

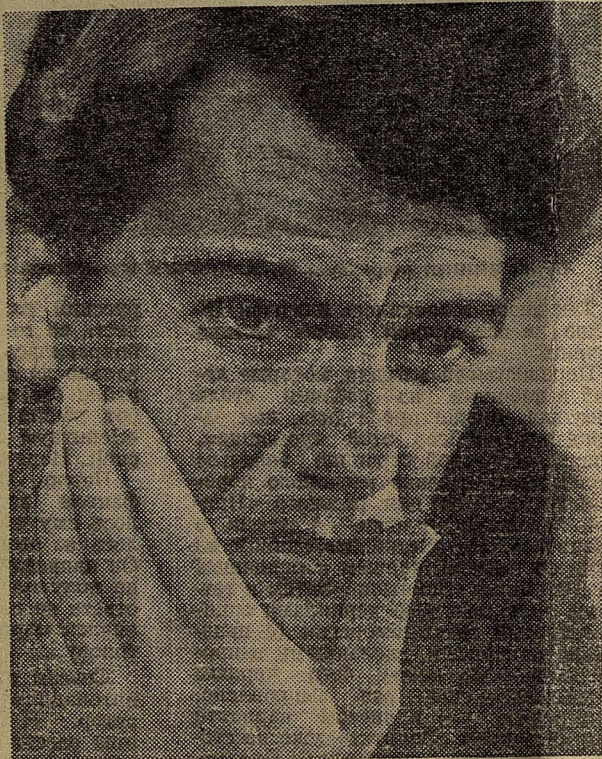
Ирина ЯНУШЕВСКАЯ, Виктор ДЕМИН

МОЛОДОСТЬ ЖАНА МАРЭ

наши

любимые

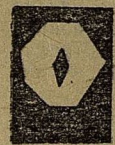
артисты



«Человек». «Актер». «Миф». «Маска» — так названы главы книги И. Янушевской и В. Демина об актере французского театра и кино Жане Марэ, которая скоро пополнит серию «Мастера зарубежного кино», выпускаемую издательством «Искусство». Нет нужды приводить здесь перечень работ этого артиста, советские зрители хорошо знают и любят Жана Марэ. Книга-портрет включает разные этапы жизни и творческой судьбы актера: детство, первые попытки проникнуть в мир кино, встреча и тесная дружба с Жаном Кокто, известным французским поэтом, драматургом и режиссером, который писал для Марэ, поставил с ним целый ряд спектаклей и фильмов и, по словам самого актера, сделал из него то, чем он мечтал стать. Наконец, завоевание Марэ прочной славы.

«Литературная Россия» публикует сегодня фрагменты книги о Жане Марэ. Эти фрагменты показывают артиста молодым, стремящимся к искусству — формирующейся личностью, которой предстоят свершения.

Итак — «Молодость Жана Марэ».



Н ТВЕРДО помнил, что настоящее ждет его в будущем и зовется — кино-актер.

Жану было тогда шестнадцать лет. Став учеником фотографа, он трижды в неделю ходит в ненавистное ему ателье и твердо знает, что фотография — не его призвание. Впрочем, он умудрился и здесь не терять времени даром. Помощники оператора, обрабатывавшие пленку в этом ателье, для пробы снимали Жана. Вскоре, когда у него была целая пачка таких фотографий, он стал посещать продюсеров и оставлять у них снимки. Затем, решив придать своим поискам счастливой билета некоторую систематичность, он выписывает из справочников фамилии всех режиссеров, каких только можно найти, и педантично обходит их с предложением услуг. Чаще всего его не пускают дальше секретаря. Секретарь просит оставить фотографии и через некоторое время зайти снова. Марэ повинуется. Ему говорят:

— Мы должны огорчить вас. Пока что не подвернулось ничего интересного. Ждите нашего письма.

Сколько же можно ждать? Месяц. Два. Три. Четыре...

Кто-то из доброжелателей сказал ему:

— Дорогой, с тобой разговаривали бы совсем иначе, если б у тебя было актерское образование. Проще всего добыть его, поступив в Консерваторию.

— А что для этого нужно?

— Сушая чепуха: надо выучить сцену из пьесы и прочесть ее на экзамене.

Это идея. Одно пугает Марэ: в Консерватории курс учебы продолжается целых три года. Но, впрочем, он согласен пожертвовать и большим. Он учит монолог из «Чаттертона» Альфреда де Виньи, находя в образе главного героя что-то созвучное себе. Он работает упорно, до изнеможения, он шлифует каждый нюанс и с упоением чувствует, что уже с первой фразы он перестает быть самим собой, обращается в этого, страдающего и стеноющего, но сильного, еще не сломленного страстями человека. Почувствовав, наконец, что готов, он идет на экзамен к Доривалю.

Сейчас, зная будущий путь Марэ,

трудно представить более неудачного экзаменатора. Дориваль превыше всего ценил жизненность. Романтическому жару души, взрыву страстей, томлению нежных и трепетных чувств он полемически противопоставлял тщательно выверенный и отшлифованный жест, точно рассчитанную мимику, лаконичную, идущую из самого существа ситуации мизансцену.

По мнению самого Марэ, на экзамене с ним происходит чудо, которое ни разу потом не повторяется за всю его актерскую карьеру. На него не действуют тревожащие других экзаменуемых, слезы провалившихся, ярость тех, кого остановили после четвертой фразы. Он очень самоуверен, этот молодой человек, спокойно явившийся сюда за тем, что ему принадлежит по воле небес. Он открывает рот — и вот уже нет Жана Марэ: Чаттертон, собственной персоной! С его болью, с его страстью, с его стеланиями. Это похоже на гипноз, бред, это как переселение души. Никто не думал его прерывать. Когда он кончил, несколько минут стояла тишина. Они были необходимы, эти минуты: юноша не сразу опустился на землю, не сразу осознал, где он и зачем. Но вот он увидел всю комнату, массивного Дориваля во главе стола и услышал его добрый глухой голос:

— Мой дорогой, вам нужно лечиться. Вы совершенно истеричны.

Марэ не сразу поверил своим ушам. То, что он делал, не было декламацией. Да, он страдал, он был от ярости и злобы, но — как Чаттертон! А как актер он испытывал наслаждение!

Было от чего впасть в отчаяние. Марэ провел несколько трудных дней. Но никогда еще ему не было так ясно, что существовать вне театра он не может. Минуты, когда он жил чужой жизнью, сделали его манию неизлечимой. Эта фраза Дориваля, показывавшая, что можно как-то контролировать поведение сживляемого тобой персонажа, открыла глазам юноши ту очевидность, что актерское искусство — профессия. Такая же, как и все другие. Со своими рецептами и секретами. Со своими навыками. А если это профессия, значит, ей можно научиться.

Он выучится ей.

Для начала надо бросить фотографию. Дома он сказал, что стал жертвой экономического кризиса (шел 1930 год). Родственники огорчились, но пожали плечами. Он использовал свободу, чтобы поступить в актерскую школу Шарля Дюллена.

Многое в последующем творчестве Марэ будет для нас понятно, если мы разберемся в заветах его учителя.

«Слабый и героичный, несправедливый и великодушный, скряга и человек богемы, жестокий и добрый, простофиля и ловкий интриган, этот человек был как бы живым воплощением театра. Чем дальше он продвигался в своем искусстве, тем меньше, казалось, он знал о нем, на каждом шагу делая для себя поразительные открытия. К тем, кого он воспитывал, он был очень требователен, даже жесток».

Так писал о Шарле Дюллени один из его учеников, а другой присвокупил еще определение:

«Любовь к ученикам? Как бы не так! Полная противоположность. Он не помогал вам, не подбадривал вас, не заболтал о вас, не знал вас. Он жил, он дышал театром — вот вся его наука. Всем, кто окружал его, он прививал эту любовь к театру, раздал их атмосферой этой необыкновенной страсти».

Имя первого ученика — Жан-Луи Барро, второго — Жан Виллар.

Марэ не мог не подпасть под обаяние этой личности, окруженной легендами и сгоравшей от той же страсти, что и он.

Умный, энергичный, смелый, упорно стремящийся к обновлению, считающий, что высокое качество спектакля — понятие беспредельное, ожесточенный враг коммерсантов от театра, Дюллен проповедовал искусство простое, сдержанное, естественное, «но без этой ужасающей естественности натуралистов». В естественность Дюллени вместе с понятием реализма входили такие слагаемые, как поэзия и мечта.

Драматическое представление, по Дюллени, — это гармонический сплав, для создания которого надо использовать не только декорации и стилизованные костюмы, но и движение, ритмику, пластическое построение мизансцен, интермедии, сценки с участием мимов, балет (балет аптекарей в «Жорже Дантене», балет кредиторов в «Дельце», танец под звуки тамбурина в «Ричарде III») вошли в историю французского театра. Музыкальному сопровождению Дюллен вообще отводил очень большое место: оно подчеркивает сценические эффекты и служит благороднейшим источником поэтической взволнованности, а она-то и является в значительно большей степени, чем имитация реальности, причиной и главной целью драматического искусства.

Репертуар его театра был самым разнообразным — от фарса до трагедии: Аристофан и Александр Арну, Шекспир и Марсель Ашар, Пиранделло и Жан Кокто. Потом «тенденция к народному театру, но отнюдь не псевдонародному», тенденция ввести в игру актеров элементы пластики, найти зрелище нового типа привела Дюллени в огромный зал Театра Сары Бернар. Там он ставит нашумевший «Кренкебиль», в годы оккупации — «Мух» Сартра, после Освобождения — «Солдата и колдунью» Салакери и «4100 год» Жюль Ромена. Не похоже, однако, чтобы сам Дюллен переоценивал эти свершения. Приобретая размах эпоса, он потерял ювелирную тонкость нюансировки. Смерть настигла его в 1949 году, когда он был полон новых идей и замыслов.

Но все это было позже, а тогда, в 1933 году, читая лекции десятку многообещающих юнцов, Дюллен отметил одного из них — тот глотает каждое слово с жадностью голодного. И однажды, когда в рассеянной студенческой аудитории было слишком много посторонних разговоров, Дюллен прервал свою лекцию, чтобы отчеканить превосходно поставленным баритоном:

— Так как только Марэ хочет работать, я буду заниматься только с Марэ.

И он посвятил Жану весь оставшийся урок.

Каковы были эти лекции?

Вернуть подобающее место инстинкту, самому удивительному дару актера, — вот что считал Дюллен важнейшей задачей современного театра.

«В отличие от писателя, — заявляет он в своей книге воспоминаний и размышлений, — актер идет навстречу своему персонажу совсем другим путем. Автор и режиссер напрасно будут объяснять ему психологию действующего лица, его характер и линию развития пьесы — актер долгое время будет глух ко всяким побуждениям извне. Неопытному автору или режиссеру, не знакомому с механизмом возбуждения образа, не раз придет в голову: «Какой дурак! Он не понимает ни слова из того, что ему говорят!» Если же они знакомы с той работой, которая происходит в душе хорошего актера в процессе репетиций, часто даже без его ведома, они сумеют уловить благоприятный момент, чтобы помочь рождению персонажа. Все это время актер зачастую кажется нескладным в самых простых своих движениях. Время от времени он ищет глазами одобрения режиссера, а тот может ему просигнализировать знаком: «Нет, еще не то!» Иногда это вызывает у актера приступ дурного настроения и даже ругань с угрозами все бросить. «Я с самого начала знал, что эта роль не для меня!» — заявляет он в таких случаях. Конечно, я говорю только об одаренных актерах, о художниках: другие не знают подобного беспокойства, они не бьются ни особенно неловки, ни безнадежно плохи, они остаются сами собою любезными или самодовольными. Но настоящий талант непрестанно томится, малейший пустяк заставляет его терять равновесие. В конце концов он чувствует, что овладел персонажем. «Есть, я держу его!» — говорит он тогда.

На самом деле это персонаж завладел им».

Никогда не надо играть для публики — таков был его категорический завет. Нужно заставить ее самое играть вместе с вами. Реплику, рассчитанную на то, чтобы заставить действие зазвучать или сделать диалог динамичным, актер должен уметь подать незаметно, оставаясь в рамках своего образа, но ни в коем случае не бить на эффект. Он должен уметь видеть себя со стороны, беспрерывно контролировать то, что происходит в нем самом, и настолько сохранять самообладание, чтобы суметь удержаться от ошибок даже в минуту необузданного порыва. Уважение к своему искусству, уважение к публике — вот своего рода аристократизм актера. «Всегда выгодно иметь партнера, который старается взять верх над вами, ибо это наилучший способ вам удружить».

Впрочем, были у Марэ и другие учителя.

В 1963 году в связи с юбилеем К. С. Станиславского журнал «Искусство кино» обратился к популярным советским и зарубежным актерам с вопросами о значении «системы» Станиславского в их собственной работе, а также в работе киноактера вообще.

Вот что ответил Марэ:

«Я занимался на курсах Шарля Дюллена, где одним из преподавателей был Соколов, превосходный актер и чудесный педагог. Сам он был учеником Станиславского и разъяснял нам его систему. Таким образом, я могу сказать, что принадлежу к школе Станиславского, школе, имеющей огромное значение для кинематографа, поскольку она требует находить для любого самого сильного внутреннего чувства точное и сдержанное внешнее выражение».

Школа Станиславского требует от актера способности извлекать чувства скорби и радости из таких сокровенных глубин, что душевная стыдливость обязывает к сдержанности внешнего их выражения. Само собой, я не утверждаю, что во всех своих ролях мне удалось достичь этого. Но, во всяком случае, именно к этому я стремился всю жизнь. Как в театре, так и в кино это, по-моему, единственный возможный метод, и я питаю величайшую признательность к Станиславскому, который прямо или косвенно является учителем всякого настоящего актера».

Все эти уроки молодой Марэ впитывал, как губка, и тут же старался применить их на сцене. В школе была довольно высокая плата за обучение, но тем, кто брал на себя роль статиста в труппе Дюллена, давались льготы. Впрочем, даже если б статисты доплачивали за себя, Марэ, без сомнения, не пожалел бы ничего, только б оказаться где-нибудь, хоть на самом краешке сцены, под лучом софита.

В «Юлии Цезаре» он исполнял сразу пять ролей: полубога римского бегуна, бородастого галла, слугу, сообщавшего императору о плачевных результатах гадания. Потом он еще нес труп Цезаря, а в финальной сцене был легионером в короткой тунике. Как раз в этом последнем облике его застиг однажды обидный казус: он поскольз-

нулся на сцене и звонко шлепнулся, показав публике красные трусы. Зрители и актеры не могли перестать смеяться. Таким трудом он зарабатывал десять франков в день, чего едва хватало на метро и автобус. Дома снова были скандалы. «Ты уже не мальчик! — говорили ему. — Пора наконец выбрать серьезную профессию!» Когда стало совсем невмоготу, Марэ призвал на помощь все, чему научился у Дюллена, и, разыграв сентиментальную сцену с объятиями и слезами, вымолил себе год отсрочки.

...Отпуск 1939 года Марэ называет лучшим отпуском своей жизни. Впервые он может развлекаться без беспокойства, без угрызений совести. Он оседлал удачу. Его ждет успех.

Однажды утром он видит под окном приятелей, с которыми договорился идти на пляж. Он удивлен: они при галстуках, в городских костюмах. Что случилось?

— Мобилизация. Разве ты не читал газет?

Его мобилизационный номер был шестым. Это означало, что он должен сегодня же оказаться на мобилизационном пункте.

В тот же день он был в Париже. Получив обмундирование и переодеваясь, он слышит разговор нескольких офицеров. Они жалуются на нехватку автомобилей. Недолго думая, актер предлагает им свою машину — она вот тут, за углом. Так Марэ становится шофером воинской части, квартирующей в Мондидье.

Позднее Марэ напишет: «Эта странная война для меня была вдвойне странной». Его воспоминания о тех днях — вереница анекдотических ситуаций.

Положение шофера при собственной машине позволило ему добиться некоторых льгот. Ему разрешили спать не в палатке со всем взводом, а в гостинице, при офицерах штаба. Однажды его вызвал к себе командир роты и строгим голосом сказал:

— Молодой человек, если ваше имя Жан Марэ, надлежит представляться.

— Хорошо, — ответил Марэ, — допустим, я бы назвался, а вдруг бы вы ответили: «Ну и что из этого?»

Марэ посылают на наблюдательный пункт. Он сидит на колокольне и высматривает по всему небу немецкие самолеты. Самолетов нет как нет. Иногда, чтобы хоть как-то оправдать свое существование, он снимает телефонную трубку, набирает номер штаба и докладывает: «Вижу один — норд-норд-вест, очень далеко». Когда много времени спустя фашисты совершили воздушный налет и Марэ впервые мог выполнить свою миссию, телефон оказался отключенным.

На колокольне было хорошо. Ему было очень жаль расставаться с ней, когда пришлось срочно удирать в Бордо.

Так и шла эта война, о которой потом Марэ скажет:

— Я не бежал от героизма, но героизм упорно бежал от меня.

Мы находим Марэ на положении штатского в городе Ош. Здесь застал его петэновский мир. Вчерашний шофер и наблюдатель целиком погружен в театральные дела. К этому времени он уже знает наизусть текст «Пишущей машинки» Кокто и «Британника» Расина — время, проведенное на колокольне, не пропало зря.

Он находит человека, согласившегося финансировать постановку «Британника», отыскивает актеров. Как вдруг телеграмма из Парижа, от Койгра: «Предлагаю возобновить «Трудных родителей» (Срочно выезжайте). Марэ бросает все, проводит 48 часов в дороге. В Париже он узнает, что «Трудные родители» запрещены фашистской цензурой.

Тогда он решает ставить «Британника» в Париже.

Семнадцать лет спустя корреспондент польского еженедельника спросит у Марэ, изменился ли, по его мнению, метод актерской игры со времен Моне Сюлли и Сары Бернар. Он услышит в ответ:

«Безусловно! И очень значительно. «Комеди Франсез» сохраняет эту манеру игры, забывая, что вероятнее всего великие мастера этого театра сегодня сами играли бы по-другому, приспосабливаясь к настоящему времени. Когда я ставил «Британника» и «Андромаху», я пытался добиться наибольшей естественности в декламации и ликвидировать напевность александрийского стиха. Это вызвало скандал. Мнения зрителей и прессы разделились. Однако мне не кажется, что все это вело к разрыву с великими традициями французского театра. Я хотел только обновить их, приспособить к нашему времени».

Естественно, следующий вопрос Анжея Кафлинского, ведущего интервью, касался Нерона: «Эта роль, которую вы играли дважды и притом были постановщиком и оформителем спектакля, очень спорна. Начиная от Моне Сюлли,



Жан МАРЭ в фильмах «Кровать под балдахином», «Трудные родители», «Понтий Пилат».

игравшего буквальное воплощение зла, ее трактовали по-разному. Какова ваша собственная концепция этой роли?»

Марэ ответил:

«Прежде всего, в начале пьесы характер Нерона еще не вполне сформировался. Ему только девятнадцать лет (впервые я играл эту роль в начале войны, в возрасте, который благоприятствовал этому). Воспитываясь в окружении таких людей, как Нарцисс и Агриппина, Нерон видит больше зла, чем добра. Но сам он еще не чудовище. Его любовь к Юнии чиста и прекрасна. Только борьба, происходящая между уважением к авторитету матери и любовью к Юнии, предназначенной Британнику, делает из него к финалу пьесы чудовище. Другими словами, это пьеса о формировании характера, и было бы ошибкой сразу же показать Нерона как непривлекательного человека».

Это интервью становится своеобразным дополнением к его собственным воспоминаниям, в которых основное внимание отведено не этим творческим вопросам, а поискам совсем другого рода.

Легко сказать: «Я хочу поставить спектакль». Трудно добиться, чтобы окружающие в это поверили. Если авторитет Марэ-актера уже кое-что значит, то Марэ-режиссер никому не внушает оптимизма. Уставший от бесконечных отказов, бесстрашный от застенчивости, он отправляется к Габриэль Дорзиа, чтобы предложить ей сыграть Агриппину. Ей придется несколько раз повторить, что она согласна, — Марэ кажется, что он ослышался. Начало есть!

Новая череда отказов, и вот опять удача: найдены Нарцисс и Бур, ими станут Салу и Насье. Жаклин Порель сама приходит просить роль Юнии. Марэ торопится дать согласие, хотя понимает, что она не совсем подходит к воображаемому им образу. Недостает мало — Британника. Краем уха Марэ слышит, что в театре Рошфор появился какой-то чудесный юноша по фамилии Реджиани. Он отправляется туда, видит его в роли бородастого гнома и уходит после первого акта. Через день, случайно попав на актерскую вечеринку, он слышит Бодлера в прекрасном исполнении какого-то хрупкого юнца. Марэ, не размышляя ни секунды, предлагает ему заветную роль. Юноша соглашается. «Кстати, как вас зовут?» — «Серж Реджиани». Марэ рассказывает ему все. Они долго смеются. Так они становятся друзьями.

И снова поиски — поиски театра, поиски декораций, поиски денег, денег в особенности. Все серьезные люди, с которыми сталкивается Марэ, отговаривают его от роли Нерона.

Наконец все более или менее улажено. Начинаются репетиции. Марэ так ревниво относится к своей деятельности постановщика, что просит Кокто не приходить на репетиции. Он желает быть единственным вдохновителем спектакля. Позднее он обнаруживает, что в качестве режиссера он явно «подыграл» Марэ-актеру, выделяя Нерона с помощью своеобразно построенных мизансцен, и даже красный занавес и красную одежду Агриппины предусмотрел с таким расчетом, чтобы при появлении Нерона эти краски погасли, убитые пурпуром его мантии.

И, наконец, генеральная репетиция и успех, беспорный успех. Но сначала — шок, первая реакция на неожиданность. В прессе раздаются голоса о том, что «так нельзя ставить Расина». Другие называют Марэ новатором, борцом против одряхлевших канонов, приветствуют его запреты на «певучесть» и «музыкальность» в произнесении стихотворного текста, сочувственно цитируют его возглас: «Музыкальности хватит в самих стихах!» Восторгаются тем, что образ Нерона он лишил налета музейности, а в финальной сцене спектакля особым, спазматическим подергиванием шеи даже пытался передать патологические симптомы дегенератизма. Большой успех выпадает на долю Реджиани. Все перешептываются: первый случай в театральной практике! исполнителю Нерона — двадцать девять лет, исполнителю Британника — девятнадцать.

Так как на афише не были обозначены ни режиссер, ни оформитель спек-

такля, пошли слухи, что все это — труды Кокто. Марэ и не думает скрывать, что он польщен.

В дневниковых записях французской писательницы Симоны де Бовуар мы находим характерную заметку: «Большие споры вызывал «Британник», поставленный Кокто в «Буфф-Парижен». Правда, Габриэль Дорзиа была похожа на модистку, но благодаря молодости и пылу Жана Марэ Нерон стал современным героем. Роль Британника исполнял Реджиани, дебютант, от которого можно было многого ожидать».

На следующей странице мы находим еще один штрих, который определенно должен нас заинтересовать.

«Иногда мы ходили в театр, но все неудачно. Маргарита Жамуа не была убедительна в «Укрощении строптивой», а «Пишущая машинка» Ж. Кокто не шла в сравнение с его другими пьесами. Так как Лобро грубо оскорбил Кокто на страницах газеты «Же сюи парту», Марэ набил ему морду, что нам доставило большое удовольствие».

«Нам» следует понимать: самой писательнице и ее супругу Жану-Полу Сартру.

Эпизод с Лобро, имевший в ту пору довольно значительный резонанс, стоит того, чтобы на нем задержаться подробнее.

Этого человека называли «фюрером от драмы». Ярый коллаборационист, открыто похваляющийся своим авторитетом у оккупационных властей, он по собственному усмотрению обрекал на успех или провал тот или иной спектакль. Остальные газеты, не решаясь портить отношения с властями, боялись оспаривать его приговоры.

Пекануне премьеры «Пишущей машинки» в театре Алисы Косеа Марэ передал, что Ален Лобро собирается «провалить Кокто».

— Как? Еще не видел пьесы?

— Это факт. Как будто для него это первый случай!

Тогда Марэ сказал со всей решительностью:

— Передайте ему, что, если он выполнит свое намерение, я набью ему морду.

Пьеса уже получила разрешение немецкой цензуры, но после генеральной репетиции вдруг, как гром среди ясного неба, последовал запрет спектакля. Было ясно, что это происки Лобро. Эберто, владелец театра, обивал пороги комендатуры, показывая разрешение, показывая пьесу, далекую от всякой «политики». В конце концов ледантичные немцы согласились, что произошла неувязка: смешно запрещать уже разрешенную пьесу и при этом не указывать никакого предлога к запрещению. Владельцу театра дали понять, что всему виной чей-то донос, и, наконец, спектакль снова разрешили. Тогда довольный своей неудачей Лобро выступил со статьей о творчестве Кокто. Впрочем, творчеству она была посвящена только номинально. Весь смысл ее был в перетряхивании подробностей частной жизни художника и в недостойных намеках.

Остальное пусть расскажет сам Марэ: «Таким образом, я был пойман на слове. Хотя любой инцидент мог сильно повредить спектаклю, у меня не было другого выхода».

Из-за своей нерасторопности я долго не могу найти адреса Лобро, как в свое время не мог найти адреса Кокто. Остается ждать подходящей возможности. Может быть, мы встретимся с ним в театре? Проходит неделя, другая. Видимо, Лобро избегает встреч. Как-то однажды дождливым весенним вечером я ужинаю с Жаном Кокто и актрисой Мишель Альфа, когда владелец ресторана сообщает мне, что Эберто просит меня подняться на второй этаж, в отдельный кабинет. Подымаюсь. Сначала ничего не вижу — свет погашен, окна открыты. За окнами — настоящая гроза, гремит гром. При блеске молнии узнаю лысый череп Эберто. Протягиваю ему руку. Потом замечаю другого гостя, нашего общего знакомого, здоровуюсь с ним. Затем вижу третьего, представляю ему. Он не называет себя. Эберто говорит:

— Это Ален Лобро.

Я говорю:

— Это неправда.

— Нет, это он.

— Если это он, я плюну ему в лицо.

— И я спрашиваю его: — Сударь, вы действительно Ален Лобро?

Он говорит:

— Да.

Я плюю. Он встает. Решив, что он хочет драться, я ударяю его. Хозяин ресторана, сопровождавший меня, растерянно разнимает нас, почти стеная:

— Не в ресторане, месье, не в ресторане! Мой бог, меня упекут в тюрьму.

— Хорошо! — объявляю я. — Я набью ему морду на улице.

Спускаюсь к моим спутникам. Они просят опомниться. Жан кричит:

— Ты сумасшедший! Лобро свой человек в гестапо! Тебя расстреляют, вот и все!

Я отвечаю:

— Что ж, может быть. Но я сказал, что я это сделаю, и мне остается это сделать.

Я выхожу на площадь и жду там почти час. Наконец, они спускаются. Наверное, Лобро думал, что я уже ушел. Он несет с собой толстую трость светлого дерева. Я подхожу к ним и надеваю шляпу.

Эберто говорит:

— Ты надеваешь шляпу, чтобы испугать нас?

— Нет, чтобы не промокнуть, пока я буду делать свое дело.

Лобро пробует убежать, я нагоняю его, вырываю палку. Тут я заколебался: палка была толстая, четырехгранная, и если б я ею воспользовался, я бы убил его. Я швыряю ее на другую сторону бульвара Батиньоль. Затем я набрасываюсь на него и безостановочно молоту кулаками. Он падает с расщеченной бровью, крича:

— Полиция! Полиция! На помощь!

Нет никакой доблести бить этого труса, но я уже близок к безумию. Чем больше я бью, тем в большее ожесточение вступаю. Нанося удары, я выкрикиваю:

— Это тебе за Кокто! Это — за Бурдэ! А что тебе сделал Жан-Луи Барро?

Как в бреду, как в бешенстве, я перечисляю имена всех его жертв.

Потом возвращаюсь в ресторан, заказываю виски, выпиваю. Меня окружают. Приходит помятый Лобро, пробует дозвониться в полицию. Но телефон не работает — кто-то из моих друзей перерезал провод. Мы возвращаемся с Кокто пешком, под проливным дождем.

— Кончено! — повторяет он. — На арестуют, расстреляют.

Я говорю ему:

— Тем хуже для нас. Но что сделано, то сделано. Во всяком случае, я один в ответе.

На следующее утро его будит телефон. Затем весь день он не умолкает ни на секунду. Похоже, что «весь Париж», весь театральный мир выражает Марэ свою признательность. Звонят авторы несправедливо разруганных пьес, зря охаявшие актеры, запуганные директора театров. Поздравления, слова восторга выражение благодарности. Стоило повесить трубку, как снова раздавался звонок.

Со стороны полиции — никаких шагов. Что это? Неужели Ален Лобро ничего не предпринимает? Или это нежелание немцев мстить за своего правоверного, ставшего уж больно одинокой фигурой?

Мельчайшее наказание — на следующий день во всех официальных газетах Марэ именуется «самым плохим актером Парижа за текущий сезон». А еще через день Мари Бель приглашает его в труппу «Комеди Франсез».

Прослушивание в «Комеди Франсез» обычно проходило в повседневной одежде. Марэ, обеспокоенный слухом, что против его кандидатуры ведется интрига, за одну ночь по собственному эскизу соорудил себе костюм, гримирует лицо и тело. Он пробует на роль Ипполита в «Федре». После прослушивания — голосование. Он принят единогласно. С того самого дня прослушивание в «Комеди Франсез» проводится только в театральных костюмах.