шагают напряженно выпрямившиеся, неловкие в нарядной одежде, четыре владельца баркасов несут гроб. Носильщики дважды меняются и передают друг другу четыре пары белых перчаток. Колокола над пустыми улицами. Никого — только приезжий в трактире, остальные ушли хоронить.

Этого приезжего играет Габен.

«Видно, что он городской,— к служанке он обратился, назвав ее «детка», хотя она была матерью пятерых ребят, и не постеснялся зайти на кухню, где священнодействовала сама хозяйка.

— Мамаша, что вы мне приготовите на завтрак? Она не любила фамильярностей.

— Вы останетесь завтракать?

Он приподнял крышки кастрюлек и даже отрезал ломтик свиной колбасы, потом обтер пальцы о передник хозяйки.

— Раздобудьте мне камбалу потолще и побольше ракушек и креветок.

— Камбала была нынче по тридцать франков кило.

— Ну так что?

Он, пожалуй, был ничего себе, но очень уж фамильярен и, казалось, над всеми посмеивался. Наверно, вообразил себе, что ему все нипочем, что жители Порт-ан-Бассена ему прислуга...

Засунув руки в карманы, он гулял по набережной, потом по молу.

Он мог видеть черную гусеницу погребального кортежа, поползшую от церкви к кладбищу. Воздух опять наполнился звоном невидимых колоколов. Он вернулся, прошел за стойку и понюхал бутылки, не обращая внимания на яростный взгляд служанки.— Накройте мне у окна». **138**



Габену вовсе не предстояло здесь сыграть человека, который, попав сюда, как камень поверхность пруда, разобьет эту стоячую жизнь — с ее базарными и небазарными днями, ее мессами, незаконными детьми рослых служанок, ценами на рыбу, колеблющимися в пределах пяти франков. Напротив, он сыграет в Шателюре сильного человека этого мира, сильного человека этого мирка. Хозяина процветающего кафе в Шербуре, властелина в пределах своей постоянной клиентуры.

Бытовая адаптация постоянного габеновского персонажа, выключение его из фольклорной поэтики и включение в социальную прозу — вот что такое Шателяр.

«В кафе «Морском» Шателяр съел свою камбалу, сидя у окна; после, чтобы убить время, он играл на бильярде сам с собой, потому что все ушли на поминальный завтрак. Затем он вошел на кухню, где хозяин ел с хозяйкой, и запросто сел верхом на стул с соломенным сиденьем...

— Не стесняйтесь меня! Вот что, скажите, долго они там намерены есть?

— Часов до трех, — сказал хозяин, не любивший, чтобы постояльцы заглядывали к нему, когда он завтракает.

— Что будет делать теперь эта девочка?

— Мари? Нынче вечером она переберется сюда, она просилась к нам.

— Сколько будете платить?

— Сто в месяц, комната, стол и чаевые.

— С уборкой?

— И уборка, и все. Та, что у нас работала, уходит — она опять беременна.

— Я, пожалуй, заберу ее к себе, — кивнул Шателяр.

— Кого?

— Мари, само собой, не беременную же. Слыхали про кафе «Шателяр» на набережной в Шербуре?

— Это вы?

— Это я. А скажите, здесь как дела идут?

Он был совсем как у себя дома, рассуждал о делах, сам себе наливая кофе из кофейника, стоящего на плите». **139**

Постоянные качества габеновского персонажа — воля к поступку, властная общительность, естественная уверенность физических действий, — став чертами бытовыми и социальными, меняют свою суть и цену.

Габен с 50-х годов, как это принято говорить, создаст галерею так называемых «сильных людей» — одну из его работ советский зритель видел в ленте Дени де ля Пательера по роману Мориса Дрюона «Сильные мира сего». Тут совсем другой в сравнении с предвоенными фильмами Габена способ живописи. В работе актера появляется расчетливость — точность распределения «своих» и «не своих» сцен, ударных и проходных эпизодов; сохраняется габеновская ежесекундная правдивость — ее краски плотнеют, становятся все виднее, и в этой заметности, смачности реализма возникает то его качество, которое наш Немирович-Данченко называл «театральным реализмом», отделяя его природу от природы «жизненного реализма», для русского художника бывшего целью искусства.

Габен теперь мастеровит. Конечно, в работе актера нет того, что принято называть игрой на публику, но в том, как он делает свое дело на экране, есть нечто от прекрасной демонстративности, с какой хирург творит операцию перед амфитеатром студентов-медиков — делая и показывая, как это надо

делать.

Между Габеном и его героями возникает что-то новое. Его безупречное, чуть усталое, чуть показное мастерство как бы входит в плоть и кровь персонажей; чем бы эти его люди ни занимались, они всегда и прежде всего мастера, мэтры, независимо от того, подходит ли им обращение «мэтр», принятое по отношению к адвокату или художнику (адвоката Габен сыграет в фильме Клода Отан-Лара «В случае несчастья», художника в его же картине «Через Париж»), или вовсе не подходит, как не подходит оно шоферу, гангстеру или финансисту.

Сыгранные Габеном с 50-х годов роли — этюды, опыты изучения того, что есть, что может быть современный сильный характер в бытовой реальности буржуазного мира.

Опыты независимости, когда-то прожитые габеновским персонажем в абстрагирующих, обобщающих обстоятельствах фильмов поэтического реализма, сейчас повторяются и проверяются сугубо практически, в ситуациях, равно лишенных обобщенности и поэзии. **140**

Парадокс ровной отныне судьбы Габена довольно занимателен.

Актер огромной, редкой, десятилетиями не уменьшающейся популярности. Реалист с ног до головы. Создатель целой чреды сильных, не тронутых никакой там рефлексией, нерасщепленных, мощных характеров. Актер, чьи герои всегда знают, чего хотят, всегда умеют добиться своего, умельцы и здоровяки.

И вот Габен и его герои для передовой французской кинокритики не только не знамя прогресса, но едва ли не опасность номер один. О нем пишут резко, о нем пишут оскорбительно, о нем пишут как о враге. Как о воспевателе буржуазности. Пишут об общественно вредном успехе его фильмов, которые имеют целью обслуживать демагогический миф насчет социальной устойчивости и подъема, приписывают рабочему добродетели буржуа и эти добродетели возвеличивают как добродетели народные. В этих фильмах, пишет журнал «Синема-60», «играет главную роль некий Жан Габен, которого не следует путать с великим актером Жаном Габеном, долгие годы владившим во французском киноискусстве».

Проще всего, конечно, отделаться от затруднения, сказав, что французская кинокритика левачит, модничает, просто не понимает народной сути искусства Габена. Проще тем более, что в советском прокате и печати немногие шедшие у нас послевоенные фильмы с Габеном («большой Габен» зрителю, к сожалению, до сих пор неизвестен) всякий раз имели полный успех. И после этого успеха все как бы ясно. Но нужно все-таки понять: с искусством Габена, с его персонажем во Франции ведут борьбу не снобы, как раз снобам до Габена сейчас просто нет дела. Борьбу ведут деятели культуры, остро озабоченные тем, как начиная с 50-х годов сильные люди Габена так или иначе вписываются в общий буржуазный пейзаж, как их существование в глазах миллионов становится обаятельным — подкрепленным всем поразительным обаянием актера и всей его правдивостью — доказательством того, что мир прочен, что мир правилен, что погибают в нем только слабые и, увы, по своей вине, а сильный человек всегда возьмет свое и на нем всегда будет держаться земля. **141**

Габеновские фильмы становятся своего рода апофеозом буржуазности; если раньше габеновский персонаж именно в силу своей цельности и высокой

человеческой цены оказывался изгоем, то теперь он как нельзя лучше осуществляет себя в просторном и благополучном для него мире.

Если в 30-е годы в великих габеновских фильмах слышался горьковский мотив жизни, сделанной не по росту человеку, буржуазности, обкарнивающей душу, то с 50-х годов габеновские фильмы неожиданно начали свидетельствовать, что именно буржуазное общество образцово пригнано по росту человеку. Во всяком случае, в нем совершенно по мерке приходится Габен — Ноэль Шудлер, великий финансист, Габен — мэтр Гобийо, великий адвокат, Габен — Луи, великий гангстер.

Интересно, кстати, сравнить Ноэля Шудлера из фильма Дени де ля Пательера «Сильные мира сего» с Ноэлем Шудлером из экранизированного романа Мориса Дрюона. По чести говоря, мы далеки от того, чтобы видеть в прозе Дрюона высоты критического реализма, но разоблачительный «снижающий» запал романа очевиден и распространен на всех членов «сорока семейств», включая господина Ноэля. Начать с того, что Шудлер дрюоновского романа физиологический трус, у которого начинается медвежья болезнь при обстреле, который боится летать на самолете, боится гриппа, как боится влияния собственного сына. Герой Габена так же мало похож на этого труса, как Пьер Брассёр, блистательный и дразняще фатоватый в роли Люлю Моблана, мало похож на дрюоновского импотента с уродливым черепом. Их киновражда — только повод эффектного поединка, в котором оба равно блестящи, каждый по-своему. **142**

Зайдя в огромный шудлеровский кабинет, скромность которого стоит страшных денег, Люлю—Брассёр начинает здесь вытеснять воздух своей наглой жизнерадостностью, своей тяжеловесной и бравурной жестикуляцией, своим атакующим родственным панибратством, — а Шудлер—Габен сидит за столом в неисчерпаемости своего терпения, своего почти доброжелательного величия, в безупречности своего костюма, своей седины, хозяин каждого своего жеста, каждой своей интонации. Он играет здесь превосходство человека, занятого серьезным, производительным делом, над болтуном и прожигателем легких денег. За малоподвижным, тщательно следящим за своими манерами, суровым и чертовски умным заводчиком Габена совсем не та родословная, списанная с каких-нибудь Ротшильдов, которая стоит за персонажем Дрюона. Он кажется у Габена внуком упрямого пахаря, человеком, всем обязанным самому себе, и ему, пожалуй, куда труднее сойти за своего среди великосветской родни по жене, чем ворочать миллионными делами. Что-то от крестьянской предусмотрительности есть в его лишенной шика манере вести свою большую игру, как шахматный чемпион, рассчитывая на пять-шесть ходов вперед.

Габену вообще не свойственно быть прокурором своего персонажа. Отдать роль ему — значит отдать роли все симпатии зала, возвысить персонаж настолько, что ему уже не нужны никакие оправдания. И аферам биржевика, который продолжает играть акциями в час, когда жертвой этой игры становится его собственный сын, пускающий себе пулю в голову, ибо он-то не чемпион и отцовских шахматных комбинаций ему не понять, — этим аферам, по сути бессовестным и узкокорыстным, Габен масштабом своей актерской личности придает чуть ли не библейское величие; он предстает чуть ли не Авраамом, заколовшим слабонервного Исаака на биржевом жертвеннике.

Герой Габена послевоенных лет непременно крупен, непременно

монолитен — монолитностью краеугольного камня общества, и пока он, этот человек-камень, лежит во главе угла, мир незыблем. Габен до войны в своих сложных, полных поэтической смутности, провидческих фильмах выразил жизненно-реалистическую тему тревоги, а в крепких, внятных, усердно правдоподобных картинах поздних лет едва ли не стал обслуживать пропагандистский миф общественного покоя.

Габен теперь играет людей, никоим образом не способных к крушению, Если сюжет экранизируемого произведения так или иначе связан с крушением или хотя бы разладом, он будет скорректирован «на актера», изменится в корне. **143**

В 1958 году вышел уже упоминавшийся нами фильм «В случае несчастья». Роман Сименона — о странной, угрожающей легкости, с которой вдруг начинает ползти, разваливаться прочный, тщательно выложенный кирпичик к кирпичику дом благополучия, как крошится и ломается судьба мэтра Гобийо, выбранная и обставленная им для себя так, как выбирал и обставлял он себе дом на набережной Анжу, сверхреспектабельный, сверхфешенебельный, удобный во всех отношениях. Возможность несчастья, каких-то оползней мелких событий для героя романа существует с самого начала. Он ведет дневник, перемежая записи сегодняшнего дня с воспоминаниями, и сама систематичность, рассудительная сухость листов его записок, которые он хранит в одной из стандартных папок своей образцовой адвокатской конторы, контрастирует с сутью того, что там записано. Ежедневно, спокойным почерком, чуть ли не по пунктам герой Сименона записывает вторжение в свою жизнь чего-то нелогичного, довольно отвратительного, но именно в своей нелогичности и грязи более живого, чем дорого оплаченные, солидные мнимости его бытия. Скверная девчонка с грязными ногами и платьем, обдуманно надетым на голое тело, девчонка, влипшая в затеянное ею дурацкое ограбление с игрушечным револьвером в руках, открывает ему не то чтобы бездны чувственности — у адвоката хватало любовниц и до нее,— но существование того жидкого, дурно пахнущего, вязкого месива, на котором плавает разъедаемый им с испода твердый островок буржуазного существования — тот самый респектабельный островок Сен-Луи с набережной Анжу, где живет Гобийо.

Для мэтра Гобийо—Габена встреча с Иветтой Модэ—Брижитт Бардо имеет совершенно иной смысл. И дело, думается, совсем не в том, что Гобийо—Габен не испытывает запоя чувственности — в конце концов, и герой Сименона вовсе не безумствует от страсти.

Гобийо в фильме задерживается со своей непредвиденной клиенткой как раз тогда, когда он с женой должен присутствовать на приеме в честь английской королевы. По телевизору только что показывали проезд кортежа автомобилей, голос диктора, звучный соответственно моменту, замолкал, чтобы дать отгреметь «Марсельезе». И этот правительственный проезд, и эта отретпетированная патетика диктора, и эта государственная «Марсельеза» — все принадлежит миру Гобийо, составляет его обстановку — как резное дерево его кабинета, душистая гигиеничность его ванной, щеток тридцати родов, флаконов и флакончиков, электрических приспособлений для массажа и бритья, как его обожающе исполнительная хроменькая секретарша, ежедневно меняющая розы на его письменном столе; как его чуть привядшая, играющая с ним в товарищество жена, поверенная его деловых планов и привычных,

меняющихся интрижек на стороне. **144**

Кажется, режиссер намерен усилить сименоновскую коллизию, расширив мир Гобийо, которому суждено быть разъеденным и для обнаружения шаткости которого достаточно проявления досиня-бледной девчонки с ее затягивающей вялой податливостью и безответственностью. Но все не так, как ждешь.

Есть острота соприкосновения чужеродных личностей и чуждых социальных миров. Есть короткая, резкая сцена, когда Гобийо—Габен приходит к Иветте, благодаря ему оправданной по суду. В ее запущенную и голую комнату, где на батарее сохнет единственная пара чулок, где никогда не убирается постель. Иветта, спящая голышом, встав на стук, накидывает вместо халата пластиковый черный плащ, и скользкий клеенчатый холод синтетики на теплом от сна теле оказывается чем-то большим, нежели точная житейская деталь. Но потом Габен поведет фильм в совершенно другую, свою сторону.

Он играет тут человека, под ногой которого трясина чудесно твердеет: там, где он встал, — там прочно. В конце концов в фильме отпадает мотив всегда возможного несчастья: с мэтром Гобийо—Габеном несчастья случиться не может, оно может случиться разве что с опекаемой им девочкой, стоит ей на минуту неосторожно уйти из-под его руки.

Отан-Лара и Габен слишком достойные мастера, чтобы их фильм превратился в пошлую историю неудачного опыта перевоспитания проститутки. Габен играет со всем изяществом психологического мастерства и конфуз пожилого человека перед собственным чувством, сильным не по возрасту и не по положению; и оттенок отцовства, который чем дальше, тем больше и естественнее проступает в его отношении к Иветте. Он дает нам понять то бескорыстное наслаждение, с каким любит Иветтой, приобщаемой им к комфорту. Эту девку-замарашку он только что не купает сам, зато спешит укрыть, когда она нагишом идет из ванны в постель, только что не просит кушать «за папу, за маму», когда она, беременная, капризничает за завтраком, и отцовски хлещет ее по щекам, когда она приходит откуда-то обалдевшая от наркотиков. **145**

Сентиментальность такой трактовки Габен умеряет тем, что его герой наслаждается новыми для себя обязанностями опекуна и Деда-мороза не без иронии по собственному адресу, позволяет себе час чувствительности, как позволяют себе час отдыха. Иветта ничему не помеха в жизни этого человека с его блестяще промытыми седыми волосами, с его красноречивыми кистями рук адвоката, с его костюмами по фигуре и просторными, скрывающими начинающуюся полноту. Есть из-за нее разве что мелкие неприятности, способные взбудоражить его жену, но им улаживаемые похода.

Персонаж Сименона в романе органически лишен сверхзадачи, его тянет, его качает, его закручивает — а у него даже нет желания погрузиться в зыбь Иветты с головой или выбраться. У героя Габена задача недвусмысленна, действенна: выручить, защитить, отмыть, выхолить, забаловать, прочно пригреть под своим крылом. В этом видится опять же отсвет былого габеновского персонажа, его самоощущения покровителя, фольклорного «старшего», но в варианте бытового, нравоописательного фильма все оборачивается иначе — благотворительным старшинством социального положения, возраста, денег. И сама гибель Иветты, зарезанной ее молодым любовником-итальянцем, неожиданно оказывается в конце фильма лишним

доказательством надежности героя: вот стоило ему чуть отойти, и бедная непутевая молодость сама себя загубила. То, что роль Иветты исполняла Бардо, любимица и воплощение поколения, последовавшего за «разгневанным», усиливало оттенок наставительности фильма, который весь течет в прочных берегах: на набережной Анжу, облицованной гранитом, не может быть оползней, может быть разве что несчастный случай с безответственной девчонкой, которую хотел было под руку перевести через опасный перекресток «сильный мира сего». **146**

Шательяр, Шудлер, Гобийо — все это один из вариантов бытовой и искажительной адаптации габеновского «сильного человека».

Авторам этой книжки было бы весьма приятно иметь возможность сообщить читателю, что актер вскоре сумел понять, не без подсказа передовой критики, скверную пропагандистскую нагруженность тех ролей, которым он ссужал масштаб и обаяние своей творческой личности, невольно возвеличивая фигуры буржуа. Было бы приятно сообщить читателю, как, споря с собственными созданиями, Габен в поисках героя вернулся в социальные низы, а для временных своих персонажей, буржуа, нашел ноты уничижительные и комедийные, сделав их, самоуверенных и деловитых, героями не очень-то достойных приключений. Казалось бы, можно именно так разложить перед читателем габеновские роли.

В самом деле, ведь он сыграл и машиниста паровоза в картине Жоржа Лакомба «Ночь мое царство», и шофера в картине Анри Вернейля «Незначительные люди», и мастера с завода стройматериалов в картине Дени де ля Пательера «Улица Прэри», и старого тренера, бывшего боксера в картине «Воздух Парижа» Марсея Карне, как сыграл и сельского врача в фильме Жана-Поля Ле Шануа «Случай доктора Лорана», и живущего жизнью своих подсудимых судью по делам несовершеннолетних в фильме Жана Деланнуа «Бродячие собаки без ошейников», и детского доктора в рабочих кварталах в фильме «Минута истины» того же Деланнуа.

В самом деле, ведь он сыграл снижающе комедийные варианты «сильных мира сего» — например, в картине Отан-Лара «Через Париж», «Бродяга Архимед» Жилия Гранжье или «Мсье» Ле Шануа.

Но между сыгранными ролями нет никакой хронологической границы, нет логики спора, по ним не проследишь эволюции творческих и социальных воззрений Габена. Он просто много снимается. Играет то одно, то другое.

Совершенно нельзя вычислить, предсказать, что окажется близким и что останется чуждым ему, что будет сыграно с упоением и блеском, а что будет брюзгливо, нехотя проговорено на экране. Кажется, Жан Вальжан в «Отверженных» — это как раз «по Габену», и, однако же, прав был французский критик, когда писал: «Никогда Габен не казался на экране таким раздраженным, безразличным, ворчливым... Если действительно кино уж до такой степени вызывает в нем отвращение, как ему благоугодно бывает время от времени заявлять в печати, так, может быть, он станет впредь пасти свои стада коров, коль его теперь интересует именно это?» **147**

Габен просто постыден, скажем, в фильме «Преступление и наказание». Жорж Лампен перенес действие из «петербургских углов» в послевоенную Францию, и Габен был приглашен играть комиссара Таре, за которым стоит Порфирий Петрович Достоевского. Впечатление такое, будто Габен отродясь не читал «Преступления и наказания», подписывал контракт, уверенный, что

ему дают главную роль, и насмерть надулся, обнаружив, что оно не так. Каждую свою минуту на экране он выражает возмущение этим фактом и доказывает, что ему дали бог знает что за роль. Ленивый, с сердито отвисшей губой, он саботирует всякую попытку режиссера придать герою определенный смысл.

Но нарочито, упрямо завалив Достоевского, он сухо, стройно, точно ведет целый цикл фильмов о Мегре, герое романов все того же Сименона. И такой умный придира, как занимавшийся в ту пору критикой будущий вожак «новой волны» Жан-Люк Годар замечал в хвалебной рецензии о картине «Мегре расставляет силки»: «Никогда не будет сказано достаточно о великом таланте Жана Габена». Габен умел здесь отрешиться от себя, от постоянной действительности своих героев для того, чтобы сыграть спокойную кропотливость и неистощимое ожидание. У его мужиковатого, семейного, неторопливо продвигающегося по службе полицейского инспектора Мегре свой способ расследования, не имеющий ничего общего с сеансами дедуктивной логики великого Шерлока Холмса. Он не распутывает, он прежде всего разглядывает, стараясь как бы войти, спокойно вжиться во все обстоятельства преступления, увидеть факты и людей в той повседневности, которая исподволь, постепенно готовила случившееся. Его Мегре знает цену мелким людским привычкам, малым подробностям житья-бытья. Мегре не следопыт, он, по существу дела, просто трезвый, по натуре не способный к удивлению знаток жизни, в которой нет ничего сильнее, чем обыденность, прямой и близкий интерес. Мегре у Сименона и Габена есть воплощение здравого смысла, прозаического взгляда на мир. **148**

Вот, скажем, в фильме Деланнуа «Мегре и дело Сен-Фиакр» он приезжает в поместье, где, как ему стало известно, готовится преступление. Габен не покажет вам, как его Мегре начинает подслушивать, подглядывать, вынюхивать, — он просто поселяется в этом дворянском замке, и самое для него главное узнать здешние обычаи и бытовые ритмы, пропустить сквозь себя малые токи дома, разобраться в житейских шорохах его. И когда он проводит здесь ночь, подремывая в кресле, он не караулит преступление, не строит гениальные догадки, как, кто и почему может его совершить, а живет и ждет. Отсутствие чрезвычайного — характерная черта преступлений, распутываемых Мегре, и характерная черта его самого, каким его сыграл Габен. И когда убийца обнаруживает себя, у этого Мегре, ждавшего и знавшего, что тот-таки себя обнаружит, нет даже профессионального торжества: если он и произносит про себя «я так и знал», он произносит это едва ли не равнодушно, как бухгалтер, нашедший ошибку в квартальной отчетности. В депозитизации преступления и сыска Габен почти мудр, что, впрочем, не мешает ему тут же сняться в одной из тех вульгарно-романтических лент про бандитов, об обилии которых в его послевоенной биографии мы уже имели случай говорить.

Как нельзя было вычислить, предсказать провал у Достоевского и углубленную тонкость в цикле Сименона, так нельзя было предвидеть решительную безынтересность роли старого тренера Виктора в «Воздухе Парижа» Марсея Карне и достойное включения в хрестоматию актерского мастерства исполнение Габеном роли ослепшего машиниста Раймона Пенсара в фильме Жоржа Лакомба «Ночь мое царство».

Обиделся ли опять актер, разобравшись по ходу дела, что старый боксер, мечтающий оживить свою славу в успехах молодого ученика, не первенствует в

сюжете, просто ли скучно было Габену опять быть старшим, в который раз являть собой пример зрелой мудрости и зрелого терпения к молодости, но, придумав для своего Виктора характерную полноту человека, выбывшего из профессионального спорта, угадав это удовольствие немолодых уже мышц в момент, когда тренер показывает ученику прием и понимает, что сам еще чего-то стоит, — Габен, придя в фильм с «заготовками» физического самочувствия, при них и остался, словно у него пропала охота что-либо извлекать из них, приводить их в движение. **149**

Сюжет фильма «Ночь мое царство», кажется, предоставлял актеру никак не большие возможности. Сентиментальная история о том, как машинист, во время аварии потерявший зрение, находит духовную поддержку в католическом институте, занимающемся лечением и трудоустройством слепых. Всего лишь. И Габен делает роль Раймона достойной пристального внимания (она была отмечена на XII Венецианском кинофестивале, где актер получил премию за лучшую мужскую роль) не потому, что его герой оказывается бесконечно крупным человеком, не потому, что Габен играет тут весь масштаб трагедии потери мира и его героического обретения. Артист достаточно трезво чувствует скромную, филантропическую природу фильма, который просто бы не вместил сколько-нибудь крупной темы. Габен ее сюда и не вносит. Он делает здесь, в сущности, то, что вы обязательно увидите на показе самостоятельно подготовленных отрывков студентов первого курса театрального института: обязательно там будет этюд «человек, потерявший зрение, впервые возвращается к себе домой». Иногда на таких показах тотчас вслед за первокурсником поднимается на подмости учащий его мастер и делает то же самое, показывая, как это можно делать.

Габен показывает. Мы видели его только что, в какой-то канцелярии при больнице, где министерский чиновник зачитывает ему бумагу о награждении крестом Почетного легиона. Матери и сестре Раймона слушать лестно, они торжественно выпрямлены, на них парадные шляпки. А он не то чтобы безучастен, не то чтобы полон горечи — он просто весь занят тем, что вот ему сейчас надо будет выйти из больницы. Так как ему идти? Дать ли вести себя под руку или сразу начать привыкать к палке, и как войти в дом, и сколько ступеней на лестнице, которая ведет на второй этаж, в его комнату, и хорошо ли он помнит, где что стоит и лежит. **150**

Вот теперь он дома. Он ставит в угол палку, двигается на память, а не на ощупь: в вычисленности его движений напряженность, не спадающая оттого, что все пока получается. От порога дошел точно до внутренней лестницы, уперся носком башмака в ее начало, пошел наверх. На лице Раймона нет ни страха, ни отчаяния, ни радости преодоления — только напряженность, занятость.

Вот теперь он у себя. Он чуть-чуть расслабляется, уверенный: тут-то он знает и помнит, где что стоит. И в то же время он наедине с самим собой заставляет себя самого руками ощупать все, что потерял: довольно уверенно найдет на столе спортивный журнал — и спокойно отбросит; расстегнет ремешок часов на руке — снимет; подойдет к фотографиям на стене, фотографиям, на которых он снят на футбольном поле, с велосипедом, у локомотива, на загородном пикнике, — посмотрит на них, не видя, и оборвет это ненужное разглядывание, повернется, отойдет. Раймон приблизится к зеркалу и коротко погладит рукой стекло, за которым его отражение; он найдет



лампу, включит свет и несколько раз проведет рукой между глазами и этим светом, еще раз проверяя и еще раз убеждаясь; потом постоит у окна, слушая голоса паровозов.

Вот уж где актер не «играет результат», если опять же воспользоваться термином системы Станиславского, не «играет образ» — и результат, и образ, и тема возникают у Габена из волшебства правды десятков предельно точных физических задач и физических действий. Габен не играет мужества, как не играет и страдания — учится ходить без палки, вкручивать сигарету, не проливать кофе и вино; учится вертеть рычажки радиоприемника; пробует танцевать и ведет партнершу довольно хорошо. Формула мужества этого человека — это формула простых, немногочисленных действий.

Довольно мало известно о том, как Габен готовит роли, — газетчики куда охотнее рассказывают об его очередном разводе, об его преуспевании в качестве владельца образцовой молочной фермы и об его тяжбе с крестьянами по соседству. Сам он тоже несловоохотлив, когда речь заходит о его творческой мастерской. Известно одно: Габен начинает роль с усвоения рабочих навыков рук своего героя. Когда снимался «Человек-зверь», Габен выучился вести паровоз. Снявшись в ролях шоферов, он может потягаться с водителем первого класса. В сценарии «Великой иллюзии» нет и никогда не было сцены Марешаля за штурвалом, однако Габен считал необходимым узнать профессию летчика. Это нужно ему не для того, чтобы блеснуть знанием предмета: просто для него умение есть что-то неотъемлемое и высокое, есть что-то чрезвычайно определенное. **151**

В то же время совершенно нельзя представить себе героя Габена, который бы с механическим совершенством прикручивал целый день одну и ту же гайку у конвейера. Его герои всегда избирают себе дело, в котором они самоосуществляются до конца и в котором они независимы; это труд для других, но делаешь его ты, один ты. Вот почему герои Габена должны быть, скажем, шоферами или летчиками, следователями или врачами.

Стоит вспомнить, как врач Пьер из картины Деланнуа «Минута истины» делает укол адреналина умирающему, как он дает указания по телефону «Скорой помощи», которая должна приехать с минуты на минуту: тут и набитая рука профессионала, навидавшегося всякого, и саднящая, никогда не теряющая свежести обида врача на собственное бессилие. По сюжету фильма герой, которого успевают привести к одру умирающего всполошившиеся соседи юноши-самоубийцы, видит в его безалаберной мансарде фотографии и портреты собственной жены. Он замечает первую из них — достаточно недвусмысленную, — когда набирает телефон «Скорой помощи», и Габен поразительно играет спокойное, без усилия и само собой дающееся торжество привычки врачебного долга над изумлением, возмущением, ревностью, наконец. Он словно откладывает все на потом, станет и язвить, и выяснять отношения, и ревновать дома, а сейчас ему не до того: лежит человек, еле-еле удалось вернуть ему дыхание, вряд ли он выживет, нужно делать все, чтоб выжил.

Стоит вспомнить, как доктор Лоран из фильма Ле Шануа «Случай доктора Лорана» принимает роды. Он так же всецело, физически, всеми мышцами сосредоточен на том, что он делает, как сосредоточена на своем деле рожаящая женщина: никакого «второго плана» — только это. **152**

Плевать сейчас доктору Лорану на суд чести, который так и сяк судил и

рядил о врачебной этике и о его, Лорана, практике. Он ни с кем сейчас не препирается, никому ничего не доказывает, хотя именно как доказательство в споре предложено было провести показательные роды с психологическим обезболиванием в присутствии медицинской общественности. Он просто помогает женщине родить. Ле Шануа снял настоящие роды в какой-то клинике, снял с откровенностью научно-популярного фильма, и Габен выдержал это соседство с торжествующей окровавленной натуральностью.

Труд без участия в нем всей человеческой личности, всего ее богатства для героя Габена просто невозможен. Если жизнь все же вынуждает его к такому — это беда. Не нашлось режиссера, который построил бы действие на том, что герою Габена приходится тянуть ляжку, отбывать положенные часы, ничего своего не вкладывая в дело, съедающее день изо дня его жизнь. В фильме Анри Вернейля «Незначительные люди» есть разве что косвенный отсвет такого конфликта.

Это вообще довольно любопытный фильм, быть может, более иных из послевоенных работ Габена связанный с историей его темы. Габен, сыгравший все свои опыты независимости, теперь играет человека униженного, замученного зависимостью. Притом герой по натуре вовсе не склонен ни мучиться, ни зависеть и работу себе, должно быть, выбирал опять же по постоянной внутренней склонности габеновского персонажа: такую, чтобы никто над тобой не торчал и не командовал, чтобы был рядом только свой парень, сменщик, чтобы менялись маршруты, чтобы была своя среда, постоянная и свободная.

Вслед за всегда и везде узнаваемыми типами моряка, рыбака, летчика не так давно возник тоже узнаваемый тип водителя тралера, громадного автовагона, курсирующего на дальние расстояния. Труд шофера междугородних перевозок уже по своим рабочим условиям требует зрелой физической силы, терпеливой смелости, ровности характера и повадки, уживчивости и нешумной общительности, без которой в дороге никак. **153**

И Габен играет именно такого человека. Его Жан Виан чуть горбится от веса собственных мышц, у него веки, привычно набрякшие от недосыпаний, от напряжения ночных маршрутов, у него привычки человека, умеющего заснуть на заказанно короткий срок — не раздеваясь и мгновенно. Камера оператора Луи Пажа, однажды задержавшись на его руках, когда он, подняв капот, возится в большом механизме мотора, вместе с нами долго не сможет оторваться от этих коротких пальцев с квадратными ногтями, от того, как они будут работать — толково, крупно, не делая ничего лишнего и ни о чем не забывая.

...Однажды случается так, что Кло, девушка, работавшая в придорожной гостинице и довольно давно знакомая Виану, просит увезти ее. Они едут. Холодный пейзаж, сухой, бесснежный. Черный широкий асфальт. Потом — почти белое море. Герой Габена приезжает в порт. Можно предположить, что оператор и режиссер здесь сознательно идут на зрительную, цитату из «большого Габена» — вплоть до влажно блестящего, черного непромокаемого плаща Кло: точно в таком появлялась Нелли из «Набережной туманов». То же море, те же причалы, та же мокрая от ночного тумана брусчатка и чугунные тумбы, к которым привязаны корабли. Тралер прямо тут же, Габен, стоя спиной к морю, бреется электробритвой там, где он прежде умирал.

И еще одна реплика былым фильмам Габена: отношения Кло и Жана

мучительны, почти неразрешимы, и лицо Габена снято на близком фоне решетки, как в «Пепе ле Моко». Но это проволочная решетка курятника, около которого второпях и тайком упрекают друг друга замучившиеся любовники.

Выясняется, что эта паршивенькая проволочная решеточка стоит чугунных копий иной непреодолимой ограда. Габеновского персонажа выслеживает тут не таинственный Слиман, а подловатенький механизм, металлический доносчик, вставленный в его машину, как во все машины их автопарка. И в диспетчерской служащий, въедливый по роду своих обязанностей, не преминет сделать Виану—Габену соответствующее замечание: по какой причине останавливался там-то, с какой стати задержался еще где-то. **154**

Виан—Габен не имеет права, скажем, переночевать в пути. Есть график, есть система штрафов, есть семья, где каждая копейка на счету. В фильме снова и снова возникает один и тот же подъезд, — и Виану напоминают, что надо подписать заявление владельцу дома насчет протекающей крыши; одна и та же комната, — и жена с оскорблённо поджатыми губами гладит или выкручивает белье, жалуется, что она в доме вместо прислуги.

Все это может осточертеть Виану, он может отшвырнуть ногой паровозик детской железной дороги, глаза его могут налиться белым габеновским бешенством, и опять есть что-то унижительное для героя в несоразмерности его эпической ярости с заурядностью семейного скандала.

Однажды он не сдержится на службе и тут же потеряет ее, после того как швырнет кому-то в морду путевой лист, разрушающий все его планы. И за этой сценой гнева, всегда роковой и поворотной в габеновских фильмах, последует не развязка, а унижительные, скучные поиски нового места, самолюбивый отказ от предложений разовых рейсов, потом согласие на них — надо же жить.

Как в большинстве послевоенных фильмов Габена, здесь экспозиция, данности характера сами по себе значительнее, обещают больше, чем непосредственно дает развитие фабулы: вся вторая половина «Незначительных людей» целиком занята развязкой любовной линии, а она не слишком содержательна.

Габен в послевоенные годы утратил связь с крупными художниками мысли и имеет теперь дело чаще всего со сценаристами средней руки, пишущими слишком явно в расчете на актера для того, чтобы дать актеру что-то новое. И авторы «Незначительных людей» — при всей любопытности нащупанных ими возможностей поворота образа и темы — в конечном счете все же не составили исключения.

Не находя обновления в смене разных историй, которые ему дано переживать на экране, идя на повторы при достаточно точном знании того, что «зритель хочет видеть Габена», всегда Габена, того же Габена, подтверждающего свою неизменность в условной новизне сюжетов, актер был слишком творческим человеком, чтобы не бояться накапливающейся усталости собственного мастерства. То, чего не давала ему смена сюжетов, дала ему смена жанра. **155**

Жан Габен 60-х годов — комический актер. Блестящий комический актер. Первую свою пробу он проделывает в паре с комиком Бурвилем («Через Париж», 1956), с тем чтобы в 1965 году объединиться с другом своих ранних лет, напарником по «Парижскому развлечению» Фернанделем, создав фирму «Гафер» и фильм о двух стариках «Трудный возраст».

Интересна логика, приведшая Габена к союзу с Фернанделем, простоватым Станарелем офранцузившейся «комедии масок», подарившим экрану все обаяние народных подмостков, где быт утрируется и становится фантастичным, оставаясь бытом, где лицо актера, резко узнаваемое в улыбках и гримасах, уже воспринимается как маска.

Еще одна фотография. Что-то вроде фирменного знака творческого объединения «Гафер». Владельцы и премьеры его снялись, всунув смеющиеся старые лица в тесный кружок кругленькой трафаретки. В большую щеку Габена вмялась костистая скула Фернанделя, оба улыбаются своими коронными улыбками — один, как всегда, не разжимая губ, другой щедро показывая свои прославленные десны. Фирма «Габен и Фернандель» показывает Габена и Фернанделя.

Их товарищество, их понятная всем ссылка на кинокомедию начала 30-х годов не были чем-то из ряда вон выходящим в атмосфере кинематографа 60-х годов. Киноискусство к этому времени нажило вкус к собственному прошлому, затосковало о нем, потянулось к нему.

Старые немые ленты из достояния фильмотек вновь превращались в лидеров проката. Они оставались слишком резкими в своей контрастности, изображение подпрыгивало, не переведенное на новую частоту кадров. Приплюсовывался только голос, с серьезностью, с лиризмом, с восторженной печалью рассуждавший о своем за этими оставшимися на века кадрами однодневок. Так говорил старый Рене Клер над лентами Макса Линдера (фильм «В компании Макса Линдера»); так звучал закадровый голос в смонтированных обрывках комедий Бестера Китона и Гарольда Ллойда, так возникла вздыхающая по прошлому антология старых буффонад «Когда смех был королем». **156**

Бурный темп и сверкающую алогичность былых многосерийных приключенческих лент возрождали и одновременно стилизовали фильмы «Фантомас» и «Жюдекс», бравшие и героев, и сюжеты, и изобразительную лексику немого кинематографа, чтобы принести им влюбленно-насмешливую похвалу («Посвящается Фейаду» — так и написано режиссером Жоржем Франжю в титрах его «Жюдекса», фильма-похвалы старым созданиям этого великого примитивиста экрана).

Искусство Габена и Фернанделя бесконечно простодушнее и совершенно не склонно к стилизации. Им не приходилось делать того, что делает, скажем, Пьер Этекс, изысканно воскрешающий наивность своих «немых» предшественников, демонстративно и прихотливо лишая себя дара слова на экране, меланхолично разыгрывая свои клоунады, как бы посвященные памяти киноклоунов былых времен. Фернандель просто продолжает делать то, что делал всю жизнь, а Габен с легкостью и удовольствием возвращается к жанру, в котором он начинал, к комедии приключений. Секрет успеха их комедий не в том, что они дают что-то новое, а в том, что успело возникнуть новое качество восприятия, стилизующая способность зала. Если возникло новое качество восприятия немых простонародных комических лент, то возникло и новое качество восприятия «павильонной комедии» начала 30-х годов с ее завещанной театром точной пригнанностью интриги, блеском реплик «на уход», с ее чисто театральной мизансценировкой в интерьере, с ее убежденной, последовательной вненатурностью.

Такие комедии Габен делает не только с Фернанделем. Зритель Четвертого

Международного кинофестиваля в Москве, например, получил полное удовольствие от картины Ле Шануа «Мсье», классической «комедии положений», где Габен играет миллионера, симулировавшего самоубийство. Мастерство Габена, легкое, отточенное, традиционное и изобретательное, под стать традиционности и изобретательности интриги, чуть старомодной ее элегантности. **157**

Миллионер овдовел. Он готов броситься с горя в Сену и уже тщательно сложил на набережной свое хорошее пальто, выдав привычки без мелочности аккуратного пожилого человека. Проститутка, бродившая поблизости, радостно ахает, узнав в вечернем прохожем хозяина дома, где она до своего грехопадения служила. Отложив на время самоубийство, герой, человек вежливый и участливый, считает себя обязанным выслушать ее оправдания, покаяния, жалобы. Заодно выясняется, что дорогая покойница при жизни вела себя отнюдь не безупречно и оставила вдовцу в наследство не одну пару рогов. Миллионер меняет свое решение насчет Сены, но возвращение домой ему как-то не улыбается. Предупредив своего адвоката, что он жив-здоров, герой Габена решает некоторое время побыть для всех в самоубийцах, взять себе долгосрочный отпуск от своих скучных обязанностей, от вьедливости тещи с тестем и от жениных любовников, приносящих соболезнования. Он хотел бы, однако, забрать из домашнего сейфа то, что там лежит. Эту процедуру он блестяще совмещает с задачей выручить свою маленькую падшую подопечную от ее сутенера, жулика из самых третьесортных.

Есть неотразимый шик в том, как Габен играет свой поединок с шайкой, с этими угреватými дилетантами и пошляками, которым он дает понять, что сам он что-то вроде Аль-Капоне инкогнито. Он, великий маэстро взлома и налета, осчастлиливливает неудачливых ремесленников предметным уроком мастерства, предложив им обчистить собственный особняк, и доводит их до состояния восторженного транса, когда кладет на стол ключ от входной двери или, во мраке пробираясь вместе с ними по анфиладе комнат, голосом хозяина предупреждает: «Осторожно, здесь торшер... не зацепитесь за ковер».

Отдых — так отдых! И миллионер, заручившись поддельными рекомендациями, уезжает на свежий воздух, в аристократическое поместье, где занимается в дворецкие.

Впрочем, человеку пунктуальному и добросовестному, ему не очень-то удается отдыхать. Нам уже не раз приходилось говорить, как изумительно играет Габен дело, работу, которой занят его герой. И в «Мсье» концертна большая сцена, когда новый дворецкий накрывает на стол к парадному ужину. Ле Шануа знал, что делал, когда в начале картины, так сказать, визитной карточкой Габена появлялись его руки, эти всеумеющие руки, здесь медлительные, торжественно-бережно ставящие в кадр серебро, хрусталь и фарфор: титры картины написаны на них, на этих блюдах и плато. **158**

Смешное тут проистекает не только от безошибочного комизма положений (за ужином должны быть друзья-миллионеры миллионера-дворецкого, и ему приходится лавировать так, чтобы остаться незамеченным). Тонко смешно то, что габеновский герой перевоплощается в того идеального, вымечтанного им для самого себя мажордома, каких, увы, в наш грубый век не сыщешь днем с огнем: всегда на месте — и всегда незаметен; вездесущ — и нем как могила; предупредителен без навязчивости, предан до мозга костей — и сохраняет собственное достоинство. Несбыточная греза хозяина дома,

истерзанного профсоюзом домашних работниц, их эмансипированностью и страстью к телевизору...

Габен именно что перевоплощается в такого дворецкого — грезу. Он мерно, словно под какую-то торжественную и старомодную музыку, ходит вокруг стола, легкими, почтительными касаниями выверяя идеальную симметричность кувертов, он буквально режиссирует стол, мизансцену блюд и ваз с цветами, кордебалет хрустальных бокалов и рюмок, режиссирует выход жаркого и соусов, торжественную коду фруктов и сыра...

Актер с охотой испытывает новые для него возможности комедийного поприща. Еще задолго до «Гафера», до павильонной комедии Ле Шануа он с охотой искал комических блесков в густоте бытовых красок «Улицы Прэри». Он давал своего рода усмешливые сноски, которые должны были связать растолстевшего крепыша Анри Невэ, положительного вдовца с предприимчивыми детьми — и габеновского героя былых лет. Старина Невэ скромно помнил о своей былой мужской неотразимости, не позволял себе хвастать ею, как никогда не позволяли себе такого целомудренные габеновские мужчины; он хранил дружбу с товарищами по лагерю для военнопленных, как мог бы хранить ее постаревший Марешаль; продолжал увлекаться велогонками, до которых был таким охотником тот же герой «Великой иллюзии», и был забавно мил, когда, разозленный полной велосипедной безграмотностью собеседника, взявшегося судить о том, в чем не смыслит, он, сидя на стуле, ухватившись за воображаемые рога руля, показывает, как вели гонку великие люди трека. **159**

Связи, объединяющие героев двух других комедий позднего Габена — «Через Париж» и «Бродяга Архимед» — с постоянством тем и личности «габеновской легенды», много сложнее. Тут не веселая сноска, а достаточно интересная полемика.

Клод Отан-Лара, снимая в 1956 году «Через Париж», ставил трагикомедию на том материале, который до сих пор был во французском кино закреплен прежде всего в героической хронике. Париж времен немецкой оккупации снят им обстоятельно и фарсово. Снято, так сказать, дно войны, дно оккупации, ее унижительный быт — предприимчивый, всячески грязный, начиная с того, что нет мыла: это вожделенный товар для черного рынка. Снято подполье, но не доблестное подполье Сопротивления, а подполье, где торгуют этим самым мылом и мясом, где в подвалах не печатают листовки, а режут нелегальную свинью, заглушая ее визг меланхолическим аккордеоном.

Фильм начинается парадом на Больших бульварах, посвистом флейты немецкого марша, гарцеванием офицерских коней, проходом немцев-победителей под Триумфальной аркой. И тут же — следствие этого парада: очередь у мясной, запасаясь терпением и газетами, мельчайший транспорт времен оккупации — детские коляски, тележки, тачки, в которые впряжен велосипед, и человек с коровой, спрашивающий дорогу через Париж, тянущий свою скотинку на веревке мимо Сакре-Кёр.

Тема грязи пройдет, материализуясь в неподметенных ступеньках, в засаленном полотенце, которое тщетно перебирает, ища чистый краешек, вымывший руки человек. Это Габен, новый его персонаж.

Именно что новый. Габен в первый раз не желает полной слитности с тем, кого он играет. Хотя этот человек, кажется, обладает всем набором постоянных габеновских свойств: силой и отдельностью натуры, особой влиятельностью,

естественностью, с какой он овладевает ситуацией. И в самом построении фильма обнаруживается сходство с постоянной конструкцией габеновского сюжета: человек приходит со стороны, падает камнем в какие-то здешние воды, разбивает их покой и сам рискует утонуть. **160**

Случайно встретившись с Гранжилем—Габеном, Мартен—Бурвиль нашел этого хладнокровного мужчину подходящим напарником для предстоящей операции «свинья». И тот покладисто согласился, не слишком вдаваясь в расспросы, что за ночь ему предстоит перенести через Париж в компании своего застенчиво-разговорчивого нового знакомого.

Думается, Габен на редкость точно понял, что его Гранжиле, любопытный, безразличный, бесстрашный, с нагловатым интересом вникающий в парижские тайны спекуляции, циничный наблюдатель, провоцирующий людей выказаться до конца в своей трусливости, мелочности, дрожи из-за денег, этот человек, считающий себя вне игры и над игрой, — в сущности, стоит не больше остальных. Опоганен грязью оккупации едва ли не больше.

Габен тут, кажется, опять же в первый и единственный раз играет холодного, подлого человека. И дополнительный источник художественной неприязни к герою в том, что Гранжиле, в сущности, антагонист постоянного габеновского персонажа, на которого вроде бы и похож. Габеновский персонаж никогда не был «сверхчеловеком», его сила никогда не рождала презрения к другим, он не чувствовал себя лучше других и, самое главное, никогда ни во что не играл, так сказать, никогда не развлекался за чужой счет. Гранжиле же устраивает игры.

Устраивает игры, когда гомерически торгуется за свою долю и учиняет величавый погром в спекулянтском святилище, вспарывая брюхо мешкам с фасолью и занося грозный нож над ветчиной. Устраивает игры, когда на улицах за ними увязываются французские полицейские и Гранжиле держит их на почтительном расстоянии — читает какое-то немецкое хрестоматийное стихотворение, интонируя его как беседу со спутником, забавно разбивая текст неуместными вопросительными и восклицательными знаками. Устраивает игры, когда на полдороге, поставив на мостовую чемоданы, неожиданно возобновляет препирательства из-за своей доли и наслаждается ужасом попутчика, расшвыривая бродячим собакам куски драгоценной свинины.

Наслаждается всякий раз, когда может удостовериться в ничтожестве человеческой природы, к примеру, когда девица, только что с патриотическим жаром предлагавшая ему убежище как герою подпольных сил, готовая сберечь его чемоданы с оружием и листовками, которые она в них предполагает, с тем же жаром и несравненно большей естественностью выражает вслед за тем интерес к мясу и салу. **161**

За всеми опасными, провокационными и, кажется, рискованными для него самыми забавами Гранжиля стоит его дом, почти непристойно комфортабельный для военной поры, его кофе и кофейники, его реноме, уважаемое и в немецкой комендатуре. Нет, он не то что коллаборационист, этот Гранжиле, он не имеет особых заслуг перед оккупационными властями, но он живет безопасно, со всеми своими постоянными привычками, сытно. И именно таким он принадлежит дну оккупации, ее грязному осадку.

Габену, мы уже говорили, несвойственно быть прокурором роли — тем острее воспринимаешь сцену в комендатуре, куда в конце концов после всех развлечений Гранжиля он попадает вместе с Мартеном. Куда что девалось...

Правда, и тут Гранжилю повезет. В общем-то он рассчитывал на это, знал, что не тот, так другой немец сочтет за удовольствие вызволить из неприятностей такого известного художника, блеснуть осведомленностью в живописи и хорошим французским произношением. Рассчитывать-то рассчитывал, но в этих кабинетах он весь другой, тише, аккуратнее, при том что помнит: немецкому собеседнику приятна доля независимости и французского юмора в облагодетельствованном им художнике Гранжиле. И он не лебезит, блюдет свое достоинство, лестное для немца.

Габен играет этот фильм втроем с Бурвилем и Луи де Фюнесом, еще одним славным комиком французского кино, играет, может быть, комедийнее их, во всяком случае, злее, потому что за нелепостью, постыдностью существования подпольных свиноторговцев есть хоть как-то оправдывающая их горькая, несчастная необходимость: приходится вертеться, крутиться и действительно рисковать; в городе голодно; тому же Мартену—Бурвилю куда как нелегко. И не случайно в конце ночных походов Мартена увезет-таки бог знает куда — на расстрел как заложника, в тюрьму или на работу в Германию — крытый грузовик с автоматчиками, а Гранжиле, виновато разведя руками, будет смотреть вслед отъехавшему грузовику: очень маленькая фигурка на больших ступенях немецкой комендатуры, и камера будет долго-долго держать общий план. **162**

Источник сердитого комизма этой роли Габена — в ложности существования персонажа, подчеркнутой злосчастной правдой существования его задрипанных партнеров.

В комедии Жиля Гранжье «Бродяга Архимед» откровенная, шумная, карнавальная обманность сыгранного здесь Габеном героя соотносится с тихой, приличной, размеренной обманностью общей буржуазной жизни. Режиссер расчистил игровую площадку для парада буффонного искусства Габена. Фильм превращается в своего рода эксцентриаду независимости.

Этот Архимед, бродяга с великолепной пенсией отставного генерала или полковника, носящий тысячефранковые купюры приколотыми большой английской булавкой к подкладке затаканного пальто, этот Архимед, живущий как бог на душу положит, самочинно вселясь в какое-то годами строящееся грандиозное общественное здание, куда он влезает по стремянке и потом втягивает ее внутрь, отделяясь от мира, этот Архимед нашел свою точку опоры и ежедневно в свое удовольствие переворачивает мир.

Габен всегда играл человека, который делает то, что он хочет. Обычно это бывали трагедии. На сей раз — поэма озорства, прославление его. Могучий, полный сил старикан считает своим святым долгом изничтожить всякий порядок, всякую церемонность, все, что ему не по вкусу. Его легко принять за хулигана, глядя, как он, кряхтя и тужась, выдирает с корнем не понравившуюся ему кофейную машину, нарушившую старомодный уют облюбованного им кабачка, где к тому же с ним обошлись не так, как он привык. Или когда он приводит в очень хороший ресторан своего друга-замухрышку, бродягу без всякой пенсии, промышляющего кражей светских собачек, неосмотрительно оставленных на улице возле шикарных магазинов, — приводит и заказывает тому все меню подряд, чтобы оглушить приличную приезжую пару, которая проводит в Париже свой медовый месяц и высчитала, что может себе позволить посещение столь дорогостоящего места. **163**

Но старый Архимед не столько хулиган, сколько мудрец, действием



утверждающий свое стоическое и гедонистическое учение. Его могли бы звать не Архимедом, а Диогеном; во всяком случае, с местными Александрами Македонскими, буде они навестили бы его в его бочке, он имел бы самый короткий разговор и спустил их вниз без стремянки. Вкратце его учение излагается так: живи как хочется и будь счастлив, чего там!

Анахорет, он, в общем, довольно уживчив; правда, не обошлось без препирательства с Феликсом, довольно нагло вселившимся к нему в обществе полутора десятков отборных пушистеньких и деликатных песиков, но, после того как разобиженный приятель в попытке картинно уйти в ночь рухнет вниз, шагнув из окна на отсутствующую стремянку, Архимед, артистически чертыхаясь, втащит его обратно, наложит ему лубок на сломанную ногу и станет реализовывать его жалобно лающий товар.

Впрочем, он занимается собачками опять же только в свое удовольствие, устраивая себе очередной философичный фестиваль озорства.

Он появляется в доме владелицы премированного пуделька, желая быть принятым за недалекого, неотесанного старика-отставника, мечтающего получить за собачку обещанное вознаграждение и стакан хорошего вина. Может быть, ему хватило бы такой скромной потехи. Но дело в том, что общество, куда он попал, уже изнывает от скуки на тематическом приеме, посвященном русской водке и русским блинам, и старика, приведшего собачку, встречают радостными криками не только как спасителя обожаемой сучки Патриции, но и как возможность поразвлечься: простолюдин в гостиной, прелесть!

Архимед разыгрывает вступление скромно, не спеша выйти из образа простоватого старика. Этак мнется, этак посматривает, давая всем насладиться своей сиволапостью. Потом начинается.

Он выпьет вино, походя определяя марку и год.

Он вынет из рук лакея сковородку, на которой до того подгорали и рвались экзотические блины, и с небрежной умелостью перевернет тесто, подбросив его в воздух. **164**

Он пройдетя вдоль картин и с железностью уличит подделку в жемчужине коллекции; а когда у него за спиной озадаченно зашепчутся о нем по-английски, он, не оборачиваясь, даст пояснения по-английски же, и он добьет оторопевшую гостиную изысканным чтением стихов Аполлинера.

Все это он проделывает уж точно не за тем, чтобы сойти за своего, остаться и подружиться: это именно озорство самоутверждения и отделения. Он не дает к себе пристроиться, определить себя, засунуть в какую-то объясняющую его клеточку. После Аполлинера он выдаст гостям мюзик-холльный репертуар чуть ли не полувековой давности (может быть, из числа тех самых песенок, с которыми приходил наниматься еще не замеченный блистательной Мистенгет молоденький шансонье по имени Габен), потешит их, даст над собой посмеяться, а потом опять утрет им нос, показав чахлой молодежи, как надо танцевать чарльстон, в котором они модно и неумело тряслись.

«Бродяга Архимед» — история без начала и без конца, серия реприз, череда эксцентрических выходов, вольно нанизанных на общую мысль картины.

Архимед вменяет себе в обязанность ежегодные отсидки за оскорбления властей, за эти оскорбления, которые он совершает изобретательно и ритуально, то так, то сяк показывая нос существующему порядку.

Архимеда явятся выселять — но он не выйдет подобру, он заставит вынести себя, оглашая Париж виртуозной бранью, ногами вперед на своем топчане и будет лежать на этом топчане, поставленном посреди пустыря, пока не решит, что настало ему время встать и — почему бы и нет? — поехать в Канн. Кто его знает, не нарочно ли выбирает герой Габена местом своего скандального визита кинофестивальную столицу, где уже давным-давно его, Габена, не принимают всерьез... Так или иначе, именно на кромке лазурного берега фестивалей старик пройдет босой, в пальто и подвернутых брюках, довольный собой и решительно безразличный, как его воспринимают остальные. **165**



Габен не написал мемуаров. Не выпустил книги «Сам о себе». Но среди сотни без малого картин, в которых он снимался, есть две, тепло и ясно подсвеченные светом личных жизненных признаний. Это два фильма, сделанные Габеном с друзьями его славы, с друзьями его лучших лет.

«Не прикасайтесь к добыче» Жака Беккера. Год 1954.

«Французский канкан» Жана Ренуара. Год 1955.

Само собой, это не фильмы, перелагающие биографию Габена, тут биографичность совсем иного рода. А так, для всех, скажем, «Не прикасайтесь к добыче» — просто шедевр детективного кинорассказа.

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

Безупречна традиционность детективной фабулы. Гангстеры. Добыча — бруски золота на пятьдесят миллионов, украденные в аэропорте и до сих пор упоминаемые в газетных заголовках («На след похитителей сокровищ Орли так и не удалось напасть»). Сомнительное варьете, где вокруг любовницы одного из похитителей, Ритона, увивается его профессиональный соперник, Анджело. Борьба враждующих шаяк — попытка пристрелить Макса — похищение Ритона — Макс идет на все, чтобы выручить друга, — коварство Анджело — треск автоматов и взрыв гранат на пустынном загородном шоссе — одиночество победителя, потерявшего в выигранной им схватке и золото, за которое шла борьба, и друга, за которого золотом готов был пожертвовать.

Но есть тончайший, незаметный глазу зазор между фабулой и истинным предметом рассказа; зазор между стремительной каноничностью приключения и ритмом картины с ее долгими заводями, с нежными длиннотами, с причудами монтажа, когда ничего не сокращено ножницами до действенного минимума, и герой никогда не попадет с улицы на второй этаж, не зашедши в подъезд, не отворив дверцы старомодно нарядного лифта, не поднявшись в кабине до нужной площадки. **166**

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

вводит в свой фильм и уйму вещей, никак не причастных детективу, от сотейника, где вздевает аппетитные ножки пулярка, до девственной зубной щетки, — ее пластикатовую обертку обдерет Ритон, устраиваясь на ночь в новехонькой квартире друга.

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

Габену в том 1954 году сравнялось пятьдесят. Жак Беккер дал ему роль Макса.

В фильме есть странные и счастливые моменты, когда детектив отходит куда-то далеко-далеко, сквозь транспарант условного рассказа все ясней проступает застенчивая, улыбающаяся и грустная биографичность. Вспомним, как Беккер вслед за Ренуаром шутил, что без надежного товарища так же нельзя сделать фильм, как нельзя ограбить французский банк. Для съемок «Добычи» режиссер собрал своих старых друзей по профессии едва ли не так, как герой его фильма Макс собирает своих, отрывая былых сообщников от их нынешних занятий. **167**

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

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

Габен играет накопление «солей» привычки во всех жизненных суставах, как играет и чуть-чуть обозначившуюся потерю физической гибкости Макса — он еще может, не сорвав дыхания, взбежать на высокий этаж, чтобы успеть направить сверху дуло на поднимающихся к нему в лифте убийц, но ему чуточку трудно подняться с колен, когда сцена закончена; он уходит от опасности по крышам, и в памяти мелькает такой же пробег Пепе ле Моко по глиняным ступеням крыш спускающейся к морю Казбы, мелькает одновременно с мыслью о том, что уже трудноват 50-летнему Максиму этот уход,

что дает себя знать поясница; у Макса еще есть безошибочный прищур стрелка, когда он берет на мушку и сваливает противника, но он уже заказал себе очки в модной солидной оправе и надевает их, чтобы набрать номер телефона.

И вот так же Габен играет еле возникающее естественное замедление жизни, первое действие тормозов-привычек. Все у него есть, у Макса, и все у него уже было, и в этой полноте прожитого в какой-то тончайшей трещинке, издали-издали отзванивает, что больше ничего уже не будет. Жизнь только будет продолжаться какое-то время, знакомо кружась, как кружатся в эпитафии картины мельничные крылья «Мулен-Ружа» над габеновским Парижем. Как вращается старая пластинка с песенкой, которую в начале и в конце фильма слушает Макс—Габен. **168**

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

Биографизм «Французского канкана» так же непрямо и так же задушевен. Это фильм Габена о том, откуда он пришел. О национальной стихии массовой художественной культуры, в которой его корни. О Париже, увиденном на его холмах, когда высота чувствуется в особенности света, в нежной яркости самых простых вещей — заборов, кровель, плещущегося на ветру белья, горшков с цветами за раздутой занавеской. О золоте жизни — золоте хлебов в пекарне, медово-свежих досок, тронутых загаром плеч женщины, ее волос, просвеченных солнцем. Об этой плоти города, которая поет, как дышит, об этих окнах, отмеченных алыми крестиками герани, распахнутых вечером, о смуглом розовом свете этих окон, источающих песню. И о том, как она, эта жизнь, набирает силы, густеет, вскипает.

Жан Ренуар отважился снять толпу, штурмующую только что отстроенный «Мулен-Руж», еще не фешенебельный кабак для туристов, а свежий деревянный сарай, где царит танцорка-прачка, отважился снять этот штурм, не боясь аналогии со сценой штурма Бастилии, с массовками собственной своей «Марсельезы». Ему важна была та самая пульсирующая, трепетная, победоносная стихия национальной жизни, чьей эманацией может стать и «Марсельеза» и танец, который завоевывает мир.

До ярости веселый, простонародный канкан у Ренуара и его героев не имеет ничего общего с тем, что в представлении многих слилось с этим словом.

Никакой скабрёзности нет в том зрелище, в том действе, в которое превращается пляска в дощатом сарае. Все ходит ходуном, буря юбок, плеск хохота, топот, от которого дрожат стены, радость, от которой дрожат стены.

Ренуар дал в своем фильме Габену сыграть человека, все это устроившего. Данглар—Габен как бы фокусирует в себе умную сложность фильма, его поэзию и его иронию. **169**

Ренуар, поставивший в 1955 году «Французский канкан», в 1938 году сделал при поддержке Компартии фильм о восставшем народе «Марсельеза». И уж он-то знал отличие между гимном французской революции и уличной пляской. Знал, что за пляской Парижа конца прошлого века стоит не вдохновенный бунтарь Руже де Лилль, а такой вот Данглар, плоть от плоти жизни и вдохновенный делец, человек, со счастливой естественностью чувствующий музыку дня, блаженный тем, что схватит ее, даст ей прозвучать всю, — и в то же время греющийся на этом руки. У него удивительная диалектика корысти и бескорыстности, поэтического чувства и денежного

расчета, народности и буржуазности.

И Габен играет Данглара во всей естественности этой смеси, без всякой чересполосицы — вот сейчас такой, а вот сейчас другой, вот где он плохой, вот где он хороший. Данглар воспринимает жизнь, всю ее, как ежесекундную возможность рождения искусства — и ежесекундную возможность извлечения денег. Он великий художник-администратор.

Стоит последить за глазами Данглара—Габена, упоенными и соображающими, когда он в начале фильма смотрит на маленькую прачку Нини, нарочно приехав в грошовый кабачок, где она отрывает этот забытый, осмеянный, простецкий старый канкан. Гений Данглара не только в том, чтобы почуять возможность сенсации или открыть неведомый талант, а в том, что он знает, всем естеством своим знает неснашиваемость, неисчерпаемость вот этих старых танцев, выживших на залитом мыльной пеной дворе за прачечной, этих песен, которые вечно и на новый лад поются за уборкой или за стиркой. Этого фольклора городских подъездов и квартир, мастерских и пекарен.

У Ренуара во «Французском канкане» нет эстетизированного умиления перед ушедшим. Он славит именно неуходящее. Народное и национальное.

...День открытия «Мулен-Ружа» наступил. Он наступил после всех хлопот и скандалов, после атак кредиторов и измен друзей, после грандиозной бабьей драки ревнующих премьерш, после того как Данглару, изувеченному в этой драке, пришлось вкусить насильственный отдых, лежа с переломанной ногой. День наступил в штурме толп, рвущихся на первое представление, в парадной черноте вечерних костюмов мужчин и в праздничных цветочных восклицаниях алых бутоньерок, в просверках алого, которые пройдут через всю картину Ренуара, сына Ренуара, создавшего гамму живого золота, розовой смуглоты, тонкого серого, коричневого, победительно алого. **170**

Габен сидит за кулисами, нарядный, в своей серой визитке с белым галстуком, старательно свежий, сидит в розовом кресле с высокой спинкой, весь подобранный, ждет, слушает. Слушает не сцену, а зал. И понятен состав его волнения. Конечно, и беспокойство о финансовом успехе дела, но без того. И, конечно, тщеславная страсть знать, повалит ли к нему завтра весь Париж, не без этого тоже. И другое. Тоже дангларовское: живо ли для всех то, что живо для него, властно ли оно над всеми, как над ним.

Сначала он сидит нарочито расслабленно, не давая себе напрягаться, нервничать, потом, забывая об этой позе спокойствия, подается вперед — слушает одному ему слышный провал в реакции зала — не дошло, не поняли. А в долгие экранные минуты счастливой бури канкана Ренуар врежет параллельным монтажом счастье Данглара наедине с собой, эти кадры, когда актер чуть-чуть, самую крошку, самую малость, не вставая с кресла, даст нам знак своего танца, чуть пошевеливая лакированными кончиками ботинок, чуть улыбаясь.

Ренуар и Габен лирически и усмешливо принесли здесь, в своем фильме, похвалу искусству, вечному и свежему в повторениях искусству набитых битком театров, танцулек, дощатых эстрад; искусству простонародных кинозалов, искусству дворов и окон, за которыми поют.

Тому растворенному в быте искусству, той жизни, полной возможностью искусства, из которой приходят великие французские актеры. Из которой пришел Габен. **171**

# ФИЛЬМОГРАФИЯ

## КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ФИЛЬМАХ С УЧАСТИЕМ ЖАНА ГАБЕНА

### **1930 «КАЖДОМУ СВОЕ» ("Chacun sa chance")**

Режиссер Ганс Штейнхоф.

В ролях: Жан Габен (Марсель Гриво), Андре Урбан, Рене Эрибель, Габи Бассе. Премьера — декабрь 1930 г.

### **1931 «ПАРИЖСКОЕ РАЗВЛЕЧЕНИЕ» ("Paris-beguïn")**

Режиссер Аугусто Дженина. Сценарий по сюжету Франсиса Карко. Музыка Мориса Ивэна.

В ролях: Жан Габен (Боб), Джен Марнак (Джен Диаман), Жан Макс (Деде), Сатюрнен Фабр (Эктор, содержатель Джен), Фернандель (Фисель), Рашель Берендт (Габи, проститутка), Виолен Барри (Симона, горничная Джен).

Премьера — октябрь 1931 г.

### **«МЕФИСТО» ("Mephisto")**

Режиссер Анри Дебен, при участии Рене Наварра. Сценарий по сюжету Артюра Бернеда.

В ролях: Жан Габен (Жак Мираль), Рене Наварр (профессор Бергман, он же Мефисто), Люсьен Галламан (Фортюне Бидон, журналист), Жак Мори (лорд Кинтон), Михалеско (Нострадамус).

Премьера первой серии — апрель 1931 г.

### **«ВСЕ ЭТО НЕ СТОИТ ЛЮБВИ» ("Tout ca ne vaut pas l'amour")**

Режиссер Жак Турнер.

В ролях: Жан Габен (Жан Кордые), Марсель Левек (Жюль Реноден, аптекарь), Жосселин Гаэль (Клэр), Мади Берри (г-жа Кордые), Жанна Лури (Леони). Премьера — октябрь 1931 г.

### **«СИРЕНЕВОЕ СЕРДЦЕ» ("Coeur de lilas")**

Режиссер Анатолий Литвак.

В ролях: Жан Габен, Андре Люге, Фреэль.

### **«КРАСАВИЦА МОРЯЧКА» ("La belle mariniere")**

Режиссер Гарри Лахман. Сценарий по комедии Марселя Ашара.

В ролях: Жан Габен (Сильвестр), Мадлен Рено (Маринетта), Пьер Бланшар (Пьер, муж Маринетты).

### **«ЭСКАДРОННЫЕ УДОВОЛЬСТВИЯ» ("Les gaites de l'escadron")**

Режиссер Морис Турнер. Сценарий по новеллам Жоржа Куртелина.

В ролях: Жан Габен, Фернандель, Рэмю, Раймон Эймос, Мади Берри, Пьер Лабри, Поль Азэ, Анри Руссель.

### **«ГЛОРИЯ» ("Gloria")**

Режиссер Ганс Бецендт.

В ролях: Жан Габен, Бригитта Хельм, Андре Люге, Мади Берри, Андре Роанн.

### **1933 «ЗВЕЗДА ВАЛЕНСИИ» ("L'etoile de Valencia")**

Режиссер Серж де Полиньи.

В ролях: Жан Габен, Бригитта Хельм, Поль Амио, Томми Бурдель, Симона Симон, Джо Алекс, Пьер Саржель, Пьер Лабри, Кристиан Казадезюс.

### **«ПРОЩАЙТЕ, СЧАСТЛИВЫЕ ДЕНЕЧКИ» ("Adieu, les beaux jours")**

Режиссер Иоганнес Мейер.

В ролях: Жан Габен, Бригитта Хельм, Раймон Эмос, Мирейль Бален.

**1934 «ТУННЕЛЬ» ("Le tunnel")**

Режиссер Курт Бернгардт. Сценарий Александра Арну по роману Бернгардта Келлермана.

В ролях: Жан Габен (инженер Мак-Аллан), Мадлен Рено (Мэри), Андре Нокс (Ллойд).

**«СВЕРХУ ВНИЗ» ("Du haut en bas")**

Режиссер Георг Вильгельм Пабст. Сценарий по комедии Ласло Бус-Фекете. Оператор Эжен Шюфтан.

В ролях: Жан Габен, Жанина Криспен, Петер Лорре, Марго Лион.

**«ЗУЗУ» ("Zouzou")**

Режиссер Марк Аллегре. Сценарий Д. Аватино. 173

Художник Лазарь Меерсон. Оператор Мишель Кельбер. Музыка В. Скотта, Жоржа Ван Париса и Аль Романс.

В ролях: Жан Габен (Жан), Жозефина Беккер (Зузу), Марсель Валле, Мадлен Гитти, Клер Жерар, Иветт Лебон.

**«МАРИЯ ШАПДЕЛЕН» ("Maria Chapdelaine")**

Режиссер Жюльен Дювивье. Сценарий по роману Луи Эмона. Художник Жак Краусс. Оператор Жюль Крюгер.

В ролях: Габен (Франсуа Паради), Мадлен Рено (Мария Шапделен), Жан-Пьер Омон, Андре Бах, Сюзанн Депре, Томми Бурдель, Робер Ле Виган.

**1935 «БАНДЕРА» ("La bandera")**

Режиссер Жюльен Дювивье. Сценарий Дювивье и Шарля Спаака по роману Пьера Мак Орлана «Легионер». Художник Жак Краусс. Операторы Жюль Крюгер и Марк Фоссар.

В ролях: Жан Габен (Пьер Жильет), Пьер Ренуар (капитан), Робер Ле Виган (Люкас), Аннабелла (плясунья, невеста Жильета), Раймон Эймос, Гастон Модо, Вивиан Романс, Шарль Гранваль, Марго Лион.

**«ГОЛГОФА» ("Golotha")**

Режиссер Жюльен Дювивье. Сценарий по роману каноника Раймона. Оператор Жюль Крюгер.

В ролях: Жан Габен (Понтий Пилат), Робер Ле Виган (Иисус Христос), Гарри Баур (Ирод), Эдвиж Фейер (жена Пилата), Шарль Гранваль, Люка Гриду, Жюльетта Вернейль.

**1936 «ПЕПЕ ЛЕ МОКО» ("Pepe-le-Moko")**

Режиссер Жюльен Дювивье. Сценарий Анри Жансона и Дювивье по роману Роже д'Ашельбе. Художник Жак Краусс. Операторы Жюль Крюгер и Марк Фоссар.

В ролях: Жан Габен (Пепе ле Моко), Мирейль Бален (Габи), Люка Гриду (инспектор Слимман), Шарпен (Режи), Лина Норо (Инес), Жильбер Жиль (Пьеро), Марсель Далио (Арби), Гастон Модо (Джим), Габриель Габрио (Карлос), Сатюрнен Фабр («граф»), Роже Легри (Макс). 174

**«НА ДНЕ» („Les bas-fonds")**

Режиссер Жан Ренуар. Сценарий Ренуара, Шарля Спаака, Жака Компанейца и Евгения Замятина по одноименной пьесе М.Горького. Художник Эмиль Лурье.

В ролях: Жан Габен (Васька Пепел), Луи Жуве (барон), Владимир Соколов (Костылев), Жюни Астор (Наташа), Сюзии Прим (Василиса), Жанни Хольт (Настя), Робер Ле Виган.

### **«СЛАВНАЯ КОМПАНИЯ» ("La belle equipe")**

Режиссер Жюльен Дювивье. Сценарий Дювивье и Шарля Спаака. Художник Жак Краусс. Операторы Жюль Крюгер и Марк Фоссар. Музыка Мориса Ивэна.

В ролях: Жан Габен (Жан), Шарль Ванель (Шарль), Вивиан Романс (Джина), Раймон Эймос (Раймон, по прозвищу Тентен), Рафаэль Медина, Мишелина Шейрель, Шарль Дюваль, Шарль Гранваль.

### **«ВАРЬЕТЕ» ("Variete")**

Режиссер Миклош Фаркаш.

В ролях: Жан Габен (циркач Жорж), Аннабелла и Фернан Гравей.

### **1937 «ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ» ("La grande illusion")**

Режиссер Жан Ренуар, ассистент режиссера Жак Беккер. Сценарий Ренуара и Шарля Спаака. Художник Эмиль Лурье. Оператор Кристиан Матра. Музыка Жозефа Косма.

В ролях: Жан Габен (лейтенант Марешаль), Эрик фон Штрогейм (фон Рауффенштейн), Пьер Френе (капитан де Боэльдье), Далио (Розенталь), Жюльен Каретт (актер, французский военнопленный), Гастон Модо (инженер, французский военнопленный), Жан Дасте (учитель, французский военнопленный), Жорж Пекле (пленный французский солдат), Жак Беккер (пленный английский офицер), Дита Парло (Эльза, крестьянка).

Премьера — апрель 1937 г. 175

### **«ПОСЛАНЕЦ» ("le messenger")**

Режиссер Раймон Руло. Сценарий Марселя Ашара по пьесе Анри Бернстайна. Художник Эмиль Лурье. Оператор Жюль Крюгер. Музыка Жоржа Орика.

В ролях: Жан Габен (инженер), Габи Морлей, Морис Эсканд, Альковер, Мона Гойя, Жан-Пьер Омон.

### **«СЕРДЦЕЕД» ("Gueule d'amour")**

Режиссер Жан Гремийон. Сценарий Шарля Спаака. Оператор Гюнтер Риттау.

В ролях: Жан Габен (Люсьен Бурраш), Мирейль Бален (Мадлен), Рене Лефевр.

### **1938 «НАБЕРЕЖНАЯ ТУМАНОВ» ("La quai des brumes")**

Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Превера и Марселя Карне по роману Пьера Мак Орлана. Художник Александр Траунер. Оператор Эжен Шюфтан. Музыка Мориса Жобера.

В ролях: Жан Габен (Жан), Мишель Морган (Нелли), Мишель Симон (Забель), Пьер Брассёр (Люсьен), Робер Ле Виган (художник), Раймон Эймос.

Премьера — 18 мая 1938 г. Премия Деллюка 1938 г.

### **«ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ» ("La bete humaine")**

Режиссер Жан Ренуар. Сценарий по роману Эмиля Золя. Художник Эмиль Лурье. Операторы Курт Куран и Клод Ренуар. Музыка Жозефа Косма.

В ролях: Жан Габен (Жак Лантье), Симона Симон (Северина Рубо), Фернан Леду (г-н Рубо), Бланшетт Брюнуа (Флора), Жюльен Каретт (кочегар Пеке), Жан Ренуар (Кабюш).

### **«КОРАЛЛОВЫЙ РИФ» ("Le recif de corail")**

Режиссер Морис Гляйце. Сценарий Шарля Спаака по роману Жана Марте. Оператор Жюль Крюгер.

В ролях: Жан Габен (Тед), Мишель Морган (Вивиан), Пьер Ренуар



(сыщик), Жина Манез, Сатюрнен Фабр, Жюльен Каретт. 176

**1939 «ДЕНЬ НАЧИНАЕТСЯ» („Le jour se leve")**

Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Превера и Жака Вио. Художник Александр Траунер. Операторы Курт Куран и Филипп Агостини. Музыка Мориса Жобера.

В ролях: Жан Габен (Франсуа), Жюль Берри (Валантэн), Арлетти (Клара), Жаклин Лоран (Франсуаза), Мади Берри (привратница), Бернар Блие (Гастон, товарищ Франсуа), Жорж Дукинг (слепой).

Премьера — 17 июня 1939 г.

**1939—1941 «БУКСИРЫ» („Les remorques")**

Режиссер Жан Гремийон. Сценарий Жака Превера по роману Роже Версея. Художник Александр Траунер. Оператор Арман Тирар.

В ролях: Жан Габен (капитан Лоран), Мишель Морган (Катрин), Мадлен Рено (Ивонна, жена Лорана), Фернан Леду.

**1942 «ПОЛНОЛУНИЕ» ("Moontide")**

Режиссер Арчи Мэйо. Сценарий Джона О'Хара по роману Уилларда Робертсона.

В ролях: Жан Габен (Боб), Ида Люпино (Анна), Клод Рейнс, Томас Митчелл.

Премьера в Голливуде — 29 мая 1942 г., во Франции (под названием «Триумф») — 1945 г.

**1943 «САМОЗВАНЕЦ» ("The impostor")**

Режиссер Жюльен Дювивье. Художники Джон Гудмен и Лурье. Оператор Поль Ивано.

В ролях: Жан Габен (Клеман), Ричард Уорф (Варен), Деннис Мур (Лафарг), Эллин Дрю (Ивонна), Мильберн Стёрн (Клоре), Петер Ван Эйк, Аллин Джослин.

**1946 «МАРТЕН РУМАНЬЯК» ("Martin Roumagnac")**

Режиссер Жорж Лакомб. Сценарий Пьера Вери и Жоржа Лакомба по роману Пьера-Рене Вольфа. Художник Жорж Вакевич. Оператор Роже Юбер.

В ролях: Жан Габен (Мартен Руманьяк), Марлен Дитрих (Бланш Ферран), Марго Лион, Марсель Эрран, Жан д'Ид, Даниэль Желен.

Премьера — 18 декабря 1946 г. 177

**1947 «МИРУАР» («ЗЕРКАЛО») ("Miroir")**

Режиссер Раймон Лами. Сценарий Карло Рима и Поля Оливье. Оператор Роже Юбер.

В ролях: Жан Габен (Люссак, он же Мируар), Колет Марс (Клео), Габриэль Дорзиа, Сильвия, Даниэль Желен, Мартина Кароль.

Премьера — 2 мая 1947 г.

**1949 «У СТЕН МАЛАПАГИ» («ПО ТУ СТОРОНУ РЕШЕТКИ») ("Le mura di Malapaga"; «Au-dela des grilles»)**

Режиссер Рене Клеман. Сценарий Жана Оранша и Пьера Боста по сюжету Чезаре Дзаваттини, Сузо Чекки Д'Амико, Альфредо Гуарини. Художник Пьеро Филиппоне. Оператор Луи Паж. Музыка Ренцо Росселини и Р. Влад.

В ролях: Жан Габен (Пьер), Иза Миранда (Марта), Вера Тальки (Чеккина), Андрее Кекки, Робер Дальбан, Аве Нинки, Карло Тамберлани.

Премьера — 5 октября 1949 г.

**«ЛЕГЧЕ ВЕРБЛЮДУ...» ("E piu facile che un cammelo...")**

Режиссер Луиджи Дзампа. Сценарий Чезаре Дзаваттини, Сузо Чекки

Д'Амико, Диего Фабри, Мозер, Анри Жансона и Жан-Жака Ориоля. Художник Гастоне Медин. Оператор Марио Монтуори. Музыка: Нино Рота.

В ролях: Жан Габен (Карло Бакки), Жюльен Каретт, Мариелла Лотти, Антонелла Луальди.

**1950 «МАРИЯ ИЗ ПОРТА» ("Marie du Port")**

Режиссер Марсель Карне. Сценарий Луи Шаванса по повести Жоржа Сименона. Художник Александр Траунер. Оператор Анри Алекан. Музыка Жозефа Косма.

В ролях: Жан Габен (Шателляр), Николь Курсель (Мария), Бланшетт Брюнуа (Одиллия), Жюльен Каретт, Жанна Маркан, Луи Сенье, Габриэль Фонтан, Клод Ромен.

Премьера — 28 февраля 1950 г. **178**

**1951 «ВИКТОР» ("Victor")**

Режиссер Клод Эйман. Сценарий Жана Ферри и Клода Эймана по пьесе Анри Бернштейна. Художник Эмиль Дельфо. Оператор Люсьен Жулен.

В ролях: Жан Габен (Виктор), Франсуаза Кристоф (Франсуаза), Жак Кастело (Марк), Брижитт Обер (Марианна).

Премьера — 13 июля 1951 г.

**«НОЧЬ МОЕ ЦАРСТВО» ("La nuit est mon royaume")**

Режиссер Жорж Лакомб. Сценарий Шарля Спаака по сюжету Марселя Риве. Художник Рино Монделлини и Рене Мулаерт. Оператор Филипп Агостини.

В ролях: Жан Габен (Раймон Пенсар), Симона Валер (Луиза Луво), Сюзанна Деэлли (сестра Габриэль), Жак Динам (Гэйар), Робер Арну, Жерар Ури, Марта Меркадье, Поль Азе.

Премьера — 17 августа 1951 г.

**1952 «НАСЛАЖДЕНИЕ» ("Le plaisir")**

Режиссер Макс Офюльс. Сценарий Офюльса и Жака Натансона по сюжету Ги де Мопассана (новеллы «Маска», «Дом Телье» и др.). Художник Жан д'Обонн. Операторы Кристиан Матра и Филипп Агостини.

В ролях: Жан Габен, Даниэль Даррье, Симона Симон, Габи Морлей, Мадлен Рено, Жинетт Леклерк, Полетт Дюбо, Даниэль Желен, Жан Сервэ, Пьер Брассёр, Клод Дофен, Жан Галлан, Матильда Казадезюс.

Премьера — 29 февраля 1952 г.

**«ПРАВДА О МАЛЮТКЕ ДОНЖ» ("La verite sur bebe Donge")**

Режиссер Анри Декуэн. Сценарий Мориса Оберже по роману Жоржа Сименона. Оператор Л. Бюрель.

В ролях: Жан Габен (Франсуа Донж), Даниэль Даррье (Элизабет д'Онневель), Габриэль Дорзиа, Клод Жения, Женевьева Гитри, Жак Кастело.

Премьера — 13 февраля 1952 г.

**«МИНУТА ИСТИНЫ» ("La minute de verite")**

Режиссер Жан Деланнуа. Сценарий Анри Жансона и Ролена Лауденбаха. Художник Серж Пименов. Оператор Робер Ле Фавр.

В ролях: Жан Габен (Пьер, врач), Мишель Морган (жена Пьера), Даниэль Желен (Даниэль, ее возлюбленный, художник), Леа ди Лео, Дорис Дюранти, Дениз Клер, Симона Парис.

Премьера — 22 октября 1952 г.

**«ОПАСНАЯ ДЕВУШКА» ("La fille dangereuse")**

Режиссер Гвидо Бриньоне. Оператор Марио Монтуори.

В ролях: Жан Габен (Антонио Санна), Карла Дель Поджо (Мария Санна), Сильвана Пампанини (Дэзи), Серж Реджани (Серж).

Премьера — 21 апреля 1953 г.

**1953**                    **«ИХ ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ» ("Leur dernière nuit")**

Режиссер Жорж Лакомб. Сценарий Ж. Келэ по рассказу Жака Констана. Художник Леон Барсак. Оператор Филипп Агостини.

В ролях: Жан Габен (Руфин), Мадлен Робинсон, Робер Дальбан, Габи Бассе, Сюзанн Дантес.

Премьера — 4 июня 1953 г.

**«ДЕВА РЕЙНА» ("La vierge de Rhin")**

Режиссер Жиль Гранжье. Сценарий Жака Сегюра по роману Пьера Нора. Художник Жак Коломбье. Оператор Марк Фоссар.

В ролях: Жан Габен, Элина Лабурдетт, Рено Мари, Оливье Юссено, Клод Вернье, Надя Грей, Андре Клеман.

Премьера — 13 ноября 1953 г.

**1954**                    **«НЕ ПРИКАСАЙТЕСЬ К ДОБЫЧЕ» („Touchez-pas au grisbi")**

Режиссер Жак Беккер. Сценарий Мориса Гриффа по роману Альбера Симонена, диалоги Симонена. Художник Жан д'Обонн. Оператор Пьер Монтазель.

В ролях: Жан Габен (Макс), Жанна Моро (Жози), Дора Долл (Лола), Рене Дари (Ритон), Поль Франкер (Пьеро), Габи Бассе (Маринетта), Лино Вентура.

**180**

**«ВОЗДУХ ПАРИЖА» ("L'air de Paris")**

Режиссер Марсель Карне. Сценарий Жака Сегюра и Марселя Карне. Оператор Роже Юбер. Художник Поль Бертран.

В ролях: Жан Габен (Виктор Ле Гаррек), Ролан Лезафр (Андре), Арлетти (Бланш Ле Гаррек, жена Виктора), Мари Даэмс (Коринна), Жан Паредес, Симон Парис, Фолько Люлли, Аве Нинки, Мария Пиа Касильо.

Премьера — 15 августа 1954 г.

**1955**                    **«ОБЛАВА НА БЛАТНЫХ» ("Razzia sur le chnouf")**

Режиссер Анри Декуэн. Сценарий Огюста Ле Бретона, Мориса Гриффа и Декуэна по роману Огюста Ле Бретона. Художник Р. Габютти. Оператор Пьер Монтазель.

В ролях: Жан Габен, Магали Ноэль, Лиля Кедрова, Жаклин Порель, Армонтель, Марсель Далио, Лино Вентура.

**«ФРАНЦУЗСКИЙ КАНКАН» ("French-Cancan")**

Режиссер Жан Ренуар. Сценарий Жана Ренуара по сюжету Андре-Поля Антуана. Художник Макс Дуи. Оператор Мишель Кельбер (техниколор). Музыка Жоржа Ван Париса.

В ролях: Жан Габен (Данглар), Мария Феликс («прекрасная аббатисса»), Франсуаза Арну (Нини), Джанни Эспозито, Валентина Тессье, Филипп Клей, Жан Паредес, Жак Жуанно, Гастон Модо, Франс Модо, Робер Дальбан, Мишель Пикколи.

**«НАПОЛЕОН» ("Napoleon")**

Режиссер Саша Гитри. Сценарий Саша Гитри.

В ролях: Жан Габен (маршал Ланн), Даниэль Желен (Бонапарт в молодости), Раймон Пелегрэн (Бонапарт-император), Мишель Морган (Жозефина Богарнэ), Мария Шелл (Мари-Луиза), Орсон Уэллс (Гудсон Лоу),

Саша Гитри (Талейран).

**181**

**«БРОДЯЧИЕ СОБАКИ БЕЗ ОШЕЙНИКОВ» ("Chiens perdus sans colliers")**

Режиссер Жан Деланнуа. Сценарий Жана Оранша, Франсуа Буайе и Пьера Боста по роману Жильбера Кесброна. Художник Рене Рену. Оператор Пьер Монтазель.

В ролях: Жан Габен (судья Лами), Анн Доа, Серж Лекуэнт, Жак Мульер, Джимми Урбен, Дора Долл, Жанна Маркан, Элен Тосси, Жан д'Ид, Рене Пассер, Робер Дальбан.

**1956**

**«НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ ЛЮДИ» ("Des gens sans importance")**

Режиссер Анри Вернейль. Сценарий Вернейля и Франсуа Буайе по роману Сержа Грассара. Художник Робер Клавель. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (Жан Виан), Франсуаза Арну, Пьер Монди, Иветта Этьеван, Поль Франкер, Робер Дальбан, Дани Каррель.

Премьера — февраль 1956 г.

**«ГАЗОЛИН» ("Gas-oil")**

Режиссер Жиль Гранжье. Сценарий Мишеля Одиара и Жилия Гранжье по роману Жоржа Бэйля. Художник Жак Коломбье. Оператор Пьер Монтазель.

В ролях: Жан Габен (шофер Шап), Жинетта Леклерк, Жанна Моро, Роже Хании.

**«ПОРТ ВОЖДЕЛЕНИЙ» ("Le port du desir")**

Режиссер Эдмон Гревилль. Сценарий Жака Вио. Художник Люсьен Агеттан. Оператор Анри Алекан.

В ролях: Жан Габен, Андре Дебар, Анри Видаль, Роже Коссимон, Эдит Жорж, Габи Бассе.

**«ВРЕМЯ УБИЙЦ» ("Voici les temps des assassins")**

Режиссер Жюльен Дювивье. Сценарий Дювивье, Мориса Бесси, Шарля Дора, Р. Бреалья. Художник Робер Жис. Оператор Арман Тирар.

В ролях: Жан Габен, Даниэль Делорм, Жерар Блен, Жермен Кережан, Габриэль Фонтан, Люсьенна Богаэрт.

**«КРОВЬ В ГОЛОВУ» ("Le sang a la tete")**

Режиссер Жиль Гранжье. Сценарий Мишеля Одиара по роману Жоржа Сименона «Сын Кардино». Операторы Андре Тома и Рене Рибо.

В ролях: Жан Габен (Франсуа), Рене Фор (гувернантка), Поль Франкер (Друэн).

**182**

**«ЧЕРЕЗ ПАРИЖ» ("La traversee de Paris")**

Режиссер Клод Отан-Лара. Сценарий Жана Оранша и Пьера Боста по новелле Марселя Эме. Художник Макс Дуи. Оператор Жак Натто.

В ролях: Жан Габен (Гранжиль), Бурвиль, Луи де Фюнес, Бернар Лажарриж.

**«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» ("Le crime et le chatiment")**

Режиссер Жорж Лампен. Сценарий Шарля Спаака по роману Достоевского. Художник Поль Бертран. Оператор Клод Ренуар.

В ролях: Жан Габен (комиссар Таре — Порфирий Петрович), Робер Оссейн (Рене — Раскольников), Жерар Блен (Жан Фарко — Разумихин), Бернар Блие (Антуан Монестье — Свидригайлов), Марина Влади (Лили — Сонечка

Мармеладова).

**1957**                    **«ДЕЛО ДОКТОРА ЛОРАНА» ("Le cas du docteur Laurent")**

Режиссер Жан-Поль Ле Шануа. Сценарий Рене Баржеваля и Ле Шануа. Художник Серж Пименов. Оператор Гюстав Роле.

В ролях: Жан Габен (Лоран), Николь Курсель (роженица), Сильвия Монфор (крестьянка).

Премьера — 3 апреля 1957 г.

**«ВКЛЮЧЕН КРАСНЫЙ СВЕТ» ("Le rouge est mis")**

Режиссер Жиль Гранжье. Сценарий Мишеля Одиара и Гранжье по роману Огюста Ле Бретона. Художник Робер Клавель. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен, Анни Жирардо, Поль Франкер, Лино Вентура, Жан Берар.

**«МЕГРЕ РАССТАВЛЯЕТ СИЛКИ» ("Maigret tend un piege")**

Режиссер Жан Деланнуа. Сценарий Р. Арло и Мишеля Одиара по роману Жоржа Сименона. Художник Рене Рену. Оператор Луи Паж. Музыка Поля Мизраки. **183**

В ролях: Жан Габен (Мегре), Жан Десайи (Марсель Морен), Анни Жирардо (Ивонна, его жена), Ги Декомбль (обвиняемый), Оливье Юссено (инспектор полиции).

**1958**                    **«ОТВЕРЖЕННЫЕ» ("Les miseres") (две серии)**

Режиссер Жан-Поль Ле Шануа. Сценарий Ле Шануа и Рене Баржеваля по роману Виктора Гюго. Диалоги Мишеля Одиара. Художник Серж Пименов. Музыка Жоржа Ван Париса.

В ролях: Жан Габен (Жан Вальжан), Бернар Блие (инспектор Жавер), Даниэль Делорм (Фантина), Бурвиль (Тенардьё), Фернан Леду (епископ Бьенвеню), Беатриче Альтариба (Козетта), Джанни Эспозито (Мариус), Сильвия Монфор (Эпонина), Серж Реджани (Анжольрас).

**«В СЛУЧАЕ НЕСЧАСТЬЯ» ("En cas de malheur")**

Режиссер Клод Отан-Лара. Сценарий Жана Оранша и Пьера Боста по роману Жоржа Сименона. Художник Макс Дуи. Операторы Жак Натто и Ален Дуарину.

В ролях: Жан Габен (адвокат Гобийо), Брижитт Бардо (Иветта), Франко Интерленги (ее любовник), Эдвиж Фейер (мадам Гобийо).

**«БЕСПОРЯДОК И НОЧЬ» ("Le desordre et la nuit")**

Режиссер Жиль Гранжье. Художник Робер Буладу. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (инспектор Валлуа), Надя Тиллер (Люкки), Робер Берри («маркиз»).

**«СИЛЬНЫЕ МИРА СЕГО» ("Les grandes familles")**

Режиссер Дени де ля Пательер. Сценарий Дени де ля Пательера и Мишеля Одиара по роману Мориса Дрюона. Художник Рене Рену. Оператор Луи Паж. Композитор Морис Тирье.

В ролях: Жан Габен (банкир Ноэль Шудлер), Пьер Брассёр (Люлю Моблан), Бернар Блие (Симон Лашом), Жан Десайи (Шудлер младший), Луи Сенье, Анни Дюко.

**184**

**1959**                    **«БРОДЯГА АРХИМЕД» ("Archimede le clochard")**

Режиссер Жиль Гранжье. Сценарий Альбера Валантена, Мишеля Одиара и Жилия Гранжье. Художник Жак Коломбье. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (бродяга Архимед), Жюльен Каретт (Феликс), Бернар Блие (владелец кафе), Ноэль Роквер (отставной военный), Дарри Коул, Поль Франкер, Дора Долл, Габи Бассе.

### **«УЛИЦА ПРЭРИ» ("Rue des Prairies")**

Режиссер Дени де ля Пательер. Сценарий Дени де ля Пательера и Мишеля Одиара по сюжету Рене Лефевра. Художник Рене Рену. Оператор Луи Паж. Музыка Жоржа Ван Париса.

В ролях: Жан Габен (Анри Невё), Клод Брассер, Роже Дюма, Мари-Жозе Нат, Поль Франкер, Роже Тревиль.

### **«МЕГРЕ И ДЕЛО СЕН-ФИАКР» ("Maigret et l'affaire Saint-Fiacre")**

Режиссер Жан Деланнуа. По роману Жоржа Сименона. Художник Рене Рену. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (Мегре), Валентина Тессье, Мишель Оклер.

### **«БАРОН ДЕ Л'ЭКЛЮЗ» ("Le baron de l'Ecluse")**

Режиссер Жан Деланнуа. Сценарий Мориса Дрюона по повести Жоржа Сименона. Художник Рене Рену. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (барон Антуан-Жером), Мишлин Прель (Перль), Бланшетт Брюнуа (Мария), Жак Десайи (Монбернон), Жак Кастело (маркиз Вилламайор), Робер Дальбан (Вьюом).

### **1960 «СТАРАЯ ГВАРДИЯ» ("Les vieux de la vieille")**

Режиссер Жиль Гранжье. Сценарий Жилия Гранжье и Мишеля Одиара по роману Рене Фалле. Художник Робер Буладу. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (Жан-Мари Пеж, бывший мастер по ремонту велосипедов), Ноэль-Ноэль (Блэз Пулосьер, бывший торговец свиньями), Пьер Френе (Батист Талон, бывший железнодорожник), Мона Гойя (фермерша Маргарита).

**185**

**1961**

### **«ПРЕЗИДЕНТ» ("Le president")**

Режиссер Анри Вернейль. Сценарий Анри Вернейля и Мишеля Одиара по одноименному роману Жоржа Сименона. Художник Жак Коломбье. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (Эмиль Бофор, президент), Бернар Блие (Филипп Шаламон, секретарь президента), Рене Фор (мадемуазель Миллеран), Альфред Адам (шофер президента).

Премьера — 1 марта 1961 г.

### **«КЛЯЧА БРЫКАЕТСЯ» ("Le cave se rebiffe")**

Режиссер Жиль Гранжье. Сценарий Мишеля Одиара и Жилия Гранжье по роману Альбера Симонена. Художник Жак Коломбье. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (Фердинанд Марешаль, по кличке Кляча), Мартина Кароль (Соланж), Морис Биро (Мидо, ее муж), Франсуаза Розе (мадам Полин), Франк Виллар (Эрик Массон, любовник Соланж), Жинетт Леклер.

Премьера — 27 сентября 1961 г.

**1962**

### **«ОБЕЗЬЯНКА ЗИМОЙ» ("Le singe en hiver")**

Режиссер Анри Вернейль. Сценарий Франсуа Буайе по роману Антуана Blondena. Диалоги Мишеля Одиара. Художник Робер Кламель. Оператор Луи Паж.

В ролях: Жан Габен (Альбер Кентен, содержатель гостиницы), Жан-Поль Бельмондо (Фуке, постоялец), Сюзанна Флон (жена Альбера), Ноэль Роквер, Поль Франкер.

## **«ДЖЕНТЛЬМЕН ИЗ ЭПСОМА» ("Le gentleman d'Epsom")**

Режиссер Жиль Гранжье. Сценарий Жилья Гранжье и Мишеля Одиара по роману Альбера Симонена. Художник Жак Коломбье. Оператор Луи Паж. Музыка Франсиса Лемарка.

В ролях: Жан Габен (Ришар Бриан-Шармери), Мадлен Робинсон (Мод, бывшая любовница Ришара), Луи де Фюнес (Рипё, владелец ресторана), Жан Лефевр, Поль Франкер, Франк Виллар, Мари-Элен Дасте.

## **Содержание**

<b><u>НЕСКОЛЬКО ФОТОГРАФИЙ</u></b>	<b>5</b>
<b><u>ПАРИЖСКИЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ</u></b>	<b>18</b>
<b><u>ЧЕТЫРЕ ОПЫТА НЕЗАВИСИМОСТИ</u></b>	<b>35</b>
<b><u>ПРИГОВОРЕННЫЙ УБИТЬ</u></b>	<b>57</b>
<b><u>МУЖЕСТВО ЯСНОСТИ</u></b>	<b>80</b>
<b><u>ЛЕГЕНДА ГАБЕНА</u></b>	<b>117</b>
<b><u>ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА</u></b>	<b>131</b>
<b><u>ФИЛЬМОГРАФИЯ</u></b>	<b>172</b>

**Инна Натановна Соловьева**  
**Вера Васильевна Шитова**

### **ЖАН ГАБЕН**

М., «Искусство», 1967. 244 стр. 778 Н

Редактор В.А. Рязанова. Художник В.Е. Валериус. Художественный редактор Г.К. Александров. Технический редактор О.М. Канкрова. Корректор Г.Я. Троицкая.

А 18656. Подп. в печ. 26/ХІ 1966 г. Бумага 70×108 1/32. Бум. л. 3,812. Физ. п. л. 7,625. Усл. п. л. 10,675. Уч.-изд. л. 12,642. Тираж 100 000 экз. Над. № 2 15571. Цена 88 коп.

Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Отпечатано с матриц 1-й Образцовой типографии имени А. А. Жданова Тульской типографией Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Тула, проспект В. И. Ленина, 109. Зак. 1362. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Москва, проспект Мира, 105.





ЖАН ГАБЕН И МИСТЕНГЕТ



«ПАРИЖСКОЕ РАЗВЛЕЧЕНИЕ»



«ГОЛГОФА»

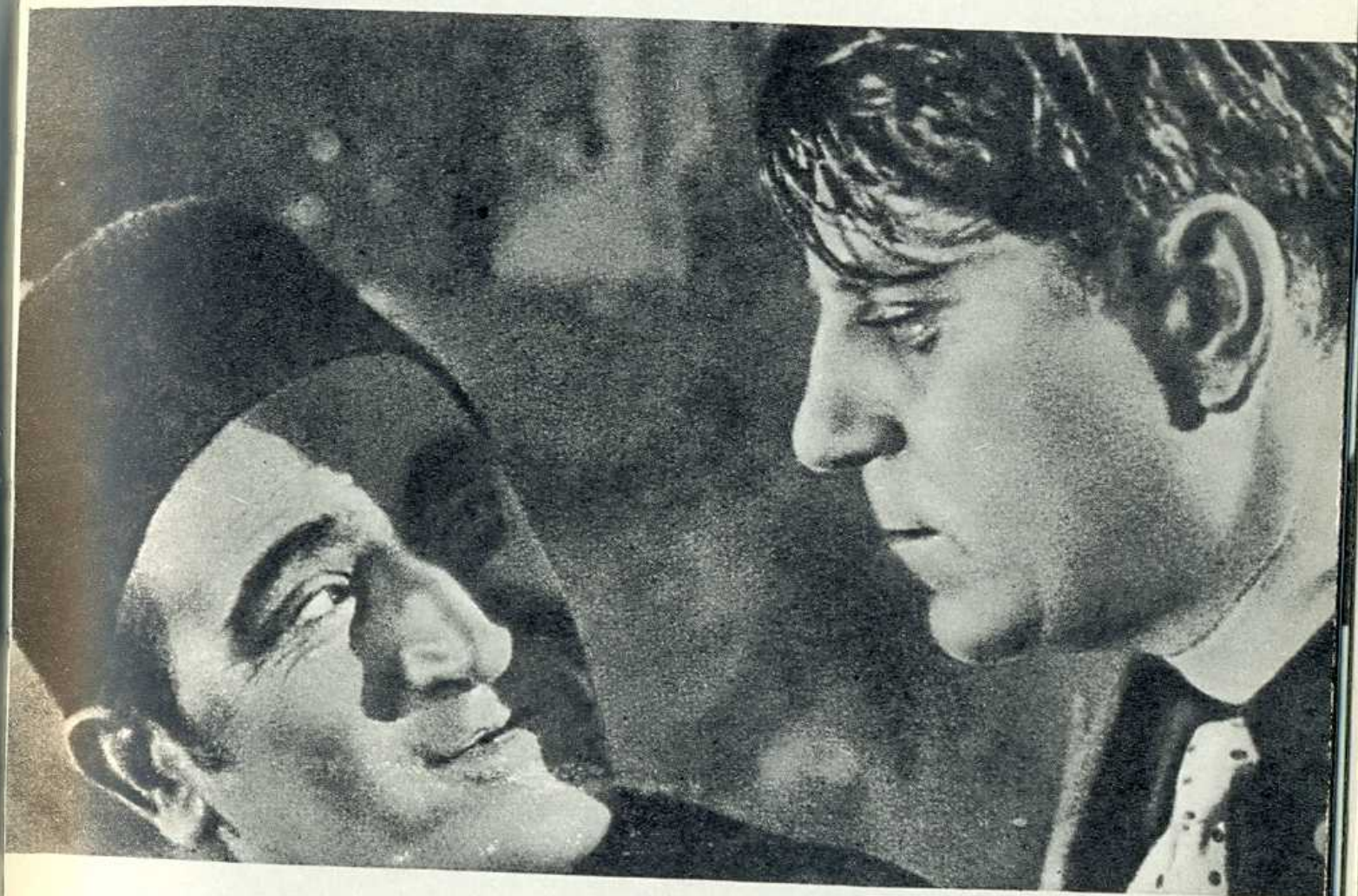


«МАРИЯ ШАПДЕЛЕН»



«БАНДЕРА»





«ПЕПЕ ЛЕ МОКО»



«НА ДНЕ»

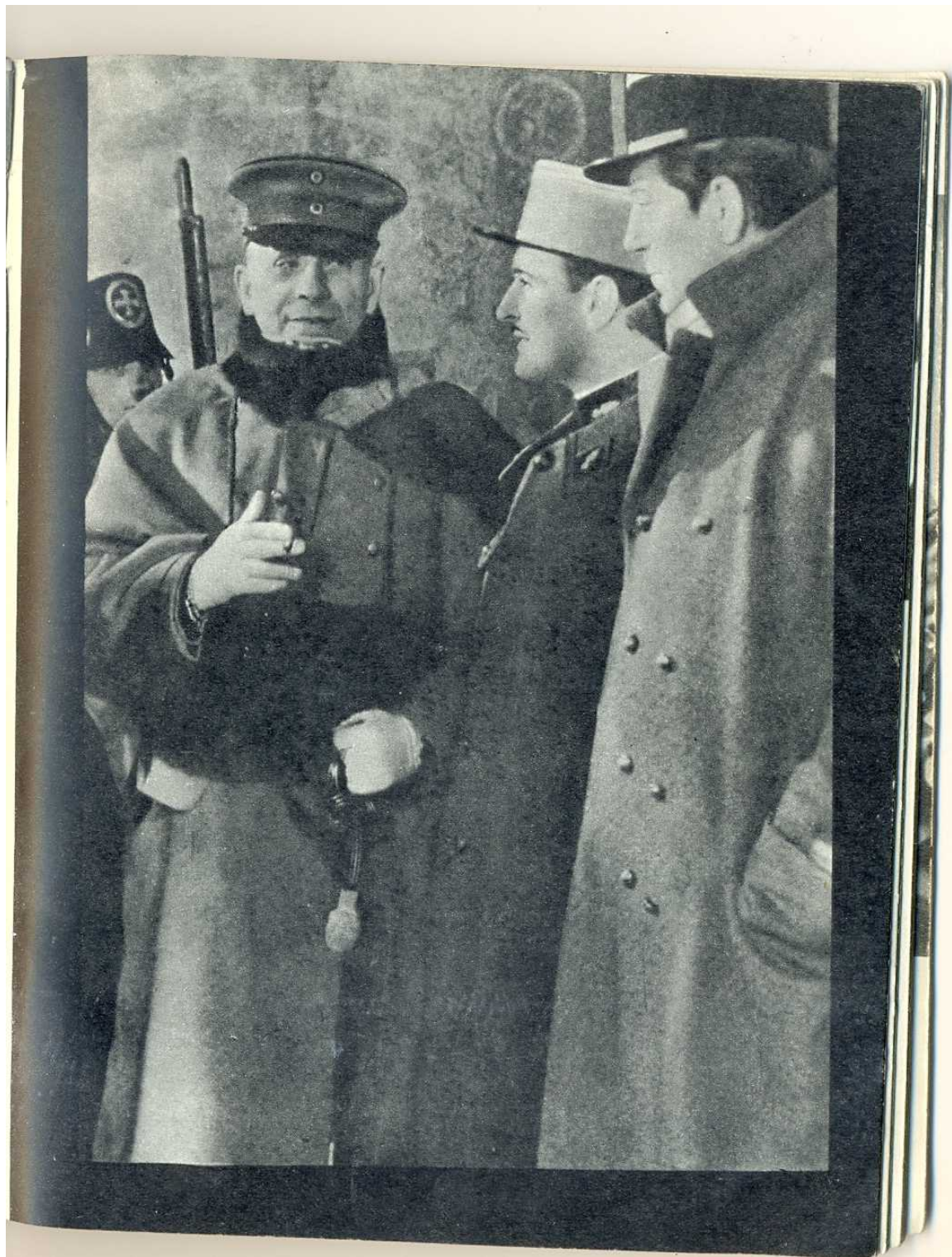




«ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ»



«ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ»





«ВЕЛИКАЯ ИЛЛЮЗИЯ»





«НАБЕРЕЖНАЯ ТУМАНОВ»





«НАБЕРЕЖНАЯ ТУМАНОВ»





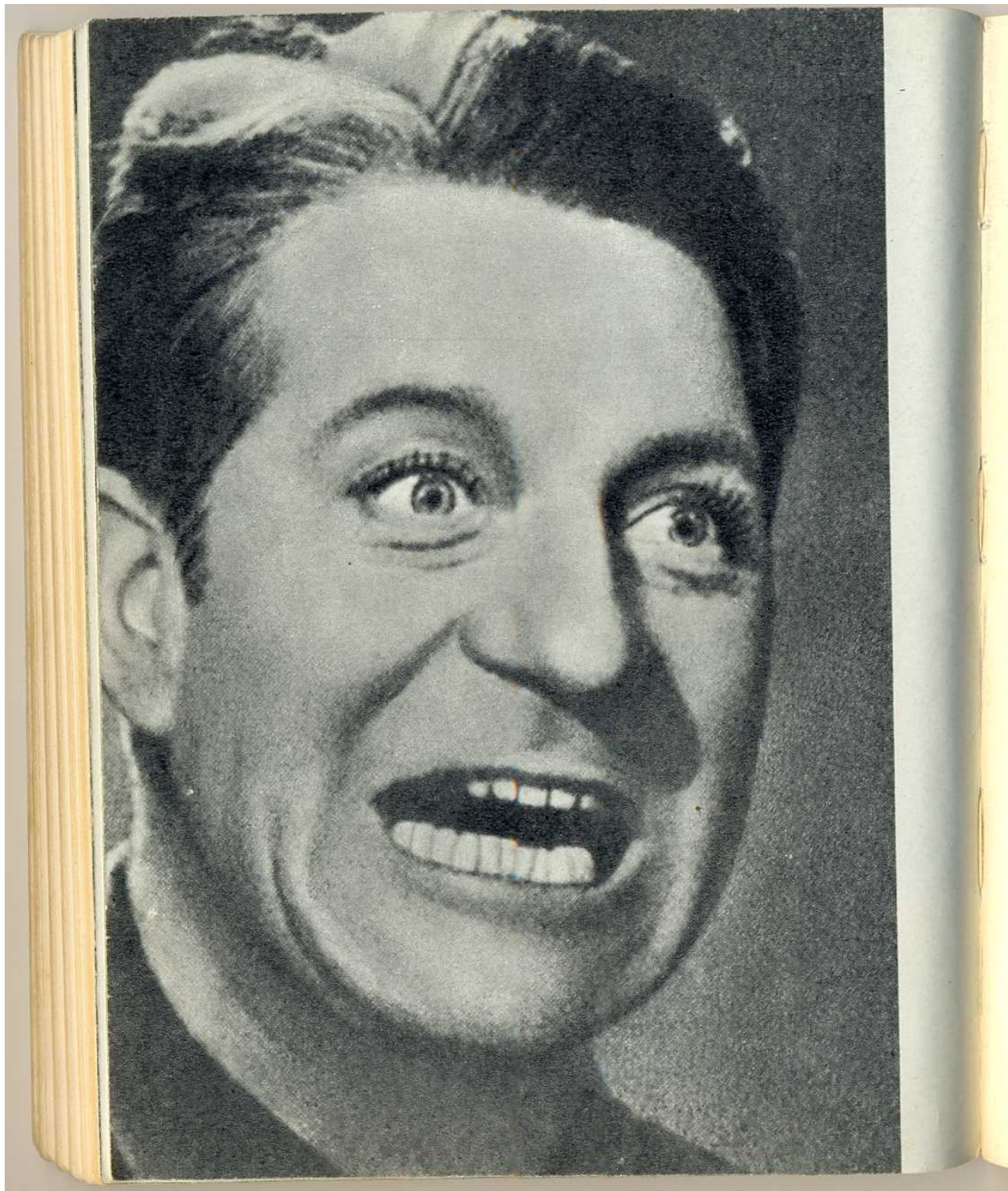


«ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ»



«ДЕНЬ НАЧИНАЕТСЯ»



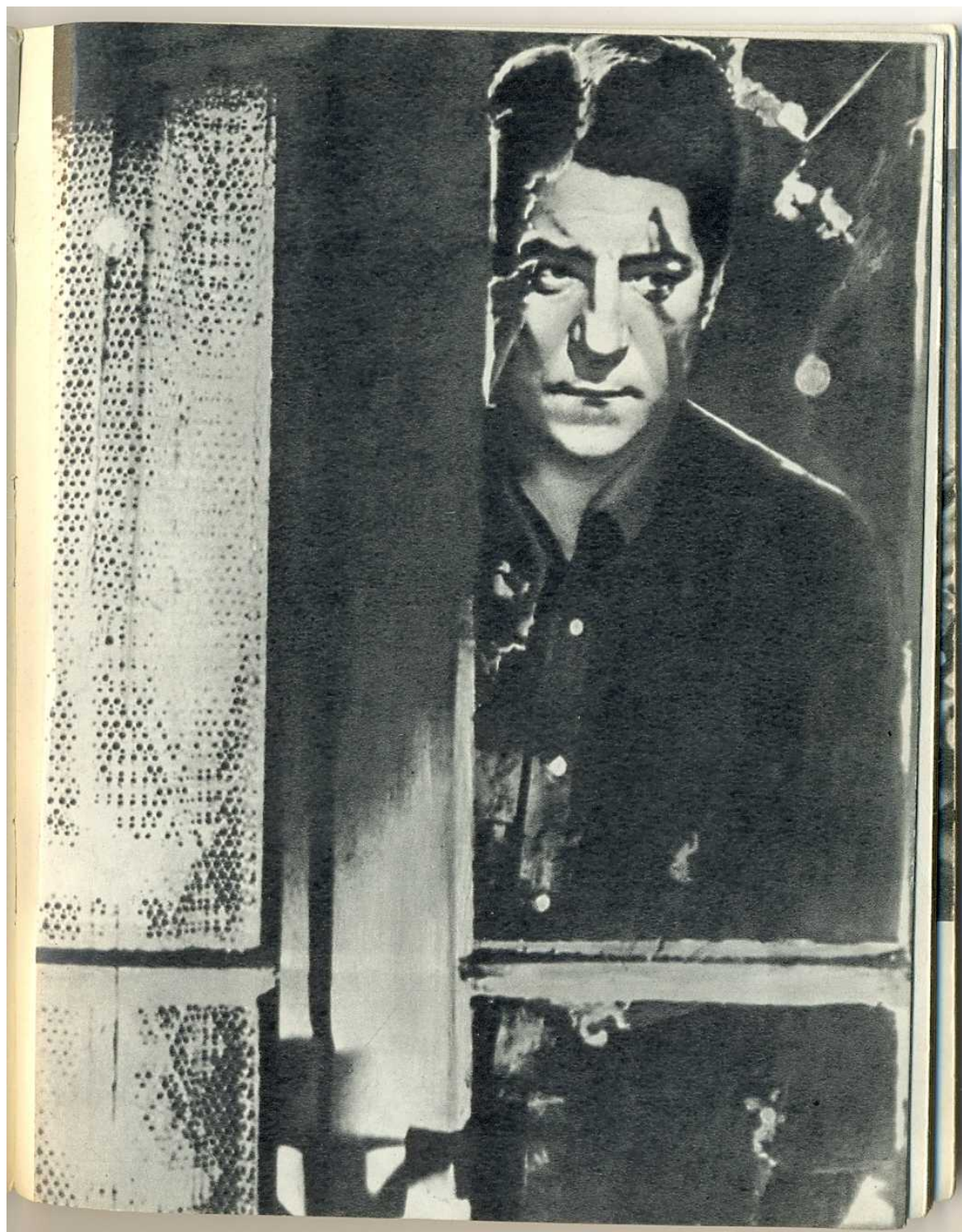




«ДЕНЬ НАЧИНАЕТСЯ»



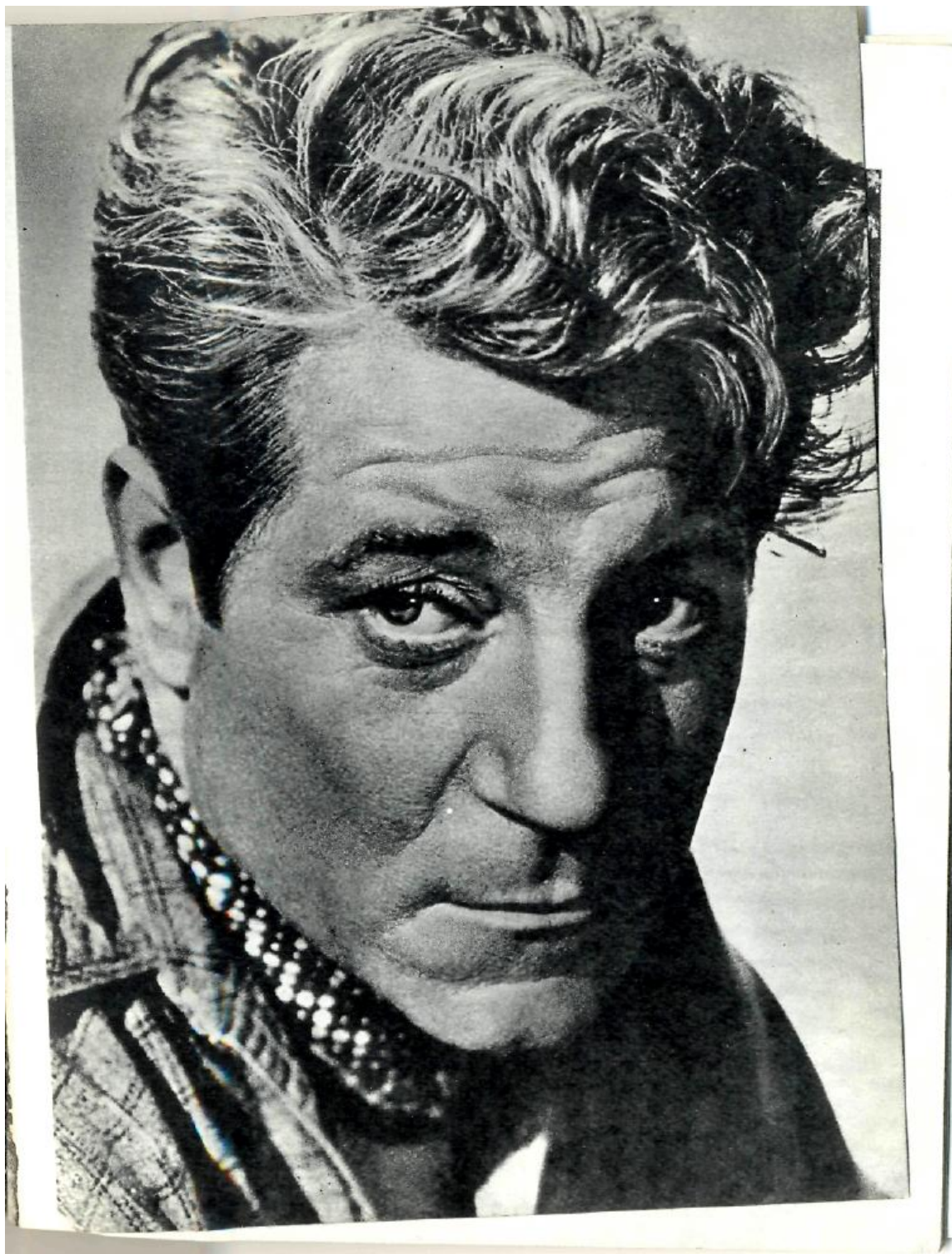
«ДЕНЬ НАЧИНАЕТСЯ»





«ПОЛНОЛУНИЕ»







«ПОЛНОЛУНИЕ»



ЖАН ГАБЕН И МАРЛЕН ДИТРИХ



«МАРТЕН РУМАНЬЯК»





«У СТЕН МАЛАПАГИ»





«ЛЕГЧЕ ВЕРБЛЮДУ»



«МАРИЯ ИЗ ПОРТА»





«НОЧЬ — МОЕ ЦАРСТВО»



«ПРАВДА О МАЛЮТКЕ ДОНЖ»



«МИНУТА ИСТИНЫ»



«ВОЗДУХ ПАРИЖА»

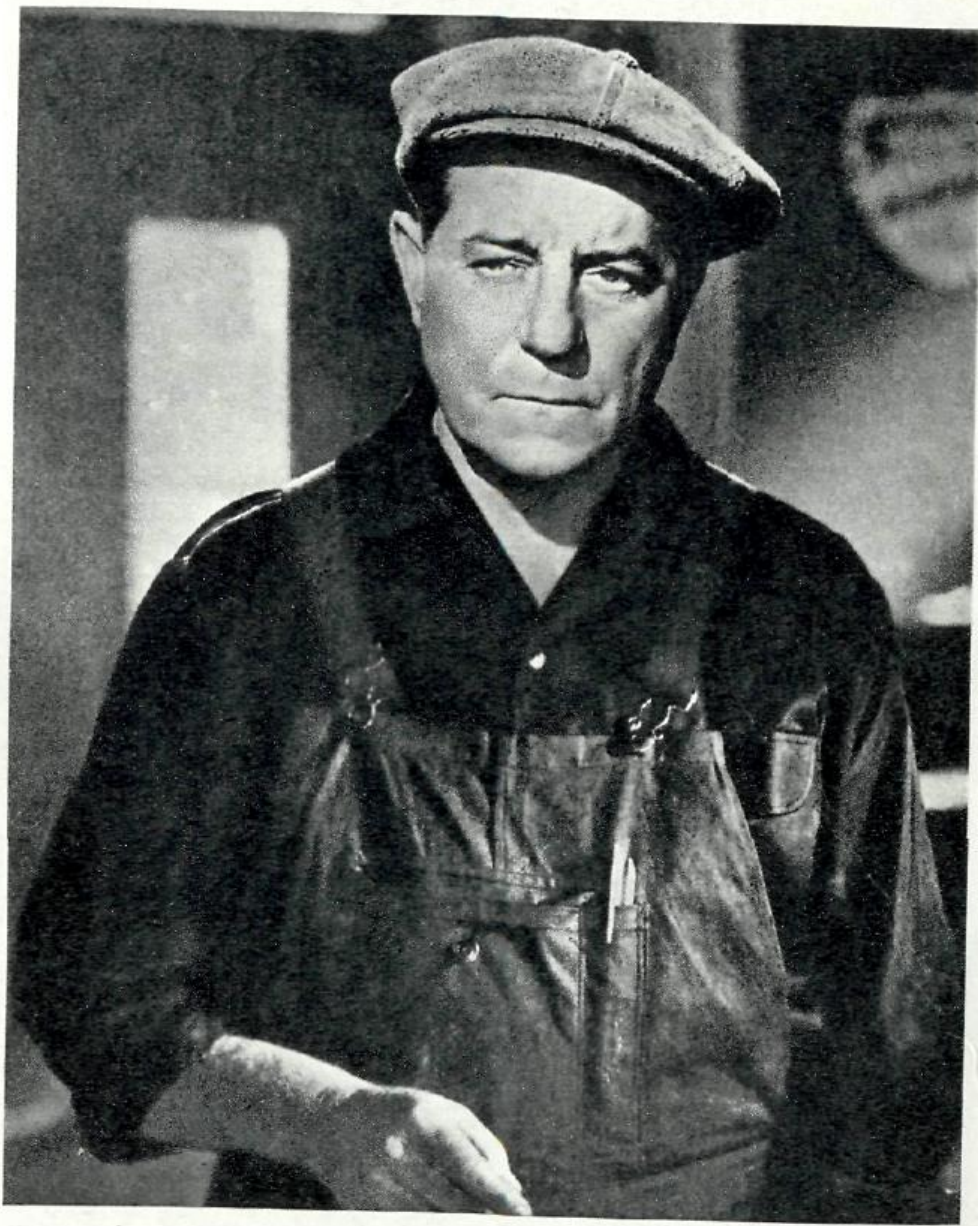


«НЕ ПРИКАСАЙТЕСЬ  
К ДОБЫЧЕ»





«ФРАНЦУЗСКИЙ  
КАНКАН»



«ГАЗОЛИН»



«ПОРТ ВОЖДЕЛЕНИЙ»





«ДЕЛО ДОКТОРА ЛОРАНА»





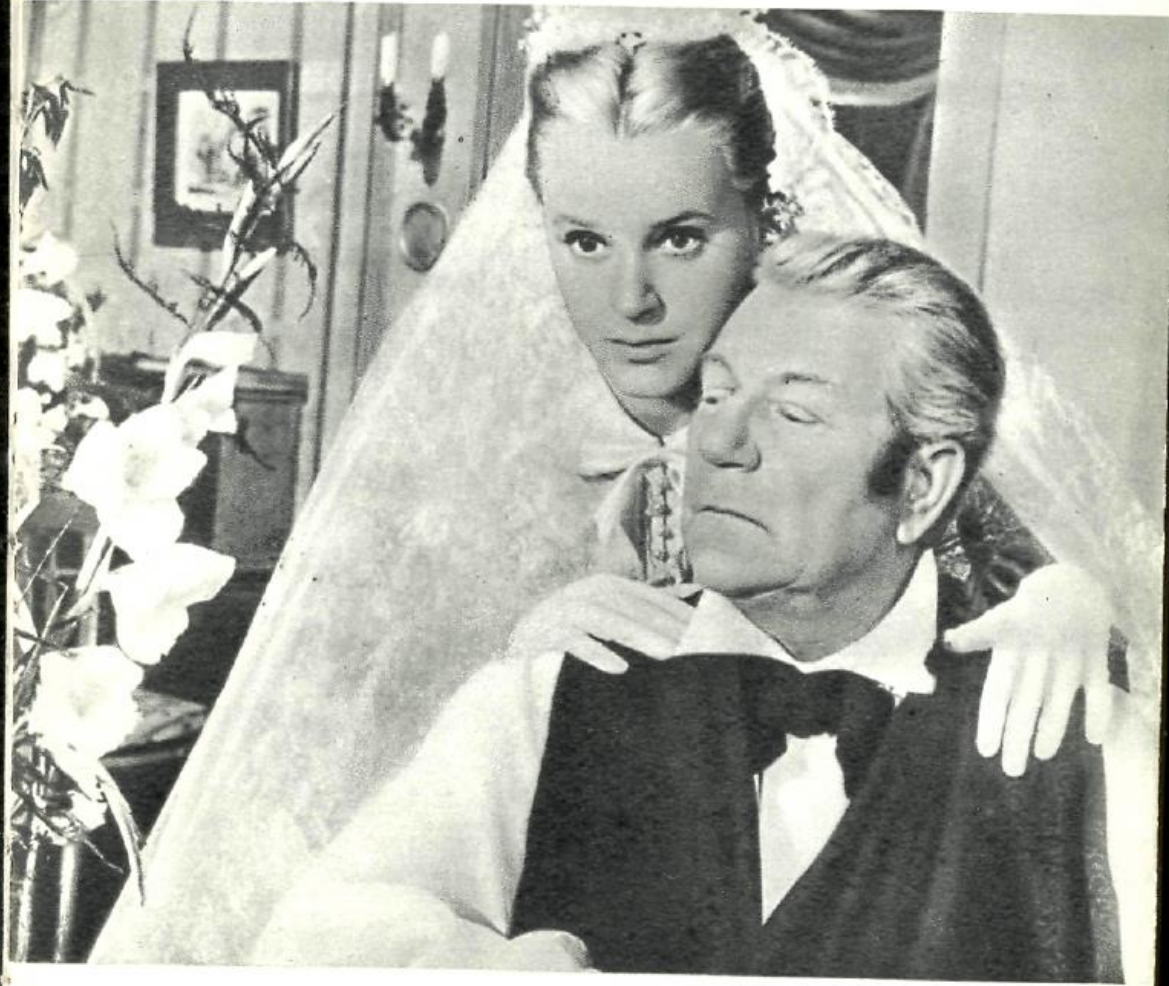
«В СЛУЧАЕ НЕСЧАСТЬЯ»



«ОТВЕРЖЕННЫЕ»



«ОТВЕРЖЕННЫЕ»







«СИЛЬНЫЕ МИРА СЕГО»



«УЛИЦА ПЕРИ»





«КЛЯЧА БРЫКАЕТСЯ»



«МЕЛОДИЯ ИЗ ПОДВАЛА»





«МЕСЬЕ»



«БАРОН ДЕ Л' ЭКЛЮЗ»



«БОЖИЙ ГРОМ»





«СТАРАЯ ГВАРДИЯ»