

В ПАРИЖСКИХ ТЕАТРАХ.

— КОНСТ. ФЕДИН. —

Представьте себе декорацию, состоящую из трех желтых стен, в каждой из которых прорезано по одной или по две двери. Поперек сцены протянут мостик, висающий над головами актеров и соединенный со сценой лестницами. Вот и все.

Три пары действующих лиц попеременно пользуются дверями. От времени до времени кто-нибудь из актеров залезает на мостик. Если это женщина, внизу остается мужчина. Тогда театр может хохотать над его остроумиями, которые он отпускает, задржавши вверх голову.

Все вместе взятое называется новейшей пьесой Кромвельника «La femme qui a trop petit coiffe», — драматурга, хорошо известного у нас по «Великодушному рогоносцу». Спектакль идет со сборами, театр «De l'oeuvr», несмотря на свои крошечные, парижские размеры, славословит судьбу и не думает закрываться, хотя кругом него театральные предприятия появляются и исчезают, как дождевые пузыри.

У героини пьесы слишком «маленькое сердце», потому что она морально и физически чересчур привередлива и шепетлива. Естественно, она становится в тягость всем окружающим — вполне обыкновенным людям, не очень разборчивым во вкусах и желаниях. Комедия изображает столкновение мажорально-настроенной чистоты с мужем, который не знает, как лучше к ней подойти. Кончается тем, что по совету приятеля муж применяет к жене кулаки и силой добивается от нее исполнения супружеского долга, после чего «маленькое сердце» женщины становится «большим», все понимающим, любящим и благосклонным к счастью других.

Эту средневековую мораль зритель вполне принимает или, по крайней мере, прощает автору за его остроумный диалог и актерам — за клубничку и глубочное обыгрывание спенической «конструкции» в виде моста.

Ставя пьесу, ни директор, ни режиссер не шевельнули мозгами. Театр — это лотерея. Если повезет, можно обойтись без художников, без музыки, без изобретательности в освещении, в механизмах сцены, даже без режиссера. Зато уж если вытанешь проигрышный номер, не помогут ни декорации, ни режиссеры.

Никаких особых требований к постановке публики не предъявляет. Уровень ее вкуса поражает советского зрителя, избалованного талантливыми режиссерами, смелым искусством художников.

Рядовая картина.

Тут будет к месту подробнее описать рядовую на Западе театральную картину.

Первый театр, в который я попал на этот раз за границей, был «Театр Гольдони» в Венеции. У меня возникло желание посмотреть не столько итальянский спектакль, сколько итальянского зрителя. «Театр Гольдони» венецианцы рекомендовали мне, как самую интересную сцену в городе.

Доехав на пароходике до знаменитого моста Риальто, я вскоре очутился перед освещенным подъездом. Два молодых жандарма в великобританских черных треугольниках, в мундирах с серебряными пуговицами и в ботинках с генеральскими красными лампасами тосковали у входа. Перед кассой не было ни души. Развешены, коридоры, фойе едва освещались. В зрительном зале стоял тихий мрак. Но мне продали билет, продали программу. Спектакль, очевидно, должен был состояться. И он состоялся.

Когда зал осветили, в партере оказалась публика. Боясь сказать, было ли это четыре человека или пять. Кажется, была занята одна ложа, да несколько чудачков дремали на галерее.

Потом стали появляться люди в форменных одеяниях: в серо-зеленых накидках и шляпах с перьями, в черных плащах и шапках с кистями, в мундирах и треугольниках, в куртках с аксельбантами. Это были разновидности фашистских чинов, которых полагалось наблюдать за публикой, и их набралось во много раз больше, чем публики.

Тогда поднялся занавес.

Мне не случилось видеть на большой сцене такой пегой скуки. Здесь автор составлял с актерской труппой в ничтожестве воображения, и театральные реквизит был достоин засаленных разводов на декорациях.

Давали переводную французскую пьесу. Сюжет монотонно вертелся вокруг денег и вопроса о том, обладает ли их собственник здравым или помраченным рассудком. Финальная сцена убийства изображалась с предельным натурализмом — рычанием убийцы, хрипением жертвы. К тому же герой-убийца действовал в каком-то припадке, нелепо похожем на эпилептический, и с мрачным тщанием подражал припадочному больному.

В течение всего спектакля я ждал, что итальянская публика применит, наконец, прославленный обстрел актеров гнилыми апелесами. Но всякий раз, оглядываясь или подымая голову к галерке, видел, что почти вся публика крепко спала, в том числе половина оберегавших ее чинов.

Допотопная наивность актерской игры, нищета неизбежных трех стен, которыми затыкают уши от зрителя, — все это напомнило мне представления на Трофимовском разъезде, в бесконечно давние времена, у бесконечно далеких саратовских дачников.

Но спектакль шел, как-никак, на родине Гольдони, в театре его имени. Переловые советские сцены до сих пор вдохновляются его гением. Фашистский же театр, как видно, не чувствует себя ответственным перед прошлым.

И вот, в Париже, куда зата-то, в поисках аудитории, переключал со своей драматургии Гольдони, совершенно так же, как в Венеции, процветают дачники с Тро-

фимовского разъезда. Отличие парижского театра от венецианской кочевой труппы состоит в том, что парижский директор театра делает ставку на примдонну, выискивая в толпах безработных актрис «звезду» и кое-как подбирая к ней театральные зал, пьесу, актеров, музыкантов. С карандашником в руке высчитываются расходы «постановки», и так как каждый скрипач стоит пятьдесят франков в вечер, а продать на пятьдесят франков билетов труднее, чем найти пятьдесят скрипачей, то убогость спектаклей проглядывает даже в хороших театрах, на пьесах, пользующихся успехом.

Оркестр, которого не слышно.

Рейнгардт, эмигрировавший из гитлеровской Германии, поставил в театре «Pigall» «Летучую мышь» Штрауса. Вся соль спектакля — во втором акте оперетки, в пыльном, сверкающем бале. Наиболее интересный момент — в переходе толпы разряженных гостей из комнаты в комнату по вращающейся сцене. Эффект горизонтального движения увеличивается великодушным опусканием сцены, когда нижняя гостиная сменяется кухней с поварями и затем — верхним залом. Средний этаж представляет собою машинное отделение сцены и только слегка «погримирован» под кухню. Мейерхольд вряд ли займлся бы таким сложным подкрашиванием внушительных механизмов, а дал бы им во всей красе проплыть перед зрителем. Рейнгардт ради гармонии целого стилизовал примерил шестерни, валы и передачи машин окороками, медной посудой и фартуками поваров.

В этом большом спектакле поражает мизерность оркестра, составленного с такой экономией, что пиликанья жалких скрипок часто совсем не слышно. От легкомысленной, радостной силы штраусовских мелодий не остается ничего. Но сугубо хозяйственные причины, объясняющие такую отчаянную экономию, режиссер лукаво прикрывает какой-то камерной, интимной трактовкой всей музыки. У публики создается впечатление, что спектаклю придан до смешного крошечный оркестр из-за некоторого снобизма, что неслышное пиликанье скрипок, в то время как на сцене разворачивается импозантный балет, — некий изысканный последний крик моды. Дело же гораздо проще: изобретательный режиссер причет высушующуюсь связью оркестр гримасу вездесущего кризиса. И так как ничего не осталось от Штрауса, мало осталось и от Рейнгардта: он делит успех с современной чудесной механикой сцены, несмотря на бессознательное старание спрятать своего союзника под кухонной утварью.

Антроумная ставка на «камерность» музыки в большом спектакле, требующем оркестра, проявилась и в театре «Champs Elysees». Там гастролировала другая германская эмигрант — целая труппа, бежавшая от слишком усердного покровительства министра пропаганды Геббельса, — немецкий балет «Joss». После успешной поездки в Америку он уже вторично выступал в Париже.

Технически вышколенные молодые балерины и танцовщики исполняют отдельные небольшие пантомимы, иногда весьма острого содержания. Широким успехом пользовался балет «Зеленый стол». Пролог и эпизод этого балета изображают пародию на заседание некоей «мирной» конференции (может быть, по разоружению) за зеленым столом. Танец проводится в приемах кукольного театра и необыкновенно выразителен и отчетлив по технике. Заседание пролога кончается «срывом» конференции и переходит в балет о войне. Эта центральная часть, к сожалению, полна неуловимых аллюзий, чересчур растянута и отдает скучнейшим пацифизмом. Зато снова появляющийся в эпизоде «Зеленый стол», с блеском высмеивающий очередную «дружескую отмену», вознаграждает зрителя.

Много политически смелого содержания вложено в другой балет, построенный на материале улицы большого города. Вообще труппа Joss не боится больших тем и социально-политического толкования их, хотя вовсе не ставит себе агитационных задач и не прочь заняться даже стилизацией бидермайеровской Венны.

Несмотря на разнообразие тем и формальных задач, которые требуют щедрого выбора музыкальных средств, балет раз ежает по свету только с двумя ролями. Два пианиста сопровождают танцы либо в две, либо в четыре руки, многозначительно заполняя своей музыкой и антракты. Никакая изысканность исполнения не убеждает, однако, публику в том, что в большом балете хороший ролик лучше хорошего оркестра. Природа «камерности» и здесь чересчур ясна, особенно, если поглядеть на пустующие ложи и дорогие места партера.

В театре «Madelene» труппа под дирекцией Требора, бывавшего в СССР, поставила любопытную пьесу «Passage des Princesses». Это — мелодраматические и комические эпизоды из жизни композитора Жана Оффенбаха и известной певицы Гортензии Шнейдер. Пьеса построена в виде хроники шестидесяти и семидесяти годов, каркасом которой служат знаменитые биографии. Спектакль глубоко сентиментален. Апогей артистической славы Шнейдер привлекает к ней весь «свет». Во время парижской выставки через уборную актрисы проходят «сильные мира» — немецкие герцоги, русские великие князья, всемогущий Бисмарк, министры и великожи (отсюда название пьесы). После смерти своего беснотного возлюбленного Шнейдер появляется на сцене в трауре и произносит диалог на тему о том, что все течет. Старик Оффенбах подает ей руку. Публика растроганно аплодирует ей.

Спектакль воспринимается зрителями вообще очень сочувственно. Это — настоящий французский успех. Его слагаемыми являются привлекательность актрисы Жанны Марнак, исполняющей роль Шнейдер, великодушное дарование пианиста — такого же сильного музыканта-пианиста, как и характерного актера, в котором Оффенбах нашел свое достойное воплощение.

Но секрет сочувствия публики глубже. Он — в тонкой идеализации «многого прош-

лого», в чувствительности, пронизывающей каждый поворот судьбы героини, и даже в самом приеме хроник, не требующем от зрителя никакого активного участия в пьесе, никакого усиления мысли, но безболезненно ведущем от эпизода к эпизоду.

Что это именно так, подтверждает огромный успех в Париже другой хроник — английского фильма «Кавалькада», обещавшего все кинотеатры.

Фильм показывает нынешнее английское общество, обреченное на безнадёжную череду войн. История двух семейств развевается на протяжении более чем тридцати лет. Хроника начинается англо-бурской войной, проходит через мировую империалистическую и заканчивается 1933 годом, который совершенно открыто дан, как угрожающий мрачный предвестник новой войны. Содержание фильма — пацифистский протест. Кавалькада скачущих всадников, силуэтами появляющихся на грани отдельных эпох, должна символизировать время. Поколения сменяются — война остается: вот вывод, предлагаемый авторами картины.

Финальная сцена «Кавалькады» сходна с последним эпизодом из «Passage des Princesses»: действующие лица, показанные сначала молодыми людьми, в конце предстают перед публикой седыми стариками. И замечательно: в этот момент на «Кавалькаде» публика так же часто и легко плачет, как в театре «Madelene». Несмотря на видную тематическую разнородность двух зрелищ, полная близость их художественной природы разоблачается именно в этих сценах.

Спектакль-демонстрация.

Но не всегда Париж любит плакать в театре.

Нельзя было думать в те дни попасть в знаменитую «COMEDIE FRANCAISE»: там шел «Кориолан» из шекспировской трагедии, ставший знаменем гражданской борьбы нынешнего Парижа.

В советской печати уже немало рассказывалось о «Кориолане». Но еще раз упомянуть об этом буквально боевом спектакле так же нелишне, как нелишне напомнить о фашистском «трагическом вторичке» на площади Согласия и о марше полтора тысяч рабочих у Венсенской заставы.

На «Кориолане» государственный театр Французской комедии поправлял свои унылые финансовые дела. Билеты брались при ступом. На спектакли толпа являлась возбужденная, как на демонстрацию. И спектакль становился демонстрацией.

«Кориолан» — «сильный человек», «презирающий толпу, чернь». «Сильный человек» — предмет возжеления площади Согласия, один из краеугольных камней «теории» международного фашизма. И в то время, как на Сен-Жерменском бульваре молодые люди из Латинского квартала перероивали и поджигали автобусы, репетировали восстание против «бессильного» парламента, в партере лучшего парижского театра немство аплодировали «сильному человеку», внезапно обретенному им драматической сценой.

Римский полководец издевается над плебсом. Партер рукоплещет от восторга. Галерея свистит: «делой Кориолана вместо с партером!» На сцене высмеивается народный трибун, — в зрительном зале происходит новая схватка. Публика делится на две, три, четыре группы, которые то объединяются в симпатии к актерам и шекспировским персонажам, то враждебно атакуют друг друга.

Эти раскаты рукоплесканий, вопли, свистки и крики, заполняющие театральный зал, наглядно расставляют реальных действующих лиц грандиозного исторического спектакля за пределами «Комеди Франсез». Улица анила, захвативла театральное здание, улица — с ее политикой, социальными страстями, баррикадами, полицейскими усмирителями, с провалом кабинета Шотана, со свистопляской вокруг префекта Кьяппа, с пошлой инсценировкой самоубийства Ставиского, с бульварными листками и кушей-продажей всего на свете!

Как часто в ресторанах — этих вечных спутниках жизни француза, в метро, на перекрестках, под хрипящих газетчиков слышалось имя Кориолана, — понятие, сплотившееся с полнотой и воплощенное в обиходы вечною общественной жизни.

В конце концов, бури в «Комеди Франсез» приняли штормовую силу. Кабинет Даладе, сделав вид, что выдает толпе две самых ослабленных головы — Кьяппа и начальника Сюрте генерал Томе, назначил этого самого Томе директором театра на место Эмиля Фабра, можно сказать, открывшего «Кориолана». Тогда шторм перешел в ураган, и кабинет Думерга, призванный утишать, примирять и вообще «наводить порядок», снял «Кориолана» с репертуара.

Но заклеенное на афишах имя Кориолана осталось навсегда прожектором, обращенным на события кровавого февраля и ярко напоминающим другие театральные бури, когда-то предвещавшие Франции июльские дни. Недаром же в феврале французы так часто говорили о том, что революции иногда начинаются в театрах...

Так складывается театральная жизнь нынешнего Парижа. Со стороны художественной ее нельзя не признать бедной. Уровень вкуса рядового зрителя провинциален. Изобретательность вносится чаще всего иностранцами. Всякий успех умалется общими условиями кризиса, по которому вынуждены равняться все театры, без исключения. Обычная беда парижских сцен — неустойчивость и случайность актерских трупп, беспринципность дирекции — сейчас сделавшись нищетою: труппы распадаются, не успев сойтись на первую репетицию.

Зрители, обладающие повышенными требованиями, создают славу иностранным театрам. Другие ищут дешевой радости, не брезгуя клубничкой. И только изредка, когда театр перерастает себя, и действие переносится со сцены в зрительный зал, все оттенки публики сходятся на одном спектакле. Пока мы знаем именно только один такой спектакль. Со временем их будет не мало.