

В ГРАНД-ОПЕРА рядка идут балеты. Обычно они сопровождают большие оперные спектакли. Так, после «Гибели Фауста» идет миниатюра «Лебединое озеро», сопровождаемая из отрывков балета Чайковского. Эти краткие отрывки оставляют у зрителя ощущение неудовлетворенности. Жаль прекрасной музыки Чайковского, так незаслуженно оскорбленной, и самого поэтического сюжета, и внутренних масштабов произведения, сведенного, по существу, к 2—3 вариациям. «Лебединое озеро» из трех действующих лиц — зрелище, которое свидетельствует о размерах и возможностях балета Большой оперы. Но дорою Гранд-Опера отводит балетному представлению целый вечер. Тогда оно состоит из нескольких таких миниатюр. В честь очередного эстетического конгресса, состоявшегося этим летом в Париже, Гранд-Опера организовала торжественный вечер, который должен был иллюстрировать эволюцию балета от Петита до наших дней. Спектакль включал дивертисмент на музыку «Спящей красавицы» Чайковского, балет «Спектр Розы» в постановке Фокина, «Вечерний праздник» Делиба и, наконец, гвоздь вечера — последнюю постановку балетмейстера Большой оперы Сергея Лифара — «Икар».

Вот на этом-то последнем создании французского балета и следует остановиться. Оно свидетельствует о тех крайних формалистических течениях, которые порой одерживают верх в том или ином французском театре. Эти формалистические тенденции, по существу, противоречат французской театральной культуре не меньше, чем слепое подражание прошлому, которое имеет место в отдельных спектаклях Комеди Франсез (вспомним «Денди», о которой я писал в прошлый раз) и Большой оперы.

Именно из названия балета, что он должен сценически возродить древний миф о Дедале и его сыне Икаре — первом победителе воздушной стихии.

От такого сюжета ожидалась большой пафос, строгость и глубокая волнующая музыка. Но Лифар выступил не только в качестве первого актера, первого танцора и балетмейстера, но и как автор музыки. Он, как указано в программе, сочинил те «ритмы», которые дирижеру оставалось только оркестровать. И вот в огромном помещении оркестра сидят только 12—16 музыкантов, которые и передают метрические изыскания Лифара. Эти звуки, точные и сухие, наполняют слушателя тревогой и настороженностью. Кажется, что в оркестре беззаботно-

но играют равные марши, на фоне которых появляются точно отмечающие метр фигуры девушек и юношей.

Лифар находится в этом спектакле под тяжким гнетом метра и демонстрирует чисто формальное соответствие звука и движения. Он не раскрывает музыки на сцене, он ее не воплощает, он даже не иллюстрирует ее, он занят только арифметической синхронизацией метра и движения. Соответственно этому построения и декорации балета, напоминающая собой ранние кубистические увлечения русского театра.

Это не только «торжество формализма», это механический туник балета, а не живое и полное силы искусство. И хотя сам Лифар в отдельных эпизодах, например в той сцене, когда разбившийся Икар пытается снова лететь, обнаруживает окультистическую выразительность тона, он тем не менее категорически далек от танцующего актера, который единственно может передать в полном пафосе и музыкальной насыщенности движение волнующий и глубокий образ Икара, возникший из недр народной фантазии.

Этот обнаженно-формальный подход к спектаклю, слепое перенесение законов живописи или метрического понимания музыки на сцену составляет одну из главных опасностей всего французского театра. Спектакль «Икар» отнюдь не случайный, но единственный.

Постановка режиссером Жуве «Комических изысканий» Корнелия в Комеди Франсез свидетельствует о тех же тенденциях, которые особенно странно и опасно наблюдать в Доме Мольера. Я не хочу составлять окончательного суждения о Жуве по этому спектаклю, тем более, что доходящие до меня слухи о его работе над «Школой жен» Мольера или тот спектакль «Зигфрид» Жироду, который мне раньше пришлось видеть в его театре, говорили о гораздо более глубоком и значительном его подходе к искусству. Но на этот раз он совершил явную и кричащую ошибку. По сравнению с постановкой Коно и Бати, о которых я писал в прошлый раз, этот опыт поражает вульгарным пониманием театральности, неизлечимым для такого мастера, каким, по существу, является Жуве. Он как будто находится здесь под влиянием таких устаревших и скучных теорий, как «театрализация театра» или механическое воспроизведение законов итальянской комедии масок, теорий, которые когда-то имели хождение в учениях Евреинова или раннего Мейерхольда.

«Комические изыскания» давали повод к гораздо более интересному и значительному подходу к пьесе: отец, ищущий сына, на-

ПАРИЖСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ходит его то в трагических, то в комедийных положениях. Оказывается, что его сын стал актером и что он видит его на сцене театра. Корнель писал апофеоз актера и звал к возрождению чистой трагедии и чистой комедии, предоставляя актеру возможность широко развернуться и продемонстрировать в одном и том же спектакле свои трагедийные и комедийные возможности. Но Жуве забыл об актере, он забыл о глубоком пафосе, которым проникнуто все произведение. Он неожиданно предпочел путь стилизации и реставрации. Отсюда и заунывно-напыляя игра в трагических местах и подчеркнуто балаганная комедийность. Это представление казалось ненужной пародией на историю французского театра. И те самые актеры, которые еще накануне в «Подсвечнике» и «Самуме» показывали хорошую простоту и тонкость, эти же самые актеры играли натянуто и претенциозно в «Комических изысканиях».

Таков тот четвертый театр, который существует сейчас в Комеди Франсез. Ясно, что путь, который избрал на этот раз Жуве, не может привести к обновлению старейшего французского театра. Коно и Бати в своих спектаклях ближе подошли к важнейшей сейчас перед первым французским театром задаче.

Эти «словные» театральные поиски для нас не новы. Когда смотришь эти спектакли, невольно вспоминаешь соответственные периоды, давно пережитые и отвергнутые нашим театром. Здесь как будто снова возрождаются не только теории «театрализации театра», но и опыт возрождения «старинного театра» и иллюзорного балагана, попытки подчинить театр живописи. И, конечно, они не разрешают проблемы обновления французского театра. Поэтому они неизбежно связываются с иными тенденциями. Особенно интересна в этом смысле судьба молодых студий, возникающих сейчас в Париже. Мне пришлось присутствовать на спектакле «Короля Оленя» Гоцци в одном из таких только что нарождавшихся молодых театров («Театр Четырех Сезонов»). Престарелый Люсьен Но, откинувшись в кресле, поощрительно аплодировал молодым студийцам и в антракте объявил, что пред-

ставление «прелестно». Оно действительно увлекало наивностью и молодостью. Этот театр образовался из молодых учеников Коно, Дюлена и Бати. Во главе его стоит молодой художник и режиссер Андра Барвак. Спектакль живо воскрешает эпоху студийных увлечений русского театра. Как будто снова, как 15—20 лет назад, присутствуешь при попытках преодоления натурализма через веселую и заразительную театральную игру. Как будто видишь «Турандот» проскальзывающую в этом не очень затейливом, но живом и темпераментном спектакле.

Молодые актеры внесли в спектакль ту наивную серьезность и горячность, которая так свойственна Гоцци. К тому же Барвак обнаруживает много тонкой выдумки и боюливо сторонится всякой претенциозности. Но смысл и значение этого спектакля и молодой студии не только в ее первом обещающем успехе. Мы на собственном опыте знаем, что первая студийная удача еще не означает рождения театра. Совпадение юности и задора с подходящей ролью еще не обеспечивает будущего роста актера. Важнее те стремления, которыми проникнута молодежь театра. Барвак с горечью рассказывает о тех трудностях, которые возникают перед нарождающимся молодым театром и которые пытается теперь устранить правительство народного фронта.

Молодежь театра решила ориентироваться на широкие массы, которые сейчас лишены театра. Может быть еще совершенно неотчетливо и неосознанно, нарочито отгораживая в своих декларациях театр от политических влияний, эта молодая труппа ищет себе мощной социальной опоры, которую не может ей предоставить Париж, загруженный мюзик-холлами и театрами бульваров. Они создали проект бродячего театра, способного странствовать по дорогам Франции и посещать самые отдаленные ее уголки. Молодежь еще не замечает того противоречия, которое существует между их чисто эстетическими поисками и ориентацией на широкого зрителя. Они еще не продвигают того, что влияние этого зрителя скоро потребует на сцену не только Гоцци и Мольера, но и других авторов,

которые создадут пьесы на более близкие и волнующие Францию социальные темы.

Но один театр в Париже уже почувствовал эту настоятельную необходимость — это Народный театр, путем долгих усилий добившийся сейчас в Париже одного из обширнейших помещений, — помещения театра Сары Бернар. Он целиком ориентирован на демократического зрителя. Цены в этом театре от 5 до 15 франков, в то время как в остальных театрах они колеблются от 10 до 70. Он начал свою работу «Волками» Ромэн Роллана. Сейчас он играет «Мать» Горького. В дальнейшем он будет ставить «Овечь источник» Лоне де-Вега.

«Мать» инсценирована известным французским писателем Виктором Маргерит. Инсценировка сделана очень тщательно, и основная линия «Матери» глубоко продумана французским писателем, преклоняющимся перед памятью Горького, которого он считает «апостолом новых времен», «самым человеческим, самым популярным писателем». «Сам много пострадал, он любил утешить самых обездоленных. И таково преимущество апостолов, что, умерев, они остаются бессмертными. Их гений никогда не перестает светить. Они становятся, они навсегда стали светочами! Они продолжают обогащать сокровища духа интернационализма. Горького больше нет, да аврамуется имя освободителя», — пишет Виктор Маргерит. Нужды нет, что в этом спектакле много исторических и бытовых неточностей. Незолотую улыбку вызывает у русского зрителя трактир с надписью «Кафе» или рабочие, одетые в поддевки, подпоясанные кушачами. Все это исправимо. Но забываем тот пафос, которым проникнут весь спектакль, энтузиазм, который рождается в зрительном зале. Каждая политическая или социальная реплика, каждая острая мысль, направленная против эксплуатации, вызывает в зале демонстративные аплодисменты. Зал как будто покинуло то спокойное, ровное, внимательное настроение, которое так характерно для французского зрителя. На этот раз зрительный зал бушует и живет вместе со спектаклем.

В этом немалая заслуга актеров и режиссера, которые создали спектакль и образы, говорящие о живых и насущных для зрителей вопросах. «Мать» здесь не воспринимается как исторический спектакль. Это спектакль злободневной политической мысли. Это спектакль о людях, которые находятся в зрительном зале и о волнении участвуют в истории Павла и его матери. Режиссер спектакля Лезьер находится еще под влиянием конструктивных постановок типа Театра Революции. Реализм и услов-

ность причудливо смешиваются в декорациях и планировке сцены, но и это не мешает прорываться актерскому пафосу. Мария Кальф и Гарри Криммер играют роли матери и Павла с огромным внутренним волнением и немалым благородством.

Да, мы здесь действительно чувствовали себя в близкой нам социальной атмосфере. Не напрасно О. Л. Клиппер-Чехова говорила, что здесь она встретила новый, неожиданный Париж, тот Париж, который живет за пределами больших бульваров и Елисейских полей.

Народный театр фактически всем своим существованием приближает ответ на вопрос, который возникает сейчас перед передовыми французскими театральными деятелями: каким образом может быть произведено возрождение французского театрального искусства. Кризис не может разрешиться только эстетическим обновлением театра. Социальная идея обновляет театр.

В спектакле Художественного театра французы увидели осуществленным то, чего добиваются лучшие из французских театров: единство ансамбля, тонкость вкуса, целостность идеи. Не было ни одной французской газеты, которая бы выражала бы самых больших восторгов по поводу этих качеств МХАТ. Но многие увидели и другое. Они увидели, что реализм МХАТ сейчас более ярким и действенным, чем в прошлых его спектаклях. Газеты отмечали большую мужественность, страстность спектаклей МХАТ. Они не могли не почувствовать силы той социальной идеи, которой были пронизаны гастроли МХАТ, и даже первый газета «Фигаро», отмечая превосходную работу режиссуры и замечательный ансамбль театра, писала про «Любовь Яровую», что «природа тех аплодисментов, которые раздавались в зале, когда красное знамя сменило трехцветный флаг, была несомненно политической». Арагон в своей статье об «Анне Карениной» писал: «Этот спектакль показал, что искусство кино может быть не только достигнуто, но и превзойдено. Мы знали, это, по дорою сомневались. Теперь древнее искусство, рожденное в Греции, снова приобрело свою славу и свое достоинство. И это можно произошло только потому, что в России царем стал народ». В этих словах Арагона и заключаются ответ на все вопросы работников французского искусства о причинах успеха МХАТ, о корнях его мощного реализма и его художественного единства. Это был успех не только театра — это было торжество страны, его посланцев.