

Париж предстал передо мной неожиданным. Не было солнца, ярко освещающего знаменитые архитектурные памятники, лишь изредка его лучи пробивались сквозь плотные облака, задевающие верхушки Эйфелевой башни. Париж нетуристической поры принадлежал парижанам. Зябко поживаясь под порывами ветра, но оставаясь при любой погоде с непокрытыми головами, они торопятся по своим повседневным делам, не обращая внимания на вечные, но слишком привычные для них красоты города.

Нынешняя зима выдалась особенно тревожной и напряженной для французов. Предыдущая кампания, результаты выборов волновали всех. По вечерам улицы заметно пустели. Парижане усаживались перед телевизорами, слушая речи представителей различных политических партий.

ЛИЧНОСТЬ И ИСТОРИЯ

На первый взгляд сегодняшней французской театральной жизни во всем не хватает времени. В репертуаре драматических театров преобладает классика. Прежде всего это произведения отечественной драматургии — Корнеля, Расина, Мольера, Вольтера, Гюго, Мюссе. Далее следуют пользующиеся неизменным успехом у театральных деятелей и у зрителей Шекспир и Чехов. Инсценируют Дюкена. Возобновляют написанные несколько десятков лет назад пьесы Ануий и Вернейя. Новых драм современных французских авторов мало, значительных в идейном и художественном отношении еще меньше.

За три недели пребывания в Париже мне удалось познакомиться лишь с одной пьесой молодых современных драматургов Бернара Шартре и Жана Журдейя — «Максимилиан Робеспьер», поставленной Бернаром Собелем. Как видно из заглавия, она посвящена дням французской буржуазной революции. Но ни пьеса, ни постановка не ограничиваются анализом собственно исторических событий. Главная тема произведения устремлена в сегодняшний день. Это тема взаимоотношений личности и народа, личности и революции. Создатели спектакля волнуют также вопросы: власть и демократия, мечта и реальность. Время действия — последние дни жизни Робеспьера, а точнее — краткий период с 3 по 22 июля 1794 г., когда Робеспьер вдруг исчез из Парижа, его не было видно ни в Конвенте, ни в Комитете общественного спасения. Сен Жюст отправился на поиски и нашел Робеспьера в местечке Монморанси, где жил его учитель и вдохновитель Руссо. Робеспьер предавался нелегким раздумьям, стараясь разобраться в судьбах революции — в том, что уже случилось и еще должно произойти. Затем оба возвратились в Париж. Авторы не показывают ни ареста Робеспьера, ни его казни. Создателям спектакля важна не событийная сторона сюжета, но открытая, публицистическая дискуссия на затронутые темы. В спектакле нет ни массовок, ни внешних театральных эффектов. Это политический театр, интеллектуальная постановка, облаченная в на редкость лаконичную и строгую сценическую форму. В центре дискуссии — фигура Робеспьера — Жана Дотремиа, трагически ощущающего неизбежность своего конца и конца революции.

Вот уже несколько лет Бернар Собель возглавляет один из театров рабочего пояса Парижа — Театр Женевиля. Его цель — приобщение рабочего зрителя к театру, постановка серьезных спектаклей, сосредоточивающих внимание на острых социальных, политических проблемах. Спектакли строятся на пристальном изучении всеми его участниками философских, исторических работ, трудов по политэкономии и социологии. Так, в программе «Максимилиан Робеспьер» приведены многочисленные высказывания о французской революции, о взаимоотношениях личности и истории — здесь и цитаты из марксистских источников, из произведений Маркса, Энгельса, Ленина. При всем том Бернар Собель менее всего походит на кабинетного ученого. Он человек театра до мозга костей, ощущение им сценической образности точно и по-французски изящно. Тема взаимоотношений личности и революции — излюбленная тема творчества Собеля последние годы. Его последний цикл постановок: среди пьес, выбранных для этого цикла, — ранняя пьеса Бертольда Брехта «Барабанный бой в ночи». Можно соглашаться с одними идеями, воплощенными в искусстве Собеля, возражать против других его идей. Но несомненно, что Бернар Собель принадлежит сегодня к числу наиболее серьезных и честных молодых художников французской сцены.

Спектакль Театра Женевиля «Максимилиан Робеспьер», на котором я присут-

ствовала, показывали в центре Парижа в помещении театрального зала недавно построенного Национального центра искусства и культуры имени Жоржа Помпиду. Чаще всего его называют «Бобуром», потому что он находится на площади Бобур. Задуманное в стиле конструктивизма 70-х годов, это здание уже никого не удивляет своим диссонансом с историческим обликом города. Таких «диссонансов», которые перестали шокировать, в Париже предостаточно. Сквозь сплошные стекла стен отчетливо видно все, что происходит внутри. Если же заплатить 10 франков за билет, то, пожалуй, отправляясь в увлекательное путешествие по этажам — с эскалатора на эскалатор: развлекений хватит с утра до вечера (кто-то остроумно назвал непрерывно движущиеся по эскалаторам людские потоки «живыми фресками», составляющими неотъемлемую часть архитектурного замысла Центра). Тут и Национальный музей современного искусства,

чер игрались два произведения Мольера: кроме «Мизантропа», также «Версальский экспромт». А затем на сцене перед бюстом Мольера собралась вся труппа и старейший актер театра Франсуа Шомет прочитал похвальное слово в честь великого поэта нации, написанное Кокто. Оно завершалось словами: «Мольер умер. Да здравствует Мольер!»

Высокая профессиональная культура актерского ансамбля «Комеди Франсез» в полную меру проявила себя в этот вечер. В особенности мастерство в великолепной подаче текста. Ни одно слово Мольера не пропало, каждому были найдены нужные краски, точная и единственная в своем роде интонация. Прозрачно-ясная форма постановки, графически строгие декорации как нельзя более соответствовали гармоничной форме и содержанию комедии Мольера. Но откуда же в этом спектакле столь всеобъемлющая, дисгармоничная страстность Альцеста, впрочем, вовсе не прелестная, а скорее, не идеальной, ни художественному единству постановки? Каковы новые социальные, психологические корни его жесткости, яростного, непримиримого протеста против фальши в человеческих отношениях?

Через несколько дней в другом спектакле я встретила с еще оным вконец раздраженным, разгневан-

идейно-эстетической природой драматургии английского классика. Более того, он с уважительным вниманием отнесся к прошлому французской сцены в освоении творческого наследия Шекспира. В программе к спектаклю щедро использованы высказывания Вольтера о Шекспире. Прием оуждения господствует в изображении Эльсинора. Нервическое, эмоциональное начало заложено в образе Гамлета, созданным Филиппом Авроном. Но при этом постановка вовсе не выглядит эклектичной: две стилевые струи, прикасающиеся и сталкивающиеся, заключены в самом замысле режиссера.

Молодежь, до отказа заполнившая зрительный зал ТЕП, бурно реагировала на представление. Истоки успеха работы Бессона были достаточно серьезны и глубоки.

ПРОТИВ ОМЕРТВЛЕНИЯ ДУХА

Мир мертвых и мир живых в их драматическом бескомпромиссном столкно-

вом героем, напомнившим Альцеста — Боле. Это был Гамлет Филиппа Аврона в постановке «Трагедия о Гамлете, принце датском» главного режиссера берлинской «Фолькбюне» Бенно Бессона, осуществленной на сцене ТЕП (Театр восточного Парижа). В сценах безумия он доходил до самонязания: хрупкий, юный, со взлохмаченными рыжеватыми космами, воинству студент Виттенбергского или любого другого европейского университета, он появлялся на сцене босой, в рваной одежде — сквозь дыры виднелись кровотокающие садины, талие же садины покрывали шею, лицо. Он ненавидел застывший в своих порочах и лицемерия Эльсинор с меньшей запальчивостью, чем Альцест — окружающее его светское общество. Порой Гамлет Аврона мог даже показаться несколько истеричным. Надрывно, с вызовом он поясничал перед придворными. Стихия гнева захватывала его всецело, подчиняла разум страстям, порождая готовность сокрушить все, встречающееся на пути.

В спектакле Бессона значительно подчеркнута внутренняя родство между Гамлетом Филиппа Аврона и Лазартом Никола Сарро. Лазерт, согласно замыслу режиссера, еще не принадлежит Эльсинору, он слишком молод и задирист для этого. В алой рубашке, черноволосый, курчавый Лазерт — Сарро при первом своем появлении напоминает ярко пылающий фанел. В шекспировской Офелии Бессон увидел самую революционную фигуру пьесы: ведь это она вызывает возмущение народа, направляющегося к воротам Эльсинора. Таким образом, Гамлет, Офелия, Лазерт составляют некий тройственный союз — трепетные натуры, исполненные энергии и порыва.

Им противостоит мертвый, статуарно неподвижный, механически действующий и существующий Эльсинор. Не парадокс ли, разуданные страсти Эльсинора — и вдруг остоженное, внутренняя статика, мертвечина? Однако именно так складывается замысел режиссера: мир мертвых и мир живых, живые против мертвых. Механически натужный, бездуховный маскарад царит в Эльсиноре, это обуславливает высший облик придворных. Если молодые исполнители играют почти без грима, то на лицах придворных гримировка резка, подчеркнута. Это почти что мажорна — грубоватые, броские. А между двумя этими мирами — немелодий, грузный, в очках, современного типа Горацио — Жак Буда, со столь же современной точки зрения воспринимающий и комментирующий события.

Можно сказать, что до некоторой степени Бенно Бессон приблизил шекспировскую трагедию к послебрехтовской традиции немецкого театра. В то же время он вовсе не перывает с иной

вении — эта тема не раз возникает, настойчиво повторяясь и варьируясь, в самых различных постановках парижских сцен. Так, воочию она предстала в истолковании Жаном Пьером Микэлем «Дяди Вани» в «Одеоне». Увлеченный драматургией Чехова, Микэль выступил не только в качестве режиссера, но также сделал новый перевод пьесы и исполнил роль Астрова. Прделанная им работа вызывает глубокое уважение, в спектакле немало ценного и интересного. Но с одним акцентом в решении спектакля трудно согласиться.

Чехова играют во Франции с любовью и хорошим знанием дела. Спектакль Жана Пьера Микэля привлекает тонко и точно воспроизведенной чеховской атмосферой, верным пониманием большинства характеров, внутренним драматизмом и поэтичностью. В постановку включены фрагменты из произведений Рахманинова. Уходя от подробного бытописания, режиссер и художник Анри Ошлин лаконично, строго выстроили мизансцены, разместив немногие детали обстановки на фоне светлого, глубокого пространства с тонкими силуэтами двух тополей и березки.

Исполнение Микэлем роли Астрова стало главной удачей спектакля. В его Астрове ясно проступает привычка к труду, одухотворенность мечтой. «Вообще жизнь люблю», — эти слова становятся лейтмотивом образа, созданного актером, ничуть не упрощенного, не противоречащего пьесе. В герою Микэля заключена творческая сила, хотя и надломленная и не выразившая себя до конца. Живые его чувства, ищет себе применения беспокойная человеческая мысль. Естественно, что к такому Астрову, по мужски властному, духовно еще не растратившему себя до конца, тянутся и Елена Андреевна, и Софья. Кажется, что в красной, молодой и поженски загадочной, в светлых, развевающихся платьях Елене Андреевне — Нилье Гарсия в самом деле течет русалочья кровь. Вот она даст себе волю и раз в жизни счастливая, легкокрылая унесется в даль. Этого не случается. Но игра актрисы оставляет надежду, что однажды это, может быть, все-таки произойдет, потому что душа ее героини не омертвела окончательно. Творческое, деятельное начало живет и в Соле Франсуазы Бегт, грудолюбивой, серьезной, искренней. Именно эти герои спектакля словно озарены изнутри светом высокой поэзии и человечности. Они не тусклы, не скучны, не нудны, какими выглядели не раз чеховские персонажи на западной сцене.

Тем более озадачивает в постановке Микэля Войничко — Анри Вирложе. (Мы видели этого актера недавно в телевизионном фильме «Черный хлеб» в роли от-

ца.) Перед нами — опустившийся, понурый человек, у которого все в прошлом. Неизменно он сонно и лениво подремывает в кресле. Нет оснований полагать, что из такого Войничко мог получиться Шопенгауэр или Достоевский. Ничто не говорит о его смелости, таланте, уме. От Чехова осталось лишь заверение: «Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости». И непонятными становятся увлечение Войничко молодостью и красотой Елены Андреевны, его бунт против Серебрякова. Дядя Ваня Вирложе совершенно не способен на действие, страсть. Он вяло брызжит на всех, много пьет. А его выходка с револьвером выглядит неуместной и неубедительной. Монолог-воспоминание Войничко во втором акте режиссер строит так, будто герой записывает свои мысли в дневник, повторяя вслух написанное. Это обытовляет и даже несколько опошляет его лирическую исповедь, придает ей оттенок ненужно-

го практицизма. В режиссерский замысел Микэля входит противопоставление Войничко Астрову и сближение его с Серебряковым. По существу, оба мертвы и лишены творческих возможностей. Герой Вирложе разрушил себя долга, полностью истребил в себе все живые порывы. Принципиальные перемены в расстановке действующих лиц внутри драмы Чехова меняют и ее идейное звучание.

Внутренняя тематическая перекличка осуществляется между образами разгневанного Альцеста, раздвоенного Гамлета и усталого донельзя Войничко. Справедливо ли считать, что в двух первых характерах современной французской сцены звучит эхо молодежных бунтов конца 60-х годов? В известной степени да. Но к этому не сводятся истоки новой волны эмоциональной напряженности в сегодняшнем французском театре. Ответить окончательно на вопрос, что породило раздвоенность, нервный протест у ряда героев французской литературы и сцены второй половины 70-х годов, мне помог спектакль «Ромео и Джульетта» молодого режиссера Дени Лорка.

Советую посмотреть этот спектакль, говоря:

- Учтите, что все роли в нем исполняют молодые актрисы.
- И роль Ромео тоже?
- Да. Только Джульетту в старости играет мужчина.
- Не удивляйтесь. Посмотрите спектакль — не пожалейте.
- Я пошла и в самом деле не пожалела.
- Еще один театр рабочего пояса Парижа — Театр Даниеля Сорано, затерянный в тиши глухих улочек, подле пустыря. Подобно другим театрам данного типа, это, по существу, народный дом культуры: тут играют спектакли, показывают фильмы, проводят дискуссии, а также работают всякого рода кружки. Децентрализация театрального дела во Франции продолжает активно видоизменять образ жизни населения.

Дени Лорка взял бессмертную трагедию Шекспира, но поставил, по существу, свою новую пьесу, которую сам написал, используя основные ситуации произведения английского классика и по-своему их интерпретируя. Из действующих лиц Шекспира остались Ромео, Джульетта, Тибальт, Меркуцио. Нет Капулетти, Монтеки, нет и брата Лоренцо. Зато появились новые персонажи — молодая супружеская пара, современные, вконец надоевшие друг другу Ромео и Джульетта.

Они-то и начинают действие. Слева, на авансцене — современный интерьер: кушетка, стол с едой, тумбочка. На кушетке — мужеподобная особа в халате (непривлекательная, состарившаяся, духовно углубокая Джульетта) нахв дней играет сам режиссер — двадцатипятилетний Лорка, на творческом счету которого уже двадцать два спектакля). Она то перелистывает иллюстрированный журнал, то красит

ногти, то много и долго ест. На бесконечные вопросы мужа нынешняя, утратившая всякий интерес к жизни Джульетта отвечает только: «да» или «что?» Тогда супруг прибегает к последнему средству и, чтобы расшевелить свою половину, начинает рассказывать повесть о юных Ромео и Джульетте, печальное которой нет на свете... Ярким светом залита небольшая сцена. В деревянной кадке кормилица купает тринадцатилетнюю девочку. Ее головка с коротко подстриженными волосами по-детски беспомощно выглядывает над краями примитивной ванны. Затем кормилица завертывает Джульетту в махровую простыню и уносит ее, закутанную так, что видны только голые, босые пятки. Светом, поэзией, чистотой веет со сцены.

Не дождавшись современной пьесы на волнующую его тему, Лорка обратился к Шекспиру и осуществил свой спорный, но любопытный эксперимент. Совершил ли он кощунство, исказил ли содержание великого творения гения? Все это вполне могло иметь место. Но ни того, ни другого, к счастью, не произошло. Назидательность своего рода современных интермедий в спектакле обнужена и в то же время полна внутреннего такта, иронии. Несмотря на то, что шекспировский текст основательно сокращен, а также пересказан прозой, дух и смысл произведения не разрушены. В Шекспире Лорка увидел надежную основу, чтобы призвать современников вырваться из пут мещанства, попробовать найти высокие нравственные идеалы. Что же касается молодых актрис, то они воссоздают характеры шекспировских героинь с истинно замечательным лирическим воодушевлением, с психологической глубиной и тонкостью.

Чтого только стоит монолог о королеве Маб, с вдохновением, изяществом и прекрасным юмором произнесенный Меркуцио — Франсин Берже! Упрям, задирист, как петух, непреклонен в своем эгоизме Тибальт — Брижит Катийон. Кормилице в спектакле Лорка отведены отчасти функции брата Лоренцо: это она, колдунья над очагом, словно три ведьмы в «Макбетте», варит зелье, которое должно помочь Джульетте притвориться на время мертвой. Особенно же хороши главные персонажи постановки — Джульетта — Катрин Реторе и мужественный, порывистый и открытый Ромео — Анн Альваро. Это спектакль о пробуждении поэтических, добрых чувств любви, целомудренной и щедрой. О дружбе, за которую можно отдать жизнь, — так дружат Меркуцио и Ромео. О верности навсегда.

У Ромео и Джульетты спектакля Лорки основной конфликт не с представителями двух враждующих родов, Монтеки и Капулетти, к которым и они сами принадлежат. У них конфликт с будущим, со старыми, обладавшими от духовной скуки и духовной пустоты, забывшими вкус трепетных, живых человеческих чувств Ромео и Джульеттами наших дней. А точнее: это нынешние пародийные, почти карикатурно изображенные Ромео и Джульетта — обыватели современного западного мира — находятся в катастрофическом разладе с духом и сутью трагедии Шекспира, с мироощущением его героев.

Вот он — источник гнева сегодняшних французских Гамлета и Альцеста! Этот гнев порожден страхом перед омертвлением чувств и параличом мыслей, ужасом перед духовной опустошенностью. Гнев и протест существуют как бы только в сфере нравственной, психологической. Но у этого эмоционального всплеска четкие социальные основы.

В ряде классических работ французского театра отчетливо проступает борьба против замкнутости, изолированности повседневного бытия человека, против угнетающего умственного оскудения, против опасности инертности, душевной лени, угрожающих прежде всего самому человеку, а затем и всему обществу.

А. ОБРАЗЦОВА,  
доктор искусствоведения,  
ПАРИЖ — МОСКВА.