

ПРОБЛЕМА взаимоотношения поколений стала во Франции последних лет чрезвычайно актуальной. По анкете Французского института общественного мнения, проведенной в разгар майско-июньских событий 1968 года, оппозиция семье, семейной традиции, вообще старшим была у 40 процентов студентов — участников событий — причиной неудовлетворенности и даже агрессивности.

Конфликт поколений оказался гораздо более протяженным, чем майско-июньские события. Об этом свидетельствует и опрос 1970 года, в результате которого 67 процентов опрошенной молодежи констатировали, что «взрослые стали более невосприимчивыми, закрытыми по отношению к новым поколениям». Взаимоотношение поколений стало темой многих спектаклей и фильмов. Причем особенность большинства из них в том, что взгляд на проблему дается как бы с позиции молодежи, с изначальной уверенностью в ее правоте. А молодежь, стремясь к самостоятельности и независимости, но чувствуя себя при этом «детьми, которых держат на помочах», отрицает все, что связано со старшим поколением, — его опыт, культуру.

Однако в самое последнее время наблюдается и явление совсем иного рода — тоска по уходящему, по утраченному, естественная, впрочем, в такой стране устойчивых традиций, как Франция. Проявляется эта тоска по-разному. Одна из наиболее частых форм — пародия. Пародия в сегодняшнем французском театре — очень популярный жанр: пародируют и тогда, когда стремятся развенчать старые мифы, и тогда, когда любят то, что пародируют.

Интересным в этом отношении был спектакль молодого режиссера Пьера Спивакова «Неистовая Сара». Им после долгого перерыва открылся отремонтированный на средства, собранные по подписке, знаменитый театр «Студио де Шамзелизе» (Студия Елисейских полей). Неистовая Сара — это Сара Бернар, а в основу спектакля были положены ею самой написанные в начале века две одноактные пьесы — «Признание» и «Театр на поле брани».

В фойе подлинные афиши времен Сары Бернар с ее портретами перемешаны с фотографиями молодых актеров, занятых в спектакле. В зале, даже если вы пришли

первым, вы не одни: нарисованные на стенах позолоченные ложи полным-полны дамами и кавалерами в костюмах Прекрасной эпохи. Весь зал — театр, он расписан специально к этому спектаклю. Между ложами на стенах лица «священных чудищ» — кумиров давно прошедших лет. А на заднем плане занавес огромное лицо Бернар, неистовое лицо с крохотным ротиком, сложенный бантиком, с неправдоподобно большими в окружении теней

великой актрисы, но и почти все другие актеры в этом спектакле — трагисты: мужчины играют женщин, а женщины — мужчин, но не одного комизма ради, а главным образом ради создания этой атмосферы чрезмерной, нарочитой, но все же полной обаяния театральности. Подобно тому, как в нынешней моде вызывающие джинсы соседствуют с романтическими длинными платьями и черным бархатом костюмов, так и в этом спектакле пар-

зала. каракса по лестницам, пробега по балконам и длинным узким галереям.

В короткой аннотации к спектаклю сказано: «Несмотря на свои 19 лет, Гарольд живет со смертью в душе. Несмотря на свои 79, Мод — символ жизни, свободной, необузданной, поэтической». В самом деле, в спектакле рассказывается фантастическая и правдивая история старой женщины, прошедшей за свою долгую жизнь через все возможные испыта-

чтобы легче было путешествовать по жизни, потому что умереть она не может, как не может кончиться жизнь, как не может кончиться ее мелодия, неизвестно откуда возникающая после смерти Мод. Как у некоей маленькой, но независимой планеты, у Мод есть своя атмосфера, своя сфера притяжения, попадающая в которую, люди, животные, растения и предметы начинают существовать по ее законам — законам доброты, справедливости и поэзии.

Гарольд, единственный отпрыск банальной буржуазной семьи, одинок в своей среде, он живет в том самом конфликте со старшим поколением, о котором говорилось в начале статьи. Все его семнадцать самоубийств: в начале первого акта он висит в петле на люстре, потом взрывает себя динамитом, потом его голова вместо пирога с креветками оказывается на блюде, которое служанка подает гостям на званом обеде, и так далее — изобретательно инсценируются им с единственной целью: досадить матери, с одной стороны, и, с другой, спровоцировать ее хоть на момент на живую человеческую реакцию, прервать поток светского шепетанья.

За всеми своими смертями сумрачный Гарольд не видит жизни. Он из тех, о ком Мод говорит, что они лишь сидят на скамеечке, только наблюдают за ходом единственного в своей жизни матча, хотя могли бы принять в нем участие. Мод открывает ему мир цветов, запахов, чистого воздуха и открытого моря, мир, где человек может быть честным и благородным вопреки законам и нормам, принятым в «порядочном» буржуазном обществе. «Миру не нужны стены, а нужны мосты» — вот какой мудрости научился Гарольд от Мод. И первый свой мост к людям Гарольд пытается навести, когда он приносит Мод обручальное кольцо — поэтический символ единения людей. В этом обручении тоже смешение реальности и условности, как и в образе Мод: реальности, потому что Гарольд не может иначе спасти и защитить Мод от враждебного общества, условности, потому что обручение с Мод — это обручение с жизнью, обручение с человечеством, со светлой мудростью всего предшествующего человеческого опыта.

Мадлен Рено играет Мод удивительно. Это существо сугубо реальное. Реальны ее привычки, причуды, приметы: она мастерски свистит в два пальца и лезет по деревьям, как мальчишка, обожает грызть фисташки, отбивается старым зонтиком от полицейских во время политических митингов. И номер концлагеря, навсегда оставшийся на ее руке, — тоже конкретность, принадлежность совершенно определенного времени. Все действия Мод понятны и объяснимы: она крадет тюленя из зоопарка, потому что там грязная вода и тюленю нечем дышать, она пересаживает чахлое деревце на волежную заброшенную землю. И людям она помогает вполне реальными делами. Вместе с тем Мод — существо фантастическое, отмеченное высокой поэзией. Как Безумная из Шайо в пьесе Жироу. Или даже как Маленький Принц: несмотря на возраст, она так же не устает открывать мир, так же ее не может коснуться ни ложь, ни грязь, такая же у нее мудрая детская логика. И, наконец, она так же, как Маленький Принц, исчезает с земли, просто скинув брентную оболочку,

И. МЯГКОВА.

Сов. кулышур" 2. Москва 1976.

ЕСЛИ БЫ МОЛОДОСТЬ ЗНАЛА

глазами, с перьями страуса в волосах.

Сцена маленькая — раскинув руки, актер почти касается ими кулис. К тому же она заставлена мебелью, устлана пестрыми звериными шкурами. В этом тесном будуаре страдает несчастная и грешная Маргарита. Ниспадающие с ее запястий нити жемчуга бьются о кулисы, когда страдающая Маргарита мечется по сцене, а в кульминационный момент не выдерживают, рвутся, и жемчуг брызгами летит в зал. Маргариту, эту роль Сара Бернар написала для себя, играет Пьер Спиваков. Но не только «Тетку Чарлея» вспоминаете вы в тот момент, когда осознаете, что это мужчина, а и «Гамлет», и «Орленка» — все мужские роли, сыгранные Сарой Бернар. Портретное сходство грима Спивакова с афишами Сары Бернар, которые мы только что видели в фойе, поразительно. Дикция безупречная — и потому приятная для слуха, но утрированная, с соблюдением всех архаических классических норм «Комеди Франсез», и потому смешная. Это тот самый редкий случай, когда пародирующий по мастерству не уступает пародируемому. Но только угол зрения меняется. И время изменилось. Отсюда юмор. Но и ностальгия одновременно.

Не только Спиваков в роли

дия, насмешливая улыбка, ирония соседствовали с тоской по тому, что пародируется, — по высоким и откровенным страстям, о которых теперь уже забыли, по умению страдать и прощать, раскаиваться и любить, соседствовали с желанием возродить культ священных чудищ и найти в том ушедшем навсегда театре свои собственные корни и, наконец, с красотой, которую пародия вообще не подвергает сомнению.

Наряду с пародированием можно найти в парижских спектаклях и другие формы деклараций на интересующую нас тему: откровенное восхищение мудростью, жизнестойкостью, жизнелюбием уходящего поколения. С большим успехом играют в Париже пьесу Колена Хиггинса во французской обработке Жана-Клода Каррье «Гарольд и Мод». Поставил ее старейшина французской режиссуры Жан-Луи Барро. Это режиссер, необычайно чуткий к самым острым проблемам современности, режиссер, который всегда выступал с позиций молодости и молодежи, нискал себе славу последнего истинного парижанина и последнего романтика во французском театре. В его спектакле, как и в спектакле Спивакова, весь зал становится местом действия. Стены затканы фантастическими цветами. Актеры используют как место для игры и сцену, и дорожку цветов, пролегающую через зрительный зал, и стены зрительного