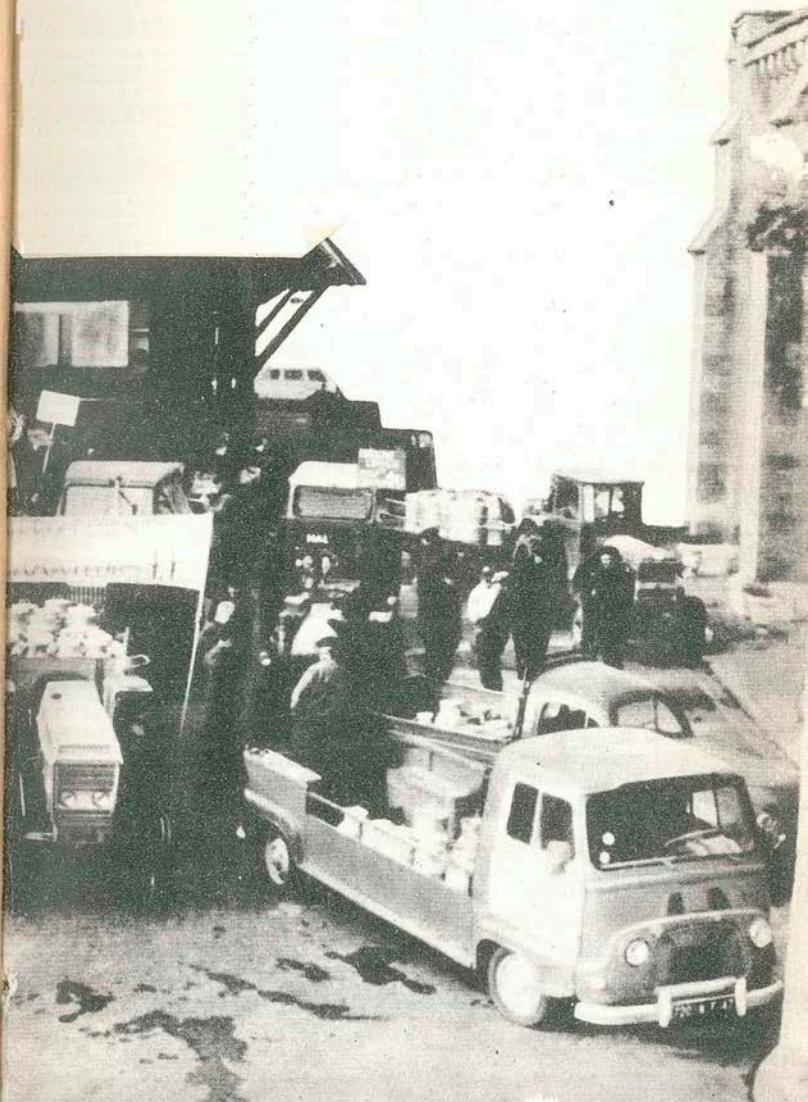


Жан-Даниель Симон
Ришар Боренже
Жан-Пьер Петролаччи

Где тонко, там и рвется





Жан-Даниэль Симон родился в 1942 году в Салон-де-Прованс. Работал ассистентом у Мишеля Буасона, Марка Аллегре, Роже Вадима, Клода Лелуша, Франсуа Рейшенбаха.

Режиссерскую деятельность начал в 1962 году, работая на телевидении («Дим-Дам-Дом», «Ради удовольствия» и др.).

В 1967 году ставит первый кинофильм — «Девушка на против».

«Где тонко, там и рвется» — третья по счету картина Симона. В 1975 году она была удостоена премии Поля Вайяна-Кутюре «за впечатляющее, правдивое изображение социальной и политической ситуации». Она с успехом демонстрировалась вне конкурса на IX Московском Международном кинофестивале.

Острый современным проблемам посвятил режиссер и следующие свои фильмы — «Лето в Валлоне», рассказывающий о жизни небольшого провинциального городка, и «Анжела Дэвис», посвященный выдающемуся борцу с расизмом и политическими репрессиями в США.



Жан-Даниель Симон
Ришар Боренже
Жан-Пьер Петролаччи

Где тонко, там и рвется

Киносценарий



Вместо предисловия

Перевод с французского Л. Завьяловой

Ролан Леруа,
председатель жюри премии
Поля Вайяна-Кутюрье:

От имени жюри премии Поля Вайяна-Кутюрье я счастлив приветствовать и поздравить ее лауреата 1975 года Жан-Даниеля Симона — режиссера фильма «Где тонко, там и рвется».

Присуждение этой премии кинематографическому произведению не совсем отвечает требованиям, положенным в основу при ее учреждении — поощрение автора репортажа, очерков, рассказа. Тем не менее награждение юю фильма «Где тонко, там и рвется» несомненно является данью уважения к этой премии и личности Поля Вайяна-Кутюрье.

Он был адвокатом, поэтом, литературным критиком, журналистом-коммунистом, депутатом-коммунистом.

Естественно, такой человек не мог оставаться равнодушным к кинематографу, этому младшему и демократичнейшему из искусств, являющемуся синтезом всех других его видов с техникой. Поэтому присуждение премии Поля Вайяна-Кутюрье кинофильму вполне закономерно.

Нет оснований скрывать причины, воодушевившие жюри на такое решение. «Где тонко, там и рвется» прежде всего оригинальная трактовка Жан-Даниелем Симоном социальной и политической реальности. Его деревня — это подлинная аквитанская деревня в период подлинной избирательной кампании 1973 года, так же как подлинно документальна съемка выступления нашего товарища Юбера Рюффа на митинге. Однако и так называемые игровые, вымышенные перипетии и персонажи в исполнении актеров — разве они менее правдивы? Жан-Даниель Симон сумел реалистически воссоздать политическую ситуацию без упрощения и без демагогии, не смешивая искусство с агитацией. При этом его герои, мужчины и женщины, являются одновременно и представителями своего класса и выразителями индивидуальных взглядов и интересов. Не впадая в назидательность, режиссер заставляет нас задуматься. Он не скрывает своего стремления способствовать росту демократического движения, не скрывает критического настроя, широко используя при этом все доступные ему изобразительные и технические приемы.

Вот почему наше жюри приняло решение присудить премию юю произведению. Так мы поступали раньше, так мы будем стараться поступать и впредь.

© «Editeurs Français Réunis», Paris, 1975

© Перевод с французского.

Москва, «Искусство», 1977 г.

80106-176

С 108-110-77
025(01)-77

Нас глубоко радует то обстоятельство, что фильм «Где тонко, там и рвется» создавался в период, когда многие французские кинорежиссеры вновь возобновляют славную традицию критического осмысления действительности. Нам думается, это происходит в прямой связи с общим подъемом демократического движения. Эти режиссеры, чаще всего молодые, натыкаются на препоны экономического и идеологического порядка, которые дают о себе знать во всех видах творчества без исключения, а не только в политическом киноискусстве.

Выразить себя в полной мере можно лишь при изменении существующего режима. Необходимо всячески приближать это изменение и уже сегодня активно бороться против подобных препон.

Жюри премии Поля Вайяна-Кутюрье горячо желает Жан-Даниэлю Симону, съемочной группе, актерам — всем, кто принимал участие в создании фильма «Где тонко, там и рвется», — так же как и всем молодым французским кинематографистам в целом, дальнейших успехов и перспектив.

13 марта 1975 года

Два черных «Ситроена-ДС» с бешеною скоростью мчатся по живописной дороге Лот-и-Гаронна. Их пассажиры — мужчины в темных костюмах.

На первой машине официальный опознавательный знак — трехцветный флагшток, на второй знака не видно. Обе машины обрызганы грязью по самые стекла.

Вот уже они врываются в маленький, спокойный с виду поселок Мас-д'Ажнэ.

Их появление нарушает сонное ожидание тех, кому поручена торжественная встреча гостей. Восемь или девять мужчин быстро вскакивают со ступеней, где они до этого сидели. У некоторых из них повязаны через плечо трехцветные ленты.

Распахнулись дверцы машин, и гости в сопровождении встречающих энергично зашагали к зданию мэрии. Вот они уже в помещении, где на больших щитах развешаны плакаты, агитирующие против «тоталитарного» коммунизма, а также плакаты с портретами кандидата «большинства» Поля Барге. Это один из прибывших в машине гостей.

Человек сорок, собравшись у буфета, горячо приветствуют входящих aplодисментами.

Кандидат «большинства», улыбаясь, обращается к присутствующим с речью:

— Дамы и господа, с большим удовольствием я снова приехал в ваш муниципалитет. Увы, тяжелые условия этой избирательной кампании не позволяют мне пробыть с вами подольше... Поэтому буду краток... У вас здесь сильный муниципалитет, как, впрочем, и избирательный округ в целом. Пять лет назад он не пренебрег ни своим долгом, ни выгодой. Тем не менее сегодня угроза принимает более определенные очертания и мы оказываемся перед выбором: либо коллективизм как система государственного управления, что приведет к тоталитарному режиму, примеров которого немало, либо свободная Франция и всеобщее участие в управлении. Тогда социальный прогресс станет залогом экономической и общественной свободы...

Голоса. Браво! Браво!

Кандидат. Отвергая вслед за президентом республики разнуданный капитализм и позавчерашний марксизм, я призываю вас голосовать за социализм — современный, либеральный и гуманный...



Голоса. Браво! Браво!

Член муниципалитета. За ваш успех, господин Барге.
Кандидат. За ваше доброе здоровье, друзья!
Хлопают пробки шампанского...

На самом краю поселка, чуть в стороне от ничем не примечательного фермерского дома, застыл сине-белый фургон телевидения. От него через двор, где находится сельскохозяйственный инвентарь и выдавший виды трактор, протянут к дому кабель.

Посреди просторной крестьянской кухни на краю скамейки сидит молодая женщина, ярко освещенная двумя прожекторами. Она улыбается другой женщине, стоящей перед ней в неосвещенной зоне.

Первая — хозяйка дома. Ей не более тридцати. У нее загорелое здоровое лицо, изящные движения рук, открытая, живая улыбка. Зовут ее Марианна.

Вторая — журналистка, о чем свидетельствуют и ее одежда, и прическа, и косметика, и манера говорить с чуть приметной снисходительностью.

Вокруг них суетится съемочная группа, заканчивающая приготовления к съемке.

Режиссер. Готово, Кристиан?
Кристиан. Да... Да...

Журналистка. Отлично. Тогда начнем. Марианна, вы готовы? Отлично. Ведите себя непринужденно, не обращайте внимания на то, что происходит вокруг вас. Я задам вам те же самые вопросы, которые только что задавала, а вы ответите на них также, как уже отвечали. Мы приехали исключительно ради вас. Согласились?

Марианна. Да.

Журналистка. Отлично.

Режиссер. Мотор!

Кристиан. Снимаю.

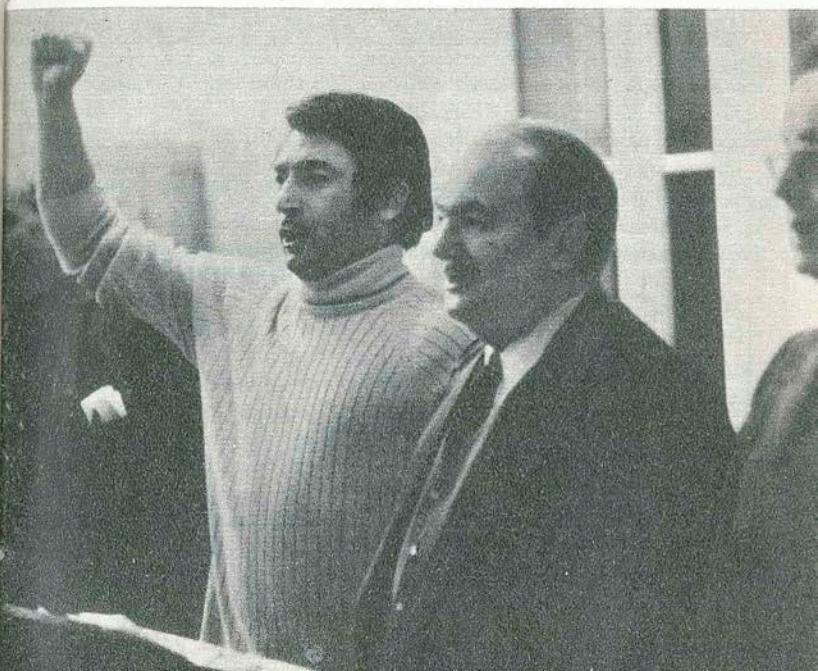
Оператор. Кадр 403. Первый дубль.

Журналистка. Вы только что сказали, что у вас проблемы с трактором.

Марианна. Да... Гм... Он, извините, приказал долго жить. Так что придется нам покупать другой. Да только это обойдется в три миллиона, а нам еще осталось сделать шесть платежей за старый.

Журналистка. И тем не менее сейчас крестьянский труд уже совсем иной, чем раньше. За последние годы в деревне появились машины. Технический прогресс коснулся и крестьян. Я видела у вас во дворе машину для прополки табака...

Марианна. Да, конечно, но ведь за все это надо выкладывать денежки. И этому нет конца.



Журналистка. Для облегчения положения существует система кредитов. Например, «Сельскохозяйственный кредит».

Марианна. «Сельскохозяйственный кредит» — это звучит очень мило. Можно получить деньги в долг. Но от этого ничего не меняется, надо потом их выплачивать. Знаете... где тонко, там и рвется...

Журналистка. Что вы хотите этим сказать?

Марианна. А то, что деньги — к деньгам.

Тем временем кандидат в депутаты с хмурым видом, пробираясь сквозь толчью, покидает мэрию. Он исчезает в машине, которая немедля отъезжает.

Проехав около ста метров, он замечает группу мужчин, собравшихся перед единственным в деревне бистро. Они молча разглядывают проезжающие машины.

Кандидат. А это... Кто это такие?

Сопровождающий. Должно быть, коммунисты или социалисты, вот почему в мэрии их не было ни одного.

Кандидат. Я с ними поговорю. Остановите машину.

Сопровождающий. Ах нет, об этом нечего и думать! Мы и без того уже опаздываем против расписания на сорок пять минут. Так или иначе, здесь...

Кандидат. «Расписание», «расписание» — вечно одно и то же!

Сопровождающий. Мужайтесь, Поль, еще две недельки — и все будет поздно...

Мчащиеся по проселочной дороге черные машины обгоняют телефургон. Проехав немного вперед, он сворачивает на боковую дорожку.

Кандидат. Телевидение? В этих краях?

Сопровождающий. Вот это куда интереснее... Поезжайте, пожалуйста, за фургоном.

Обе машины останавливаются перед фермой, где мы только что видели сотрудников телевидения.

Сопровождающий. Мсье... мсье, будьте столь любезны. Кто здесь главный? Вы?

Ассистент. Нет, не я.

Сопровождающий. А можно мне с ним переговорить?

Ассистент. Разумеется.

Появляется режиссер. Посмотрев на стоящие поодаль машины, он без особого радушия произносит:

— Слушаю вас...

Сопровождающий. Здрасте, мсье. Прошу прощения, нельзя ли мне с вами минутку побеседовать. Вот там, в машине, сидит кандидат... А чем вы занимаетесь в данный момент?

Режиссер. Удостоверение у вас есть?

Сопровождающий. Что-что?

Режиссер. Удостоверение, удостоверение. Вы разговариваете со мной, как полицейский, поэтому я и спрашиваю, есть ли у вас соответствующий документ.

Сопровождающий. Послушайте, старина, у нас каждая минутка на счету... Не смогли бы вы сваргнить передачу о депутате? Оперативно, без предварительной подготовки, вот прямо тут, в деревенской глухи? Понимаете ли, для нас это было бы большим делом.

Лицо режиссера изображает сожаление.

— Да, я прекрасно вас понимаю. Но только сейчас я готовлю передачу о земле, о женщине...

Сопровождающий. Да...

Режиссер. Избирательной кампанией я не занимаюсь.

Сопровождающий. Это именно то, что надо! Получилось бы просто замечательно. Находясь в сельском избирательном округе, кандидат наносит визит славной фермерше. Этому цели нет, верно?

— Право же, я совсем не уверен. Так или иначе, но знаете, у телевидения пленка всегда в обрез, — говорит режиссер и, повернувшись на каблуках, оставляет собеседника в оцепенении:

Сопровождающий. Ах, вот оно что...

Несколько поодаль от группы мужчин, оживленно переговаривающихся у входа в бистро, мы замечаем мужчину лет тридцати пяти в бархатной куртке, прислонившегося к стене, делающего вид, будто углубился в газету, а все происходящее вокруг его совершенно не интересует.

На самом же деле он украдкой рассматривает людей, шествующих от здания муниципалитета. Впереди всех шагает мэр, размахивая рукой, в которой зажата трехцветная повязка, и громко разговаривая со своими спутниками.

Стена, к которой прислонился мужчина, пестрит плакатами с портретами уже знакомого нам кандидата. На лице его застыла неестественная улыбка.

Мэр и его спутники проходят мимо бистро.

Мужчина с газетой отклевывается от стены и, словно невзначай, оказывается на пути у одного из сопровождающих мэра людей. Это, по-видимому, его ровесник; одет он по-городскому, даже несколько изысканно. У него развязная пружинистая походка. Увидав перед собой человека в бархатной куртке, он приветливо протянул ему руку.

— Как живешь, Андре?

— А как поживаете вы, господин нотариус? — осведомился в свою очередь Андре, пожимая протянутую руку.

— Сколько раз я просил тебя не называть меня так... — мрачно выговаривает ему Жак. — Ну на что это похоже?

Андре. А в чем дело? Ты же нотариус, верно? Стесняешься, что ли?

Жак. Не в этом дело... Ведь все знают, что мы с тобой были однокашниками. Такое официальное обращение кажется странным. Ты не находишь?

Андре. Возможно, и так.

Жак. Ты хотел меня видеть? По какому делу?

Андре. Мой трактор приказал долго жить, а сев на носу.

Жак. Да? Ну и что?

Андре. А то, что мне нужен другой.

Жак. Не понимаю... Это, скорее, по части моего брата. Кредитом ведает он.

Андре. Да, знаю... Но у меня не очень-то хорошие с ним отношения. Я и подумал: раз мы с тобой знакомы с детства...

Жак. Ну ладно, ладно... А какой у тебя трактор?

Андре. Тридцать пять лошадиных сил. Только это дело не терпит отлагательства.

Жак. Ясно... Скажи-ка, а что это я не видел тебя сейчас в муниципалитете?

Андре. В муниципалитете? Да я политикой не занимаюсь.

При этом он сразу же насторожился и бросил беглый взгляд вокруг, на мужчин, которые толкнутся у бистро.

Жак. Я и сам политикой не занимаюсь. А отец твой всю жизнь *ю* занимался, вот почему ты и докатился до этого, вот почему у тебя и проблемы. Но сейчас наступила пора сделать выводы... Андре, если не хочешь оставаться в дураках, надо стать на сторону тех, у кого сила. Мне рассказали, что у тебя побывали телевизионщики и задавали твоей жене вопросы. По-твоему, это хорошо?

Андре. Я тут ни при чем. Жена Фернана заболела, вот они и пришли к нам.

Жак. А ты не смог им отказать? У тебя дома что, проходной двор?

Андре смущенно качает головой. Он замечает, что их беседой начинают интересоваться окружающие. Это замечает и Жак.

— Ну, ладно, — поспешно говорит он. — Насчет твоего трактора я посоветуюсь сегодня с братом.

И, хлопнув Андре по плечу, скрывается за дверями бистро.

Не испытывая, очевидно, желания следовать за Жаком, Андре складывает газету, собираясь убраться восвояси. Но тут его окружают трое молодых крестьян, которые чем-то очень возбуждены.

Крестьянин. Привет! Так ты завтра едешь с нами выливать к чертям собачьим молоко?

— Нет у меня этого самого молока, — резко отвечает Андре. — А если у вас оно лишнее и вы можете выливать его к чертям... ну что ж, тем лучше для вас!

И Андре большими шагами уходит прочь.

— Ладно, посмотрим! — бросает ему вслед один из крестьян.

В школе идет урок. Около сорока детей в возрасте от девяти и до тринадцати лет застыли на своих местах, взорвившись на свою учительницу.

Это Клер — молодая, симпатичная и даже хорошенская женщина. Привлекательно не только ее лицо, но и весь ее облик. На ней голубой джинсовый костюм, причем прекрасно сшитый, фирменный, а не купленный по дешевке.

— Ну, урок окончен. Пора собирать тетради, — объявляет она. — Складывайте свои школьные принадлежности.

Дети тотчас вскакивают с мест и, подчиняясь, наверное, издавна выработанной привычке, выстраиваются в шеренгу перед дверью. Учительница, смеясь, наблюдает за этой картиной, потом громко обращается к ученикам:

— Ну и что дальше? Никто не в состоянии открыть дверь? Для чего надо было выстраиваться в шеренгу? Я ведь вам уже объясняла, что незачем становиться в шеренгу перед тем, как выйти или войти. Так ведь, Филипп?

— Но, мадам, мы делали так всегда! — откликается Филипп, стоящий ближе всех к двери.

— Прежде всего, я не мадам, меня можно называть Клер! Ведь я же тебя называю Филиппом. И потом, неужели так трудно забыть то, что когда-то делали, и начать поступать иначе! Согласны! Ну, выходи!

— До свиданья, мадам. До свиданья, мадам.

Оставшись в классе одна, Клер берет со стола тяжелую стопку тетрадей, гасит свет, запирает дверь на ключ и поднимается к себе на верхний этаж, в двухкомнатную квартиру, предоставленную учительнице муниципалитетом.

Валиющийся на полу чемодан, прикрепленные к стене афиши («Битлз», «Крим»), лоскутное одеяло — все это атрибуты скорее парижской жизни, нежели сельской. Клер переодевается, душится, поправляет прическу и поспешно выходит.

Мы видим ее затем на тропинке, протоптанной вдоль Гаронны. Видим проезжающий по мосту трактор, освещенный лучами заходящего солнца, и белый «Ситроен», который подкатывает к Клер. За рулем его — Жак. Клер садится в машину:



— Что будем делать?

— Я знаю одно местечко, где домашняя кухня, — отвечает Жак. — Ну как?

— Жак, сейчас шесть часов, и я не хочу есть, — доносится из глубины машины голос Клер. — Мне хотелось бы пойти в бистро и видеть людей.

Жак. Я полагал, что доставлю тебе удовольствие. И потом мы угодим в самый разгар предвыборной болтовни, и там сейчас пьют анизовую.

Клер. Я тоже не отказалась бы от анизовой. Насколько мне известно, это не запрещается!

Жак. Даже рекомендуется! Но есть места куда спокойнее...

Клер. Спокойнее... Я спокойна целый день. Эти дети такие послушные... Мне хочется шуму, разговоров, видеть людей.

Жак. Ну что ж... поехали в бистро. Только я сам сейчас оттуда. Они сообразят, что я ездил за тобой...

Клер. Что же тут особенного? Разве это преступление? Ведь ты у нас не женат, мой миленький Жак, да и я тоже свободна.

Жак, робко обняв Клер за плечи, наклоняется к ней.

—Что с тобой, Клер? — нежно, почти с мольбой говорит он.— Плохое настроение? Я никогда не видел тебя в таком состоянии...

Клер. Ты и видел-то меня всего шесть раз...

Жак. Это доказывает по крайней мере то, что ты вела счет нашим встречам.

Клер смотрит на него с улыбкой, которая, однако, ничуть не означает, что она собирается поступиться своим желанием.

— Жак...

Жак. Гм!

Клер. Хочешь сделать мне приятное?

Жак. Да.

Клер. Тогда поезжай.

Десять часов утра.

На площади в Мас-д'Ажнэ собрались крестьяне. Они приехали сюда на своих тракторах с прицепами, нагруженными огромными бидонами с молоком. Здесь не только местные, но и приезжие из других деревень.

Повсюду развесаны транспаранты: «Ширак, убирайся вон!», «Общий рынок — сплошной обман!», «Кредит мелким фермерам!» и другие.

Среди собравшихся на площади мы видим молодого крестьянина Пьера, его энергичные попытки превратить сбирающее в организованную демонстрацию. Когда это ему наконец удается, Пьер подает сигнал к выступлению. Около него во главе колонны движется профсоюзный деятель Кики.

Посмотреть на демонстрацию вышел хозяин бистро. Его явно забавляет происходящее. Рядом с ним стоит еще один новый для нас персонаж, некий господин Рауль.

— Скажите-ка, хозяин... — обращается он к владельцу бистро.

— Что?

— Вы разрешите от вас позвонить?

— По местному?

— Нет.

— Ладно, идите за мной.

Демонстрация поравнялась с мэрией. Оттуда вышли несколько мужчин в пиджаках и при галстуках. В их числе — мэр, нотариус и, по всей вероятности, представители посреднического общества по скупке молока.

Оказавшись перед плотным строем мужчин, мэр решает предпринять попытку к примирению.

— Вы действуете неправильно, — обращается он к демонстрантам. — Таким манером никогда ничего не добьешься. Это молоко нужно городу. Вам же нужны деньги. Так что же получается? Вы хотите со всеми рассориться?

Из рядов выходит какой-то мужчина. Но он не успевает ничего сказать, так как грохот, раздавшийся в другом конце колонны демонстрантов, приковал к себе всеобщее внимание. Это какой-то здоровяк снял со своего прицепа бидон, открыл крышку и с размаху выплеснул его содержимое на плакат с портретом улыбающегося кандидата.

Это послужило сигналом. Все тракторы двинулись по направлению к маленькому мосту через Гаронну, разделяющую поселок на две половины.

Один за другим подъезжают они к мосту, и фермеры принимаются сгружать с прицепов бидоны. Содержимое их выливается в реку пятиметровым молочным водопадом. Длинные белые полосы долго еще будут выделяться на фоне темно-серой Гаронны.



В это же время жена Андре Марианна подтаскивает к стоящему во дворе прицепу поочередно три бидона с молоком вечернего уюда. Делая это, она замечает в двух-трех метрах от фермы возвращающегося на тракторе мужа.

Убедившись, что бидоны стоят на том самом месте, на котором их невозможно не заметить, Марианна уходит домой. Из окна кухни ей видно, как въезжает во двор трактор, как он останавливается, как слезает с него Андре и, задержавшись немного перед бидонами, направляется прямо на кухню.

Марианна что-то моет в раковине. Не оборачиваясь, она говорит:

— У меня не хватило времени приготовить обед.

Сев на край скамьи, Андре не спеша зажигает сигарету. Он на ногах уже с пяти утра, и это сказывается. Глядя, как жена вытирает руки, а потом ловко режет колбасу, он насмешливо замечает:

— Однако у тебя хватило времени сунуть мне под ноги бидоны.

Марианна не торопится с ответом. Приготовив бутерброд и плавя его мужу, она тихо произносит:

— Послушай-ка, Андре, ты будешь единственным, кто сдает свое молоко.

Андре. Во-первых, я буду не единственным. А во-вторых, кто сказал, что я его собираюсь сдавать?

Марианна. Поступай как знаешь.

— Послушай-ка меня... — бормочет Андре, прожевывая кусок бутерброда. — Я тебя еще не отчитал за вчерашнее, а ведь знаешь; мне просто не дают проходу из-за этого телевидения.

Он поднимается со скамейки и выходит.

Марианна продолжает заниматься своим делом.

Доеядая бутерброд, Андре обходит со всех сторон свой не оставший еще трактор. В это время к ферме подъезжает «Пежо-404». Из машины вылезает какой-то тип и направляется к Андре.

— Привет.

— Привет, — не слишком радушно отвечает Андре.

Приезжий достает из кармана записную книжку и ручку.

Приезжий. Выходит, ты оставил молоко себе?

Андре. А ты почем знаешь?

Приезжий. Тебя сейчас не было на мосту, и молоко твое здесь.

Андре. А ты, собственно говоря, по какой части работаешь?

Приезжий. Не придирайся. Я от закупочной фирмы. Мне поручено переписать всех, кто участвовал в этом деле.

Андре. А сколько тебе за это платят?

— Ты не очень-то! — огрызается его собеседник, приподняв карандашом фуражку.

Но Андре уже нет рядом. Он быстро зашагал к бидонам. Появившаяся на пороге фермы Марианна видит, как Андре, поддав бидоны ногой, опрокидывает их на землю. Ногой же выбивает крышки, и молоко большими лужами растекается по мощеному двору.

Затем, повернувшись к приезжему, Андре объявляет:

— Можешь теперь меня взять на учет. Но только мой двор — не стоянка для автомашин!

Тип не заставляет повторять себе это дважды. Подняв плечи, он возвращается в свою машину. Андре исчезает в амбаре.

Марианна бросается к бидонам с кастрюлей. Ей удается спасти два-три литра молока, оставшихся еще на дне бидонов.

Марианна готовит на кухне ужин. Входит учительница Клер, поддерживая прихрамывающего Филиппа, сына Марианны.

Марианна. Добрый вечер, мадемуазель. (Сыну.) Но что случилось?

Филипп. Я вывихнул себе ногу.

Клер. Да нет же, Филипп, это просто небольшое растяжение.

Марианна. Как это ты умудрился?

Филипп. На гимнастике, прыгнул...

Клер. Пустяки. Похромает денек-другой. Я ему перевязала...

Марианна помогает Филиппу снять ранец.

— Спасибо. Сними-ка это. Ступай быстро умываться, и будем есть, ладно?

Клер. Ах да, я позвонила Кулетам, завтра утром они заедут за Филиппом.

Марианна. О-о, большое вам спасибо. Присаживайтесь. Надеюсь, вы не откажетесь от стаканчика?

— Присяду, но ненадолго, — отвечает Клер, присаживаясь к столу. Порывшись в сумочке, она достает оттуда губную помаду и коробочку теней для век. — Возьмите, вот я вам кое-что принесла.

Марианна. О-о, как это мило с вашей стороны...

Клер. Вы сказали мне, что у вас нет времени.

Марианна. Да я сказала просто так. Когда мне это может пригодиться?

Клер. Ну ведь вы же где-нибудь бываете... время от времени. Вы идете сегодня вечером на бал?

Марианна. Будет бал?

Клер. Да, по случаю выборов.

Марианна. Я бы удивилась, если бы Андре повел меня туда.

Чувствуется, что Клер заинтересована в дружбе с Марианной. Это, очевидно, для нее еще и возможность установить контакт с местными жителями. Поэтому, может быть, ее предупредительность сочетается с некоторой неловкостью.

Марианна же быстро освобождается от замешательства и начинает воспринимать все это как развлечение.

Клер. У вас нет зеркала?

Марианна. Есть... в спальне.

Клер. Ну так пойдем туда.

Марианна. А что если придет Андре?

Клер. Ну и что? Пошли попробуем!

Они приходят в спальню, обстановку которой составляют кровать, комод и зеркало.

Марианна. Не обращайте внимания на беспорядок.

— Садитесь, — говорит Клер и начинает проводить голубым по векам Марианну, потом красным по губам.

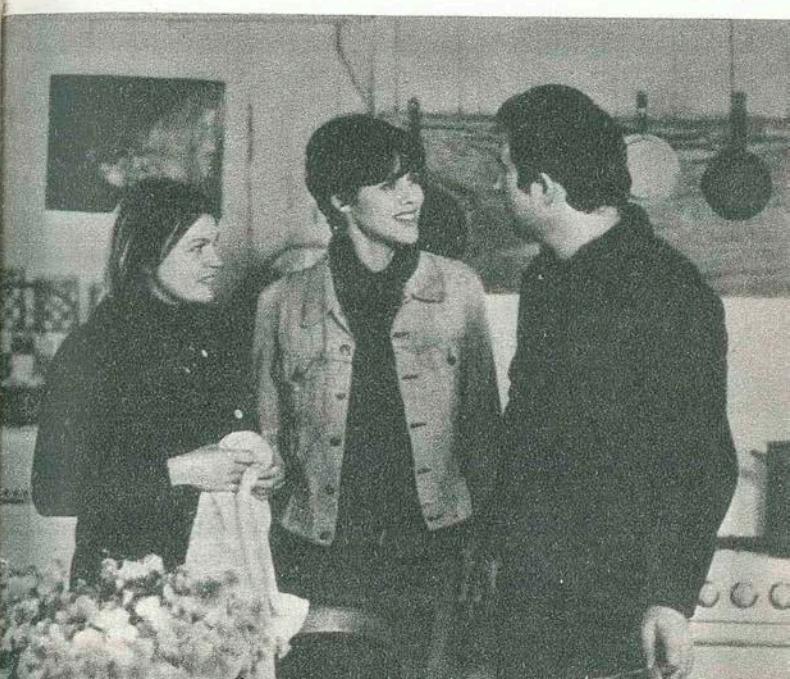
Марианна. Не кладите много краски, чтобы я могла ее быстро стереть...

Клер. Как хорошо. Вам очень идет...

Марианна. Ой-ой-ой...

Клер распускает слишком строгий пучок волос на голове Марианны и начинает расчесывать ее волосы щеткой.

Клер. Теперь займемся волосами...



Но голос Андре, доносящийся из кухни, возвращает обеих женщин к действительности:

— Эй, на плите что-то кипит через край!

Марианна. Это Андре... Иду-у!

Она хватает полотенце и в панике стирает с лица всю косметику.

Затем обе женщины проходят на кухню, к великому удивлению Андре.

Клер. Добрый вечер, Андре.

Андре. Добрый вечер.

Видя выражение его лица, Клер и Марианна разражаются смехом.

Клер. Ваш сынишка подвернул ногу, но ничего серьезного... Ну что ж, я вас покидаю. Спокойной ночи.

Клер целует Марианну, прощается с Андре и выходит, оставляя супругов наедине.

Андре. Что это она вздумала тебя целовать?

Марианна. А разве в этом есть что-то дурное? Ведь мы знакомы или нет?

Андре. Ого-го! Если бы я целовал всех, с кем знаком...

В зале, украшенном светящимися гирляндами и фонариками, заполненном до отказа людьми, под звуки фанфар вышагивают мажоретки. Затем оркестр, расположившийся на эстраде, начинает первый номер своей программы — фокстрот.

За столиком в углу со скучными лицами сидят Клер и Жак. Жак. Потанцуем?

Клер. Нет, спасибо, я не люблю фокстрот.

Она осматривается по сторонам. Ее взгляд задерживается на Пьере, облокотившемся на стойку бара.

Жак. Он тебе нравится?

Клер с вызывающей улыбкой оборачивается к Жаку:

— А кто он такой?

Жак. Любитель гонять на мотоцикле.

Клер. Значит, он мотогонщик?

Жак. Помимо всего прочего.

Клер. А именно?

Жак. Он коммунист, представь себе, настоящий.

Видя беспокойные, бегающие глаза Жака, Клер разражается хохотом.

— Жак, миленький, зачем так нервничать? Люди обратят на тебя внимание, а ведь ты этого не выносишь.

Жак, насупившись, замыкается в себе. Гремит музыка, танцуют пары. В толпе среди прочих местных официальных лиц Жак замечает мэра. Извинившись перед Клер, он направляется к нему, по пути здороваясь то с одним, то с другим.



Клер раздражена. Прихватив свой стакан, она ленивой походкой направляется к стойке, где ей сразу же уступают место. Она тут единственная женщина на пятнадцать мужчин. Но, похоже, ее это нимало не смущает. Клер ставит свой стакан на цинковый прилавок рядом с другими стаканами.

— Мне, пожалуйста, красного... Спасибо.

Пьер понимает, что лучше взять инициативу в свои руки, так как все стушевались в присутствии Клер и не очень-то способны поддержать разговор.

Пьер. Знаете, мадемузель, вы у нас тут первая молодая учительница. Обычно наша школа была нечто вроде филиала богодельни.

Клер. По-вашему, я слишком молода для такой работы?

Пьер. О-о нет! Вы в меру молоды и в меру хороши! Для детей это приятная перемена... Верно? — обращается он к окружающим.

Лео. Да и не только для детей!

Все громко смеются.

Неприметно для себя Клер оказалась рядом с Пьером, в то время как остальные держатся несколько в стороне.

— Мне только что сказали, что вы опасный революционер, — улыбаясь и глядя в глаза Пьеру, говорит Клер.

Пьер. А-а...

Клер. Но мне трудно представить вас себе с ножом в зубах...

Пьер. Разумеется, ведь у нас представления прошлого века.

За ваше здоровье!

Пьер чокается с Клер. А в это время Жак разыскивает Клер. Увидев наконец ее сидящей у стойки рядом с Пьером, он нерешительно приближается к группе тех, кого считает своими врагами.

— Мне нужно вернуться в контору,— обращается Жак к Клер.
Клер. Спокойной ночи, Жак!

Жак. Я тебя... Если хотите, я вас подвезу...

Клер. Нет-нет, благодарю, я вернусь пешком.

Жак. Спокойной ночи всем.

Все. Спокойной ночи... Спокойной ночи.

С трудом сдерживая себя, чтобы не уронить достоинство, Жак поворачивается спиной к сидящим за стойкой. Клер улыбается.

Пьер. Вы поступили не лучшим образом.

Клер. Не беда.

Пьер. Нет, не то чтобы мне его было жалко. Просто я нахожу, что вы обошлись с ним сурово.

Кики. О-о... Пьера, наше время вышло.

Пьер. Да, иду. Сколько с меня причитается?

Бармен. Пять франков.

Пьер. Получи.

Бармен. Спасибо.

Пьер с друзьями покидает быстро, оставив Клер в задумчивости одну посреди праздника, который все еще в разгаре.

Стемнело. Перед входом в здание с вывеской «Сельскохозяйственный кредит» стоят Андре и директор банка.

Мы слышим только заключительную реплику последнего:

— ...Поверьте, я сделаю все, что в моих возможностях, но ничего не обещаю...

Директор явно торопится покончить с этим разговором. Он уходит, оставив собеседника в растерянности и тревоге.

На одной из центральных улиц поселка Андре сталкивается нос к носу с Пьером и еще несколькими сопровождающими его мужчинами.

Пьер. Эй, Деде! Ты с нами?

Андре. Куда это?

Пьер. Да на собрание, черт побери!

Андре. Мне не до политики. И так одни неприятности.

Пьер. Они у тебя не от политики, балда, а от твоих мозолей! Пошли, нечего!

Андре. Говорю вам — я на собрания не хожу.

Лео. Вот и он никогда не ходил.

Кики. На этот раз надо пойти, Деде. Кто же еще будет нас защищать? Надо думать обо всех, верно? Неужели не можешь уделить этому хотя бы час?

Лео. Давай пошли.

Поддавшись на уговоры, Андре идет за другими.

Пьер. Ну как там Марианна?

Андре. Да так, нормально.

И вот они уже в зале, где собралось много народа.

На трибуне — Пьер. Рядом с ним — Юбер Рюфф, кандидат Союза левых сил, выдвинутый Коммунистической партией, и Огюст Брюне, секретарь Федерации в Лот-и-Гаронне, член Центрального комитета Компартии Франции.

На стене — плакаты, призывающие объединиться на основе Общей программы левых сил.

В зале собирались крестьяне, рабочие.

В одном углу одиноко сидит Андре, наблюдая за профсоюзными активистами и Пьером. В другом — тот самый господин Рауль, который в день демонстрации просил у хозяина бистро разрешения позвонить по телефону.

Мы слышим конец выступления Огюста Брюне:

— В Национальном собрании еще очень мало депутатов от трудающихся, и среди представителей от ЮДР¹ нет ни одного рабочего или крестьянина. Я спрашиваю, разве это справедливо? Разве это хорошо, когда в руководящих органах власти не слышно голосов трудающихся? Нет. И такое положение надо исправить. Вот почему в воскресенье вы вместе с тысячами француженок и французов проголосуете за Юбера Рюффа. Подготовим же в это воскресенье совместными усилиями будущее Франции.

Приветствующие бурно аплодируют, скандируя:

— Единство! Единство! Единство!

Председательствующий на заседании Пьер, дав аплодисментам стихнуть, встает.

— Дорогие товарищи! Теперь передаю слово товарищу Юберу Рюффу, кандидату Союза левых сил от Коммунистической партии.

Теперь встает Юбер Рюфф, приветствуемый аплодисментами.

— Дамы, господа, дорогие друзья! Никогда еще избирательная

¹ Союз демократов в защиту Республики — бывшая партия сторонников де Голля. — Здесь и далее примеч. пер.

кампания не протекала в условиях столь ясного выбора. Или отдать власть в руки денежных воротил, представителей крупного капитала, или левым силам, объединившимся на основе общей программы, которая должна одержать верх на голосовании в следующее воскресенье. В каждый момент своего существования наша партия движима неизменным стремлением служить рабочему классу, трудающимся Франции, потому что интересы нации — это интересы рабочего класса. Именно в этом смысле политика нашей партии общенациональна.

Андре чувствует себя не в своей тарелке. Потихоньку встав, он выходит из зала, где идет собрание. Несколько мгновений спустя его догоняет господин Рауль.

Быстро. Андре стоит, облокотившись на стойку бара. Похоже, что он уже изрядно выпил. Рядом с ним — господин Рауль.

Андре. Тоже мне собрание! Чудаки какие-то. Спорят до потери сознания, а о чём — так и непонятно. Вот отец мой — всю свою жизнь посвятил он политике, всю свою жизни! А в результате меньше моего участка здесь ни у кого нет. Всю жизнь митинговал на собраниях да площадях! За тридцать пять лет это не прибавило ему ни гектара! А ну-ка, налей мне еще, пожалуйста. А вы не желаете что-нибудь выпить, мсье?

Господин Рауль. Нет, оставьте, это я угощаю.

Думаешь, очень умно так накачиваться? — цедит сквозь зубы хозяин бистро, наливая вино.— Вот тебе Марианна задаст...

Андре. То, что они хотели перетянуть меня на свою сторону, в этом ничего удивительного... Хотели, чтобы я подписал всякие их штуки, за то и за это... А я стою за частную собственность, говорю вам, даже если она у меня самая маленькая! И ведь не Пьер же даст мне в самом деле трактор, верно? Прежде всего, у него у самого только один! И потом, я и сам у него не возьму: я же сказал вам, что стою за частную собственность...

Господин Рауль. Ну что же, мне кажется, теперь самое разумное — это пойти домой.

Хозяин бистро. Совершенно верно, это будет лучше всего. К тому же мы закрываемся.

Но Андре продолжает рассуждать, окидывая блуждающим взглядом прилавок:

— Я тоже умею разбираться в цифрах! Вот возьмем, к примеру... Сколько я собрал с гектара за последние четыре года? А неоплаченная электродоилка?.. И... А ну, налей-ка еще.

Эту просьбу хозяин бистро оставляет без внимания. Тогда Андре поднимается и нетвердой походкой идет к выходу, поддерживаемый господином Раулем.



Хозяин бистро. Его дом на краю деревни.

Господин Рауль. Знаю, знаю.

Выйдя на площадь, господин Рауль подсаживает Андре в машину, и она трогается с места.

Они едут не спеша, со скоростью пятнадцать километров в час, и господин Рауль пользуется случаем, чтобы задать кое-какие вопросы.

— А что, на сегодняшнем собрании много было таких, которые обычно их не посещают?

Андре. А как же, были и такие. Да, были.

Господин Рауль. Они симпатяги, эти парни.

Андре. Что верно, то верно. Очень славные ребята, очень, очень славные, тут ничего не скажешь... Да-да... А мы что, вроде бы даем круглая?

Господин Рауль. Чего?.. Нет-нет.

Андре. А я подумал было.

Господин Рауль. А как насчет демонстрации? Что ты собираешься делать? Тоже пойдешь? И много народа будет на этой демонстрации?

Андре. Ах, хотелось бы мне понять, о чём же все-таки они болтали на собрании! Ну а что касается демонстрации, то меня они завтра там не увидят.

Господин Рауль. Я думаю, тебе завтра лучше всего как следует выпаться.

Андре. Это точно.

Сделав небольшой крюк, господин Рауль останавливает машину перед домом Андре.

— Ну вот мы и приехали. Ступай-ка себе баиньки,— напутствует он Андре, провожая его к дверям.

Спрятавшись за занавеской, Марианна разглядывает этого человека, которого никогда раньше не видела в своих краях.

Раннее утро следующего дня. Андре лежит под трактором на своем кукурузном поле.

Поднявшись с земли, он влезает на сиденье и пытается завести мотор — раз, другой, десятый, но все безуспешно. Он злится, опять сходит на землю. У него утомленный вид.

Зевнув, Андре оглядывается по сторонам, но кругом ни одной живой души. Снова делает попытку сдвинуть трактор с места, но мотор только ненормально дребезжит. Чертыхаясь, он поднимает с земли куртку, набрасывает себе на плечи и отправляется пешком.

И вот он уже в конторе нотариуса Жака. Они сидят друг против друга за большим письменным столом.



Жак. Говоришь, ему крышка? Починить невозможно?

Андре. На худой конец можно, но для этого пришлось бы его подтащить на буксире в мастерскую и ждать потом неделю, если не больше. И я знаю — долго он все равно не протянет, не говоря уж о расходах: это обойдется мне почти во столько же, что и новый трактор.

— Да... понимаю, — уклончиво говорит Жак, глядя на Андре поверх очков, и Андре почувствовал, что тот ведет с ним какую-то игру.

— В чем дело? Твой брат сказал, что в списке на кредит меня нет?

— Послушай, Андре... — после некоторых колебаний говорит нотариус. — В самом деле, в списке тебя нет. И, откровенно говоря, у тебя не много шансов туда попасть... Не то чтобы ты был хуже других... Но ты знаешь, как обстоят дела, не стану тебе их описывать. Кредиты дают всем, но в первую очередь тем, кто... ну, хорошим гражданам, скажем так. Тем, кто не попал на заметку и кто поддерживает добрые отношения с муниципалитетом. Понятно?

Андре. Ну и что?

Жак. А то, что нечего было тебе соваться вчера вечером на это собрание коммунистов, черт бы тебя подрал!

Андре. Новости распространяются быстро.

Жак. Быстрее, нежели ты думаешь! А после собрания ты еще отправился в бистро и надрызгался.

Андре. Не после, а во время. Я пробыл на собрании всего каких-нибудь четверть часа.

Жак. Это все едино... Но не в этом дело, Андре. Через восемь дней — выборы. О твоем тракторе разговор пойдет после них.

Андре. А что, меня поведут за ручку в кабину, чтобы видеть, за кого я голосую?

Жак встает.

— Не нужно так упрощать дело, стариk. Ну что ж, думается мне, говорить нам больше не о чем... Извини.

Андре тоже встает и, не произнеся ни слова, покидает комнату.

Андре сидит в парикмахерской и ждет своей очереди. Рядом с ним — еще два-три клиента. Все давно знакомы друг с другом, о чем свидетельствует их оживленная беседа.

— ...ну как же мне теперь без трактора? — заключает Андре. Первый крестьянин. Надо было тебе подумать раньше, что ни говори. Вот, к примеру, я — мой тоже сделал, но я в будущем месяце жду другой.



Андре. Может, у тебя есть средства, а у меня их нет!

Первый крестьянин. Послушай, эти, из профсоюза, что нибудь тоже могут посоветовать...

Второй крестьянин. А ты хоть толкался всюду, куда можно?

Андре. Все утро только этим и занимался!

Парикмахер. Да, положение аховое, чего уж там говорить...

Входит господин Рауль. Он садится рядом с Андре и, улыбаясь, хлопает его по коленке.

— Ну как, полегчало?

Андре смущенно отвечает:

— Да... Еще раз благодарю...

Господин Рауль. Не стоит благодарности. Да, между прочим, я слыхал, у тебя вроде бы неприятности с трактором. Чем же ты мне про это не сказал?

Андре. Вам? Но...

Господин Рауль. Я имею прямое отношение к сельхозтехнике, представь себе. Ну так выкладывай!

Андре сразу замыкается.

— Приобрести трактор за наличные у меня нет средств.

Господин Рауль становится сладким как мед.

— Кто говорит о деньгах, когда существует множество других форм оплаты. Тебе предоставляют возможности, а возможностями пренебрегать не следует. Плохого я тебе не посоветую, можешь мне поверить.

Андре. Это правда?

Господин Рауль. Раз я тебе говорю! Я познакомлю тебя с друзьями... Хорошие парни... За своего хоть в огонь!

Андре. Да... но как же все-таки быть с оплатой?

Господин Рауль. О-о! Да не думай об этом. Я прекрасно знаю, что ты не миллионер. Уж как-нибудь сочтемся. Через денек-другой я зайду к тебе, и мы потолкуем. Ладно?

— Да, тогда посмотрим,— говорит Андре, поднимаясь со своего места и пересаживаясь в освободившееся парикмахерское кресло. В зеркале он видит, как ожидающие своей очереди клиенты молча разглядывают господина Рауля, который спокойно углубился в газету.

Клер на уроке. Она нарисовала на классной доске беременную женщину, наметив пунктиром плод, а рядом корову и тоже с плодом. Свой рассказ она ведет спокойно и непринужденно. И ученики слушают ее в благоговейном молчании, словно завороженные.

— Хорошо, все вы знаете, что детей не находят в капусте или в кустах. Дети рождаются так же, как телята: у мамы вырастает большой живот — вы это все видели, правда ведь?..

Дети. Да... Да...

Клер. Так вот, это потому, что она ждет ребенка, и он остается у нее в животе девять месяцев, чтобы сформироваться, а потом рождается на свет.

Голос. А откуда он выходит?

Ученики начинают смеяться.

Клер. Ничего смешного тут нет. Это очень важные и серьезные вещи. Смеются только те, кто хочет обратить на себя внимание. Что же касается новорожденных, достаточно вспомнить корову. Здесь, в деревне, каждый знает, откуда появляется теленочек. Так вот, маленький ребенок появляется оттуда же.

Голос. А папа, что делает он?

Клер. Папа ничего не делает, он девять месяцев ждет.

Голос. Да, ну а раньше?

Клер. Раньше — это уже другая тема. Мы поговорим об этом в следующий раз, если я увижу, что вы хорошо усвоили, что такое роды и что происходит до родов. Но могу вас заверить уже сейчас, что в этом нет ничего особенного, ничего страшного. Это так же просто, как и все остальное. Вопросов нет?

Голос. А... Мадемузель... Почему у мужчин нет детей?

Клер. Ну как же, Кристина, у мужчин тоже есть дети. У тебя ведь есть лапа — значит, и у твоего папы есть ребенок!

Кристина. Но они детей не фабрикуют...

Клер. Что касается фабрикования, как ты выразилась, об этом мы тоже поговорим в следующий раз... Ну что ж, пошли, дети, уже пора. До завтра!

Пока дети выходят из класса, учительница тщательно стирает рисунки с доски.

Туман. Учительница едет на своем мопеде. Слышится гудок — это сигнализирует обгоняющая ее малолитражка Пьера. Клер машет рукой, и малолитражка, проехав немного вперед, останавливается.

Пьер. Здравствуйте.

Клер. Здравствуйте.

Пьер. Куда это вы держите путь?

Клер. В Лагрер.

Пьер. Может, вас подвезти?

Клер. А как же мой «Солекс»?

Пьер. Мы поместим его сзади.

Клер соглашается.

Пьер открывает багажник, кладет туда «Солекс» и снова садится за руль. Клер уже в машине.

— Знаете, я очень рада, что вас повстречала. Холодновато, правда?

Пьер. Да-а, я уже почувствовал это и сам.

Клер. А вы все время в разъездах. Ведь это я вас слышу, когда вы поздно вечером возвращаетесь домой?

Пьер. Да-а, особенно последнее время. Выборы на носу, и дел по горло, а народу не хватает.

Клер. Вы думаете, он снова пройдет?

Пьер. Кто это — он?

Клер. Да мерзкий Баргэ?

Пьер. О-о... Во всяком случае, если он и пройдет, то со скрипом. Словом, я думаю, что мы сможем его завалить на втором туре, только бы социалисты не сдали своих позиций. Вы голосуете у нас?

Клер. О нет, я еще не открепилась у себя...

Пьер. Это не дело!

Клер. И вы тоже будете меня отчитывать, как все остальные?

Пьер смеется.

— Не буду. Только это несерьезно, согласитесь сами. А за кого бы вы голосовали, если бы голосовали? Можете мне это доверить — вы же все равно голосовать не будете.

Клер. Право, не знаю. Так или иначе, здесь у вас по-настоящему революционного кандидата нет.

Пьер с насмешкой отвечает:

— Вы хотите сказать — гошистского?

Но ему не удается рассердить Клер.

— Если угодно. Только что вы называете гошизмом?

— Послушайте, я не хочу вступать с вами в полемику... Каждый волен ошибаться при условии, что это не слишком бы затянулось, — отвечает Пьер и начинает смеяться, увидев возмущенное лицо Клер.

Клер. Да... папочка.

Пьер тормозит: Они в Лагрере. Выйдя из машины, Пьер достает из багажника «Солекс». Клер стоит перед ним.

Пьер. Вот, получайте.

Клер. Мерси.

Пьер. Ну что ж, до свиданья.

Клер. До свиданья... Пьер, мне было бы приятно, если бы завтра вечером вы пришли ко мне поужинать. Я приготовлю что-нибудь вкусненькое — это меня бы немного отвлекло.

Пьер. Очень мило с вашей стороны, но у меня собрание в районе. Раньше десяти я домой не возвращусь.

Клер. Ну что поделаешь, тогда приходите выпить кофе.

Пьер. Не откажусь.

Клер. Я жду.

Пьер. Спасибо. До завтра.

Клер. До свиданья.

На следующее утро в одном из помещений мэрии проходит собрание именитых граждан поселка, явившихся, чтобы обсудить проблемы, связанные с предстоящими выборами, тактику, которой следует придерживаться, обменяться информацией и т. п. Здесь присутствуют мэр, нотариус со своим братом, аптекарь, несколько коммерсантов, все муниципальные советники и господин Рауль.

Последний не принимает участия в дебатах. Кроме мэра и нотариуса, его, по-видимому, здесь никто не знает.

Мэр заверяет присутствующих, что выборы пройдут хорошо, без инцидентов и скандала.

— Оппозиция прибегнет к своему обычному приему, но мы позаботимся о том, чтобы все оставалось в рамках разумных требований. Всякая попытка накалить атмосферу будет пресечена в корне. Мы приняли все меры...

— Которые несомненно будут осуществлены этим господином, — прерывает его молодой врач и указывает на Рауля.



Мэр. Послушайте, доктор! Само собой ничего не делается. И раз нужно, значит, нужно! Я полагал, что вы, как врач, будете на нашей стороне. Говорят, в Марманде рыщут гошисты и всюду малют свои лозунги. Так вот, я гарантирую вам, что сюда они допущены не будут!

Молодой врач. Понимаю. Но я полагаю, что мы не увидим тут всяких головорезов, включая и тех, которые... Мсье, мои убеждения вам известны. Тем не менее я не слишком одобряю присутствие головорезов на территории, где веду врачебную практику. Проявлять свое спокойствие и свою силу — это одно... Запугивать — нечто совсем иное... Я категорически против эксцессов. В этот момент в разговор вмешивается господин Рауль.

— Успокойтесь, доктор, — благодушно и снисходительно говорит он. — Головорезов, как вы изволили выразиться, не будет, и никто не собирается провоцировать эксцессы. У меня есть в запасе два-три парня, готовых вмешаться в случае такой угрозы, — и точка. Но вы их не видели, и никто их не видел. А между тем они здесь. Это дисциплинированные, послушные люди. Вам совершенно нечего беспокоиться: я лично отвечаю за них.

Молодой врач. Хотелось бы вам верить — ничего другого мне не надо, дорогой друг.

Затем помощник мэра — молодой человек непримечательной внешности, — заикаясь, предлагает на рассмотрение другую проблему:

— Тут вот еще один казус... с новенькой учительницей. Она проводит в школе занятия по сексуальному воспитанию. Я думаю, что это следует пресечь. Мне рассказали, что она рисует на классной доске беременных, в разрезе, со всеми подробностями.

Мэр. Да-да, я в курсе. Гм... сегодня утром я звонил в учебный округ. Через три дня к ней на урок собирается нагрянуть инспектор. Если и это ее не приструнит, мы потребуем смещения.

Помощник мэра. И потом, я думаю, ей следует предложить носить бюстгальтер...

Все прыскают со смеху.

Мэр. Мсье... мсье... послушайте... мсье...

Жака, очевидно, эта реплика задела за живое. Стремясь пресечь разговор, он поспешил взять слово:

— Вы извините, я немножко охрип. Вернемся к делу. Как нам стало известно, Пьер Массон развел бурную деятельность. В этом году он вездесущ: повсюду только его и видишь, только о нем и слышишь, у людей от Массона осколина во рту. Насколько я знаю, в настоящее время он создает в поселке ячейку, прямо у нас под боком.

Мэр. Внимание! Внимание! Не нужно смешивать все в одну кучу. Профсоюзный лидер — это еще не левак. Если Пьер Массон

обладает талантом оратора и энергией, тем лучше для него и для нас. Пусть лучше слушают его, чем поджигают кукурузу, как это было четыре года назад в Марманде.

Жак. Абсолютно не согласен с вами. Этот тип крайне опасен. Он коммунист-вожак и не скрывает этого. Вы называете его энергичным, а я — бунтарем.

Господин Рауль. Мы присматриваем за ним. Он не представляет угрозы, можете быть спокойны.

Поздний вечер.

По безлюдной дороге несетя машина. У пересечения с другой дорогой она останавливается. Сидящий за рулем господин Рауль включает фары. По этому световому сигналу из-за кустов выезжает «пикап» с длинноволосыми парнями в куртках. На их лицах выражение бесшабашного веселья.

Господин Рауль. Привет, ребята!

Парень. Приветик!

Господин Рауль. Так, значит, мы их прищучим?

Парень. Спрашиваешь! А долго еще ждать-то?

Господин Рауль. Разве что не так?

Парень. Да нет, прбсто время попусту тратим. А ведь мы всю ночь гнали машину. Да, кроме того, здесь у вас не бог знает какое веселье... гм... По части девочек так и совсем глухо.

Господин Рауль. Зато немножко подышите чистым воздухом — это полезно для здоровья.

Парень. Точно.

Господин Рауль. Денежки, которые вам причитаются, у меня в кармане.

Парень. А-а.

Господин Рауль. Увидимся тут немножко позже...

Задержавшийся на своем поле Андре оказался невольным свидетелем этой встречи Рауля со своими подручными. Присев на корточки за косогором, он с любопытством наблюдал за ними, пытаясь понять, что за маневр они предпринимают.

В тот же вечер Андре сидит перед стаканом вина в бистро. С ним за столиком — один из его приятелей. За соседним столом — несколько профсоюзных активистов и Клер.

Андре. Нет, каково, да вы только посмотрите... Все чешут себе языкком да попивают винцо, а если бедолага остался без трактора — это им до лампочки!

Друг. Успокойся, Деде. Что с тобой?

Андре. Да со мной-то ничего...

Друг. Эти ребята свои в доску. Почему бы тебе не пожать им руку?

Андре. Я — им? А почему бы им не пожать мою? Ведь я не чесоточный.

Друг. Кончай. Наверно, они полагают, что тебе их разговоры неинтересны... Вот они и не хотят тебе навязывать свое общество, черт побери!

— Может, ты и прав. Во всяком случае, они мне его не навязывают. Ладно, я пошел отлить,— сообщает Андре и направляет ся к туалетам.

За столом Пьер дружеская атмосфера.

Пьер. Ну как? Еще по глоточку?

Кики. В котором часу нам опять заступать?

Пьер. Как обычно, в полдевятого. Ты что выпьешь?

На пороге бистро появляется Марианна. Она взглядом ищет Андре.

Остановившись у столика, где сидит Пьер, она здоровается:

— Добрый вечер... Добрый вечер...

Пьер. Как поживаешь?

Марианна. Знаешь...

Пьер. Рад тебя видеть.

Клер встает и подходит к Марианне.

— Я хотела сказать вам, Марианна, что довольна вашим Филиппом. Отметки у него стали много лучше.

Марианна. Он мне уже сказал. Я очень рада. О бедный ребенок! Надо подумать, как бы мне его вознаградить за труды.

Клер. Скажите, важный вечер — это завтра?

Марианна. Важный вечер?

Клер. Я хочу сказать... телепередача.

Марианна. Вполне возможно. Я совершенно позабыла про них, этих телевизионщиков. О-о! А ведь они обещали предупредить меня заранее. Представляете? И в котором часу это будет?

Клер. Вечером в полдевятого, по первой программе.

Марианна. Ну что ж, тем лучше, у нас только она и работает.

Клер. Ну, я пошла, мне еще проверять тетради. До свиданья. Все. Добрый вечер.

Заметив Андре, Марианна направляется к нему.

Андре. А ты-то что здесь делаешь?

Марианна. Восемь часов, я не знала, где ты и что ты.

Андре. А этой особе что от тебя было нужно?

Марианна. Ничего. Она подошла сообщить мне про сына.

Кстати, она сказала, что он учится хорошо. И если так дело пойдет и дальше, скоро он будет первым учеником.

Андре. Садись...

В эту минуту в бистро появляется господин Рауль с трубкой в руке, газетой под мышкой, как всегда невозмутимый. Он садится за стол, стоящий рядом со столом Андре и Марианны.

— Добрый вечер,— здоровается он с ними.

— Моя жена,— представляет Андре.— Марианна, познакомься, это господин Рауль, мой новый друг. Он специалист по сельскохозяйственным машинам.

Господин Рауль. Рад познакомиться, мадам.

— Я тоже,— несколько настороженно отвечает Марианна.

Андре. Господин Рауль взялся нам помочь. Ему известно про мои неприятности. Он предлагает решение проблемы с трактором. Это обойдется нам недорого.

Марианна. А-а... у вас есть решение проблемы и недорого... Извините, что я с вами так разговариваю, но я знаю Деде: он верил в Деда Мороза до самого призыва на военную службу, так что понимаете...

Господин Рауль. Ах нет... нет... Я не Дед Мороз, моя дорогая, моя маленькая мадам, и, заметьте, сожалею об этом. Я просто-напросто подсказал вашему супругу, что существуют возможности, о которых он вроде бы не информирован. Я хочу прийти к вам как-нибудь вечерком и поговорить на эту тему.

Марианна. О-о, прийти вы можете когда угодно, наш дом всегда открыт. И тогда вы скажете, во что обойдется нам «бесплатный» трактор, который спрятан у вас в рукаве.

Некоторое время господин Рауль со вниманием и интересом наблюдает за Марианной. Он тоже настороже.

— А знаете,— обращается он к Андре,— меня нисколько не удивляет, что именно вашу жену выбрали для интервью по телевидению... Она за словом в карман не полезет. Я в этом знаю толк — краснобаство по моей части.

Андре. Особенно когда она хочет казаться интересной...

Господин Рауль. Ладно, ладно... Учтите, лично я за мир в семье.

Пока Марианна и Андре общаются с господином Раулем, находящимся в бистро, особенно сидящие за столиком слева, с любопытством поглядывают в их сторону.

И когда один из сидящих за этим столиком слева, уходя, вынужден пройти позади Андре, он громко бросает:

— Боже мой, был бы жив его отец! Поколения сменяются, и как же они не походят друг на друга!

Андре смотрит на жену, та — на него. Внезапно погрустнев, Марианна просит:

— Андре, пошли-ка домой. Знаешь, мальчик наш будет беспокоиться.

Около десяти часов вечера. Клер причесывается, подкрашивает губы. прибирается в своей квартирке, последний раз проверяет, все ли готово для хорошего кофе...

Потом, набросив на плечи шерстяной платок, спускается в небольшой пришкольный сад, слабо освещенный уличным фонарем, идет к дороге. Прислушивается, не едет ли малолитражка Пьера. Вечер не слишком темен, и кругом все хорошо видно.

Не темен он и для Пьера, который, расставшись с друзьями в нескольких километрах от дома Клер, выезжает на шоссе.

Вот он подкатывает к одной из ферм, выскакивает из машины с ведерком, приклеивает к стене небольшой плакат и снова забирается в машину. На сиденье рядом с ним — рулон плакатов разного формата.

Пьер, насвистывая, крутит барабанку. Он знает район как свои пять пальцев.

Примерно в ста метрах позади него движется машина с погашенными фарами, в ней видны силуэты трех пассажиров. По-видимому, ориентиром для них служат фары и габаритные фонари машины Пьера да луна.

Пьер, ничего не замечая, вторично останавливается — теперь на перекрестке. Обмакнув кисть в ведерко, он вылезает из машины и приклеивает два небольших плаката на обратной стороне дорожного указателя. Следовавший за машиной Пьера «пикап» тоже остановился. Пьер замечает его по металлическому отсвету.



Садясь за руль, он с тревогой поглядывает в зеркало обратного вида и набирает скорость, рассчитывая на то, что до места ему уже недалеко.

Однако позади него, менее чем в двадцати метрах, ярко вспыхнули фары.

Ослепленный, Пьер судорожно сжимает барабанку, пытаясь выжать из своей малолитражки все, что можно.

Но тщетно — не проходит и десяти секунд, как преследующая его машина, совершив обгон, резко преграждает ему путь.

Теряя терпение, Клер вышла на обочину дороги — время давно уже за десять. Она прохаживается при свете луны.

Неожиданно мимо нее на полной скорости пролетает какая-то машина; не притормозив, заворачивает на проселочную дорогу.

Обеспокоенная Клер решает вернуться домой.

Сделав несколько шагов, она услышала странный металлический лязг. Девушка снова вернулась к дороге.

Наконец ей удалось медленно двигающуюся с погашенными фарами малолитражку. Невдалеке от Клер она остановилась — какой-то человек поплелся к ее дому. Вне себя, Клер побежала за ним. Это Пьер — он в крови.

Пока Клер помогала ему войти в дом и подняться по лестнице, оба не произнесли ни слова. Но вот Пьер уже уложен на диван, и Клер ищет, чем обработать открытую рану у него на лбу.



— Будет щипать, предупреждаю... Теперь вы мне расскажете, что произошло.

Пьер. Случилось то, что я позволил трем типам разбить себе морду... рукояткой.

Клер. Подонки... И где это произошло?

Пьер. В двух-трех километрах отсюда. Они ехали в «ДС»...

Клер. Ах да... «ДС»... Я видела, как она только что промчалась на полной скорости.

Пьер. О-о, нечего было им торопиться... Я не отважился бы гнаться за ними.

Клер. Схожу-ка я за доктором и позвоню в жандармерию.

Пьер. Нет, никаких жандармов. Врача мы повидаем потом. Сначала я хотел бы предупредить Альбера... сказать ему, что завтра он будет нужен с машиной... И потом, если у вас найдется что-нибудь бодрящее... что-нибудь крепкое...

Утро следующего дня. В конторе нотариуса Жака появляется Клер. Очень обеспокоенный этим неожиданным визитом да еще в присутствии секретарши, Жак поспешно проводит нежданную посетительницу в свой кабинет — просторную комнату, изысканно обставленную старинной мебелью. В огромном камине трещат дрова.

— Чём могу я служить вам, Клер? — усаживаясь, спрашивает он.

Клер (не обращая внимания на его «вы»). Ты уже догадываешься, по какому я делу. Произошло нечто недопустимое. И ты можешь как-то воздействовать... Если захочешь...

Жак. Минутку, минутку... Ты приходишь ко мне лично от себя? О чём идет речь? Это касается лично тебя?

Клер. По-моему, когда происходят гадости подобного рода, это касается всех. Речь идет о Пьере, и ты это прекрасно знаешь. Мэр отказался дать указание начать расследование. Я хотела бы знать причину.

Жак (делая удивленное лицо и пристально глядя на Клер). Ах! Меня не было при этом! Прости, я думал, речь о другом. (Продолжает, уже меняя тон.) Твоего друга Пьера взгрели... Что ж! Это случается с теми, кто занимается делами, какими активно занимается он... Мне кажется, ему бы не следовало удивляться...

Клер. Как же не удивляться при виде его разбитой машины и зубам в придачу? Ты этого не считаешь?

Жак. Да-а... Все зависит от точки зрения... Ты сказала, что мэр от следствия отказывается... Ну а жалоба хотя бы подана?

Клер. Если все дело в том, что никто не подал жалобу, то я способна сделать это сама, так же как и поднять на ноги кого следует в Тулузе или даже в Париже, чтобы хоть немного познакомить людей с нравами, которые царят здесь, на местах!

Жак долго молча собирается с мыслями, смотрит на Клер, потом говорит с притворным сочувствием:

— Я не советую тебе делать это, Клер, голубушка. Кому-кому, но только не тебе!

Клер. Это почему?

Жак. Сейчас объясню... Я думал, что ты здесь совсем по другому поводу, я тебе это сказал. Но, как видно, ты не в курсе дела.

Клер. Слушаю тебя.

Жак. Не знаю, должен ли я тебе говорить, но я это сделаю, потому что люблю тебя. Так вот: тебе угрожают серьезные неприятности по службе.

Клер. Мне? Но почему?

Жак. Потому что некоторым родителям твоих учеников не нравится то, что ты рассказываешь их детям в классе... Понимаешь?

Клер. Ничего не понимаю.

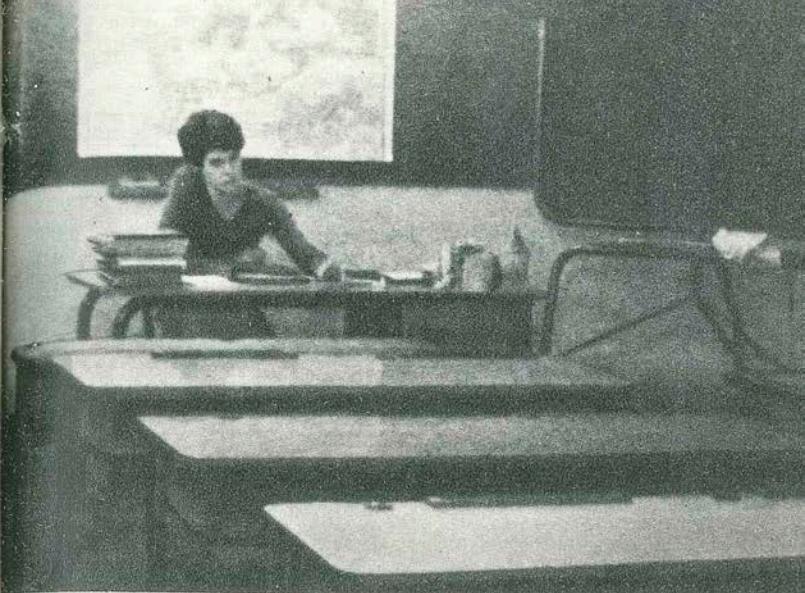
Жак. Я говорю про твои уроки сексуального воспитания, Клер. Теперь уже у Клер удивленное лицо. Она разражается смехом.

— Что? Не может быть! Ты шутишь.

Жак. Нет. Не забудь, что у нас сейчас избирательная кампания...
Атмосфера накалена... страсти...

Клер. Разгорелись, знаю. Но, представь себе, к сексуальному воспитанию я не имею никакого отношения. Самое большое — речь может идти о сведениях, причем совсем первоначальных, касающихся продолжения рода. Вот и все!

Жак. И тем не менее в скором времени тебе нанесет визит инспектор учебного округа. Как мне известно, об этом есть уже договоренность. И он будет не так уж хорошо расположен на твой счет... Ты понимаешь, что я хочу сказать? Так вот, как по-



твоему, подходящий ли момент выбрала ты для того, чтобы взять под свою защиту коммуниста? Даже если его машина и разбита вдребезги?

— Я поняла, — говорит Клер, вставая, — тут, как говорится, круговая порука. А можно еще и добавить: рыбак рыбака видит издалека. Ведь сегодня день поговорок, не правда ли? Извини за беспокойство, миленький Жак.

Жак тоже встает, чтобы распахнуть перед Клер дверь.

— Скажи-ка, — говорит он вполголоса, заглядывая Клер в глаза, — и очень пострадал этот твой приятель?

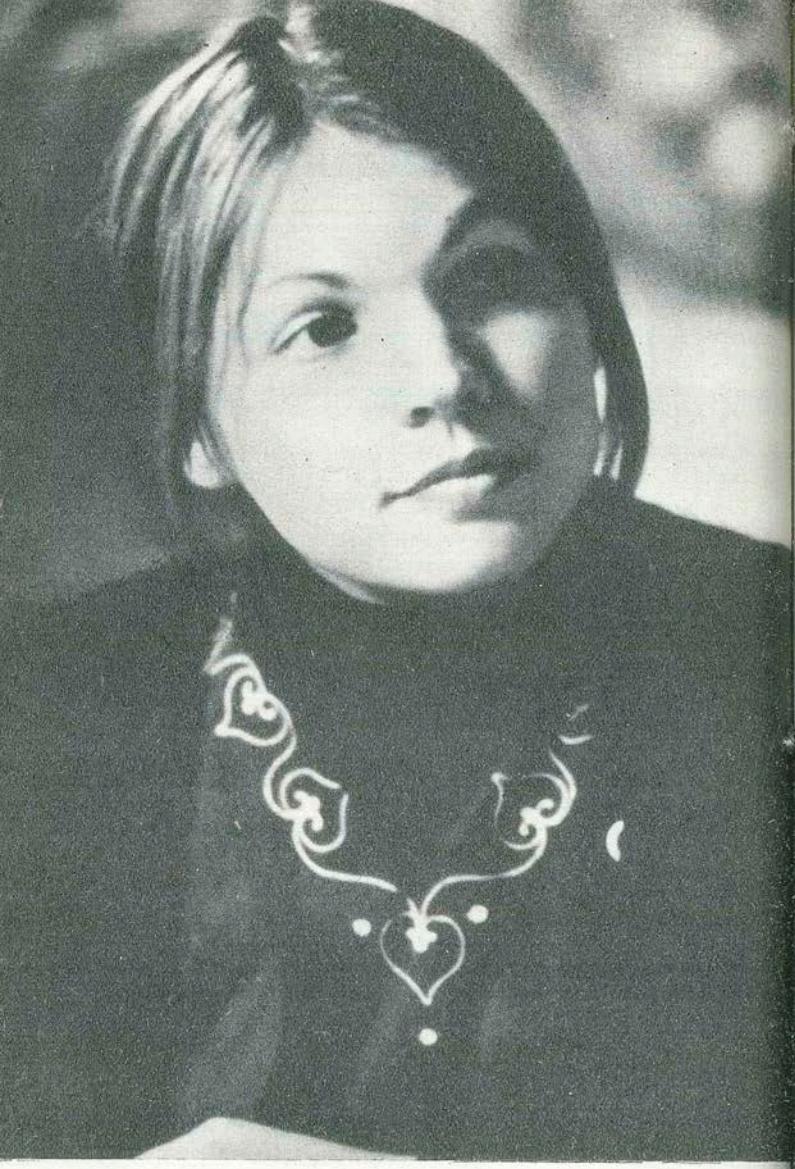
— Оставь свои вопросы при себе! — резко отвечает Клер, покидая кабинет Жака.

Клер в классе. Перед ней сидит одна-единственная ученица, а между тем урок давно должен был начаться. Это забастовка родителей, которые тем самым выражают свое несогласие с ее уроками сексуального воспитания. Отсутствует даже Филипп, сын Марианны. Клер чувствует себя сбитой с толку и усталой.



Вечер. По сельской дороге проезжает Пьер, уже в другой машине. Он все еще забинтован. На этот раз с ним его приятель Кики. Они вместе едут клеить плакаты. Пьер в прекрасном настроении, он рассказывает какой-то анекдот.

Приятели дружно смеются.



Восемь часов тридцать минут. Андре сидит спиной к включенному телевизору, заканчивая еду. Марианна хлопочет по хозяйству, поглядывая на экран. Вот появившаяся на нем дикторша объявляет, что через несколько минут начнется передача на тему «Женщина в деревне».

Марианна прибавляет звук. Андре тотчас же велит сыну отправляться в постель. Филипп возражает:

— Да я не хочу спать, я хочу посмотреть маму по телевизору!
Андре. Если не хочешь заработать пару затрецин, немедленно пойдешь спать! Ну, быстро! Слышишь?

Мальчик разражается плачем, и тогда Марианна сама уводит его спать. Тем временем Андре садится лицом к экрану и, поглядывая на вступительные титры передачи, наливает себе большой стакан вина.

Марианна спускается на кухню и садится перед телевизором, бросая взгляды на спину Андре.

Марианна. Прибавил бы звук, а? Если хочешь, можно и выключить.

Но Андре не отвечает.

В этот момент на экране возникает Марианна — она мелет кофе на кухне, во дворе стоит их трактор.

Дикторский текст, сопровождающий изображение, весьма тенденциозен. Рассказывая о Марианне и ее муже, их жизни, хозяйстве, журналистка дает понять, что не поспеши Марианна выйти замуж, то жизнь ее, возможно, сложилась бы совсем иначе и что она и ее муж — типичные представители современного крестьянства, образ жизни которого резко изменился благодаря техническому прогрессу.





Затем Марианна рассказывает об одном из своих рабочих дней: в сезон уборки табака она встает в пять утра, с рассветом, ухаживает за скотиной, готовит завтрак своим мужчинам, занимается табаком... И так весь день-деньской.

Тут журналистка переводит разговор на роль муниципалитета: что он делает, а чего не делает.

Марианна спокойно отвечает, что ничего особенного он не делает. Андре крайне смущает та откровенность, с какой ведет разговор его жена.

По ходу своего интервью журналистка спрашивает: интересует ли Марианна политикой? А ее муж? Марианна застенчиво уклоняется от ответа.

Андре, продолжая смотреть передачу, все больше замыкается в себе.

Журналистка. Вы посещаете собрания?

Марианна. О нет!

Журналистка. Ну а ваш муж?

Марианна. Его отец бывал на многих, и вы видите, что это нам дало.

Марианна испытывает ужасную неловкость.

— Не понимаю. Вроде бы я такого и не говорила.

Андре. Так тебе и надо. Нечего было и лезть с этой передачей...

Марианна. Скажите на милость! Я совершеннолетняя и сделала прививки. Я могу поступать так, как мне нравится!

Андре. А тебе нравится выставлять меня дураком на всю округу?

Он встает, обходит стол и со злостью, наотмашь бьет Марианну по лицу, потом хватает куртку и, не произнеся ни слова, выходит.

Марианна сдерживается, чтобы не заплакать. А на телезкране журналистка продолжает свое интервью:

— Теперь поговорим о вас, Марианна. Что если я задам вам вопрос: счастливы ли вы? Как бы вы на него ответили?

Марианна. Да...

Журналистка. Попытайтесь объяснить мне: в чем для вас заключается счастье?

Марианна. Счастье? О-о... это делать окружающих меня людей... моего мужа, моих детей... словом... чтобы они были счастливы... доставлять им радость... вот...

Марианна разражается слезами, глядя на собственное изображение, на ту, какой она была несколько недель назад, когда счастье светилось в ее глазах.

Теперь мы находимся у Клер, сидящей вместе с Пьером на диване перед маленьким телевизором. В этот момент Марианна





говорит о тракторе, о том, как трудно приобрести новый, когда старый выходит из строя.

Журналистка. И все-таки крестьянский труд изменился в сравнении с тем, каким он был при ваших родителях. Например, сельскохозяйственная техника шагнула далеко вперед. Я видела, что у вас есть машина для пропашки междурядий, был трактор...

Марианна. Да-да, конечно, но за все это нужно платить.

Журналистка. Существует система кредитов. Например, «Сельскохозяйственный кредит»...

Пьер. Да, но только Андре там кукиш получит. Брат твоего нотариуса не простит ему того, что он сын своего отца, а кредитом распоряжается он.

Марианна (с экрана). Знаете... где тонко, там и рвется. Журналистка (с экрана). Как прикажете вас понять?

Марианна. А так, что деньги дают в долг только тем, у кого они есть.

Пьер. Знаешь, отец Андре был замечательный человек.

Клер. Похоже, что так. Пошли! Окончание передачи посмотрим в бистро, там, должно быть, собралась забавная компания.

Журналистка (с экрана). Я видела, у вас проблема с трактором.

Марианна (с экрана). Да. За новый трактор надо выложить три миллиона¹...

Пьер. Пошли вместе?

Клер. Ты боишься, что ли?

— Да! — смеется Пьер. Он берет Клер за руку, и они уходят.

Действительно, в бистро собралось много народа. Посетителей все прибывает и прибывает. Толпясь перед телевизором, они живо комментируют передачу, отпуская в адрес Марианны всякого рода шуточки.

Здесь присутствуют мэр и господин Рауль, окруженные несколькими своими единомышленниками. Мэр не удерживается от комментариев на слова Марианны, и, разумеется, критических. Однако он дипломатично не касается их содержания, проезжаясь только по поводу того, как у женщины хватает дерзости выступать публично.

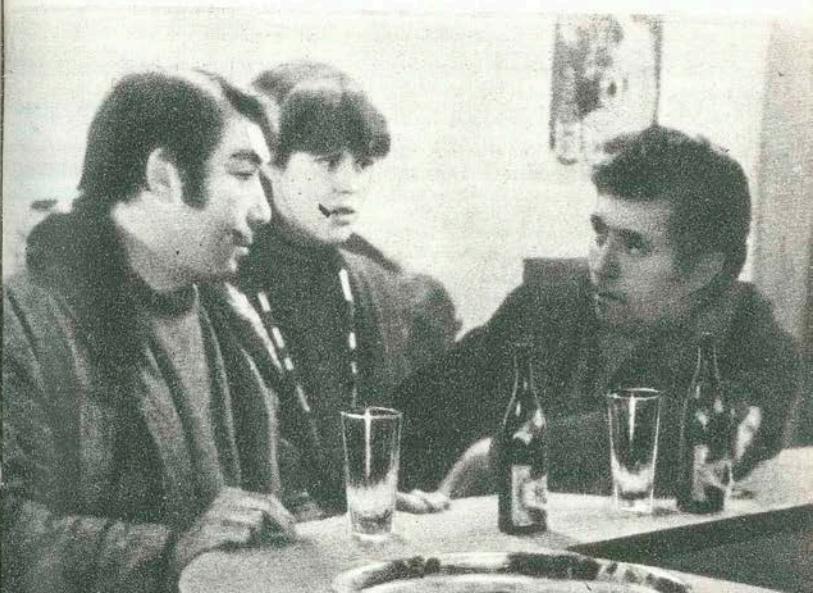
— Эта порча распространится на других, — заявляет он. — Их больше не удержать! Теперь все женщины пожелаю красоваться по телевизору!

Мужчины двусмысленно хохочут.

В этот момент появляется Андре, и все разом умолкают.

Облокотившись на стойку бара, Андре просит стакан вина. Он опять начинает следить за передачей, напустив на себя как можно более безмятежный вид. Но он чувствует на себе взгляды присутствующих, которые исподтишка переводят глаза с экрана на него.

— Тебе не следовало приходить, Андре, — говорит хозяин бистро, наклонившись к самому его уху.



¹ Имеются в виду старые франки.

Андре. Думаешь? Ах, черт бы побрал этот телевизор! Как раз в этот момент Марианна говорит, что правительство перестало платить за помидоры и что крестьянам пришлось сбывать их туристам, как это было в прошлом году в Лот.

Тут в бистро прозвучал чей-то голос:

— Нечего бабам брать верх над мужчинами.

Мэр. В особенности ради того, чтобы говорить подобные гадости.

Андре как ни в чем не бывало платит за вино. Уголком глаза он видит входящих в бистро Пьера и Клер.

Их появление на минутку отвлекло внимание присутствующих: подумать только, учительница в обществе Пьера!

Последний подходит к Андре и протягивает ему руку. Увидев повязку на лбу Пьера, Андре вполголоса спрашивает:

— Правда, что это был «пикап-ДС»?

Пьер. Да...

Андре. В таком случае я знаю, кто это тебя так отдал.

— Пьер. Держи про себя... Плевать я хотел на него. А здесь, как обстоят дела здесь?

Андре. Они хотят меня куснуть побольнее.

Пьер. А ты не поддавайся! Понял? Им же только это и надо.

Пьер и Клер заказывают себе вино, пристроившись за стойкой, рядом с Андре.

В своем углу господин Рауль, который тоже отметил для себя приход Пьера, наклоняется к мэру.

— Пойду спать. Я что-то устал... До завтра.

Мэр. До завтра, Рауль.

Рауль незаметно проскальзывает к выходу, стараясь по возможности пройти как можно дальше от стойки.

На экране Марианны говорит, что муниципальный совет не позабылся о том, чтобы у них в поселке были ясли, социальное обеспечение, Дом молодежи, которой негде провести досуг, кроме как в бистро или перед телевизором.

Пьер не в состоянии сдержать веселый смех. Головы присутствующих повертыиваются к стойке. Атмосфера становится напряженнее. Андре пьет одну порцию розового за другой. Увидев, что лица всех присутствующих обращены в его сторону, он бросает:

— Ну и что? Скажете, это неправда?

Мэр. Принято голосованием. Кретин!

Затем Марианна переходит к другому и объясняет, что дома чаще всего она сама распоряжается деньгами — Андре ей полностью доверяет.

И тут же раздается назревшая издевка:

— И кто же это у тебя в семье носит штаны, Андре?

Все бистро прыскает со смеху.

Андре встает и направляется к субъекту, который задал вопрос.

— Я! — отвечает он одновременно с ударом кулаком по носу. Поднявшийся на ноги субъект и Андре стоят лицом к лицу. Мэр. А ну садитесь, вы оба! Здесь не место для этого. Что за манера такая!

Тип садится на свое место, а Андре медленно возвращается к стойке. Глаза его блестят. Он пропускает еще один стакан вина.

Пьер. Успокойся. Это ничего не дает...

— Вот-вот, успокой его. Успокой его хорошенко. У тебя ведь дар успокаивать людей, верно? — ехидничает мэр, призывая окружающих в свидетели. — Ты это умеешь. Увидите, он его успокоит, а то уже целый час как он сам не свой.

Пьер спокойно смотрит на мэра.

Передача заканчивается стоп-кадром — на застывшем лице Марианны возникает слово «конец».

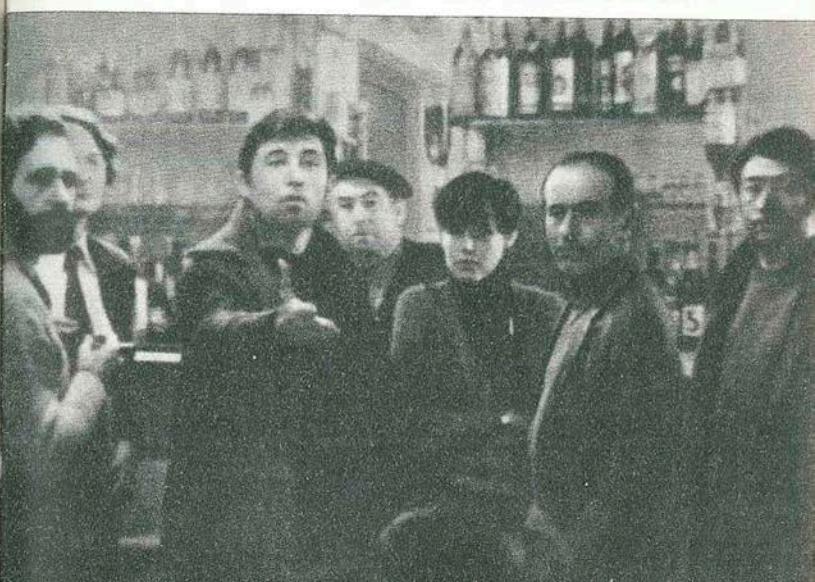
Все фыркают, двигают стульями. Мэр стоит в окружении своей свиты.

— Ты что же мне не отвечаешь? — снова обращается он к Пьеру. — Обычно у тебя язык лучше подвешен! А что, собственно, с тобой случилось? Ты весь помят!

Пьер. Это я свалился у себя в ванной!

Мэр. А у тебя, оказывается, есть ванная?

Пьер. У тебя же она есть. Почему же ее не может быть у других?



Андре. Не падал он ни в какой ванной. Это дело рук вашего друга — месье Рауля. Разумеется, не его собственных! Лично он ограничивается тем, что сунит тракторы. Но у него есть для этого люди, я это знаю. Сам их видел!

Мэр. Ты пьян, так что помолчи!

Андре. Это почему я должен молчать? Разве он не обещает тракторы, ваш друг месье Рауль? Я уверен, что не мне одному из присутствующих здесь он что-нибудь посулил!

Голос. Это правда! Со мной тоже он затевал подобные разговоры!

Андре. Ага! Что я говорил!

— Лучше бы ты провел полицейский опрос у себя дома, — говорит мэр, тыча пальцем в телевизор.

Андре. Вот именно... Мне и требуются советы насчет полиции! Ты ведь по этой части собаку съел, верно я говорю? А кто он, в сущности, этот месье Рауль? Уж не твоя ли личная полиция?

Окончательно захмелевший Андре оборачивается к человеку, подтвердившему, что месье Рауль искал и с ним контакты.

— Послушайте, ребята! — обращается он к нему и фермерам. — А что если нам пойти с визитом к этому самому месье Раулю? Мы могли бы его попросить подтвердить свои посулы в письменной форме... Ты пойдешь, Кики?

Мэр пытается стать между ним и Кики. Пьер и Клер тоже пытаются удержать Андре. Вокруг стойки, где продолжает орать Андре, — всеобщее замешательство.

— Ты прав, — объявляет Кики. — Пошли.

Воодушевленные своим решением, они покидают быстро. Хлопают дверцы машины.

В Марманде.

Десять часов вечера, но на улицах — ни души, все ставни закрыты.

Машина со скрипом тормозит перед каким-то домом в несколько этажей. Выскочив из нее, Андре, а за ним еще трое мужчин устремляются к двери. Как одержимый дергает Андре за звонок.

— Он дома, ребята, — говорит Андре. — Смотрите, вон и машина его стоит!

Тщетно прождав несколько минут, он снова дергает звонок и дубасит в дверь — сначала рукой, потом ногой и орет:

— Эй, Рауль! Рауль! Месье Рауль! Пришли ваши приятели!

В доме по-прежнему темные окна и полная тишина. Выведенный из терпения, Андре подбирает с земли камни и швыряет их

в ставни. Никакого результата. Зато в окнах соседних домов появляется свет.

Ни один из четверых не заметил, что в пятидесяти метрах от них, за грузовиком, остановился «пикап-ДС». Четыре уже знакомых нам субъекта, притаившись в машине и погасив все огни, наблюдают за происходящим.

Первый пассажир. Говорю тебе, надо идти к Раулю.

Второй пассажир. Да нет же. Раулю ничего не угрожает.

Лишь бы он не открывал.

Третий пассажир. И потом их четверо... И двое — здоровые дяди! Не то чтобы я дрейфил, но...

Четвертый пассажир. А главное, не надо, чтобы они нас засекли...

В доме через дорогу открывается окно, из него высовывается голова мужчины:

— Скоро кончится этот бардак? Люди уже спят!

Андре. Заткнись. Днем спать вредно!

Окно закрывается.

Кики. Его машина... Давайте-ка разделаем его машину!

— Давай! — поддерживают остальные.

В один миг покрышки на машине Рауля оказываются вспоротыми. Под ударом рукоятки вдребезги разлетается переднее ветровое стекло.

Четыре приятеля завершают свое дело, немного отрезвев. Во многих окнах зажегся свет, нет его только в окне Рауля.

Кики. Пора смываться.

Его приятель. И поминай как звали.

Малолитражка отъезжает, на почтительном расстоянии от нее следует «пикап».

Один из ее пассажиров спрашивает:

— Махнем за ними?

Второй пассажир отвечает:

— Да, узнаем хотя бы, где они окопались, эти сволочи.

Утро следующего дня. Около десяти часов. Андре в поте лица трудится на своем поле. Он сгребает с машин мешки с удобрением. Его малолитражка осела под тяжестью мешков. Он плохо выглядит, глаза усталые.

Вдруг он замечает направляющуюся к нему малолитражку. Андре выпрямляется, пытаясь ее разглядеть.

Из машины выскакивает мальчик и бежит к Андре.

Андре. Что с тобой, говори?

Мальчик. Да со мной ничего.

Андре видит испуганные глаза мальчика.

— Пожар, что ли?! — заорал он, теряя терпение.

— Это... это у тебя!..

Побледнев, с искажившимся от ужаса лицом, Андре орет:

— Что?! Что у меня?!

Мальчик. Они все перебили. Всё!.. И жене твоей досталось...



Андре прыгнул в свою машину и включил полную скорость. Малолитражка бешено понеслась, теряя по пути мешки с удобрением.

Когда Андре въезжает к себе во двор, он видит множество народу. Здесь и Пьер, и его друзья, и соседи. Из дома навстречу Андре с озабоченным выражением лица вышла Клер.

Андре пулей влетает в дом.

Он сразу же определяет масштабы понесенного урона: пустые полки, черепки на полу, разбитые оконные стекла, развороченный телевизор, перевернутая, поломанная мебель, растоптанные цветы и прочее.

Клер. Она лежит, но ничего серьезного.

Окинув всех взглядом, Андре взбегает по лестнице через четыре ступеньки.

Марианна лежит на двухспальной кровати. На глазах у нее компресс. Приподняв его, Андре видит распухший глаз и кровоподтеки.

Андре. Что еще?

Марианна. Рука...

В самом деле, правая рука Марианны сильно распухла.

— Я им тоже спуску не давала, — улыбается Марианна.

— Не огорчайся, это пустяки, — утешает Андре, заключая жену в объятия. — Боже мой! Вот подонки!

Марианна. Только не надо обращаться в полицию, а то они вернутся.



Андре. Четыре сопляка, да?

Марианна. Подонки. Был бы ты дома, ты бы засунул их в стенной шкаф. Ну а как там, внизу?

Андре. Урон большой. Но это не самое важное...

Немного позднее. Во дворе Андре разговаривает с Пьером.

Пьер. Я отведу тебя в жандармерию. Пошли. А потом мы составим коммюнике для печати.

Андре. Об этом нечего и думать! Ни жандармов, ни журналистов. Понял? Я беру это на себя, я уже не маленький.

Пьер. Но, Андре...

Андре. Ступай себе, Пьер, прошу тебя. Спасибо за все.

Пьер. Насилие ни к чему не приводит. Ты задеваешь мизинцем... а в результате...

Андре. Ступай, ступай. Иди, сделай одолжение...

Пьер медленно уходит. Андре принимается убирать на кухне.

Прошло несколько часов. Уже стемнело. Андре продолжает приводить в порядок свой дом.

Починив стол и стулья, он принимается за окна. Из транзистора слышится негромкая музыка. Марианна сидит в углу. Она молча наблюдает за хлопочущим мужем. Рядом играет их сынишка.

Со двора доносится щум мотора. Андре поднимает голову. Тут же появляется Кики с оконными стеклами под мышкой. Повидимому, они уже виделись днем.

Кики. Держи. Давай проверим, подходит ли по размеру.

Андре измеряет стекло.

— Годится.

Кики. Хорошо... Сегодня вечером застеклишь, верно? Замазка у тебя найдется?

Андре. Найдется.

Кики. Ну что ж... До завтра! Не падай духом!

Марианна. Спасибо, Кики. До завтра.

Но Кики не уходит, а стоит на крыльце как пень.

Смекнув, что Кики надо с ним поговорить, Андре говорит:

— Я тебя провожу.

Андре и Кики ходят по темному двору. Кики вполголоса рассказывает:

— Наш приятель... только что звонил в бистро... Я все слышал... из уборной... Он сказал, что в девять будет в Марманде...

Андре. А-а! Ну что ж, спокойной ночи, Кики!

Кики. Спокойной ночи! Ах, забыл тебе сказать! Пьер просил передать, что они зайдут тебя навестить сегодня вечером... кажется, после собрания. Он сказал...

Андре. Ладно...

Кики уходит. Андре медленно возвращается домой.

Он бросает взгляд на стенные часы — стекло на них разбито, но они ходят: время — полвосьмого.

Потом снова молча принимается за уборку.

Некоторое время спустя Марианна спокойно говорит:

— Славный он, этот Кики... А ведь был всегда таким сорвиголовой... Живчик!

Андре. Вполне возможно.

Он забивает гвоздь. Кажется, до всего остального ему и дела нет.

А между тем час спустя, в полной темноте, Андре едет в своей малолитражке. Поставив машину на перекрестке так, чтобы ее было незаметно, он выходит и ждет.

Две фары бурают темноту. Конечно же, это машина Рауля. Андре высвобождает ручной тормоз своей малолитражки и толкает ее на самую середину дороги. Рауль резко тормозит, стремясь избежать столкновения. Тогда Андре рывком открывает дверцу и выволакивает его из машины.

Вопя и умоляя, Рауль извивается на земле под ударами кулаков, пинками ног.

Когда он перестает сопротивляться, Андре оставляет его валяющимся на дороге и возвращается к себе домой.

Два часа спустя в доме Андре собралось вокруг стола немало народа. Здесь Пьер, Клер, Кики, друзья Пьера — профсоюзные активисты — и, конечно, Марианна и Андре.



На столе стоит бутылка виноградной водки и перед каждым — по стаканчику. Атмосфера была бы весьма непринужденной, если бы не отсутствующий вид Андре. Он почти не реагирует на то, что говорит Пьер, а между тем это важный разговор.

— Я знаю, ты не хочешь шума вокруг этого дела. Но теперь молчать невозможно. Они разбили мне морду и машину — это еще куда ни шло. Я коммунист, и здесь из-за таких, как я, пальцем не пошевелят. По их мнению, это издержки моей деятельности.

Андре. Да...

Пьер. Но теперь они обрушаются на дома, на женщин. Тут уже люди могут и зашевелиться. Тебе понятно?

Андре. Ба! Возможно...

Пьер. Значит, нужно составить коммюнике и сказать в нем, что это из-за телевизионной передачи. Согласен? Говорить о пртасовке, которую вы как последние идиоты учинили в Марманде вчера вечером, конечно, не стоит, ясно?

Андре. Если ты так считаешь...

Пьер. Мы попытаемся пригласить журналиста, ему покажут разбитый телевизор, шишку Марианны, и завтра все узнают, какого рода «порядок» они пытаются навязать нам со своим Комитетом защиты Республики¹.

Андре. У нас еще будут неприятности, говорю тебе!

Пьер. Нет, если ты не сдрейфиши! Время уже подошло! Нет, если ты не будешь выкидывать номерочки, Андре!

Андре (спокойно). А я уже выкинул...

Кики (про себя). Господи, не должен был я ему этого говорить...

Пьер. Чего?

В этот момент Марианна раздвигает занавески окна, выходящего на дорогу; вместе с ней мы видим крутящийся бело-синий световой сигнал жандармской машины. Вскоре послышался и шум мотора.

Марианна. Жандармы!

Пьер. Что ты еще наворотил?

Кики. Ты был там и дал ему по морде?

Андре молча утвердительно кивает.

— Ладно! — быстро принимает решение Пьер. — Слушайте меня все. Андре был с нами на собрании с восьми до десяти! Ясно?

Все соглашаются, только Андре возражает:

— Так ведь я же там не был.

— О-о! Да заткнись ты хоть сейчас-то! — грубо обрывается его Пьер.

¹ Объединение правых сил, созданное на время избирательной кампании.

— Прошу тебя, Деде, хватит с нас неприятностей. Делай, как он тебе велит, прошу! — умоляюще говорит Марианна.

Жандармы уже стучат в ворота, входят. Их трое, они в сопровождении мэра. Все их знают. Они снимают кепи, им пододвигают стулья, стаканы. Мэр тоже садится. Взяв переданную ему бутылку, он замечает, что перед ним нет стакана, но ничего не говорит.

Бригадир посматривает на разбитый экран телевизора, на пустые полочки, на груду осколков посуды в углу, смежную дверь, почти сорванную с петель. Наконец, на шишку Марианны.

Бригадир. Что тут произошло? Ураган?

Пьер смеется, чтобы разрядить атмосферу, другие ему вторят. Мэр. У приличных людей никогда урагана в доме не бывает.

Бригадир. О-о, господин мэр! Предоставь это мне, прошу. Я охотно согласился, чтобы ты пришел с нами, но при условии, что будешь молчать, ладно?

Андре. И вы явились со сверкающей вертушкой. Чем вызвана такая спешка? Хотите возместить мне стоимость разбитого телевизора?

Бригадир. Мы здесь не для этого, Андре. И ты прекрасно знаешь.

Марианна. Тогда для чего?

Бригадир. Так вот, на тебя поступила жалоба, мой дорогой. Ты почему избил этого типа из Бордо?

Андре. Какого такого типа?

Бригадир отвечает не сразу. Коллега передает ему листок. Бригадир читает:

— «Рауль-Филибер-Анри, родился 5 мая 1938 года в Тулоне, торговый представитель, местожительство — Бордо». Тебе это что-нибудь говорит?

На лице Андре написано отрицание.

Бригадир. А вот он утверждает, что ты устроил ему засаду на 25-й департаментской дороге немногим более двух часов назад... И ему можно поверить, поскольку он сейчас в больнице. Перелом ключицы, разбитый нос, два поломанных ребра, палец ноги, множество кровоподтеков...

Пьер и его друзья, сдерживаясь, не произносят ни слова, хотя явно злорадствуют про себя.

Пьер. Только-то и всего?

Мэр. Это его рук дело. Из мести. Признавайся же — и у тебя будет меньше неприятностей, оброму ты эдакий!

Андре. Это по-вашему. Только надо это еще доказать!

Бригадир. Нет, тебе надо доказать, что ты там не был.

Пьер. Это не составит большого труда.

Бригадир. Как так?

Пьер. А так, что до половины восьмого он был с нами и сидел на профсоюзном собрании! Там присутствовало двадцать человек. Это значит — двадцать свидетелей! А после собрания мы пришли с ним прямо сюда — посмотреть, какое опустошение у него дома.

— Это правда? — спрашивает бригадир, поглядывая на Андре.

Для Андре наступает трудный момент. Какую-то долю секунды он колеблется, потом утвердительно кивает:

— Вам же говорят!

Бригадир. И все вы готовы засвидетельствовать, что он был на собрании?

Все шумно подтверждают:

— А как же!

— Еще бы!

— Остальные скажут то же самое...

Мэр (цедит сквозь зубы). Одна шайка-лейка.

Бригадир. Хорошо. В таком случае мы составим рапорт.

Жандарм. Мы еще зайдем к вам завтра.

Его слова заглушает шум голосов...

Жандармы и мэр выходят из дома, направляясь к машине.

Мэр. И ты поверил тому, что они тебе здесь наговорили?

Бригадир. А как же? Я же обязан! У нас будет пять или шесть свидетельских показаний против одного!

Мэр. Но ты прекрасно знаешь, что это брехня!

Бригадир. Я... Я совершенно ничего не знаю... Не стану же я их пытать, как по-твоему?.. Вот то-то и оно... А твой субъект, этот, из Бордо, с ним надо спустить на тормозах...





Мэр. Это еще почему?

Бригадир. Да разве ты не знаешь? Два года условно за жульничество в Марселе в прошлом году... Так что...
Мэр удрученно покачивает головой.

Мы снова у Андре. На столе появилась новая бутылка виноградной водки. Царит общее оживление.

Пьер. Ха, видел, какая физиономия была у бригадира? Значит, если я правильно понимаю, все вы оказались здесь вовремя, чтобы засвидетельствовать его присутствие там... так получается. А ведь здорово, что время от времени у нас бывают профсоюзные собрания... Верно, Андре?

— Да!.. Здорово вы меня подловили, — смеется Андре. — Только не думайте, что... вы меня записали в свои ряды.

Пьер иронически усмехается:

— Мы... тебя подловили? Ты волен делать что хочешь... товарищ!

Все смеются.

— Это надо вспрыснуть! — предлагает Марианна.

Она поднимает стакан, все поднимают свои.

Никто не предлагает больше тостов. Все просто улыбаются друг другу.

Как я создавал фильм «Где тонко, там и рвется»

Беседа с режиссером
Жан-Даниелем Симоном

— Почему вы создали этот фильм? Как родился его замысел?

— Замысел фильма родился благодаря событию, как мне казалось, политически чрезвычайно важному, явившемуся итогом длительной борьбы Компартии за объединение всех прогрессивных сил страны, — подписанию трех левыми партиями общей программы.

Оно породило во мне желание снять избирательную кампанию, причем впрямую, то есть не смешивая факты и вымысел. Выборы в органы законодательной власти 1973 года предоставили мне возможность показать активнейшую работу левых сил, в основном коммунистов, проанализировать отличие этой избирательной кампании от предыдущих.

Я стал искать почву, своего рода микрокосм, в котором персонажи обретут свои подлинные масштабы. Я не хотел толпы, безликости больших городов — в сельских местностях все знают всех, всякое давление очевидно, и тут силы левых и правых группировок четко разграничены. Словом, я искал такое место, где Компартия и «большинство» сталкиваются лицом к лицу, чтобы прийти к сценарию крайне простому и четкому.

При этом я считал необходимым рассказать о деревенской жизни иначе, чем большинство французских фильмов, где крестьянин — дурак, шут гороховый или простак, как персонажи Бурвиля и Фернанделя.

В действительности французский крестьянин — труженик, который должен вкладывать изо дня в день вопреки представлению об улучшении положения крестьянства, которое правительство пытается нам внушить. Только и разговору, что о прогрессе в этой области по сравнению с началом века да о том, как механизация и система кредитов облегчили жизнь крестьянина. Однако достаточно посмотреть, как живут земледельцы — где бы то ни было и что бы они ни выращивали. Я видел в Лот-и-Гаронне, где главная культура — табак, как крестьяне вставали в пять утра и работали до полуночи. У них нет времени жить. Когда выдается свободная минута, они занимаются подсчетами: надо купить удобрение и химикалии, которые постоянно дорожают. Их преследует страх перед неурожаями, а страховка так дорога, что не всегда есть возможность оградить себя от риска.

Они люди по-настоящему интересные и заслуживают сюжета по своей мерке. Хватит делать из них комические персонажи, пора наконец показать, что они люди как люди...

— Почему вы задумали такой фильм? Сказалось социальное происхождение?

— Нисколько. Мой отец — инженер, мать — домашняя хозяйка. Я закончил среднюю школу, но на аттестат зрелости не сдал, так как меня тянуло больше к кино, чем к математике или физике. В семнадцать лет мне повезло — устроился стажером ассистента режиссера. Затем продолжал работать в кино, сначала довольно традиционном, затем в так называемом авторском.

В двадцать один год я получил предложение делать телепередачи. Я сделал две или три. И понял, что ОРТФ¹ функционирует, как и всякое другое учреждение. Для меня это был первый опыт столкновения с миром предпринимательства. Я увидел, что французское радио и телевидение бессильно выполнять свою миссию — давать объективную информацию, что в отношении определенных идей, определенных передач осуществляется жестокая цензура, постоянно попирающая их назначение — нести культуру в массы. Эти открытия привели меня к идеологической борьбе. Я вступил в Компартию и являюсь ее членом по сей день.

С тех пор — касается ли дело рабочих, крестьян, интеллигентов или пенсионеров — я чувствую, что все касается и меня.

— Как вы построили сценарий? Как работали над ним?

— В его основе реальные факты дела Секальди — Рейно в Плюто, факты типичные для избирательных кампаний, когда коммунистов-активистов вовлекают в драку, а то и убивают.

Постепенно я познакомился с условиями жизни крестьян, много читал: книги по механике, экономике, специальные газеты. И вот сценаристы Ришар Боренже, Жан-Пьер Петролаччи и я построили сценарий, отталкиваясь от общих моментов, от проблем общенационального характера, не лишая себя возможности потом, изменяв ту или иную деталь, вернуться в фильме к жизни конкретной деревни.

Некоторые из таких моментов мы все же оставили в первоначальном виде. Например, при том, что Лот-и-Гаронна — район, специализирующийся на табаке, а не на молоке, мы оставили демонстрацию, во время которой крестьяне выливают молоко, поскольку эта проблема касается крестьян востока, центра или запада Франции, тогда как табак выращивается всего в четырех департаментах.

Показывая локальную реальность, мы стремились соотнести ее с общенациональными масштабами.

¹ Организация радиовещания и телевидения Франции, позднее расформированная.

Когда сценарий был написан, я начал поиски такого места, где бы меня приняли и где бы я мог рассчитывать на сотрудничество крестьян во время съемки демонстрации и других массовых сцен.

После разведок в разных районах я отправился повидать Юбера Рюффа, депутата-коммуниста из Лот-и-Гаронны, и Огюста Брюне, секретаря федерации этого департамента, которые меня очень хорошо приняли и сказали:

— У нас есть то, что тебе надо.

Я приехал в деревню Мас-д'Ажнэ на берегу Гаронны, встретился с ее мэром Лео Костом, вечным арендатором, и с одним из его помощников; объехал район и сразу был совершенно покорен и его людьми и местом.

Месяц спустя вместе со своей женой Сильви и с сыном я поселился в этой деревне на маленькой ферме, где мы прожили до съемок. У нас оставалось три месяца на подготовку фильма, знакомство и установление личного контакта с местными жителями. Мы беседовали о сценарии с крестьянами и изменили несколько деталей. У нас было время хорошо познакомиться с местными жителями, с которыми у нас установились прекрасные отношения.

— Это довольно оригинальный метод работы. Как по-вашему, другой режиссер сделал бы из этого сценария другой фильм? Существует ли кинематографический почерк?

— Что такое кинематографический почерк? Это расстояние между режиссером и его сюжетом, опосредованное участием актеров, динамикой и стилистикой операторской работы, монтажом кадров — то есть режиссурой, которая представляет собой определенный способ воссоздания действительности или вымысла.

У каждого режиссера свой подход к этому и, следовательно, свой почерк.

По экономическим причинам «авторскому кино», о котором мы ведем речь, очень нелегко пролагать себе путь. Следовательно, почерк обусловлен средствами, а должно быть наоборот — средства на службе у почерка. Сейчас нередко говорят о молодом французском кино в целом, как будто молодые французские режиссеры — члены одной семьи. Откуда такое впечатление? Не эстетическая общность, не общность идеологии, а скучность средств как раз и создает впечатление, что они принадлежат к одной школе...

Возвращаясь к кинематографическому почерку, хочу привести два примера, иллюстрирующие то, что называется кинематографическим почерком, на материале фильма «Где тонко, там и рвется».

Первый — это когда я попытался создать чувство остановившегося времени и ощущение тревоги в эпизоде, в котором комму-

нист-активист расклеивает плакаты, а учительница готовит кофе у себя дома. Активиста преследуют наемные убийцы; в это время учительница начинает проявлять все большее беспокойство. Когда же те калечат машину активиста, учительница проявляет признаки тревожного нетерпения. Она появляется с шалью на плечах на фоне освещенного окна. Мы чувствуем, что ее знобит. От полной тишины, в какой разворачивается эта немая сцена (только вдалеке воет собака), зрителю становится не по себе. В этом длинном эпизоде звук, изображение, шумы и динамичный монтаж помогают зрителю предугадать будущие отношения между активистом и молодой учительницей, создают напряжение и ощущение времени.

Второй пример — использование света. Две совершенно различные сцены были сняты в одном и том же месте — у мостика через канал, который тянется вдоль Гаронны. Первая — любовное свидание нотариуса с учительницей, вторая — демонстрация крестьян, выливающих молоко в канал. Первую мы снимали под вечер, при закате солнца, вторую — в полдень, при ярком солнце, которое бьет в лицо и отражается в бидонах с молоком. Первая сцена — сама романтика, вторая — жизнь, движение, сила. Место съемки — только основа, эффект зависит от его использования, от освещения, которому можно придать различные функции.

— И это продуманно или интуитивно?

— В зависимости от режиссера: одни размышляют над деталями, другие, исходя из общего замысла, приступают к съемкам, уже зная что будет в кадре, каким планом снимать, как выявить то или другое. Я и часа не провожу на месте съемки, думая, чем его наполнить, а принимаю решение сразу, но, перед тем как приступить к фильму, у меня уже сложилась общая концепция.

— Уточните, пожалуйста, что вы понимаете под «общей концепцией»?

— Это представление о фильме в целом. Это знать, каким он будет в каждую долю секунды. Это вообразить его в подлинном смысле слова — видеть его от начала до конца, предусмотреть все его возможности и принимать решения в зависимости от четко определенной линии.

Лично у меня на это уходит много времени — редко получается так, чтобы, кончив сценарий, я мог тут же его снимать: сначала пишешь, потом улаживаешь дело; затем начинается подготовительный период — подбор актеров, отсрочки платежей, проектирование деталей. На это уходит довольно много времени.

— Что значит «улаживать дело»? Разве создание фильма в первую очередь не творчество?

— Не знаю, творчество ли это в первую очередь... Прежде всего и главным образом это труд, большой и длительный труд. Абсолютно ничего общего с тем голливудским представлением о кино, какое пытались создать у нас буржуазная идеология. Это миф, будто суперзвезды и режиссеры, которым предложили сценарий, уже назавтра могут приступить к съемкам! Во Франции стоит только попытаться создать фильм, как натыкаешься на почти непреодолимые проблемы идеологического, политического, экономического характера.

Когда хочешь поставить такой фильм, как «Где тонко, там и рвется», не приходится ожидать, чтобы хозяева «Гомона» или «Пате» — кинокомпаний, располагающих большими финансовыми возможностями, — бросились к вам со словами: «Старина, мы это у вас покупаем, и как можно дороже. Что вам необходимо, чтобы его поставить? Мы к вашим услугам, приступайте!»

Для них это значило бы финансировать врага.

С другой стороны, в системе, где средства информации и культура находятся на службе у небольшой группы и используются для ее собственной выгоды, в системе, где государство проводит культурную политику в интересах монополий, где у потенциального зрителя, то есть у трудящихся масс, нет ни средств, ни времени для досуга, ни вкуса к подлинно творческому кино, — ему не представляют выбора, а лишь стараются развлекать. В этих условиях у торговцев нет ни желания, ни смелости финансировать фильмы, заставляющие думать.

И вот режиссеры вынуждены брать свою судьбу в собственные руки. Писать сценарий, ставить его, монтировать картину — примерно десятая часть работы, выпадающей на нашу долю. Когда наконец имеешь сценарий, вся трудность состоит в том, чтобы изыскать средства на постановку фильма.

Вот цифры, иллюстрирующие крах в сфере производства: в 1968 году 7 режиссеров имели свою производственную компанию; они делали фильмы, которые шли хорошо, и причин уступать доходы посреднику не было. В 1975 году таких режиссеров стало 85 — это драма. Если режиссер создает собственную компанию, значит, он не находит продюсера, или, если вы предпочитаете, хозяина дела, и, чтобы любой ценой создать фильм, режиссер становится еще и его продюсером и сосредоточивает в своих руках все функции.

Перегруженный работой, вынужденный выполнять вторую, мало ему знакомую профессию, он в тяжелых условиях занимается своей основной — режиссурой. Он обрекает себя на финансовый крах — пройдут годы, прежде чем он расплатится с долгами, в которые влез. Найденный им выход лишь отдался катастрофу. Так в итоге гибнет художественное и культурное достояние

Франции. Отказывая авторским фильмам в помощи, крупные киномонополии несут частично ответственность за движение культуры вспять.

— В конце концов, кто же такой продюсер?

— Раньше функция продюсера была иной. Заинтересовавшись режиссером или сценарием, продюсер предоставлял средства, с ним обсуждали замысел, актеров — все возникающие проблемы. Существовал диалог. Нынешняя экономическая система, в которую включен и продюсер, ограничила его возможности действовать, поставила под вопрос само его существование. Закон прибыли изменил стимулы и умонастроения. Художественные решения в основном подчинены экономическим и идеологическим императивам. Исчезают последние независимые продюсеры — жертвы кризиса и пренебрежения, с каким власти относятся к культуре.

— Это связано с современной экономической структурой страны или особым положением в кино?

— С экономическим положением вообще, с культурной политикой, проводимой властями... с ролью, отводимой кино, с погоней за прибылью любой ценой.

Власти позволили ввести в кино порядки и практику, усугубившие трудности кино. Вплоть до парадоксальных ситуаций: продюсер, то есть основная фигура всего дела, человек, финансирующий фильм, по всей логике капиталистического строя должен был бы первым получать доход от прибылей, приносимых его фильмом. А на деле все совсем наоборот. Из 10 франков, уплаченных вами за билет, примерно 1,5 франка удерживается в качестве сбора или налога. Из оставшихся 8,5 франков владелец кинозала, предоставляющий кресла, экран, электричество, удерживает себе 4,25 франка. Продюсеру, взявшему на себя наибольший риск, вложившему самые крупные суммы на самый продолжительный срок, остается 2,75 франка, и деньги он получает последним. Понятно, что все меньше и меньше людей находит призвание к этой профессии, что продюсер, желая выжить, перестает делать некоторые фильмы и посвящает себя только фильмам коммерческим.

Наконец, крупные кинокомпании — монополии, сочетающие функции владельца кинозала, прокатчика и продюсера, — в интересах своего предприятия добиваются максимальной прибыльности. Образуется замкнутый круг, в котором прибыль все больше и больше становится главным двигателем, приводящим в движение всю экономику, и творческое кино оказывается за его пределами, тем более что в культурной политике, проводимой властями, подлинная помощь творчеству отсутствует.

— А раньше обстояло по-другому?

— Процесс все ускоряется, потому что в последние годы мы вошли в аудиовизуальную эру.

Правительство и монополии очень быстро поняли, как важно контролировать аудиовизуальное искусство. Они заинтересованы в нем вдвое: с одной стороны, оно является средством распространения господствующей идеологии, так как здесь они могут подвергать цензуре идеи; с другой — они могут в тридорога драть за рекламы. То, что происходило в ОРТФ и что сейчас делается во французском телевидении, — яркий тому пример.

Современные аудиовизуальные средства выражения и коммуникации привлекают все большее число людей и влияют на них.

— Значит ли это, однако, что люди стали чаще ходить в кино, чем раньше?

— Не вижу, почему бы люди стали чаще ходить в кино: по прежнему существуют такие проблемы, как пробуждение зрительского интереса, наличие времени жить, цена билетов — а они очень дороги, поэтому люди скорее пойдут на спектакль, который не увидишь по телевизору.

Зритель бросается на очень модные сейчас фильмы о катастрофах (например, о землетрясении или пожаре в небоскребе), на пропаганду которых тратятся огромные средства. Что же касается настоящего киноискусства, то оно поставлено в узкие рамки и не имеет возможности развиваться.

Вот если бы всем фильмам предоставлялись равные шансы! Нельзя сравнить «Ад в поднебесье», на рекламу которого было затрачено 150 миллионов старых франков и афишами которого была обклеена вся Франция, а радио и телевидение протрубили о нем все уши, с условиями проката фильма «Где тонко, там и рвется», на рекламу которого израсходовано всего 5 миллионов старых франков. У нас не было афиш ни в провинции, ни на стенах Парижа, ни на рекламных тумбах, потому что это стоит очень дорого.

— Почему так происходит? Типичен ли приводимый вами пример?

— Да. Все это отвечает правительственной политике в области культуры. С одной стороны, авторское, свободное кино задушено. С другой — делается все, чтобы использовать в преподавании только малые формы аудиовизуальных средств — диапозитивы или короткометражки, упорно отказываясь рассматривать кино как фактор культуры.

Во времена Мольера лицедеи не имели права на христианское погребение; три века спустя наш удел стал ненамного завиднее: деятелей кино считают шарлатанами.

— Есть ли у авторского кино шансы выжить или все его фильмы убыточны?

— Кассовые сборы уравновешивают затраты — вот все, что

мокно сказать. Деньги не теряешь, но и не зарабатываешь; следовательно, коммерсантов это не интересует. Для производства такой фильм — проблема... Но он существует, и любопытно, что именно фильм этого типа, а не другого будет представлять Францию на всех культурных демонстрациях за границей. Показывают именно это кино, а не то, которое как можно быстрее принесет наибольшие доходы. Его продают за пределами страны, его убивают в стране. Не будь это столь трагично, было бы над чем посмеяться.

— Притягивает ли кинозвезды зрителя в кино автоматически, независимо от сюжета фильма?

— Все меньше и меньше. Сегодня заметно, что успех фильма обеспечивает сочетание сюжета фильма, режиссуры и актерской игры. Случается, что фильм с суперзвездой не пользуется успехом. В кино есть что-то от покера: существуют готовые рецепты — и продюсеры были бы в десять раз богаче, чем они есть, если бы знали, какие фильмы делать. Мода на «фильмы-катастрофы» и «фильмы-ретро» в один прекрасный день пропадет, и боевик, который обошелся в миллиард, продержавшись неделю, с треском провалится. «Фильмы-катастрофы» прикажут долго жить.

Несколько лет назад успех обеспечивали Джеймс Бонд, технические новинки (гаджеты), сцены насилия... «Джеймсов Бондов» больше не делают, а раз это так — значит, они уже не приносят дохода.

— Когда имеешь сюжет, подобный «Где тонко...», как поступают, чтобы «уладить дело»?

— Это мой четвертый игровой фильм. Я никогда не получал очень больших кассовых сборов, но у меня всегда была хорошая пресса. Это помогает! «Уладить дело» — значит прежде всего изыскать материальные средства. Пришлось воспользоваться авансом под кассовые сборы. Этим и держится в большей степени авторское кино: известный процент сборов, взимаемых со стоимости билетов, идет в фонд поддержки кино. Часть этого фонда, примерно миллиард старых франков, ежегодно составляет аванс под кассовые сборы, отпускаемый в помощь творческому кино.

Этот аванс позволил таким режиссерам, как Бressон, Рене, а также Риветт или Ромер, создавать фильмы, какие они хотели.

— Как он ассигнуется?

— Когда Национальному центру кинематографии представляются сценарии, там их читает комиссия, и на признанные ею наиболее интересными ассигнуется некоторая сумма, в зависимости от того, насколько интересен сюжет и какова стоимость фильма. Эта комиссия — консультативный орган, ее члены назначены минист-

ром культуры, который, получив мнение комиссии, решает сам, какой предоставить аванс.

— Как вы получали аванс на «Где тонко...»?

— Сначала мне в нем отказали, ссылаясь на фильм слишком не-похожим на сделанные мною ранее. Решили, что я из тех, кто занимается киноэкспериментами и ни с того ни с сего взялся за фильм о крестьянстве, об общей программе. Этот «избирательный романтизм», как выразились некоторые, стоил мне нескольких голосов. Добило меня заявление одного члена комиссии: «Такой фильм могла бы финансировать и Москва!»

Это было в декабре 1972 года, а я хотел снимать в марте 1973-го, во время выборов в Национальное собрание. Итак, похоже, план мой провалился. Но я получил право представить сценарий после переработки. Не имея ни денег, чтобы заставить сценаристов работать по-новому, ни конкретных фактов для моей истории, сочетающей реальность с вымыслом, я решил сделать своего рода роман в фотографиях о крестьянстве.

И вот я поехал в деревню Перша и привез оттуда два альбома — около ста фотоснимков из жизни в деревне, фотокопий пенсионных удостоверений стариков крестьян, фото владельца замка, а также, разумеется, мэра деревни и т. д.

На этот раз мне предоставили аванс, но минимальный — 25 миллионов старых франков. Такую же сумму я получил в 1972 году на свой первый фильм.

— Как соотносились эти 25 миллионов со стоимостью фильма?

— Это примерно пятая часть сметы фильма. До выборов осталось три недели. У меня уже не было времени искать актеров, подключить их к репортажу о подлинных событиях, найти кредит, деньги, продюсеров... Словом, мне так и не удалось снять выборы.

— И как же вы поступили?

— Отказался от идеи снимать эти выборы. Взял 25 миллионов и отправился к продюсеру Франсуа Шардо. Его материальные возможности невелики, но у него на счету очень интересные фильмы — «Уикэнд в Соо», а затем «Чилийский сентябрь». Франсуа Шардо нашел еще одного продюсера — Венсана Малля, и оба они, взяв небольшой кредит, включились в производство фильма. И тогда мы начали одновременно искать натуру и писать окончательный вариант сценария.

— Откуда берутся деньги, как финансируется фильм?

— Деньги, объединяемые в руках продюсера, поступают из многих источников: вклад второго продюсера, авансы прокатчиков, займы банков, банковские кредиты, частное финансирование, отсроченные платежи, рассрочка в оплате, аванс под кассовые сборы и т. д.

Найти деньги — это важно, но при этом надо знать, как и когда их расходовать: надо рассчитывать затраты на пленку, на магнитную ленту для звукозаписи, суточные на питание и жилье съемочной группы, жалованье техническому персоналу, актерам, статистам... месторасположение съемок и т. д. Что касается фильма «Где тонко, там и рвется», тут все было из ряда вон выходящим. Актеры, соавторы, техники — все согласились работать в рассрочку, — составить как бы кооператив, получить часть жалованья во время съемок, а другую, большую, — позднее, из кассовых сборов, одновременно с продюсерами.

Большая часть съемочной группы квартировала у местных жителей, а питались мы все вместе в деревенском ресторане. Это тоже случай исключительный — обычно каждый получает суточные и устраивается с жильем и питанием как знает. С Жеромом Канапа, продюсером-администратором, то есть ответственным за финансовую сторону, мы обсудили все проблемы. Он тоже согласился получать жалованье в рассрочку.

— Вы против рассрочки?

— Да. В профессии, где 80 процентов технического персонала — безработные, думаю, что, получив работу, люди нуждаются в гарантированном минимуме зарплаты. Всякий раз, когда рассрочки можно избежать, я так и делаю. Я потратил на год больше времени, монтируя предыдущий фильм «Они», потому что хотел, чтобы технический персонал и актеры работали в нормальных условиях. Но это было возможно тогда и невозможно теперь, потому что, не считая Франсуа Шардо и Венсана Малля, все двери, в какие мы стучались, не открывались. Даже люди, которые обычно дают деньги на левые фильмы, говорили: «Мы не станем финансировать коммунистический фильм».

Это старое правило антикоммунизма, которое вступает в силу на всех уровнях. Нам отказали в 5 миллионах старых франков, которые помогли бы нормально платить людям жалованье, не требуя от них дополнительного усилия. Мы уже заставили их проделать огромную работу. Фильм был снят за четыре недели и три дня; учитывая разнообразие декораций, это значило потребовать от них исключительного темпа работы и отдачи.

Экономическая система не гибка и служит не нашим интересам, так что единственной возможностью сокращения стоимости производства картины, какая нам предоставлялась, была не договоренность или спор с промышленными предприятиями, снабжающими кинопроизводство, а договоренность или спор об условиях работы и жалованье с людьми, участвующими в создании фильма. Разве это не поразительно? С монополией «Кодак» не спорят. Она диктует свои цены и навязывает их. Мы были вынуждены просить технический персонал и актеров пойти на необходи-

мые жертвы, чтобы фильм существовал — вопреки всяkim идеологическим и политическим притеснениям.

— Почему технические работники приняли эти условия? Разве все они разделяли ваши политические убеждения?

— Нет. Хотя большинство из них были левыми, коммунистов среди технических работников кроме меня был только один.

— Тогда что же толкало их на это?

— Я думаю, им нравился сюжет, а также перспектива работать по-настоящему сплоченным коллективом.

— Как происходил отбор актеров?

— Еще до того, как был готов окончательный вариант сценария, я уже попросил Жана Ле Муяля играть крестьянина, мою жену Сильви Феннек — учительницу, а Жака Порте — нотариуса.

Мне требовались еще исполнители ролей коммуниста-активиста и молодой крестьянки. И вот однажды мне позвонил Жак Сер — вроде бы мы с ним не были знакомы, разве что имели общих друзей. Мы вместе пообедали, и тут я открыл для себя замечательного актера, которого множество раз видел по телевизору, но мысль о нем мне как-то не приходила в голову.

Я продолжал поиски: актрисы на роль молодой крестьянки. У меня были на примете два-три имени, но я никак не мог прийти к решению.

Я принимаю Мириам Буйе на ходу, между двумя телефонными звонками и размышлениеми об осложнениях с бюджетом... Несколько дней спустя мы видимся с Мириам снова, на этот раз в присутствии моих ассистентов — мне нужны их впечатления. Все мы приходим к единому мнению, и я наконец решаюстановиться на Мириам.

Надо понять, что выбор актера — определяющий момент. Можно увидеть в фильме замечательного актера в десятиминутной роли, но сомневаться, будет ли он хороши на протяжении полутора часов. Поэтому колебания тут — вещь нормальная. Должен сказать, что я не сожалел о том, что поверил в Мириам.

— А разве актерские пробы больше не практикуются?

— Проба позволяет режиссеру укрепиться в собственном мнении и обезопасить продюсеров. В самом деле, она хороша в плане техническом — проверить грим, подобрать освещение, и все. Таланта за десять минут не определишь. Вообразите себе чувства актера, снимаемого на пробу. Ему надо предстать перед незнакомой группой, перед режиссером, с которым он никогда не работал, заведомо зная, что все зависит от этих нескольких минут перед объективом. Можно ли надеяться, что актер покажет лучшее, на что только способен?

Лично я предпочитаю иной путь: увидеться, побеседовать и выяснить, хочется ли нам работать вместе, что мы дадим друг дру-

гу. Если да, то мы вместе пускаемся на это рискованное предпринятие, то есть делаем фильм.

— А другие роли?

— Мне хотелось второстепенные роли поручить местным актерам, не столько из-за их выговора, как это можно было предположить, но, скорее, из-за характера игры, ее ритма, которые лучше подходили людям этих мест. Мы поехали с Оливье Мерго, моим ассистентом, в Бордо и Тулузу, где нашли незанятых актеров и отобрали с десяток. Для них, как и для нас, это был потрясающий эксперимент. В кино мало прибегают к провинциальным актерам. Им не доверяют.

— А участие деревни?

— Оно было основой основ и в подготовительной работе над фильмом и во время съемок.

Сильви Фенник, мой сын и я поселились в деревне Мас-д'Ажнэ. С началом учебного года сынишка пошел в местный детский сад впервые — ему было два с половиной года. У нас появились друзья. Жан-Мари Жибер, помощник мэра и преподаватель математики, нам во всем помогал, устраивал нам встречи со своими друзьями крестьянами, организовывал у себя обеды... Его жена Элен, учительствующая в соседней деревушке, неоднократно разрешала Сильви приходить на ее уроки, чтобы вжиться в образ учительницы. В течение всего подготовительного периода мы действительно чувствовали, как сливаемся с окружающей средой. А во время съемок все наши друзья были тут, постоянно предлагали свою помощь. Все они играли в фильме эпизодические роли. Мэр Лео Кост играл профсоюзного деятеля, Жан-Мари Жибер согласился на неблагодарную роль помощника реакционного мэра. У Кики Секкона была одна-единственная реплика, но он настолько правдив, что его долго помнишь и после окончания фильма, в то время как многих я уже забыл.

— Смогли ли бы вы сделать фильм без такого участия населения в массовых сценах?

— Ни за что. Как в плане идейном, в плане правдивости персонажей и сцен, так и в плане экономическом или финансовом.

— Какими средствами вы располагали?

— Из соображения экономии я снимал этот фильм на 16-, а не на 35-миллиметровой пленке, как обычно практикуется в кино. 16-миллиметровка — это, как правило, формат телевидения. Когда снимаешь на 16-миллиметровой пленке для кино, ее потом надо растягивать до 35-миллиметровой, так как зрительные залы не оборудованы узкопленочными проекторами. Экономив средства при съемке, закончив фильм, я был вынужден предусмотреть около 80 тысяч новых франков на растяжку изображения.

— И все-таки это обходится дешевле?

— Да. Потому что меньше людей требуется на съемочной площадке, а менее громоздкая аппаратура позволяет работать быстрее.

— А другого выхода нет?

— Существует переносная камера, с которой я мог бы снимать свой фильм, но стоимость ее проката превышала наши возможности. Это еще один пример зависимости используемой техники от материальных возможностей, а отсюда и конечный итог — художественная ценность фильма.

— Сколько работников было в вашей съемочной группе?

— На месте — тринадцать. В фильме с нормальным бюджетом их обычно тридцать-сорок.

— А на натуре вы тоже снимали по соображениям экономии?

— Я не стал бы снимать «Где тонко...» в павильоне даже при наличии средств: ферма, построенная специально, выглядела бы декорацией, была бы утрачена правдивость образов деревенских жителей, которых нельзя уже было бы привлечь. Следовательно, естественная обстановка — неотъемлемая часть постановки моего фильма, а это явление далеко не распространенное. Чаще это вызывается лишь экономической целесообразностью. Есть режиссеры, которые предпочитают снимать в павильоне, но не могут — им навязывают натуру, что обходится дешевле. Отказ от павильона стало обычной практикой.

— Какие преимущества дает павильон?

— Позволяет сэкономить время, иметь для съемок необходимый откат камеры, должное освещение, иметь под рукой все, что требуется для работы над фильмом: просмотровые залы, монтажные, столярную мастерскую, артистические уборные и т. д.

Надо, чтобы режиссер имел возможность выбрать то, что, как ему кажется, больше отвечает его замыслу. На практике же он подвергается экономическому диктату — ему навязывают форму и методы работы.

— А как вы работали с актерами?

— Часто говорят о руководстве актерами. Я не люблю это выражение. В моем понимании, заставить актеров работать — значит поставить их в соответствующие условия. Я никогда не говорю: «Я хочу, чтобы ты сказал свой текст так». Я никогда не придумываю, каким тоном следует произнести тот или иной текст. Я хочу одного: чтобы актеры понимали, что я имею в виду, и все больше и больше сливались со своим персонажем. Чтобы достичь этого, нам надо хорошо познакомиться, как можно больше говорить друг другу: мне — о том, как я мыслю себе персонаж, им — о самих себе, чтобы понять, насколько я могу, воспользовавшись их собственной индивидуальностью, изменить свой персонаж.

— Значит ли это, что во время съемки вы изменяете сценарий?

— Нисколько. Но в той мере, в какой не искажается ни фильм, ни живость диалога, который мне дорог до малейшей детали; можно изменить слово или перестроить фразу — это меня не волнует. Самое главное, чтобы актер чувствовал свой текст.

— Что самое трудное в работе актера?

— Нарушение последовательности съемок. Фильм никогда не снимается в сценарной последовательности. План съемочных работ, то есть очередность съемок, учитывает их место; иначе говоря, группируются сцены, происходящие в одной декорации, и время работы каждого исполнителя, оплачиваемого за съемочный день. Когда в фильме заняты актеры с повышенным гонораром, нет смысла и интереса привозить их ради одной съемки, незначительной по времени.

Вот почему в «Где тонко...» мы снимали с интервалом в два дня начальную сцену на ферме, где Марианна дает интервью для телевидения, и финальную сцену с мэром и жандармами. Снимай мы в хронологическом порядке — у меня ушли бы не четыре недели, а пятнадцать из-за всякого рода перемещений: пришлось бы переставлять Юпитеры, убирать электропроводки, делать отводы и т. д. Постоянное движение взад-вперед.

Но такой скачок от начальной сцены к финалу — для актера сложнейший процесс, требующий огромного психического напряжения, так как ему приходится передать всю эволюцию своего персонажа — все то, что он пережил и перечувствовал за час с четвертью экранного времени и с чем пришел к финалу фильма. Это требует огромного напряжения и от актеров и от режиссера, который вынужден держать в голове всю психологическую эволюцию каждого персонажа в каждой сцене фильма, от начала до конца, чтобы напоминать актерам и техникам обстановку, в которой протекает каждая сцена, каждая роль. Фактически режиссер — память будущего фильма.

— Выходит, актеру нет нужды присутствовать на всех съемках?

— В зависимости от картины. В традиционном кинематографе — нет. В «Где тонко...», над которой трудился, в сущности, целый коллектив, на съемки приходили все, даже те, кто в тот день не снимался, — повидаться, посмотреть, как снимаются другие.

— Что такое внутренний ритм фильма?

— Это соотношение композиции одной сцены с другой, своего рода зубчатая передача.

— Он окончательно определяется еще до съемок?

— В основном — да. Но мне было бы трудно ответить на вопрос, как я намерен снимать свой фильм. Я представляю себе заранее темп монтажа или каким планом сниму ту или иную сцену —

будут ли на экране сменяться крупные планы персонажей или, наоборот, камера станет панорамировать, убыстряя ритм и с перебивками планов. Но мне скучно заранее решать, где именно поставить камеру, представлять, как будут по отношению к ней передвигаться актеры. Я предпочитаю жить этим день за днем, принимать решения под влиянием настроения — своего, оператора, актеров. Все это, безусловно, влияет на результат. Актеры не роботы, как не роботы технический персонал и режиссер. Я использую даже превратности судьбы — ненастную погоду, дурное настроение, чтобы «чувствовать площадку» и принимать решения в зависимости от того, что почувствовал. Мой идеал — гибкость в работе.

— И как же вы работаете?

— Часто, когда все приходят на место съемок, я зачитываю эпизод, прошу наладить освещение и приглашаю технический персонал смотреть вместе со мной, а актеров — играть и не прерывать их всю сцену. Над финальным эпизодом с жандармами работали три-четыре часа не снимая.

Мы смотрим, интересно ли движется тот или иной персонаж с учетом общего настроя; возникает ощущение, как пойдет дело, и мы расходимся по местам. Я стараюсь предоставлять камере полную свободу передвижения перед актерами и сам перемещаюсь в зависимости от них.

— Часто ли вы переснимаете сцены?

— Нет, не часто, но надо всегда обеспечить себя возможностью выбора при монтаже.

— Если вы довольны сценой, сколько дублей вы снимаете?

— Четыре. Некоторые снимают восемь, другие — одиннадцать. все зависит от качества пленки и от того, как ее употреблять, а также от финансового императива.

— Как вы снимали сцену пощечины?

— Ее снимали два раза. В первый раз Мириам Буайе было больно, но она удержалась от слез. Во второй — ей было еще больнее, и она заплакала. Потом я был вынужден снять другой план, очень короткий, но в это время товарищи пришли ее утешать. Я рассердился, так как мне было важно, чтобы она оставалась в своем эмоциональном настроении. Перерыв в работе и мое вмешательство ее парализовали. Она посчитала меня бесчеловечным, тогда как я просто хотел покончить с этим как можно скорее — не очень-то приятно заставлять быть женщину наотмашь по лицу, чтобы та рыдала перед камерой. Мириам снова расплакалась, но от бешенства, глядя мне прямо в лицо. Мы возобновили съемки в напряженной тишине, и вдруг у нее сдали нервы... Тут я получил желаемую сцену.

— Особое место в своем фильме вы отвели телепортажу об

условиях жизни героини-крестьянки. Какая при этом у вас была цель: рассказать о жизни в деревне или сделать сатиру на методы работы телевидения?

— Телевидение разрешило мне говорить об условиях жизни в деревне, но без «коммунистических выпадов» и внутри фильма, по ходу его действия. С другой стороны, мне непременно хотелось показать (это не сатира, а констатация факта), что всегда буржуазия берет интервью у крестьян или рабочих и никогда — рабочий класс у рабочего класса. У журналистки были предвзятые идеи. Она говорит: «Но ведь условия жизни все же изменились!» И делает сравнения при этом с той нищетой, которая существовала в начале века.

Носитель определенной культуры, журналистка воспринимает жизнь крестьянства не так, как она есть, а так, как она описана в книгах. Увидев себя на экране, крестьянка Марianne замечает: «Вроде бы я так вовсе и не говорила!» Она права, потому что произведен отбор, преобразована реальность, к которой привлечено внимание. В конечном счете тут одна культура смотрит на другую.

— А в кино искажение действительности воспринимается иначе?

— В кино другая позиция зрителя: он не ждет, что ему покажут документ.

— Вернемся к эпизоду с телепередачей. Можно ли его трактовать в вашем фильме иначе?

— Да. Я снимал непосредственную реакцию крестьянки — то, что она чувствует, видит; потом реакцию ее мужа Андре, которого слова жены ставят в смешное положение.

Активист и учительница, приехавшая из города, смотрят передачу несколько иначе, более остраненно. Они отбирают в ней то, что им кажется важным, что совпадает с моим отношением.

Затем существует реакция людей, собравшихся в бистро посмотреть эту передачу, и, поскольку у них разные проблемы, разный образ мышления, для каждого она приобретает свой смысл. Им не по себе. Их смущение прорывается, находит выход в смешках. Пользуясь этим, мэр нарушает атмосферу взволнованности и насмешкой лишает телепередачу ее назначения — быть средством информации.

Я придаю большое значение этим сценам, имеющим принципиальное значение.

— Эта сцена передачи, точнее, сцены, поскольку в фильме они следуют одна за другой, ставили перед вами особые проблемы?

— Все, что касается телепередачи, было снято в первый день на черно-белую пленку. Затем мне пришлось ехать в Париж — монтировать, озвучивать изображение, чтобы получить ленту для показа по разным телевизорам.

— Как шла подготовка к сцене интервью Мириам Буайе?

— Я подсказал Мириам и Фабьен, игравшей роль журналистки, с десяток тем выступления; я был весьма точен, так как сцена была написана. Потом попросил их сходить в деревню и посмотреть на крестьян, с которыми был в контакте. Потом мы сбились втроем сравнивать свои впечатления.

И Мириам проделала замечательную работу, полностью импровизируя интервью, исходя из увиденного и услышанного в деревне. При этом она говорила нерешительно именно там, где надо. Она совершенно перевоплотилась в свою героиню.

— Сталкивались вы с трудностями во время съемки?

— Да. Случайность или злая воля... Месье Дрюон, министр по делам культуры, не подписывает аванс под кассовые сборы, предоставленный месье Дюамелем. Как правило, его выдают через две недели после начала съемок. Мы ждали два месяца. Поскольку деньги не поступают, продюсеры вынуждены прибегать к займам. Нам пришлось столкнуться с громадными трудностями: в конце недели не было денег, чтобы уплатить столяру, хозяину ресторана, где мы питались. Несколько дней мы еще питались в кредит, но уже чувствовали сдержанность...

— Получили ли вы аванс до окончания съемок?

— Он поступил лишь в конце декабря, через полтора месяца после окончания съемок. Возвращаясь в Париж, мы даже не были уверены, хватит ли нам денег на монтаж картины. Продюсеры снова занимают деньги, но проценты удороожают стоимость фильма.

— Март 1974-го. Монтаж закончен. Что происходит между этим моментом и выходом фильма на экраны в январе 75-го?

— Политическая направленность фильма заставляет меня побаиваться цензуры, поэтому фильм предлагается для просмотра отборочной комиссии Каннского фестиваля без цензурной визы. Его отбирают для внеконкурсного показа по разделу «Исследования и документы», чтобы сохранить ему все шансы. Однако административный совет фестиваля считал наш фильм недостойным представлять Францию и отклонил его наряду с фильмами Риветта и Кейзанна. Тогда все три фильма взялась показать группа кинорежиссеров «Общество пятнадцати режиссеров», объединившихся с целью противостоять официальному искусству.

— По какому официальному мотиву фильм «Где тонко...» изъяли из числа фильмов, отобранных на фестиваль?

— «Это левый фильм, а сейчас разгар избирательной кампании». Политика фестиваля сводится к двум словам: никаких уклонов! Особенно влево!

Итак, фильм был показан в рамках произведений «пятнадцати режиссеров». Поскольку стало известно, что его отклонили по по-

литическим соображениям, ему очень аплодировали. Им заинтересовались прокатчики, и мы были уверены, что он выйдет на экраны. Но пока не найдешь прокатчика, ни за что ручаться нельзя.

— И это всегда так?

— Нет, если в фильме снимался Де Фюнес или Бельмондо, всегда найдется прокатчик, готовый с самого начала предоставить крупную сумму и тем самым обеспечить себе первый экран. Мне не удалось иметь прокатчика до съемок, потому что «Где тонко...» — трудный фильм, сделанный коммунистом, глазами коммуниста. Канин представляет нам возможность выбора прокатчика.

— Почему же фильм не вышел на экран сразу после фестиваля?

— Выпускать в прокат фильм в период отпусков невыгодно. Поэтому его выход предусматривался на сентябрь—октябрь. Фильм снимался на 16-миллиметровую пленку, сначала его надо было растянуть на 35-миллиметровую, потом тиражировать, но на это у нас не осталось уже ни сантима.

Наше ходатайство о дополнительном авансе под кассовые сборы на законченный фильм тут же было удовлетворено. Мы обещали продюсеру десять копий в конце августа. Но в этот момент вся кинопромышленность сталкивается с огромными проблемами. Из-за политики ограничения банки вынуждают лаборатории сократить предоставленные кредиты. Мои продюсеры не могут больше платить по векселям, негатив заморожен в лаборатории, и мы задержались на три месяца. В ноябре копии готовы, но теперь снова приходится ждать залов, и лишь с января фильм будет демонстрироваться на Елисейских полях, Бульварах, в Латинском квартале.

— Чтобы фильм шел, нужна реклама. Вы и здесь столкнулись с материальными трудностями?

— Да. Пять миллионов франков на рекламу не давали возможности сделать фильм событием. Даже при хорошей прессе нужно напоминать людям, где они могут его увидеть. Реклама информирует и помогает прокату. Сейчас, чтобы организовать нормальную рекламу и поддержать владельцев кинотеатров, нужна сумма в двадцать пять миллионов старых франков.

— Кто оплачивает рекламу?

— Прокатчик. Ее финансирует прокатчик, но лишь в порядке аванса. К моменту выхода фильма на экран продюсер, как правило, настолько исчерпывает свои финансовые возможности, что не может предоставить деньги, необходимые для рассылки копий, оплаты залов и выпуска фильма на рынок. И вот прокатчик оказывается хозяином положения в деле продвижения фильма на экран, не подвергаясь подлинному риску, поскольку предоставляемый им аванс восполняется и в первую очередь из доходов

продюсера. Тут снова обнаруживается ненормальное положение: хозяин зала и прокатчик, не участвующие в продвижении фильма, первыми извлекают из него выгоду, в то время как предприниматель-продюсер несет все расходы один. Поскольку он не имеет права голоса в отношении рекламы, ему ничего не остается, как пассивно сносить политику, проводимую прокатчиком.

Судьба фильма ясна уже со второй недели выхода на экран. Она не зависит ни от решения творческих проблем, ни порой даже от экономики: продвижение фильма может идти медленно. Зритель, у которого мало денег и свободного времени, ходит в кино не часто. Иногда пройдет немало времени, пока о фильме заговорят, и не только в газетах. А прокатчик не ждет. Между стоимостью рекламы и надеждой на успех он подсчитывает рентабельность и решает, приостановить ли рекламу или продолжать. Художественные достоинства фильма в расчет совершенно не принимаются.

Рассылку копий по всей стране обеспечивает прокатчик. Усилия, какие он проявляет или нет в Париже, являются залогом его продвижения в провинции, обусловленного и тем, какие залы запрограммировали фильм и как он был принят критикой.

— Фильм «Где тонко...» шел в провинции. Как его там принимали?

— Его там не представили — не было афиш, очень мало реклам, некоторые газеты либо устроили ему бойкот и вообще ничего не говорили о нем, либо сказали о нем несколько слов. Так было в Марселе, где «Провансаль» поместила малюсенькую, но проникнутую симпатией заметку.

«Где тонко...» показывали в маленьком зале далеко от центра города. Поэтому мне нужна была поддержка прессы. Предприяняла ли газета мэра Деффера¹ такое усилие? Корреспондент газеты взял у меня интервью. И большая, очень содержательная беседа была напечатана... через месяц после того, как фильм сошел с экрана! В Нанте на просмотр явилась журналистка с предвзятым мнением о фильме, о чем она и заявила. И в самом деле, картина ей не понравилась. Можно много говорить о том, как пишутся рецензии или как выбираются фотографии... В Гренобле один журналист треть своей статьи посвятил описанию моего костюма... Иногда я спрашиваю себя: осознает ли пресса, какую роль она играет?

— Какие вопросы чаще всего задавали вам в городах, где после просмотров вы устраивали обсуждения?

— Те же, что и вы. Обсуждения были очень интересными в городах, где земледельцы оказывались среди звезд гостей киноза-

¹ Мэр города Марселя.

лов, в которых демонстрируются произведения экспериментального характера. Крестьяне говорили, что увидели на экранах самих себя.

— Приходилось ли вам выносить нападки?

— Политического плана. Меня упрекали в защите Общей программы. Да, я служил мишенью для антикоммунизма.

— Вернемся к тому, какое значение имеет выбор кинозалов.

— Для фильмов-колossalов это не проблема — их продвигают достаточно энергично, чтобы привлечь зрителя. Для остальных же фильмов предоставляются на выбор три возможности, в равной мере неудовлетворительные:

показ в обычном зале; но поскольку рекламы нет, фильм оказывается в положении, описанном выше,— на большое число зрителей особенно рассчитывать не приходится;

показ в независимом кинозале, когда все зависит от директора,— позволяют ли ему финансовые возможности, хватит ему энергии для преодоления инертного отношения к фильму;

показ в многозальном кинотеатре, когда авторскому фильму приходится конкурировать с порнофильмом или фильмом с участием кинозвезд, если только не с тем и другим одновременно, так как сейчас растет число кинотеатров, пропускающих до пяти программ параллельно.

— Каковы же при этом шансы такого фильма, как «Где тонко...»? Какой реальный выбор предоставляется зрителю, кроме как выбрать что-либо полегковеснее?

— Разве все сказанное не выявляет взаимосвязь механизмов, ведущих к смерти авторского кино? Разве все это не показывает, что забота о доходе сводит на нет роль киноискусства как самого демократического средства выражительности?

Разве фильмы-катастрофы, эротические и порнографические кинокартины не превращают сейчас кино в новый опиум для народа? Пусть такие фильмы существуют, пусть существуют фильмы всех типов при условии, что не умирает авторское кино. Общество, в котором мы живем, отказывает нам в праве на время жить, в праве на досуг, в праве на культуру. Оно с равным пренебрежением относится к творческим работникам, техническому персоналу, зрителям, считая, что нравиться, а следовательно, давать деньги могут только фильмы «полегче». Политическая власть и власть денег цензурируют творчество. Для того чтобы кино осталось искусством, а не становилось средством отупления, надо бороться за осуществление поиска, который обеспечит рождение и развитие кино завтрашнего дня. Надо бороться за то, чтобы творческое кино перестало прозябать, известное лишь немногим засегдатаям кинозалов, но неведомое широкому зрителю.

— Вы не только режиссер, но и один из президентов Общества кинорежиссеров. Не скажете ли несколько слов об этой своей деятельности?

— Охотно. Исходя из причин, о которых говорилось на примере «Где тонко...», в 1968 году кинорежиссеры объединились, чтобы защищать творческое кино и свободу мнения. Мы ведем борьбу за существование творческого кино во всем многообразии формата, метража, жанров, добиваясь очной ставки фильмов разных идей и стилей. С 1968 года наше Общество ведет борьбу за то, чтобы фильмы рождались свободными и равными между собой и чтобы свободные зрители видели свободные фильмы...

Это суровая борьба...

13 марта 1975 года

Фильмографическая справка

Производство «Ле фильм-2001», «В. М. Продюксон». Франция, 1975.

Авторы сценария Жан-Даниель Симон, Ришар Боренже, Жан-Пьер Петролаччи. Режиссер Жан-Даниель Симон. Оператор Филипп Руссло. Композиторы Морис Дюлак, Иван Жюльен.

Роли исполняют: Мариам Буайе (Марианна), Жан Ле Муаль (Андре), Сильви Феннек (Клер), Жак Сер (Пьер), Раймон Паке (мэр), Жак Порте (Жак), Даниель Лангле (господин Рауль) и другие.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	5
Жан-Даниель Симон, Ришар Боренже, Жан-Пьер Петролаччи.	
Где тонко, там и рвется	7
Как я создавал фильм «Где тонко, там и рвется»	65
Фильмографическая справка	86

Симон Жан-Даниель и др.

C37 Где тонко, там и рвется. Киносценарий. Пер. с франц. Л. Завьяловой. М., «Искусство», 1977.

87 с. с ил. (Б-ка кинодраматургии).

Перед загл. авт.: Жан-Даниель Симон, Ришар Боренже, Жан-Пьер Петролаччи.

В основу фильма положены подлинные события, произошедшие во время предвыборной кампании 1973 года в маленьком провинциальном городке Франции. Автор фильма режиссер-коммунист Жан-Даниель Симон создал острое критическое произведение, работа над которым была связана со многими трудностями, о чем читатель может узнать из помещенного в конце книги интервью с постановщиком.

80106-176

С 108-110-77

025(01)-77

778И+И(Фр)

**Жан-Даниель Симон
Ришар Боренже
Жан-Пьер Петролаччи**

«ГДЕ ТОНКО, ТАМ И РВЕТСЯ»

Редактор В. А. Рязанова. Художник Г. К. Александров. Художественный редактор И. С. Жихарев. Технический редактор Н. И. Новожилова. Корректор Н. Я. Корнеева. Сдано в набор 21/III-77 г. Подписано в печать 25/VII-77 г. Формат издания 84×100^{1/2}. Бумага тифлурчая. Усл. печ. л. 4,279. Уч.-изд. л. 5,662. Изд. № 15324. Тираж 30 000 экз. Заказ 431. Цена 40 коп. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Орден Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

40 коп.

