

Сов. искусство
г. Москва
18. XII. 48

Откровения французских режиссеров

Н. КАРИНЦЕВ

Жан Луи Барро пользуется в театральных кругах Парижа солидной репутацией: он признанный постановщик пьес Расина и Мольера и видный теоретик театра. Недавно Барро поставил два новых спектакля — «Федру» и «Мизантропа». По этому случаю он выступил с обширной программной статьей, в которой изложил свои взгляды на цели и задачи современного искусства.

«Теоретический труд» Барро полон глубокомысленных рассуждений о форме спектакля, о декорациях, о приемах декламации, о репетициях, о чем угодно, кроме идейного содержания искусства.

Французский режиссер утверждает, будто существуют только два источника, питающие искусство театра. Эти источники таковы: «с одной стороны—дыхание, с другой — позвоночник». Барро тут же раскрывает смысл своего утверждения: «Дыхание рождает голос и его звучание. Позвоночник — этот центр движения (самое пластическое животное — змея) — рождает движение». Итак, все искусство театра, как поучает Барро, заключено в мимике и в дикии. «Мимика—для глаз, дикия — для слуха». Заметьте, речь идет даже не о «слове», а о дикии... «Если мимика и дикия действуют одновременно на зрителя, тогда актер приходит к синтезу зрительных и слуховых ощущений».

«Играть,—продолжает свои откровения Барро,—это значит управлять своим дыханием, своим голосом и

своим телом... Толковать роль — это значит управлять самим собой, как инструментом, т. е. не думая о том, что играешь».

Но если Барро основу театрального искусства видит в актере-марионетке, чье творчество вдохновляется лишь «слогами и ритмом, жестом и дикией», то другой деятель французского буржуазного театра, Поль Арно, свою «реформу» в театре связывает с «проблемой» зрителя. По мнению Арно, у нынешнего актера потерял «контакт» с зрителем. И виноват в этом, конечно, зритель. В своей статье, так и озаглавленной «Контакт», Поль Арно пишет: «Современный зритель — самый рассеянный, самый занятый и потому самый трудный. Его почти невозможно в течение 2—3 часов держать на привязи в театральном кресле».

Как же покорить этого трудного зрителя, как установить с ним контакт? Для этого Арно находит только одно решение—уничтожить все то, что отделяет зрителя от сцены, т. е. «обеспечить чисто материальный контакт, добиться абсолютного и, насколько возможно, физического слияния зрителя и актера. Никакое материальное препятствие не должно отделять сцену от зрителя!»

Итак, средство завоевания или, как называет это Арно, «пленение» зрителя найдено: долой рампу, ор-

кестр, долой самые подмости! Арно дает даже четыре варианта своего решения, добросовестно сопровождая их соответственными чертежами, показывающими расположение в новых условиях зрительного зала, сцены, кулис и т. д.

И Барро и Арно предлагают лишь суррогат искусства и жалуются, что зритель не желает вкусить горечь этого сурrogата. Начисто отвергая драматургию, выметая со сцены все, чем живет реалистическое искусство, французская буржуазная режиссура утверждает современный театр, как театр нечленораздельных звуков и слогов. Ритм спектакля — основной закон театра. Закон этот сводится к соблюдению четырех основных канонов. Вот они в откровенной формулировке Арно:

1. Усвойте необычайно быстрый, доводящий зрителя до головокружения сценический ритм, пусть он будет бешеным, иступленным, дьявольски ускоряющим реакцию зрителя.

2. Следуйте этому закону постоянно нарастающего ритма и при этом непременно вводите оттенок комизма.

3. Соблюдайте этот же ритм в словесном материале пьесы и, главным образом, в нем; доведите его до крайности, развяжите его, дайте ему волю, как бешеному псу, сорвавшемуся с цепи, чтобы он действовал на слушателя, как медный купорос на нежную кожу.

4. Дайте волю своему ритму, но управляйте им, как акробат в цирке; в

результате постоянного транса, в котором вы будете держать зрителя, вы добьетесь нужного эффекта: аудитория воспримет реальность, как акробатический номер.

Эти четыре правила Поля Арно представляют собой не что иное, как не очень ловкую реставрацию давно скомпрометированного футуристического искусства, с его пропагандой динамизма и «диктатуры ритма». И эта затхлая формалистская галиматья выдается за последнее слово европейской эстетической мысли.

Такого рода «эстетика» органически входит во все театральное искусство современной буржуазной Франции. Один за другим появляются спектакли, целиком построенные на принципах, проповедуемых Барро и Арно, принципах сногшибательного жеста, эффектных словосочетаний, бешеного ритма. Так на сценах парижских театров были не только изысканы классические пьесы Расина, Мольера, Шекспира, но были созданы скандальные спектакли по пьесам новоявленных знаменитостей реакционной французской драматургии—Сартра, Ануиля, Андре Обей, Габриэля Марселя, Клода Пюже и многих, многих других.

Режиссерская композиция, декорации и оформление любой из современных декадентских пьес производят впечатление обстановки сумасшедшего дома. Постановки модных «бэсовиков» сопровождаются музыкой, от которой мурашки бегают по телу,—настолько эта музыка далека от гармонических, естественных звуковых сочетаний. Так же действует и декоративная живопись, украшающая многие пьесы. Это хаотическое, бесформенное нагромождение ломаных линий, искажен-

ных черт нечеловеческих лиц, живопись, раесчитанная на то, чтобы прежде всего «эпатировать», привести зрителя в состояние полной прострации.

Так, например, пьесы Ануиля сопровождаются специальными указаниями для режиссера относительно оформления и музыки спектакля. Парки и сады у Ануиля обязательно фантастические, не существующие в действительности, населенные нереальными существами. Автомобиль, простой автомобиль, оброс плющом, точно живым телом, извивающимся и вращающимся вместе с колесами. Все утрировано, преувеличено, доведено до абсурда. И такова же музыка к пьесам Ануиля...

Один из самых известных парижских режиссеров, Гастон Бати, недавно в припадке откровенности заявил, что во всех новых спектаклях перед постановщиком стоит неизменно одна задача: «вызвать в зрительном зале коллективную галлюцинацию».

Формалистская режиссура приходит на помощь драматургу-декаденту, чтобы создать зрелище сногшибательное, головокружительное, напоминающее некую вечно вертящуюся «бесовскую карусель». А буржуазная печать не находит достаточно громких слов, чтобы выразить свой восторг перед этим гнилым искусством вырождения.

Нарочитая «безидейность» французского буржуазного театра направлена на то, чтобы служить «идеям» самой оголтелой, разнузданной реакции, чьи цели в конечном счете сводятся к обману массового зрителя, к тому, чтобы увести его от насущных политических проблем сегодняшнего дня.