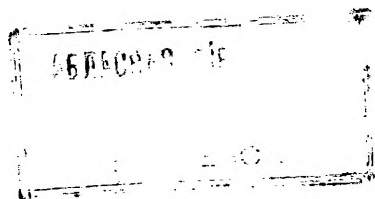




# ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПАРИЖ СЕГОДНЯ

ОТД. ИСКУССТВ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИСКУССТВО»

1960

**Оформление художника**  
*А. Д. Гончарова*

## ПАРИЖСКАЯ ЖИЗНЬ НЕ НА СЦЕНЕ

...**М**не говорили: «Пойдите в Пале-Рояль на «Парижскую жизнь», поставленную Жаном-Луи Барро, это гвоздь театрального сезона, именно там вы лучше всего ощутите парижский театр сегодня...».

И вот я мчусь на этот прославленный спектакль. Чуть не заблудившись в сложных лабиринтах подземных переходов метро, вылезая на станции Ришелье, отыскиваю улицу Монпансье, на которой расположен театр Пале-Рояль, и, убыстряя шаги, иду в глубь улицы. Какое интересное совпадение — оперетта Оффенбаха, сыгранная впервые во Франции столетие тому назад, была дана именно в этом театре. Как же теперь заживет спектакль на подмостках, где он родился? Ж.-Л. Барро — режиссер-чародей, он способен проникнуть в тайну искусства любого времени, любого жанра и выразить через старые формы новое мироощущение. Его, наверное, особенно воодушевлял тот факт, что играть нужно в том здании, где еще бродят прекрасные тени премьеры 1859 года...

Но странно: я давно уже должен подойти к зданию Пале-Рояля, а слепящих театральных огней не видно, нет потока зрителей, нет и обычной вереницы машин. Улица Монпансье по-ночному безлюдна и погружена в полумрак. Я подхожу к театру, на двери плакат: «Relâche». Театр выходной. Оказывается, я спутал дни! Минуту в душе живет досада. Но зачем огорчаться? Мне не удалось увидеть «Парижскую жизнь» на сцене, так ведь можно увидеть парижскую жизнь в натуре.

... Я старался все время всматриваться в эту жизнь. С того момента как «ТВ-104» опустил нас на аэродром Бурже, она кинолентой помчалась

в окнах автокара, доставившего нас в гостиницу, она за дни моего пребывания в Париже кипела и бурлила рядом. Но, отдавшись полностью своим научным занятиям, не поднимая, как говорится, головы от книг, я видел ее только урывками — мимо стремительно проходило множество людей, и казалось, что ты ухватываешь их только боковым зрением. Рассмотреть внимательно было невозможно, каждый день и час проходили во всевозможных трудах.

А вот сейчас для наблюдений освободился весь вечер. Можно бродить по улицам и, вспомнив шекспировскую фразу: «Весь мир — театр», смотреть картину за картиной, разглядывать типы людей, всматриваться во все, что пошлет тебе Тихе, богиня Счастливого Случая, царившая некогда в античной драме.

Итак, я повернул от театра Пале-Рояль и пошел обратно по улице Монпансье, которая открылась теперь передо мной во всех своих подробностях. Это была очень узкая, тихая, почти не освещенная улочка с домами старинной кладки, с редкими вывесками маленьких кафе и захудалых отелей; часто встречались итальянские названия — некогда это был, наверное, итальянский квартал, примыкавший к улице Ришелье и к зданию Пале-Кардиналь.

Выхожу на площадь, как из средневековья — в современность. Ослепительно сияет реклама магазина «Лувр» в виде летящего на парусах огненного корабля. Прохожу мимо Комеди Франсез: приземистое, почерневшее от времени, малоприметное здание; то, что это театр, узнаешь только по колоннам и горельефам, изображающим великих драматургов и актеров. На углу дома стоит памятник Альфреду Мюссе. Миную обширный ансамбль дворца Пале-Рояль, внутренний двор с колоннадой, так называемый Двор чести, превращенный сейчас в своеобразный гараж. Пересекаю площадь перед театром и иду по широкой, прямой, залитой светом авеню Оперы. Импозантное здание оперного театра виднеется вдаль...

Магазины тянутся длинной чередой, особенно много обувных, витрины завалены тысячами пар дамских туфель, будто фирмы обслуживают не женщин, а сороконожек. Парижские магазины переполнены товарами, а покупателей удивительно мало, как-то даже жутко бывало ходить по огромным залам универмагов среди очаровательных деревянных красавиц-манекенов, расставленных в самом центре магазина, и застывших на своих местах девушек-продавиц. При появлении покупателя продавицы пробуждались, и тогда уж берегись — заставят купить то, что тебе даже вовсе и не нужно...

Люди толпами идут мимо витрин, останавливаются, и часто можно услышать вздох сожаления — вещи еще больше подорожали.

Вот площадь Оперы, широкое половодье городской жизни, потоки людей, оживленная парижская толпа. Почти никто не носит шляп,

женщины в коротких платьях и пальто нараспашку, мужчины в очень узких брюках, в легких короткополых пальто, а иногда просто в пиджаке, с ярким кашне на шее. Толпа удивительно моложава, кажется, тут люди без возраста, разница между тридцати- и пятидесятилетними малоразличима. На углу огромный кафетерий в пять этажей, со стеклянными стенами, и в нем люди — как пчелы в гигантском улье. Колоссальный магазин женских сумок, и на витрине новая модель — сумка из крокодиловой кожи, цена которой равна месячному окладу продавщицы, предлагающей эту сумку.

Сворачиваю с площади на бульвар Капуцинов. Старое, средневековое наименование, а улица, перестроенная лет сто назад, мало чем отличается от других парижских проспектов — ровная, широкая; снова огни магазинов, слепящая реклама кинотеатров. Бесчисленные ресторанчики, иногда на всех четырех углах или один возле другого по пять-шесть заведений подряд. Столики, выставленные на тротуаре, по зимнему времени прикрыты большим стеклянным колпаком. Ресторанчики переполнены — это место вечернего отдыха. Люди здесь чувствуют себя как дома, беседуют, читают газеты, играют в домино, карты.. Две старушки даже что-то вяжут.

Около станции метро, куда ведет лестница прямо с тротуара, особенно оживленно. Стоят несколько девушек. Обращаю внимание на одну, стройную и миловидную. К ней подходит неказистого вида человек, она небрежно отворачивается от него, а через минуту около нее уже другой, помоложе... Они о чем-то толкуют, и вот, обхватив девушку за талию, мужчина уже ведет ее в соседнее кафе.

Таких женщин, стоящих у метро, у стен домов, особенно много на соседнем бульваре Итальянцев. Витрины освещают их лица. Среди веселой, шумной парижской толпы видеть этих женщин жутко. Тебе самому неловко на них взглянуть, кажется, что этим взглядом ты можешь их оскорбить, дать им понять, что догадался, с какой целью это создание стоит у витрины шикарного магазина...

Иду дальше, издали видны эффектно освещенные колонны церкви Мадлен. Здание, построенное в стиле древнегреческих храмов. Здесь венчался Наполеон. По боковой улице прохожу на Вандомскую площадь. Это одна из самых старинных площадей Парижа. Узкое кольцо зданий XVI века, и посередине колоссальная Вандомская колонна. Полумгла и тишина. Ни людей, ни машин. Хотя всего десять часов вечера. В ночном Париже часты такие контрасты, в одних кварталах город засыпает очень рано, в других с одиннадцати часов только разгорается жизнь. Стою перед колонной — она сооружена в 1806 году в честь победы Бонапарта, — разглядываю спиралью расположенные барельефы с изображением боевых эпизодов. Поднимаю голову все выше и выше и вижу на вершине колонны несоразмерно маленькую (и поэтому

комичную) фигурку императора. Самовозвышение всегда комично, и Вандомская колонна — символ этой слабости великих мира сего.

Вдруг из какого-то учебного заведения высыпала веселая и шумная толпа студентов, покой площади был нарушен смехом и выкриками. Но группа молодежи удалилась, и площадь вновь застыла в своем величавом молчании.

Через переулки я вышел на площадь Согласия с египетским обелиском в центре; этой каменной громаде три тысячи лет. Она мне представляется осью гигантского города. Налево от обелиска чернеет величественный ансамбль Луврского дворца, направо точно отдаленным заревом пожара сияет перспектива Елисейских полей, замыкающаяся знаменитой Триумфальной аркой с могилой Неизвестного солдата под ней.

Но, раньше чем направиться в ту сторону, хочется ночным часом заглянуть в особо полюбившиеся места, и я быстро пересекаю сад Тюильри и через низкую арку Луврской галереи выхожу к Сене. Тут я уже не раз бродил, обходя ряды букинистов.

Сейчас их подвесные сундуки ничем не приметны, они нескончаемой темной лентой опоясывают бетонный парапет набережной. Но с утра эти волшебные сундуки вывалят свои богатства, и можно будет сразу увидеть сотни тысяч книг, богатейшую библиотечную полку в несколько километров длиной и на ней — издания самых различных возрастов, от древних томиков, одетых в белесую свиную кожу, до новейших детективов с их броскими, кричащими обложками, и медленно передвигающуюся вереницу (если не сказать — процессию) покупателей — это простой народ, тысячи людей, жаждущих знаний и поэзии. Книги в парижских магазинах очень дороги, у букинистов они на 20—30 процентов дешевле. Массовая торговля книгами, собственно, происходит тут. У букинистов можно и взять книгу на прочтение, можно получить и консультацию. Я спрашивал некоторых из них о новой литературе о Мольере и получал дельные советы. Один из моих собеседников-букинистов, узнав, что я из Советского Союза, показал свой любовно хранимый раритет — это был автограф письма автора музыки «Интернационала» Пьера Дегайтера.

Сейчас на набережной было совсем безлюдно, река, поблескивая черными гладкими волнами, катила свои воды. Ниже по течению в ночном небе громоздился собор Парижской богородицы. По ту сторону Сены остроконечными игрушечными башенками вырисовывалось приземистое здание старинного парижского суда. Вдали виднелся черный силуэт конной статуи Генриха IV, гарцующего на мосту, сохранившем с древнейших времен название — Новый. Великое вечное города — нетленные памятники народного гения.

Возвращаюсь к Тюильри узкими, кривыми улочками, здесь как-то сразу меняется атмосфера, все кажется уютным и домашним. На углу

дремлет над жаровней с жареными каштанами толстый старик в засаженном берете. Можно взять кулечек и положить деньги в железную банку. Невдалеке разложены в кадках по сортам устрицы, креветки и крабы. Этот малопривлекательный товар носит красивое наименование — «плоды моря». Чуть поодаль действительно плоды—многоцветные горы апельсинов, гранатов, лимонов, бананов, свежих помидоров... Все на улице. Хотя и холодно, но парижан не так-то легко загнать в помещение. Помогают юмор и быстрая ходьба. Простуды не боятся даже... фиалки. Они выставлены в корзине около цветочного магазина.

Выхожу к Елисейским полям — это очень широкий проспект, в начале засаженный с двух сторон несколькими рядами буковых и каштановых деревьев. Садовая часть кончается у здания редакции газеты «Фигаро».

Елисейские поля живут полной жизнью, от рекламных огней и света витрин светло как днем. Особенно ярко горят лампы у знаменитого кабаре «Лидо» — вход шесть тысяч франков! Начало в одиннадцать часов ночи. Я видел стекающую толпу, богатую, разряженную, крикливую. В большинстве это американцы и англичане. Запомнилась фигура одного ветхого старика с пергаментным лицом Рокфеллера, в пальто с иголки, в старомодном котелке. Он еле передвигал ноги, опираясь сразу на две трости. Эти мощи торопились в злчное место — изображенный на рекламном панно табун обнаженных женщин с задранными ногами сулил высшие радости!

Внимание привлекают магазины автомобильных фирм Рено, «Ситроен». Через окно витрины вы видите помещение до самой внутренней стены. Весь магазин, по существу, является рекламным окном. На первом плане установлена плоская длинная машина новейшей марки. Поставленная на скошенном станке, она будто мчится полным ходом, на развороте у нее распахнулись дверцы, и красная кожаная обивка манит к себе любителей автоспорта. Стоит такой «ситроен» очень дорого. Рядом вторая, охотничья машина. Она покрыта тиной и даже прихватила с собой, вылезая из чащи, кусок сломанной ветки. Так остроумно рекламируется проходимость машины в любых природных условиях. В глубине — вереница дешевых, уцененных машин.

... Хочется есть. Вспоминаю, что мне хвалили новый красивый и недорогой ресторан на Елисейских полях; разыскиваю его.

Огромная застекленная комната, заставленная тяжелыми деревянными столами и скамьями на манер деревенских. По стенам — вьющийся виноградник, живые ветви переплетены с искусственными лозами, и от этого создается полное впечатление густой зеленой листвы. Весь зал в изгородях, каждый стол стоит будто в беседке. Неоновый свет дает ощущение яркого солнечного дня. И самое чарующее: посередине зала — большой, размером в 6—8 кубометров, стеклянный вольер, в котором порхают и щебечут сотни разноцветных птичек. Веселый птичий гомон —



вместо ресторанной музыки. Действительно, чувство вкуса присуще этому городу.

Продолжаю прогулку.

Уже двенадцать часов, толпа редеет. Я дохожу до конца проспекта. Триумфальная арка из седого камня, подсвеченная снизу, кажется волшебным хрустальным сводом; пылающий под ней огонь на могиле Неизвестного солдата еле заметен в зареве рекламных огней. Двенадцать лучей площади Звезды — двенадцать широких проспектов, переполненных потоками машин, — являют собой сплетение артерий у самого сердца Парижа.

И вдруг из-за угла появляются три фигуры в белом. Это слепые музыканты. Двое, обнявшись, играют на одном аккордеоне, третий, помоложе, идет чуть впереди. Он, наверное, настолько видит, чтобы вести товарищей. Все трое, высоко подняв головы и широко раскрыв незрячие глаза, поют какую-то странную протяжную и торжественную песню и, шагая в ногу, идут вперед. Гулкий аккомпанемент, прямолинейное движение, чеканный ритм мелодии, все придает этой неожиданно появившейся троице что-то грозное и символическое... Толпа сторонится слепцов, а они, выделяясь своими белыми костюмами, идут по Елисейским полям. Вспоминаются «Слепые» Брейгеля и «Жертвы войны» Кете Кольвиц, и три слепых певца воспринимаются как некий символ страдания, обездоленности и одновременно мужественного протеста.

Спускаюсь в метро и иду по длинному подземному коридору. Снова нищие музаканты, их в Париже много. До сих пор у меня перед глазами опрятно одетая слепая женщина с рябым лицом. Она стоит у перекрестка двух переходов метро и поет тихим, обесиленным голосом что-то про жаркую страсть. Не забыть и другого музыканта — веселого, здорового слепого парня, который играл на своем аккордеоне так лихо, что заглушал даже шум проходящих поездов. Этот слепой совсем не походил на нищего, в каскаде его бравурных аккордов слышались сила и молодость, та неистребимая жизнерадостность Кола Брюньона, которую лучше всего выразить по-русски словами «жив курилка!» Людской поток еще издали замедлял перед ним свое движение, прохожие весело переглядывались, бросали монетки и, казалось, продолжали свой путь более бодрым шагом. Я тоже физически ощутил на себе бодрящую силу этих ритмов, гулко отдающихся в длинных коридорах метро.

На улице было уже совсем пустынно. Мое внимание привлек человек в рабочем комбинезоне, выходящий из маленькой автомашины. Он снял с нее раздвижную лестницу и, прислонив ее к стене, вытянул метров на восемь. Человек быстро полез по перекладинам, держа в руке большую кисть, и, добравшись до верху, подтянул к себе ведро с клеем и огромный рулон бумаги. Это был ночной расклейщик

афиш. Ему нужно было приклеить плакат, состоящий по меньшей мере из двадцати листов — каждый в человеческий рост. И вот рабочий, стоя на узкой верхней перекладине, стал работать с удивительной ловкостью: покрыв сперва рекламный щит клеем, он широким жестом, высоко поверх головы, набрасывал на нужное место лист, рядом другой, третий, и делал это виртуозно, не ошибаясь ни на один миллиметр. Листы постепенно складывались в общий гигантский рисунок: Я еще не мог разглядеть этот рисунок, а попросту стоял и любовался рабочим, как гимнастом и фокусником, любовался поразительной грацией и точностью его нелегкого, опасного труда.

Над чем же трудился этот рабочий человек? Он доклеил последние листы, и я уже мог разглядеть этот плакат-монстр. На нем была изображена вереница толстопузых банкиров в цилиндрах, с сигарой в одной руке и с узелком в другой. На узелках стояла внушительная цифра — 60 000 000 франков. А сверху плаката была надпись: «300 миллионов. Тираж 23 января 1959 года». Таким способом рекламировалась национальная лотерея, обещающая каждого купившего облигации сделать банкиром-миллионером.

Рабочий закончил свое дело и, даже не взглянув на плакат, уехал дальше. Он обладал большим, чем золото, — золотыми руками.

А невдалеке от плаката, призывающего бедняков стать миллионерами, я увидел самих бедняков.

Посередине тротуара на решетках вытяжных вентиляционных труб метро расположилась на ночлег группа людей — мужчины, женщины, был, кажется, среди них и ребенок. Одни уже, свернувшись калачиком, спали, другие тихими голосами беседовали... Позже мне сказали, что это обычное место ночлега бездомных; из решеток метро идет теплый воздух.

Вот какие разнообразные картины парижской жизни я увидел в один вечер. За тридцать три дня, прожитые в столице Франции, я видел, конечно, больше, но если бы я стал рассказывать даже обо всем — о рабочей демонстрации, встретившейся мне в районе завода Рено, о беседах с передовыми деятелями культуры, о дружеском приеме, оказанном группе советских ученых в обществе «Франция — СССР», — повторяю, если бы я стал описывать все свои встречи и впечатления, то и тогда, конечно, не смог бы полно рассказать о сегодняшней жизни Парижа со всеми ее красками и противоречиями...

Все это требует особого и внимательного глаза, я же, поглощенный книгами и спектаклями, сделать этого не мог. Поэтому пришлось строго ограничиться описанием одного вечера, довериться Тихе, богине Случая, и рассказать о том, что увидел в часы, предназначенные театральной «Парижской жизни» и отданные на лицезрение парижской жизни реальной.

**Н**а изданиях французского Общества истории театра изображена наяда с зеркалом в руке, под фигурой сделана надпись: «Это — общественное зеркало». Слова Мольера, характеризующие общественную роль комедии, служат французскому театру девизом на протяжении всей его истории.

Заглянем же в это зеркало сегодня, по его отражениям, возможно, мы узнаем современную жизнь страны и народа.

Итак, книга называется «Театральный Париж сегодня», заглавие может показаться завлекательным.

Кто не рвался вкусить прелесть плода парижского театра! Как много связано с этим городом за многие столетия истории театрального искусства! Сколь велики имена, начертанные на фронтоне французского театра, начиная с имени первого светского драматурга и актера Адама де ла Аля (XIII в.) и кончая современными прославленными мастерами сцены. Мы их видели во время гастролей Комеди Франсез и Национального народного театра в Москве и высоко оценили искусство Ж. Ионеля, Л. Сенье, Б. Бретти, М. Казарес, Ж. Вилара и др.

Когда я посетил Францию в первый раз в августе 1957 года, театры были закрыты, и, не посмотрев спектаклей, я как бы не увидел важнейшей грани в духовном облике страны.

И вот теперь, в 1959 году, я посмотрел театры, и мое сердце должно быть переполнено радостным чувством...

Но тут романтический тон пресекается и наступает черед трезвого реализма. В этой перемене тона имеется даже некоторая неловкость, опасность разочаровать читателя. Во всяком случае, я замечал это разочарование в глазах моих друзей, которые, слыша лишенный энтузиазма ответ на вопрос: «Вы видели театральный Париж?» — были как будто не удовлетворены...

И все же, как ни приманчиво «романтическое» видение театрального Парижа, реальность фактов интересней, поучительней и мне самому неизмеримо дороже.

Современный театральный Париж — явление сложное и противоречивое, обладающее бесспорными достижениями и не менее бесспорными пороками. Театры современного Парижа требуют исследования ряда борющихся друг с другом художественных направлений, многих творческих биографий. В настоящем очерке решения такой задачи не предполагается. Очерк пишется по следам личных впечатлений и научных целей не имеет. Но все же мне кажется, что, говоря о шестнадцати виденных мной спектаклях, я должен попытаться нарисовать общую картину театральной жизни Парижа.

Передо мной «L'Officiel des Spectacles» — еженедельная программа всех парижских театров и зрелищ. Помимо этого в Париже существует большое количество мюзик-холлов, с десятков эстрадных театров, множество кабаре и ресторанов с театрализованными номерами.

Особенно любопытно, что среди программ зрелищных предприятий, названных в еженедельнике (на страницах которого можно увидеть также и самые легкомысленные рекламные объявления), помещены программы богослужений восемнадцати церквей, дающих мессы де минюи (ночные службы). Список этот открывает собор Парижской богородицы.

В подзаголовке «L'Officiel des Spectacles» сказано: «Все спектакли недели». Начатые объявлениями о церковных мессах, эти программки завершаются объявлением театра-кабаре «Фоли-Пигаль». Рекламируется «единственное в мире» ревю стрип-тиз\*, под названием «Rouprées à gogo» (в переводе это значит «Девочек по горло»).

Но мы говорим только о театрах драматических; их в Париже больше пятидесяти, цифра внушительная. Не забудем, однако, что лишь два парижских театра являются репертуарными, это Комеди Франсез и Национальный народный театр (Théâtre National Populaire — TNP). Остальные же пятьдесят театров играют только по одной пьесе. Значит, в сезон в Париже показывается пятьдесят пьес плюс репертуар Комеди Франсез, имеющей два зала, и TNP.

---

\* Английским словом strip-tease называется эстрадный номер постепенного раздевания женщин.

Интересно сопоставить эти цифры с московскими. В Москве насчитывается около тридцати драматических театров, в репертуаре которых имеется в среднем по двенадцать — пятнадцать пьес; таким образом, количество московских постановок во много раз превышает количество спектаклей парижских.

Что же представляет лицо парижского театра? Какие зрелища по преимуществу смотрит ежевечерне парижский зритель?

Ведь виденные мной спектакли были отобраны со специальной целью — посмотреть наиболее значительное и разнообразное в сегодняшнем театральном сезоне. По этим спектаклям «репертуарный массив», наиболее характерную тематику установить нельзя.

Обратимся для этого к театральному еженедельнику и бегло ознакомимся с репертуаром парижских театров, называя эти театры в том порядке (алфавитном), в каком они стоят в справочнике.

В театре Амбасадер идет американская пьеса под названием «Двое на качелях». Ее поставил известный кинорежиссер Лукино Висконти, приглашенный для этого из Италии, там играет знаменитый Жан Марре. Сюжет пьесы таков: двое любовников (это двое на качелях) то расходятся, то сходятся, то она уходит к другому, то он изменяет ей с... женой.

В театре «АВС» идет пьеса «Ветреница». Это произведение модного современного либреттиста Р. Венси, его комедии показываются сейчас сразу на трех сценах Парижа. «Ветреницу» поставил режиссер Л. Леду.

В театре Буфф-Паризьен идет спектакль «Безделица». Режиссером этого представления является известный москвичам Жан Мейер, режиссер и актер Комеди Франсэз.

В театре Шатле, славящемся своими постановочными эффектами, идет пьеса «Рождественская роза», витрины театра разукрашены фотографиями многочисленных герлс, сюжет пьесы — адюльтерный.

В театре Гэте-Лирик идет вторая оперетта Венси в соавторстве с Марком Кабом — «Красавица из Кадикса».

В театре Ренессанс показывают третью оперетту Венси — с благочестивым наименованием «Святой Валентин», это должно только придавать пьесе большую пикантность. Путаница между тремя парами любовников происходит в день св. Валентина. Сам святой к этой любовной чехарде отношения не имеет. В Париже это никого не удивляет. Я видел в кинотеатре св. Мартина рекламу с девицей, сидящей в ванне.

В театре Нувоте идет пьеса модного французского драматурга Андре Руссена. Она озаглавлена непонятным словом «Ам-страм-грам», но содержание ее охарактеризовано в программе кратко и выразительно: «ребячливые и чарующие игры в легкую любовь».

В театре Потиньер дается пьеса «О чем мечтают мужья». Сюжет тут не новый — муж недоволен своей женой, он заводит любовницу, которая оказывается его (вначале не узнанной) супругой.

В театре Атений идет «Шляющаяся», или, точнее, «Шляющаяся по жизни», Ж. Дювала. Это история о некоей искательнице приключений, которая попадает на американский пароход и там встречается с типом, едущим зайцем. Между ними завязывается роман.

Театр Мишель показывает «Черную милочку». Реклама с изображением мулатки с высоко задранный ножкой говорит сама за себя.

Список пьес увеселительного репертуара можно и продолжить. Но картина уже достаточно ясна, укажу лишь еще на один спектакль, на постановку в театре Потиньер, комедию «Раздевайтесь, мадам». Содержание пьесы таково: гангстер врывается в дом и обнаруживает незнакомых между собой мужчину и женщину. Для того чтобы обезопасить себя от них, он заставляет под дулом оружия лечь эту пару в постель. И удаляется с наворованным. После чего является муж и ситуации «треугольника» начинают действовать...

Я не стал бы излагать содержание этого фарса, если бы меня не поразил отзыв прессы. В одной из парижских газет рецензия на этот спектакль заканчивалась следующим образом: «Мужские роли дают возможность показать свое искусство, тогда как женские больше рассчитаны на то, чтобы чаровать зрителя красотой обнаженного тела, что все актрисы и делают с избытком, вплоть до последней сценки, где две женщины, полагая, что они в доме совершенно одни, раздеваются донага в поисках ванной комнаты».

Так линия развлекательного репертуара выводит театры за пределы искусства и спектакли смыкаются со зрелищами всевозможных варьете и кабаре, на фронтонах которых можно прочесть огненные буквы: «Les nus les plus osés du monde. Les strip-tease permanentes» («Самая вызывающая нагота в мире. Постоянно: стрип-тизы»).

Надо полагать, что среди перечисленных пьес существуют известные различия; наверное, в лучших из названных спектаклей встречаются и лирика и остроумие. И все же можно сказать, что вся эта вакханалия «ребячливой игры в легкую любовь», весь этот поток сексуальной тематики имеет один общий источник — распущенность нравов современного буржуазного общества, позорное отношение к женщине, с которым искусство не борется, а, по существу, его распространяет и утверждает.

Эротическая тематика представлена на парижской сцене не только в комедийном аспекте, она лежит в основе многих семейных драм фрейдистского толка. В театре Мадлен идет пьеса упомянутого уже нами Андре Руссена — «Мама». Здесь страстная сицилианка-мать «дьявольским образом вмешивается в семейные дела своего сына».

В театре Мишодьер показывают «Отца» Эдуарда Бурде, где тоже изображен запутанный сексуальный узел. В театре Мариньи идет пьеса О' Брайена «Удивительный Пеннипекер» — история о некоем американском дельце, у которого две семьи и который героически выкручивается из всех трагикомических сложностей этого положения.

Перечисление пьес подобного плана на этом можно закончить. Добавлю лишь несколько названий детективных боевиков нынешнего парижского сезона — это идущая в театре Шарль де Рошфор полицейская пьеса Буало «Убийства в Фа диез», это не сходящая с подмостков театра Ла Брюер уголовщина «Китаец», получившая премию за наиболее интригующее решение проблемы: кто таинственный убийца.

Грешница и преступник — это главные герои развлекательной драматургии, от которых, по новым временам, даже не требуют покаяния. Хотя это не значит, что парижскому театру чуждо религиозное мировоззрение. Недаром даже на подмостках театра Пале-Рояль, где сегодня (в «Парижской жизни») царят, по словам критика, «дьявольский ритм галлопа Оффенбаха, кадрили, гранд-экран и френч-канкан», завтра водружается огромная статуя пречистой девы и действие, медленное и торжественное, как месса, внушает философско-религиозные идеи и аскетическую мораль. Я говорю о виденной мной «Атласной туфле» Клоделя, второй постановке Ж.-Л. Барро, идущей на сцене театра Пале-Рояль.

Мистико-религиозная драматургия и примыкающая к ней группа пьес семейно-мелодраматической тематики составляют, если судить по изучаемой нами программе, вторую, важнейшую линию репертуара современного парижского театра.

В некогда прославленном театре Старой голубятни идет пьеса Клоделя «Заложник», ее героем является папа Пий VI, бывший пленником Наполеона. В театре Эвр показывают мистическую пьесу «Три удара в полночь». Дело происходит в ирландской деревушке; в ночь перед рождеством девушка-крестьянка объявляет себя новоявленной девой Марией. В театре Эберто показывают пьесу Диего Фабри «Суд над Иисусом»; здесь современная еврейская семья всерьез судит Иисуса по библейским законам.

Я жил в отеле «Монталамбер», расположенном у церкви св. Этьена, и ранним утром ежедневно просыпался от страшных ударов колокола, бившего до семидесяти раз подряд. Этот грохот средневековой меди раздается с древнейших времен. Сама церковь очень старая, но ее вмонтировали в новый дом современного урбанистического стиля. Заметил я это обстоятельство случайно, увидев, как по утрам к соседнему с гостиницей дому шла густая толпа с молитвенниками. Я споднялся с ней на второй этаж и обнаружил церковь, в которой происходило богослужение. А рядом были квартиры и конторы, с шумом хо-

дил лифт, внизу действовало кафе. Этот архитектурный альянс по-своему был знаменателен.

Не подобный ли синтез «крайностей бытия» проявлялся в сосуществовании двух линий репертуара «легкого» и «серьезного»?

Среди театров, которые я посетил, можно назвать даже такой, в котором произрос гибрид на манер церкви в доме с кафе. Я говорю о театре Гран-Гиньоль, где в один вечер можно созерцать и «рай» и «ад», посмотреть пошлейший развлекательный фарс и затрепетать от жестокой мелодрамы, испытать смеховозбудительную шекотку и ощутить нечто подобное нервному шоку.

О том, что Гран-Гиньоль очень плохой театр, меня предупреждали многие мои французские знакомые. Но я все же туда пошел, помня историческое прошлое этого театра, сыгравшего некогда видную роль в рождении мелодрамы. Это был интерес скорее исторический, но после того, как я посмотрел в этом театре четыре пьесы (в один вечер), я понял современный смысл этого архаического заведения.

Бесспорно, парижское театральное искусство здесь находится в самом своем жалком состоянии. Дальше, как говорится, идти уже некуда. Но в этом «клиническом случае» был свой интерес.

Известно, что изысканная форма может выполнять маскировочную функцию. Там, где пошлое красиво задрапировано, трудность распознавания пошлости увеличивается. Так вот в театре Гран-Гиньоль такой опасности совершенно не существует, аморальное начало буржуазного театра здесь выступает со всей обнаженностью и в двух своих аспектах — как торжество мещанской распущенности и как надругательство над человечностью. Сидя в этом театре, я впервые в жизни присутствовал на сеансе нравственного развращения публики.

Но войдем в самый театр. Расположен он там, где ему и подобает быть в одном из переулков квартала Пигаль, в центре проституции.

При входе в фойе театра привлекает внимание большой портрет директрисы Гран-Гиньоля — это дама лет пятидесяти в жакетке из тигрового меха, с кокетливым взпри на голове, она обворожительно улыбается. Имя директрисы — Раймонда Машар. Программа театра также открывается ее портретом и небольшим биографическим очерком. Оказывается, мадам Машар не только руководительница театра, но и писательница. На отдельной странице перечислены написанные ею романы: «Обладание», «Сила плоти», и особо выделен роман «Запятанные женщины» с подзаголовком: «Что я видела в марокканских гаремах». Такими же крупными литерами рекламируется «социальный очерк» «Французенки. (Чего они стоят и чего они хотят?)».

Воистину Раймонда Машар — философ и летописец сих мест, и она по праву может возглавить театр в квартале Пигаль.



Внутреннее устройство театра поражает своей безвкусицей. Зал выстроен лет сто тому назад, с деревянными балкончиками, имитирующими готику, с наивными резными гномами и с аляповатым пунцовым занавесом с рисованной бахромой.

Вообще такой чудовищный разрисованный занавес я видел почти на всех парижских сценах. Он висит в Комеди Франсез, поражая пышностью своих складок, переплетенных толстыми золотыми канатами. Этот же пунцовый занавес с рисованными складками и кистями я видел в театрах, борющихся за новое, реалистическое искусство, — в Гэте-Монпарнас, в Амбигю, в Ателье и др. В парижских театрах занавес меньше всего определяет характер направления самого театра. Театральные здания принадлежат хозяевам или акционерному обществу; выстроенные сто и больше лет тому назад, они сохранились в своем архаическом состоянии. Здания, как правило, очень невелики (исключение составляет Национальный народный театр, о котором мы будем говорить особо). Фойе парижских театров невероятно тесные. Когда я был на премьере «Клопа» Маяковского в театре Ателье, то во время антракта стояла такая толча, что приходилось пробиваться, как в вагоне метро в часы пик. Единственное место, где бывает относительно просторно, — это бары, имеющиеся в каждом театральном фойе. В Гран-Гиньоле бар был, пожалуй, самым привлекательным местом театрального помещения.

Раздался звонок. Надо сказать, что в парижских театрах третий звонок звонит непрерывно минут пять. Публика уже давно сидит в зале, свет притушен, а звонок все надрыдается. В первый раз, когда я его услышал, мне подумалось, что помощник режиссера нечаянно наступил на кнопку. А потом я уже освоился с этим странным обычаем, освоился я и с другими странностями парижских театров, например с тем, что в зрительном зале публика сидит в пальто или держит верхнюю одежду на коленях (хотя гардероб работает и дешев), с тем, что капельдинерше, указавшей тебе место, нужно дать на чай, она даже носит с собой мешочек, куда складывает доброхотные даяния, составляющие ее заработную плату.

Но вот третий звонок дозвошел, и занавес театра Гран-Гиньоле раздвигается. Первая пьеса, которую мы будем смотреть, носит эффектное и устрашающее название: «Конец света. Атомная драма в двух картинах». Она сочинена Максом Анри Габриденом по новелле Жака Натансона.

Как видим, театр идет «вперед прогресса», он первый в наш атомный век создал новый жанр — «le drame atomique». Не зря в биографии мадам Машар было сказано, что руководимое ею предприятие «хоть и мало своим помещением, но велико своим репертуаром» («si grand par son répertoire»).

...На сцену, представляющую аляповато изображенные джунгли, вышла пара — американский летчик и его возлюбленная, манекенша из парижского магазина. Они потерпели кораблекрушение и достигли этого необитаемого острова. Горе невелико, по крайней мере им никто не станет мешать заниматься любовью. Но вот появляется отвратительный тип с обросшей физиономией и гнусавым голосом, он говорит, что на этом острове все живое вымерло в результате атомных взрывов, проводимых в океане. Устанавливается, что руководит этими взрывами американский ученый, отец летчика. Летчик уходит искать пищу, а парижанка ложится спать. И вдруг из-за кустов высовываются три грубо загримированные, страшные хари. Парижанка с душераздирающим криком просыпается. Оказывается, кикиморы — начинающаяся галлюцинация. Зрители на балконе непочтительно засмеялись, сидящие рядом со мной две пожилые дамы зашикали на весельчаков. Первый акт кончился, начался второй акт «атомной драмы».

Парижанка показала своему другу появившееся у нее на груди пятно, тот успокоил девицу и ушел. Снова появился одичавший тип, он заметил пятно у парижанки и обнажил свою грудь, сплошь покрытую такими же темными пятнами: это результат отравляющего воздействия атомных излучений. Мрачно заявив, что все они обречены на скорую гибель, тип набросился (с гнусным намерением) на парижанку. Та в ужасе завопила, прибежал летчик, тип выхватил из костра горящее полено и ударил летчика по голове, летчик упал. Тип повалил девицу, но в следующую секунду летчик, лежа на животе, прицелился в негодея. Прогрел выстрел. Тип упал навзничь, а американец уже держал трепетную француженку в своих руках... Клубы порохового дыма, отравляя воздух серой, медленно плыли со сцены в зал.

...Вот вам и атомный век с его «великим репертуаром».

Следующая пьеса — «Флакон» Макса Моррея — произведение другого жанра. На сцене стареющий господин с залысиной, он нервно бегает по комнате. К нему должна прийти дама, но он не убежден в своей бодрости. Господин обращается за советом к слуге. Слуга, наглый, лощеный молодой человек, рекомендует принять чудодейственный «эликсир молодости» и передает хозяину флакон. Появляется дама. Она страшно жеманится и не подпускает к себе господина. Наконец тот, изловчившись, обнял ее. Находясь в объятиях, дама почувствовала в жилетном кармане своего кавалера что-то твердое, это флакон. Кавалер объясняет, что в нем средство для успокоения нервов. И сам уходит запереть дверь. За это время дама успевает выпить содержимое флакона. Господин возвращается и просит вернуть лекарство, но флакон пуст. Парижанин в ужасе: как же ему теперь быть? А эликсир уже начинает действовать на даму. Роли меняются — теперь насаждает на него она, а он от нее стыдливо отбивается. Кончается пьеса.

са тем, что дама негодуя уходит. Является слуга и спрашивает, доволен ли господин действием эликсира. Господин сначала хочет рассказать ему о своей неудаче, но потом, с парижским шиком, хвастает чудодейственной силой снадобья.

Поразил меня на этом представлении не сюжет. Быть в Париже и удивляться подобным вещам — наивно. Поразили меня сидящие рядом две старушки. Как они смеялись! Как они были счастливы и довольны! И не только на этой пьесе (она хоть и грубовата, в ней есть какой-то элемент остроумия), но особенно на представлении следующего фарса, во время которого, кроме как плюнуть, действительно ничего не хотелось делать. А старушки закатывались.

Эта пьеса — «Мисс Вертю» (в дословном переводе — «Госпожа Добродетель») — построена на таком сюжете. Горничная одного буржуазного дома получает премию девственности, самой чистой отроковицы округа. В связи с этим устраивается радиорепортаж. И тут обнаруживается, что это самая продувная особа всего района. Разглашательства о ее добродетелях идут одновременно с показом «технических обольщений», которую мисс Вертю демонстрирует на многих мужчинах. Играет эту роль тощая, старая, внешне очень неприятная актриса. Она невероятно высоко задирает свои худые, уродливые ноги, визжит, гогочет, бросается на колени к мужчинам, обхватывает их своими длинными цепкими руками и вообще делает все, чтобы подчеркнуть комичность этой всеобщей любовницы. Если сказать, что актриса совершенно безобразно ведет себя на сцене, это будет самая мягкая характеристика ее игры. А мои старушки просто помирали от хохота. Что ж от них требовать, они, наверное, с детства живут в этих кварталах, их всю жизнь кормили подобного рода «искусством», вот они и режутся, глядя на все эти скабрёзности, хотя в их возрасте полагалось бы уже начать каяться.

Но оставим в покое старушек — пусть режутся.

Занавес раздвинулся в четвертый раз, и после отталкивающего фарса я увидел еще более отталкивающее зрелище. Пьеса называлась «Прыжок смерти». Автор Эди Шилен. В подзаголовке стояло: «Цирковая трагедия». Действительно, театр «велик своим репертуаром» — что ни пьеса, то новый жанр.

На сцене разыгрывается драма. Муж — цирковой артист, он постарел и не в силах работать на трапеции. Жена сошлась с молодым гимнастом, заменившим на трапеции мужа. Муж, сидя за аппаратом, управляющим трапецией, устраивает аварию, и гимнаст падает. За сценой раздается душераздирающий крик, и счастливого соперника проносят по сцене, его лицо и грудь грубо разрисованы красной краской. Но не этим ординарным трюком театр поражает зрителей. «Гран-Гиньоль» — впереди.

На сцене — арена древнеримского цирка, выходит изменница-жена, исполняющая роль рабыни-христианки, приговоренной к сечению, и ее палач с хлыстом.

В программе этот персонаж назван особо, его имя дано в рамке и набрано крупными буквами. После перечня всех действующих лиц написано:

...а также с участием  
знаменитого укротителя — Флориана Лорана.  
«ЧЕЛОВЕК С БИЧОМ»

Этот человек — старик лет шестидесяти, атлетического сложения. Он почти гол, на нем короткие кожаные шорты и переплетающиеся на груди ремни. На голову натянут небольшой кожаный шлем с металлической кокардой на лбу. В руке он держит огромного размера бич и при первом же появлении оглушительно им щелкает.

Рабыня (изменница-жена) мелодраматически вздрагивает. Сейчас начнется номер — римский палач должен, полосуя бичом христианку, клочок за клочком сорвать с нее холщовую рубаху. Игра начинается — на каждый удар хлыста актриса (неловко даже употреблять это прекрасное слово) как бы незаметно отдирает лоскут за лоскутом от своей рубахи и скоро оказывается только в лифе и трусах. Но тут, собственно, и начинается гвоздь сегодняшней программы театра Гран-Гиньоль.

Оказывается, циркач, «оскорбленный» за своего приятеля, обманутого мужа, решает до смерти исколотить изменницу. Его бич, с резким свистом разрезая воздух, обвивает тело женщины, оставляя всякий раз широкие кровавые полосы. Женщина дико мечется по арене и истошно кричит, но бич находит ее на любом расстоянии и снова с громким свистом обвивается вокруг ее тела. Флориан Лоран — мастер своего дела, он полосует жертву без промаха, и с каждым ударом красные полосы становятся темнее. Еще страшный удар, и женщина валится навзничь. «Знаменитый укротитель» подсакивает к ней, и тут начинается самое отвратительное. «Человек с бичом», расставив свои толстые мускулистые ноги, начинает с каким-то сумасшедшим испуганием колотить женщину. Он бьет, бьет — десять, двадцать раз, — спина женщины становится багровой; она давно уже перестала кричать, она уже не двигается, но артист театра Гран-Гиньоль, закидывая высоко руки, мерно раскачиваясь всем корпусом, безостановочно бьет кнутом, ударами которого можно до смерти забить лошадь или собаку... На сцене, как выстрелы, гремят сухие и мерные удары, удары, удары...

Черт побери, почему мне, как иностранцу, полагается молчать?! Я,

кажется, вскочил бы с места и заорал бы на этого «артиста» по имени Флориан Лоран.

Но представление окончилось, публика заплодировала. Знаменитый укротитель, тяжело дыша, кланялся, кланялась и его жертва и при этом даже кокетливо улыбалась. Трюк с кровоподтеками был, конечно, ловко устроен, а удары Лорана были безболезненны.

В этом заключается фокус номера.

Но дело разве в том, что тело актрисы не пострадало от побоев? Дело в том, что страдают, развращаются человеческие души. Дело в том, что в театре героизируется преступная страсть к убийству, к физическому уничтожению одного человека другим, дело в том, что средствами искусства в людях возбуждают такие инстинкты, которые нельзя назвать даже животными, инстинкты человеконенавистничества, человекоубийства.

И не мудрено после этого, что в квартале Пигаль недавно, в июне этого года, произошло чудовищное преступление. Любовник завез свою любовницу в лес, пустил в нее шесть пуль, а затем облил ее бензином и, еще живую, поджег. На допросе этот последний из негодяев сказал, желая смягчить свою вину: «Я люблю убивать, но не люблю мучить».

Еще несколько лет работы «человека с бичом» — и эта последняя сентиментальность будет изжита.

Итак, мы побывали в самых низинах парижского театрального искусства. Нужно было это сделать, чтобы воочию увидеть, до чего доводит изгнание из искусства человека, забвение принципов гуманизма.

Конечно, жалкий театр Гран-Гиньоль не характеризует собой парижского театрального творчества (этот театр презираем многими французами), но общая направленность того репертуара, о котором мы до сих пор говорили, склоняет театры к пошлости и бесчеловечности, свидетелями чего мы были, спустившись на дно театрального Парижа, побывав в театре Гран-Гиньоль.

Бросив издали взгляд на общий ландшафт парижской театральной жизни, увидев разлитое море увлекательно-развлекательных зрелищ, познакомившись с репертуаром реакционно-мистическим и спустившись к самым низшим ступеням творчества, мы как бы расчистили путь к тому главному, что создается во французском театре сегодня.

Проведенная нами работа, может быть, была и не очень увлекательной, но необходимой. Теперь нам легче будет сосредоточить свое внимание на основном, на материале виденных спектаклей; уяснить себе, что происходит в «Доме Мольера» — в театре Комеди Франсез, каковы достижения и просчеты ТНР, как творчески живут и развива-

ются такие прогрессивные деятели парижской сцены, как Марсель Марсо, Андре Барсак, Мишель Витольд, какие сложные перипетии переживают Николя Батайль и Жак Фабри. Чем порадует нас Рене Клер, не только режиссер кино, но и театральный режиссер.

Конечно, наши заметки не будут исчерпывающими. Каждое из названных имен требует специального разговора, мне же довелось увидеть только один-два спектакля определенного театра, на основании чего полноту взгляда обрести невозможно.

Но некоторые общие тенденции, мне кажется, анализируя отдельные постановки, я для себя уловил.

## МОЛЬЕР В СВОЕМ ДОМЕ

**С**егодня, 15 января 1959 года, — торжественная мольтеровская дата, 337-летие со дня рождения великого драматурга, и я иду в Кодеи Франсэз на постановку комедии «Мнимый больной», которая сопровождается показом «Критики «Школы жен» и традиционным прочтением похвального слова Мольтеру, так называемым «L'Hommage à Molière».

В этот вечер я поехал в театр несколько раньше обычного, мне хотелось именно сегодня побродить по маленькой улице Мольтера, расположенной недалеко от Кодеи Франсэз и примыкающей к улице Ришелье.

Вспомнились слова из записи верного ученика Мольтера — Лагранжа о том, что Мольтер после четвертого представления «Мнимого больного» был «отнесен к себе, на улицу Ришелье, и через несколько часов скончался».

Улица Ришелье. Я ходил по ней почти каждый день, здесь расположено величественное здание Национальной библиотеки, где я занимался все это время. Но сегодня, повторяю, хотелось специально побродить в маленьком кварталчике, носящем имя любимого писателя.

Я знал, что дом, в котором жил и умер Мольтер, не сохранился. В середине XIX века на этом (предположительно) месте, на срезе углового нового дома, соорудили скульптурную группу, в центре которой — сидящий в кресле Мольтер, а по обеим сторонам — фигуры двух богинь театра, Талии и Мельпомены; подножием памятника служит фонтан.

В вечернем сумраке я снова рассматриваю почерневшую от времени

фигуру Мольера. Это не высокое творение искусства, оно не идет ни в какое сравнение с гудоновским бюстом великого драматурга. И все же я с волнением смотрю в этот вечер на черный силуэт бронзового человека, сидящего в такой свободной, изящной позе, и стараюсь не замечать выставленный рядом огромный плакат коньячной фирмы Мартини. Хочется отойти и углубиться в переулок Мольера.

Как говорят, «стены имеют уши», — так не подслушало ли какое-нибудь из этих ветхих зданий живой голос Мольера — ведь автор «Мнимого больного» действительно ходил по камням этой мостовой.

Время было идти в театр. Около входа в Комеди Франсэз газетчики продавали свежие номера газеты «Пари-пресс»; на четвертой странице крупными буквами было напечатано: «В этот вечер Ануйль приходит к Мольеру» — и был приведен весь текст «Похвального слова Мольеру», написанный известным французским драматургом Жаном Ануйлем.

С этого «Похвального слова» я и начну свое описание парижских мольеровских спектаклей.

На сцене стоял знаменитый гудоновский бюст Мольера, по сторонам от него выстроилась вся труппа Комеди Франсэз. Один из сосьетеров театра — Жан Мейер — торжественно прочитал текст «Слова».

Конечно, хорошо начать юбилейную речь остроумно. Но Ануйль в этом отношении явно перестарался. Написанная им речь начиналась фразой: «Несомненно, что наибольшие глупости говорят у подножия монументов». Столь экстравагантно начав, современный драматург, вероятно, хотел потом опровергнуть свою первоначальную остроуту. Но то, что мы услышали, не дает основания сказать, что автор «Слова» в этом преуспел.

«Покопайтесь в душе каждого мольеровского героя, — читал сосьетер театра, — и он окажется эгоистом: эгоисты — Арган, Арнольф, Оргон, так же как и Тартюф».

Мысль правильная, но неглубокая и общеизвестная. Новое заключено было в последующих словах: «Альцест тоже чистой воды эгоист — ведь он кичится своей добродетелью и обвиняет в эгоизме Селимену за то, что она занята сама собой, вместо того чтобы быть занятой его персоной». Приравнивая всех героев Мольера к одной категории, Ануйль уверял, что «Журден — комический эгоист, а Гарпагон — трагический эгоист», что эгоистами являются и все молодые герои комедий, тоже озабоченные только своей незначительной персоной и своей смешной самоуверенностью». «Единственным персонажем, — торжественно читал Жан Мейер, — над которым мы не хотим смеяться, является Дон-Жуан, обладающий шекспировским величием».

Вдумывался ли представитель «Дома Мольера» в свои слова, когда ставил Альцеста рядом с Тартюфом и объявлял Дон-Жуана единственным положительным героем мольеровских комедий? Или он говорил не



думая? Пожалуй, верно последнее, потому что иначе театр никак не смог бы в юбилейный вечер декламировать импровизацию Жана Ануйля, который закончил «восхваление» Мольера следующими легкомысленными словами:

«Мы все смешны, включая и тех, кого считаем героями. Мрачные философы мешают нам смеяться. Но мы смешны! Благодаря Мольеру смех сохранился на войне. Меся грязь, с оружием в руках, в нищете и бедствиях — мы все равно смеемся. Эта беспечная веселость (gaillardise) — великий французский посланец в мир».

Этот призыв к беспечной веселости неожидан в устах писателя, постоянно изображающего жизнь в виде трагифарса, и объясним он только в том случае, если представить, что Ануйль хочет в мольеровском смехе увидеть показатель морального здоровья, утерянного современным буржуазным французским обществом.

В арсенале театра Мольера смех — это грозное оружие, но сила его, конечно, не в бездумной веселости. Рассуждать на эту тему даже странно, настолько общеизвестно обличительное, моральное значение мольеровской сатиры. Свести же Мольера к смеху, а смех — к gaillardise и при этом, отвесив поклон, заявить: «Мы за это благодарим вас, сударь!» — по меньшей мере удивительно.

Почему все же театр прочел эту декларацию, низводящую Мольера до степени писателя, равнодушного к общественной борьбе и способного только к веселому развлекательству? Не таится ли причина подобной беспечности в том, что в самом театре сегодня не рождаются большие общественные идеи при постановке мольеровских комедий?

На это обстоятельство мы обратили внимание еще во время московских гастролей Комеди Франсэз.

Высоко оценивая яркую и содержательную игру Жана Ионеля и Беатрис Бретти, мы все же писали о постановке «Тартюфа»: «Идейная концепция спектакля в целом дает выразительный пример того, как недооценка общественного значения искусства умалет художественный смысл классического творения, в том даже случае, когда его исполнители обладают высоким совершенством профессионального мастерства»\*.

Как же в этом отношении обстоит дело в «Доме Мольера» сейчас, почти через пять лет после выступления театра в Москве?

Режиссер Робер Манюэль начал спектакль «Мнимый больной» по-карнавальному: пляшет четверка масок, которой хороводит эlegantный Полишинель. Танцуют они под старинную мелодичную музыку, а из окна

---

\* «Три спектакля Комеди Франсэз». «Сообщения Института истории искусств АН СССР», 6, Театр. Изд-во Академии наук СССР, 1955.

своего дома на это уличное представление глядит Арган; мнимо болящий получает истинное наслаждение, его круглая, пышущая здоровьем физиономия расплывается в широчайшую улыбку. Я сразу с удовольствием узнаю полюбившегося еще в Москве Луи Сенье, несравненного исполнителя роли господина Журдена. Арган покачивается в такт музыке и, кажется, готов заплясать сам. Но вот на сцену выбегает стайка черных фигурок с клистирными трубками в руках — краснощекий здоровяк в панике скрывается. Легкая стена дома взрывается, а карнавальное шествие, пританцовывая, покидает сцену. Начинается действие комедии.

Комната Аргана сооружена и обставлена талантливой Сюзанн Лалик, той самой художницей, которая запомнилась со спектакля «Мещанин во дворянстве». В центре, под пышным балдахином, — массивное ложе мнимого больного и его сиженное-просиженное кресло. С потолка свисают симметрично расположенные двухмерные люстры. Вид комнаты напоминает классическую гравюру первой постановки «Мнимого больного», но красочная гамма декораций, выдержанных в сиреневых и бледно-зеленых тонах, полна современной колористической свежести.

Этим же словом свежестя хочется охарактеризовать и игру Луи Сенье. Формула К. С. Станиславского «как бы в первый раз» выполняется этим актером с такой легкостью, будто иначе он и не умеет чувствовать себя на сцене.

Игра Сенье — это игра, в том смысле, который принимает это слово с эпитетом детская. Тут субъективная захваченность даже большая, чем она бывает в жизни, ведь в детской игре все порождается воображением, все субъективно окрашено и поэтому особенно захватывает, увлекает, радует... Один французский критик метко заметил, что Арган — Сенье не столько «malade», сколько «imaginaire», то есть человек с пылким воображением, чудак, живущий в мире сочиненной им фантазии. Фантазия эта довольно мрачного свойства (что может быть хуже вечных болезней), но раз это фантазия, раз она подчинила человека и человек претворяет ее в жизнь — значит, эта страсть доставляет ему радость, значит, жизнь его становится увлекательной игрой.

И вот игра началась. Выдвинув стол к авансцене и удобно усевшись в кресло, Арган — Сенье приступает к своему излюбленному занятию: он проверяет и тут же оплачивает счета своих лекарей и аптекарей. Монетки с веселым звоном летят в железную банку. Каждая микстура, каждый клистир стоят денег, но Арган рад платить, ведь все идет, как говорится, ему во здравие. А в жизни главное — здоровье; значит, он действует разумно и поэтому доволен собой, и поэтому так сияет и радуется.

Расчеты закончены — можно звать домашних. Арган звонит, кричит, топает ногами — никто не откликается. Он, больной и несчастный, всеми покинут! Арган готов разреветься злыми детскими слезами. Секун-

ду назад у него было прекрасное настроение, сейчас ужасное, и он чуть ли не с кулаками набрасывается на вбежавшую Туанетту. В нее летят одна за другой подушки, но служанка метко, с хохотом швыряет их назад в Аргана. Туанетта (Мишлин Буде) — девушка с грубоватыми ухватками и громким голосом; в своем ярком платье с вырезом она скорее походит на звезду площадного карнавала, чем на служанку из буржуазного дома. Конечно, Мольеру чужды сугубо бытовые тона и Туанетте ни к чему заниматься комнатными делами, но правда житейских отношений между служанкой и господином в «Мнимом больном» имеет немалое значение, которое исчезает в атмосфере веселого маскарада. Но уж таков замысел режиссера — театрализовать действие, приблизить его к игре.

Эта театрализация становится совсем явной, когда на сцену выходит Тома Диафуарус с родителем. Если старший Диафуарус (его роль играет Жорж Шамара) не нарушает мольеровской стилистики, то Тома Диафуарус, задающий тон в этой сцене, играет уж слишком остро. Ярко одаренный актер Жан-Поль Русильон (вспоминается его драматически содержательная и сдержанная игра в «Рыжике») раскрывает свое дарование с совершенно новой стороны. Буффонады его остроумны и свежи, затверженная речь и механические движения — смешны, но в созданной им фигуре неощутима реальная основа живого характера, это не сатирический тип тупой схоластической премудрости, а заводная кукла с приемами цирковой эксцентриады.

Действие развивается легко и свободно, но в нем нет и тени необходимого мольеровской комедии драматизма, кажется, что людям этого спектакля чужды всякие серьезные чувства.

Вот молодая пара влюбленных как будто переживает драматический удар: переодетый учителем пения Клеант узнан и изгнан из дома, Анжелика удалена в свои покои. Но в изящном порхании исполнителей этих ролей — Жана-Луи Жемма и Мишель Грелье — почти совсем неощутимо то сценическое самочувствие, которое зовется переживанием. Не слышно драматических нот и в голосе Аргана. Сенье, изгоняя Клеанта, скорее весел — ведь ему удалось разгадать проделку, не над ним сыграли шутку, а он восторжествовал и ликует.

Этот легкокрылый стиль игры увлек даже рассудительного брата Аргана — Беральда. Актер Ф. Шометт, вместо того чтобы горячо и настойчиво убеждать Аргана излечиться от своей вздорной страсти, произносит мольеровский текст в манере непринужденной светской беседы, помахивая при этом изящной тростью и грациозно похаживая в туфлях на высоких красных каблуках.

Режиссер, будто опасаясь остановить этой сценой стремительный ход спектакля, позволил актерам скользнуть по тексту, и Беральд, не убеждая, убедил Аргана прекратить лечение. Тому просто по тексту нужно

было подчиниться соображениям Беральда, и Сенье им подчинился, не особенно заботясь психологически мотивировать этот труднейший для Аргана шаг.

В трактовке Сенье это решение отказаться от врачей было просто непродуманным шагом, в котором бесхарактерный и легковверный Арган тут же раскаивается.

Чтоб отказать от дома аптекарю Флорану, у Аргана — Сенье хватило воли: задача была нетрудной, Флоран явился, неся серебряный клистир на бархатной подушке, и всеми повадками напоминал пасторального пастишка. Но вот через миг в комнату ворвался, пылая пунцовой подкладкой черного плаща, сам господин Пургон, «личный врач» Аргана. Жан-Клод Арно — будто один за всех — воплотил в этом выходе драматическое напряжение действия. Низвергая на голову Аргана проклятия и суля ему скорую смерть от страшных болезней, он был зол и грозен, как сам Тартюф, из рук которого уходила добыча. Патетические рулады и трагическая выступка Пургона были не простой данью театральности, а теми приемами, без которых не может обойтись ни один шарлатан и которые магически действуют на их простодушные жертвы. Вот и сейчас Арган — Сенье впал в полное смятение: он просил прощения, клялся быть самым покорным пациентом, стал на колени, молитвенно воздев руки, и даже растянулся плашмя у ног своего разгневанного ангела-хранителя.

Именно в сцене Аргана и Пургона режиссер видел кульминацию спектакля о наивном и добродушном человеке, попавшем в лапы к врачам-авантюристам. Дальше этого театр пойти не захотел (или не смог). Страсть Аргана была истолкована в самом простейшем смысле: здоровый человек считает себя больным. За конкретностью этой комической прихоти театр не сумел увидеть ее образного смысла, внутреннего идейного значения. И нам приходится повторять общеизвестное: страсть к своим болезням у мольеровского героя была результатом гипертрофированной самовлюбленности. Требуя всеобщего служения своим мнимым болезням, Арган желал ощущать особую ценность своей личности, человеку хотелось видеть, что один только он, его судьба, его бытие составляют смысл существования окружающих. Арган Мольера царил над всеми и от этого становился еще властолюбивей, еще злей, еще раздражительней и... еще смешней. В своем эгоцентрическом ослеплении Арган не замечал, что здоровье и жизнь его оцениваются столь высоко не сами по себе, а лишь в силу того, что в его сундуках запрятано золото. В своем ослеплении этот человек не видел, что сами по себе его здоровье и жизнь полностью обесценены. И в этом несовпадении сущности и кажущегося был заложен главный источник комического, глубоко поучительная сатирическая мысль Мольера. Отсюда рождался и драматизм этой отнюдь не безоглядно веселой комедии. Высокий комизм «Мнимого больно-

го» выражен в том, что Арган не может отличить истинных побуждений от ложных и низкое притворство принимает за доброжелательство, а правдивые чувства — за проявления вражды. Ложная идея породила ложную мораль и извращала характер, человек терял естественные инстинкты правды и превращался в нравственного урода.

Именно в этом обличении социального уродства, а не в беспечной веселости — величайшая историческая заслуга Мольера, проявление его подлинной народности и несокрушимого оптимизма.

Мольер приводит своего героя к частичному прозрению. Комическая форма переживаний не лишает эти сцены своеобразного драматизма. Но театр остался последовательным в своей концепции комедии — Сенье даже эти эпизоды, в которых Арган узнавал о подлости своей бесчестной молодой супруги и об искренней любви дочери, проводил только с юмором. Актер бойко укладывался на свое высокое ложе и, сложив на груди руки, притворялся покойником, и делал это с такой веселой готовностью, как будто Аргана увлекал только розыгрыш; что же касается самого результата испытания чувств, то это не особенно занимало исполнителя. Ему куда вольготней жилось в последующем маскарадном эпизоде посвящения в доктора. Тут уже карнавальная атмосфера спектакля не сковывалась обстоятельствами бытового сюжета, и актеру можно было полностью отдаться театральной игре.

Но там, где режиссеру можно было действительно блеснуть своей фантазией и создать яркое и увлекательное зрелище, Робер Манюэль смог вывести на сцену только несколько десятков наряженных в черное статистов и симметрично их расположить. Эта галочья стая мало чем повеселила глаз, тут уж надо было действовать смелее, быть изобретательнее и кончить спектакль так, чтоб со сцены пахнуло настоящей шутовской вакханалией...

Только один Сенье был на высоте положения — сколько хлопотливой серьезности и детской веры было у этой величественной ученой особы! А когда на веревке с небес ему на голову спустилась докторская остроконечная шляпа, в каком восторге он замер и как затем блаженно заулыбался...

Нет, не случайно театр заявил в «Похвальном слове» Мольеру, что больше всего любит его за веселость, за галльскую «gaillardise».

Стихия веселости бесспорно присуща Мольеру — автор «Мизантропа» ведь не случайно в один вечер с этим произведением показывал фарс «Лекарь поневоле».

Эти пьесы я увидел в последующие посещения Комеди Франсэз.

«Лекарь поневоле» давался на утреннике. После помпезной и архаич-

ческой постановки трагикомедии П. Корнеля «Дон Санчо Арагонский» вновь поднялся пунцовый занавес с рисованными толстыми золотыми кистями, и мы увидели... скромный гобелен с пастушками и притулившуюся к нему с краю маленькую, почти игрушечную лачугу с соломенной крышей. На фоне этих наивных декораций шел распеваящий песенку пьяненький Сганарель.

Бывает же так — выйдет комик на сцену и сейчас же влюбит в себя; так действуют на зрителей наш Г. Ярон и Василиу-Бирлик из Бухарестского Национального театра — и вот этот исполнитель роли Сганареля. Тайна мгновенных комических чар заключается в том, что актеры этого типа обладают бесценным даром: *l'anima allegra*, веселой душой, как говорили великие мастера итальянской комедии дель арте.

Я заглянул в программу: имя актера — Робер Манюэль. Постановщик «Мнимого больного»!

По сцене ходил, пошатываясь на своих тонких ножках, мужичонка с бородкой клинышком. На нем была длинная рубаха с изодранным жабо, маленькая шапчонка с помпоном, короткие панталоны и туфли на деревянной подошве. В руках он держал бутылочку-толстобрюшку в плетенке и поминутно к ней прикладывался.

Это был не столько крестьянин-дровосек, сколько персонаж старинного французского фарсового театра. Говорил он тонким писклявым голосом, а пел еще более высоким фальцетом. Делал все удивительно беспечно, непринужденно, от всего сердца, без всякой наигранной клоунады и очень быстро заставил согласиться со своей трактовкой роли. Ведь само имя Сганарель произошло от испорченного *Zanarello*, имеющего в своем корне *zappi* — наименование традиционного театрального слуги.

Убедительность игры Робера Манюэля была в том, что, отказавшись от бытового решения роли и поминутно оборачивая образ его театральной стороной, актер великолепно сумел выявить демократический характер этой театральности и тем самым сохранил в своей игре подлинно мольеровский комизм. Его Сганарель был реальным типом, создаваемым на подмостках народного театра. В нем бытовое сливалось с буффонным, комическое пронизывалось лирикой, простодушие смешивалось с хитрецей — и через все просвечивал жизненный талант этого непутевого малого; «веселой душой» артиста — вот чем наделил своего Сганареля Робер Манюэль. Дровосеком он был никудышным — это общеизвестно, а вот доктором, хоть и по принуждению, он оказался явно способным. Потому что доктора надо было представить, а «ломать комедию», кажется, и было призванием этого Сганареля.

И Сганарель лицедействовал с волнением и пылом наивного дебюта; он то увлекался ролью и невесть откуда появлялись слова и жесты, то выпадал из нее и, воодушевленный своим успехом, действовал уже от себя лично. Тщедушный мужичонка, шутаясь в докторском бала-

хоне, подступал к дородной Жаклине и отчаянно строил ей куры. Пожирал глазами, с лету, под носом у мужа, срывал поцелуй или бесстрашно тыкал в нее пальцем, научно демонстрируя расположение частей тела.

Лапцы у Сганареля — Манюэля сменялись одно другим, но рождала их не изобретательность актера, а переизбыточная жизнерадостность Сганареля, и этот энтузиазм воспламенил несравненную Жаклину. Как басисто заливалась она, глядя на проделки Сганареля, и как лихо, с сочным крестьянским говорком отвечала на его комплименты. Потешаясь над тщедушным кавалером, она одновременно была горда, что произвела столь неотразимое впечатление.

Так рядом с фарсовым «премьером-любовником» действовала фарсовая примадонна — разбитная, краснощекая хохотунья, которую с нормандской фундаментальностью вылепила талантливая Кристин Саме.

И еще один яркий фарсовый персонаж спектакля: папаша Жеронт в исполнении Ж. Бокане — сама святая простота в тонну весом, с «круглой физиономией и детским голоском. Он тот самый персонаж спектакля, который придает логику самым невероятным фарсовым обстоятельствам, он доверчив и отходчив, поэтому любая проделка может пройти: Жеронт поверит — и всякий раздор закончится миром: Жеронт простит.

Нам не нужно говорить о других исполнителях комедии, они не изменят общего впечатления от спектакля. Театр, приглушив бытовую основу комедии и обойдя, к сожалению, ее социальный мотив (хоть слабо, но все же Мольером намеченный), нашел органическое решение фарсовых характеров и, сохранив всю наивную примитивность этих старинных форм, одушевил их живым чувством, уловил то, что можно назвать поэзией старинного французского фарса.

«Лекарь поневоле» — не новая постановка театра, не нов и самый принцип режиссерского решения комедии. И все же спектакль пленяет свежестью, юмором и внутренней динамикой. Исток этой неувядаемости в способности актеров Комеди Франсэз сохранять в своем искусстве национальную фарсовую традицию, вечно живую и плодоносную. Тут новизна и свежесть красок рождаются из обращения к прошлому. Но этот тип обновления мог совершиться только в пределах фольклорных форм театра. В иных же случаях повторение пройденного приводит только к архаике, к омертвлению художественной правды произведения, к искажению его идейного смысла.

Печальный пример такой архаизации — третья виденная мной в Комеди Франсэз постановка мольеровской комедии — «Мизантроп». Я был предупрежден, что это спектакль старый и мало чем ориги-

нальный; но я мольерист и обязан смотреть Мольера. Долг превыше всего! Тем паче это было интересно, после того как театр публично в юбилейный вечер объявил Альцеста эгоистом. Шел я на спектакль с надеждой увидеть, как живая практика искусства опровергнет брошенные на ветер слова.

И каково было мое удивление, когда Альцест предстал на сцене в виде угрюмого и нелюдимого человека, действительно озабоченного только собственной персоной. Но произошло это не в результате нового, «оригинального» понимания данного мольеровского героя, а из-за рутинных приемов игры.

Исполнитель Альцеста — обладатель знаменитой актерской фамилии Дюмениль. Его Альцест — высокий, представительного вида человек с решительными и строгими чертами лица. Одетый во все черное (таков традиционный костюм носителей морали), он произносит свои монологи с благородным пафосом, а реплики бросает со сдержанным сарказмом. Настроен этот Альцест всерьез мизантропически, ему претят окружающие его веселые и легкомысленные люди. Своя молодость давно уж прошла, а вместе с ней затухли и душевный пыл, и живые чувства, и юмор. Человек в черном красноречив и прямолинеен, но, когда он излагает свои убеждения, они звучат как затверженные правила, а когда изъясняется в чувствах, то в его голосе слышны тона торжественной декларации. Он умеет и гневаться, но душа его кипит не от полноты и пылкости натуры, а оттого, что уязвлено самолюбие, от надменного презрения к инакомыслящим.

Герой Дюмениля, сражаясь со светским обществом, кажется не человеком иных взглядов, а просто нелюдимым человеком. Он даже не персонаж из мольеровского театра, а скорее выходец из морализующей драматургии XVIII века, вроде Дорваля из «Побочного сына» Дидро. Случайно забредши в чуждое ему общество, он влюбился в светскую красавицу и хочет ее отсюда увести. При столкновениях с изящными и остроумными аристократами своей грубоватой прямолинейностью и полным отсутствием юмора эта пуританского типа личность производит даже комическое впечатление. Он явно смешон со своей старомодной любовью и явно актерскими патетическими речами. При всем том образ, созданный актером, нельзя упрекнуть в отсутствии благородства, убежденности, прямоты. Это даже по-своему человек значительный, но он никого не воодушевит, никого не призовет к борьбе — уже хотя бы потому, что сам не воодушевлен и сам не борется.

И это все мы говорим об Альцесте, о первом сознательном идейном борце новой драматургии, человеке страстного, пылкого сердца, беспощадного, острого ума, внутренне готовом к активной общественной деятельности! Прошли столетия — мы увидели, как комические обстоятельства сюжета, снижающие достоинства героя комедии, потеряли свое пер-



венствующее значение, а сам герой поднялся над уровнем своего времени, вышел за пределы предложенных ему в пьесе ситуаций и утвердился в истории мировой драматургии как провозвестник тех деятелей человечества, о которых будет сказано «безумству храбрых поем мы песню».

Образ Альцеста требует своего первооткрывателя. Он очень сложен, потому что, будучи монументальным по своему содержанию, он лишен необходимого конфликта и фактически дан только в гениальном эскизе. Такая характеристика Альцеста несколько не принижает величайшего достижения Мольера — ибо сама история создавала пока что только эскизы тех общественных типов, которые были уловлены и запечатлены в образе героя «Мизантропа». Кто знает, быть может, писатель, умерший пятидесяти одного года, в самом расцвете своего творчества, вновь вернулся бы к темам «Мизантропа», может быть, Мольер, незадолго до смерти порвавший с двором, особенно остро почувствовал бы правоту своего смелого и независимого героя и в новых творениях автора «Тартюфа» и «Дон-Жуана» злодея этих комедий встретились бы с людьми типа Альцеста — и загорелся бы уже нешуточный бой!

Но «вернемся к нашим баранам»; театр не захотел или не смог увидеть социальную перспективу образа Альцеста, и поэтому из спектакля ушло главное содержание пьесы, исчез конфликт Альцест — Филинт. Филинт — этот носитель ненавистной Мольеру идеи умеренности и компромисса — выглядит в исполнении Франсуа Шометта личностью, полной обаяния и рассудительности. Этот бесхарактерный герой, по существу, становится идеологическим центром спектакля. Через Филинта театру легче всего донести свое толкование событий комедии Мольера. Чтоб придать этой точке зрения некоторую философичность, определим ее старой формулой физиократов: «Laissez faire, laissez passer», что попросту значит: пусть каждый живет по-своему и никто не вмешивается в чужие дела. Ибо, согласно Филинту,

Не будем так строги к слабостям людским,  
Им прегрешения иные извиним.

А раз так, то пусть жеманный поэт Оронт избавится от своей сатирической окраски и предстанет в виде важного вельможи, который балуется порой стихами, но умеет отстоять свое достоинство, не вызвав при этом ни единой усмешки в зрительном зале. Так эту роль, не без внешнего блеска, играет актер Бернар Деран.

Раз требуется «снисхождение к людской природе», Акаст и Клиандр, презираемые Мольером маркизы, выйдут на сцену галантными и обаятельными молодыми людьми, трогательно преданными Селимене и даже способными дать ей моральный урок. Когда исполнители этих ролей Мишель Ле Руайе и Жак Сере, укорив ветреницу, покидали сцену, зал им дружно аплодировал.

При общем режиссерском безволии (постановщик Пьер Дикс) в спектакле бесконтрольно играет и талантливая Мари Сабуре. Ее Селимена умна, лукава, язвительна и элегантна. Этот образ наиболее близок к мольеровскому оригиналу, и при ином Альцесте в Селимене — законодательнице салонов — можно было бы отчетливо увидеть те черты ума и характера, которые сближают ее с вольнолюбивым и скептическим шоклонником.

Сейчас же актриса, лишенная, по существу, партнера, вынуждена была выключить из роли ее лирические краски (точнее было бы сказать — ее лирический подтекст), то, что внутренне роднит Селимену и Альцеста. Поэтому на первый план выступило ироническое, если не сказать — циничное, отношение к романтическому чувству героя. И в этом Селимена — Сабуре уже походила не на мольеровскую героиню, а на героиню современных французских драм, опустошенных, пресыщенных, разубедившихся в возможности любви и счастья. И все же у Мари Сабуре есть косвенное оправдание: с нашей стороны было бы крайним педантизмом требовать от тонкой и пылкой актрисы драматических переживаний, когда перед ней стоял надменный, требовательный и до смешного красноречивый тип, созданный актером Дюменилем.

С каким раздраженным видом этот мизантроп покидал сцену — это был не порыв мольеровского Альцеста, полный отчаяния, решимости и трагизма, а скорее уход потерпевшего романтическое фиаско Арнольфа из «Школы жен».

Сколько раз я ставил вопросительные и восклицательные знаки на полях книг, в которых буржуазные мольеристы объявляли Арнольфа предтечей Альцеста. Что ж, практики театра сварьировали эту мысль и позволили увидеть в Альцесте... Арнольфа!

Мне вспомнились слова одного из моих парижских собеседников, который, согласившись с моей критикой архаической игры Дюмениля, заметил, что актер отлично играл роль Альцеста в другом театре, выступая при этом в современном костюме, то есть во фрачной паре. Позже я увидел эту фотографию актера. Странная форма современного толкования роли, исчезающая при смене модного платья на старинное! Мы, конечно, говорили о разном понимании современности характера, созданного Жаком Дюменилем.

Дело, разумеется, не в одном Дюмениле. Дело в общем отношении Комеди Франсез к своему великому зачинателю, дело в том, что театр не осознает, что Мольер только тогда зазвучит в полный голос на современной сцене, когда ему будет возвращена та роль, которую великий автор «Тартюфа» и «Мизантропа» завоевал себе в общественной жизни, роль страстного борца со злом мира.

Странно, современный театр берет в руки боевое оружие и не всегда хочет им действовать.

Надо было поглядеть на актеров Комеди Франсэз, когда они в юбилейный вечер выступали в «Критике «Школы жен». Как все персонажи этой пьесы были выразительно охарактеризованы, как великолепно одеты, с какой любовью тут отделялась каждая бытовая деталь, как чеканилась каждая фраза и рисовался всякий жест — сцена великосветской беседы была восстановлена превосходно.

Великосветской беседы! Вот чем стал гневный, преисполненный сатирического задора боевой литературный памфлет Мольера, в котором впервые во Франции публично были провозглашены новые великие принципы народного театра. Теперь эти слова говорились так, будто это только слова, — корректно, сдержанно, миролюбиво. Пьеса, которая родилась из страстной литературной борьбы (ей предшествовал памфлет, за ней последовали еще четыре и донос королю), эта пьеса показывалась спокойно и чинно, без всякой попытки возжечь старое пламя этих реплик, заставить стены театра вновь услышать призыв Мольера — стоять за здравый смысл, быть с народом и сделать главной целью комедии страстное бичевание недостатков современного общества.

Об этом я думал, сидя на представлении «Критики «Школы жен»... А когда пьеса закончилась, занавес упал и поднялся вновь; труппа стояла у бюста Мольера, и было прочитано уже цитированное «Слово»: «Наибольшие глупости говорят...».

Итак, можно ли судить по декларации Ануэля о современном отношении Комеди Франсэз к Мольеру? Можно, но только отчасти.

Конечно, парижское половодье увеселительной драматургии увлекло своим течением и академическую каравеллу: на сцене Комеди Франсэз идет с наибольшим успехом водевиль Лабиша «30 тысяч гладиаторов», один из основных режиссеров театра поставил в Буфф-Паризьен пустынную комедию «Безделица». Подобного рода примеры могут быть умножены.

И все же есть основание верить, что сцену Комеди Франсэз не захлестнет волна беспечной веселости.

Для этого театр, конечно, не должен доверяться рецензентам, пишущим, что актеры Комеди Франсэз «находятся в лучшей форме» (так заканчивается статья в «Мнимом больном» в газете «Монд»).

Поводов для успокоения нет!

В Комеди Франсэз, судя по трем виденным мной мольеровским спектаклям, идет внутренняя, может быть, и неосознанная борьба. Такой спектакль, как «Мизантроп», говорит о косных силах, тормозящих живые творческие процессы; «Лекарь поневоле» указывает на здоровые национальные традиции, свойственные театру, и, наконец, «Мнимый больной», основной спектакль мольеровского репертуара, свидетельствует о дальнейших (после «Тартюфа» и «Мещанина во дворянстве») поисках современного восприятия Мольера.

Эта современность проявляется в обновлении театральной формы, в насыщении действия динамическими ритмами, в четкости решения жанровой задачи, в ломке стандартов «мольеровского стиля вообще».

Но, отыскивая яркие и свежие краски для стилевого решения комедий Мольера и оставаясь при этом верным стилистике самих оригиналов, театр чурается идейных концепций, заложенных в мольеровских образах, как бы видя в них атрибут прошлого и устаревшего.

Поэтому в своих поисках современности театр не доходит до главного источника современного звучания драмы — до раскрытия живых характеров в их идейном, типологическом смысле. Театр боится открытых общественных оценок, полагая, что в этом случае он будет навязчивым и тенденциозным, а на самом деле теряет от этой идейной пассивности самые драгоценные истоки творческой новизны и свежести. Там, где нет пафоса борьбы, пафоса сатирического обличения, там нет современного прочтения Мольера, как бы сами по себе ни были свежи сценические краски мольеровских постановок. Ведь народность великого комедиографа не только в фарсовых традициях его театра, она в участии Мольера в народной борьбе, она в страстном обличении зла.

Вот что важно для верного понимания и истолкования Мольера. И именно этого, надо полагать, ждут зрители мольеровских спектаклей.

А зрители мольеровских спектаклей — это бесценный капитал Комеди Франсез. Густо заполняя зал театра, парижане живут во время спектакля отзывчиво, бурно; радуясь каждой любимой фразе великого комедиографа, они то застывают от напряженного внимания, то, разрушая тишину, дружно смеются и шумно аплодируют.

Французы (как и мы, иностранцы) приходят в «Дом Мольера» доверчиво и радостно, и Мольер должен всех принимать как великий хозяин, как мудрый и веселый наставник жизни.

Мы смирились с тем, что не сохранился дом, где умер Мольер, но Дом, где он жив ет, да будет несокрушим.

## НА ДВУХ СПЕКТАКЛЯХ ТНР

**Е**сли мы заговорили о главном сокровище театра — о его зрителях, то самым полноценным и большим капиталом в этом отношении обладает лучший театр Парижа — ТНР, Национальный народный театр, руководимый Жаном Виларом.

Я был здесь на спектаклях и днем и вечером, и в обоих случаях огромный театральный зал был переполнен, шли «Школа жен» Мольера и «Капризы Марианны» Мюссе.

...Со сцены лилась прекрасная речь французских классиков, ей благоговейно внимала публика, очень точно реагируя на каждый психологический нюанс, на всякий поворот мысли. Дружными аплодисментами зал награждал актеров, удачно проведших свой эпизод.

Прислушиваясь к этому тонкому реагированию зрителей, я думал, что понятие «сыгранность» может быть отнесено не только к актерам, но и к публике, что бывает ансамбль и в зрительном зале, когда публика во всей своей массе согласно чувствует, погружена в единое эстетическое состояние.

Эта эмоциональная монолитность зрительного зала — результат длительного и настойчивого труда художников сцены.

Театр, будучи ярчайшим выразителем общественной жизни, созданный во всех своих слагаемых современными воззрениями и вкусами, в свою очередь сам творит своего зрителя. Этапные повороты в развитии сценической культуры всегда сопровождались подобного рода формированием нового типа публики, развитием у зрителей тех эстетиче-

ских склонностей, которые необходимы для восприятия вновь нарождающегося типа искусства. Так был создан демократический зрительный зал мольеровского театра, так бился над созданием нового типа зрителей Антуан, так добиваются новой эстетической восприимчивости в театре Вилара.

Это новое чувство, рождаемое в зале ТНР, можно охарактеризовать как потребность публики воспринимать одновременно эстетическую и интеллектуальную природу театра.

Эстетическое воспитание помогает узнавать красоту не только в живописных и музыкальных образах спектакля, но и в лирике, патетике и буффонаде живых чувств, которые, сохраняясь в своей эмоциональной конкретности, раскрываются как первоисточник прекрасного и поэтому воспринимаются в целостном акте единого эстетического наслаждения.

В этот же комплекс переживаний театр Вилара старается ввести и «наслаждения от мысли», всячески активизирует интеллектуальную восприимчивость зала, стремится развить в зрителях потребность вдумчивого восприятия искусства.

Неспособный еще сам дать определенные идейные ответы на вопросы жизни, театр способен призвать своего зрителя к ответственному и сознательному отношению к современности. В зале ТНР царит дума о жизни, и это составляет, может быть, самую сильную сторону эстетического воспитания зрителей, последовательно проводимую театром.

ТНР — это не только театр, это большой и прекрасно организованный комбинат просвещения.

Расположенный во дворце Шайо, театр поражает своей масштабностью. Билетных касс здесь шесть или восемь, администраторов, дружно выдающих пропуски, — целая бригада. Широкие мраморные лестницы, ведущие в зал, напоминают торжественные входы московского метро; ресторан театра, расположенный в обширном помещении первого этажа, вмещает до тысячи посетителей. Залы фойе (их несколько) очень светлы, с высокими потолками, расписаны они монументальными фресками. В центре главного фойе — мраморный бюст Фирмена Жемье, основателя ТНР, замечательного актера, режиссера и общественного деятеля.

В фойе торгуют книгами и брошюрами, издаваемыми ТНР. Об этой стороне деятельности театра нужно сказать особо. ТНР выпускает большую ежемесячную газету под названием «Bref» («Кратко»). Здесь печатаются статьи режиссеров и актеров, излагаются принципы постановки и интерпретации ролей. Публикуются также большие статьи критиков, иногда полемически направленные против данного театром толкования классической пьесы. Рассказывается о текущей творческой жизни театра. Газета богато иллюстрирована.

К каждому спектаклю ТНР выпускает особую программу, в которой

печатается полный текст пьесы в варианте постановки и большое число фото по данному спектаклю. Программа стоит всего 120 франков.

Важное место в просветительной работе TNP занимают еженедельные собеседования деятелей театра со зрителями. Происходят они по воскресеньям в Большом зале дворца Шайо в 11 часов — за три часа до начала дневного спектакля. Темы бесед самые разнообразные, но всегда связанные с творческой практикой театра, углубляющие восприятие зрителями искусства, разъясняющие содержание драмы. Жорж Вильсон — постановщик «Школы жен» — беседует со зрителями об этом спектакле, режиссеры и композиторы дебатуют вопросы музыки в драматическом театре, проводятся лекции на тему — Гамлет и Лоренцаччо\*, актриса Мария Казарес встречается со зрителями и читает стихи...

Велика вредоносная сила многих парижских театров, морально развращающих зрителей. Но против этой злой силы в Париже действует просветительство TNP и других прогрессивных театров. Ведь когда в зал Национального народного театра являются две с половиной тысячи человек и, прослушав музыку (так называемое «*accueil en musique*»), смотрят пьесу, а затем читают ее, читают о ней, слушают доклады о спектаклях, принимают участие в беседах, то все это говорит о здоровой основе широкой народной публики и о той активности, с которой в Париже идет борьба за большое искусство и за большого зрителя.

Так высоко оценивая просветительскую деятельность Национального народного театра, мы одновременно не можем не выразить глубокого сожаления, что этот популярный театр не находит в себе решимости переступить границы классического репертуара и выйти на простор современной темы. Конечно, мы знаем о кризисе, переживаемом новейшей французской драматургией, и ценим принципиальность репертуарной политики театра, отстраняющего от себя пошлые адюльтерные пьесы и сомнительные опыты драматургов-модернистов. Но все же при доброй воле и политической решимости TNP, с его художественной культурой и большой массовой аудиторией, мог бы стать подлинным форумом современной народной темы, настоящей мастерской новой прогрессивной драматургии.

Пока, к сожалению, этого нет. Основная репертуарная линия театра определяется классикой, пьесами Корнеля, Мольера, Расина, Шекспира, Гюго, Бомарше, Мюссе, Чехова. Именно через глубокое раскрытие шедевров мирового репертуара театр стремится передать свое видение мира, свое толкование общественных и нравственных идей современности.

---

\* Пьеса А. Мюссе «Лоренцаччо» идет в TNP.

С этих позиций мы и будем рассматривать два виденных нами в ТНР спектакля — «Школу жен» Мольера и «Капризы Марианны» А. Мюссе.

Как я уже сказал, постановщиком «Школы жен» является Жорж Вильсон. Кажется, это его режиссерский дебют, иначе театру не понадобилось бы объяснять причину, по которой режиссирование поручено Ж. Вильсону. В «Vgef» по этому поводу сказано: Вилар подбирает пьесы для своих актеров, Вильсон может хорошо сыграть Арнольфа; исполнитель роли Арнольфа — в курсе всех событий пьесы. Поэтому правильнее всего поручить этому актеру и режиссирование пьесы. Таким образом, исходя из того обстоятельства, что пьеса выбирается для актера, а исполнитель главной роли легко может стать хозяином спектакля, Вильсон и попал в режиссеры.

Московским зрителям Жорж Вильсон знаком по комедии Мариво «Торжество любви». Он играл в этом спектакле роль садовника Димаса, обаятельно, простодушно, с грубоватым юмором и неуклюжей пластикой. Куда менее интересен был Вильсон в «Марию Тюдор», где он выступал в роли рабочего Жильбера. Образу недоставало не только воли и темперамента, но и, как нам показалось, глубокого ума. Вот этого интеллектуального начала, столь обязательного для спектаклей ТНР, недостает Вильсону и как постановщику.

На примере постановки «Школы жен» в ТНР можно видеть случай пагубного влияния современной буржуазной мольеристики на творчество, случай, когда теория тормозит практику и сбивает ее с верного пути.

Ж. Вильсон выступил в «Vgef» с большой статьей о «Школе жен». С нее мы и начнем разбор этой постановки.

В современной буржуазной мольеристике заметны попытки реставрировать давно разоблаченный наукой субъективно-биографический метод, согласно которому творчество Мольера рассматривается как прямое отражение его личной жизни. Крупнейшим биографом Мольера сейчас во Франции считается Пьер Бриссон, недавно выпустивший книгу под названием «Жизнь Мольера в его произведениях». Бриссон по своим политическим взглядам является одним из самых ретроградных ученых. Достаточно сказать, что он шеф-директор бульварной газеты «Франс суар».

Вторым крупнейшим апологетом биографического метода является Ж. Монгрёдьен, выпустивший книгу «Частная жизнь Мольера». С господином Монгрёдьеном я познакомился — он видный чиновник, один из генеральных секретарей парижского муниципалитета. Бесспорно, это один из самых сведущих историков французского театра XVII века.



Эти двое ученых определяют правый фланг современной мольеристики. Они своими книгами стараются свести на нет работу крупнейших мольеристов — Е. Ригаля и Г. Мишо, неопровержимо доказавших вздорность попыток объяснить творчество Мольера только фактами его личной жизни.

И вот режиссер передового театра оказался в плену субъективно-биографического метода истолкования Мольера, подпал под влияние консервативной теории. И практика искусства от этого, конечно, пострадала.

Согласно Вильсону, содержание «Школы жен» сводится к следующему. Арнольф, дожив до сорока лет, впервые испытал чувство, против которого невозможно бороться. Это чувство — любовь. Он в плену у доселе неведомой страсти — и отсюда все его беды. Если подыскать для подобной концепции мольеровской комедии соответствующее заглавие («Школа жен» тут уже ни при чем), то пьесу можно было бы назвать наименованием одной из комедий того же самого драматурга, которая демонстрируется сейчас с успехом в театре Вилара, а именно наименованием пьесы Мюссе — «С любовью не шутят».

Называя Арнольфа *le bonhomme* (добрым малым), Вильсон очень сочувственно характеризует мольеровского героя. Дело изображается следующим образом. Арнольф, человек рассудочный, дельный и вполне порядочный, целиком отдается коммерческим занятиям. Добившись материального благополучия и приобретя дворянство, он решил заняться устройством своих семейных дел. Для этого он нашел девочку-крестьянку, воспитал ее в монастыре и, дождавшись ее совершеннолетия, собирается на ней жениться. Для Арнольфа это деловое предприятие, лишённое какой-либо страсти. Но герой неожиданно для себя влюбляется в Агнесу и, столкнувшись с молодым соперником, испытывает личную драму. Вот и все содержание «Школы жен», как понимает эту комедию ее постановщик. Идя по следам консервативных мольеристов, Вильсон даже уверяет, что Арнольф — фигура автобиографическая, ведь сам Мольер подготавливал себе жену (Арманду Бежар), как Арнольф Агнесу и ревновал, как и Арнольф, к молодым ее поклонникам.

Продолжая твердить подобного рода зады мольеристики, давно опровергнутые научной критикой, Вильсон придумывает и собственный «аргумент» сближения Арнольфа и Мольера. Оказывается, Мольер, как и Арнольф, страстно стремился одворяниться и сделал это... на актерской стезе, попал в высший свет и даже был приглашен Людовиком XIV откусывать пресловутую курицу.

Суммируя все сказанное, режиссер приходит к обобщенной формуле: «Мольер в самом себе находил источники страстей своих героев, правду конкретного характера и правду общественного типа, на этот раз

выраженные в образе Арнольфа». Четкость формулировки хороша во всех случаях, даже если мысль сама по себе вздорна.

Такой сугубо «лирический» подход к сатирической роли, естественно, изменил весь социальный и психологический облик героя. Особенно нелепо выглядит желание актера играть «по-своему» знаменитое междометие Арнольфа, с которым тот покидает сцену. Это комическое «уф», вырвавшееся у мольеровского героя в момент полного краха, в понимании Вильсона становится «душераздирающим междометием, которое является первым словесным выражением формирования нового человека». О каком новом человеке идет речь, понять трудно. По всей вероятности, нам предлагают вывороченную наизнанку концепцию Арнольф—Альцест, когда деспотический туповатый буржуа становится пылким любовником, покидающим сцену, выкрикнув вместо классической тирады краткое, но не менее содержательное междометие.

Искусственная романтизация, нарочитое облагораживание Арнольфа — результат удивительного непонимания задачи, которая поставлена перед исполнителями этой роли Мольером.

Но в статье Вильсона есть и правильная (хотя и не новая) мысль. Это указание на то, что буржуазия XVII века еще не полностью размежевалась с ремесленной и крестьянской массой и поэтому сохранила черты своего демократического происхождения. Брошенная вскользь в статье, эта мысль получила важное практическое значение, так как стала основой типологической характеристики Арнольфа.

Герой Вильсона внешне неуклюж, прямолинеен, у него сочная речь с диалектальными оттенками. Все это выдает в нем человека, недалеко отошедшего от простолюдинов. Грубоватая фактура образа в известной степени спасает актера от губительных последствий его замысла.

Надо сказать, что я читал статью Вильсона после того, как посмотрел спектакль, и она удивила меня примитивностью защиты Арнольфа, полным непониманием социального значения этого характера. Образ, созданный актером, такого упрощенного, демонстративно полемического толкования не содержал. Но все же статья разъяснила некоторые недомыслия, порождаемые сценическим образом.

Короче говоря, Вильсон играет Арнольфа вернее, чем думает о нем, хотя ошибочные теоретические представления вносят в исполнение актера явные противоречия.

К счастью, актеру не удалось реализовать свой «романтический» замысел полностью. Помешала этому верно найденная характерность образа, тот грубовато-плебейский тон, в котором решена эта роль. Иначе Арнольф полностью был бы смодулирован в лирический план и уже все было бы поставлено с ног на голову. Сделав сверхзадачей роли борьбу Арнольфа за свою любовь (исходя из лирического замысла), актер показывает, как его герой ведет эту борьбу — деятельно, напористо и

искренне. Но так как Арнольф человек грубый и его чувства выражены натурой примитивной, а признания произнесены с напористым запалом, то лирическая стихия как бы утопает в материальности этого решительного, нагловатого характера и сама собой оборачивается прозой. Как ни активизирует актер драматические моменты роли, он не может увлечь нас своими переживаниями и мы остаемся равнодушными к мукам Арнольфа. И — парадоксально — эта частная актерская неудача спасает исполнителя от полного поражения.

Насильственно драматизируя роль, Вильсон лишает себя красок, его Арнольф поразительно однообразен.

Посмотрите на фотографии этого спектакля. Как умышленно драматизирован образ Арнольфа на всех этапах роли!

По сумрачным чертам этого лица явно видно, что перед нами образ не комедийный, а драматический. Но драматизм этот какой-то надсадный, тупой. Человек, может быть, и переживает в душе что-то грогательное, но чувства эти в зал не передаются.

Сугубо драматичен Арнольф — Вильсон и на всех остальных фотографиях: с Орасом, с Агнесой, с нотариусом, вторично с Орасом. На последней фотографии актер пытается изобразить свой персонаж даже в патетическом состоянии.

Если не видеть спектакля и судить о характере героя только по снимкам, то догадаться, что перед нами комедийный мольеровский персонаж, совершенно невозможно. Но зато по снимкам легко обнаружить упорное желание актера перевести образ Арнольфа в лирико-драматический план. Специально позируя перед аппаратом, актер неукоснительно выделяя драматичность чувств, переживаемых его героем, и поэтому фотосерия дает довольно точное представление о субъективном мире Арнольфа — Вильсона.

Но среди приводимых нами фотографий есть одна, на которой Арнольф дан в действенной сцене. Его избивают слуги — и это уже человек совсем иного сорта, чем та возвышенно страдающая личность, с которой мы только что познакомились.

В самом спектакле это противоречие между психологическим состоянием героя и его действиями обнаружилось все время. Субъективно Вильсон хотел играть роль согласно своему замыслу, а объективная возможность образа и объективная данность самого актерского дарования вели исполнителя совсем в иную сторону.

Действуя, Арнольф — Вильсон походил на английского эсквайра, человека прозаического, решительного и жестокого. Согласно замыслу, актер должен был показать смятение чувств своего героя — ведь у того из рук вырывают любимую женщину, а по существу, объективно, актер лепил характер, лишенный душевной доброты и человеческой чуткости.

...Арнольф Вильсона вступает в спектакль серьезно и деловито —

в таких тонах идет его первая беседа с Кризальдом, со слугами он сердит, груб и решителен; он с гневом бросается вослед Орасу, узнав, что тот его соперник. Допрашивая Агнесу, Арнольф сурово всматривается в лицо девушки и властно жестикулирует, слушая ее чтение знаменитых супружеских правил. Он свирепо тянет Агнесу за руку, вырывая ее из объятий Ораса в ночной сцене. Он резко и цинично заявляет Орасу в финале комедии о том, что предал его, и с суровой настойчивостью требует наказания молодого соперника.

Но, действуя столь определенным образом, актер одновременно стремится быть носителем возвышенной страсти. Как мы уже заметили, у Вильсона происходило не обогащение сценического поведения индивидуальным замыслом, а, напротив, рождалось постоянное противоречие между верно изображенным характером и неверно найденной природой эмоциональной жизни образа. Эта эмоциональная жизнь определялась не натурой самого Арнольфа, а теми сомнительными догадками о «формировании нового человека», которые актер навязывал мольеровскому герою.

Подобного рода подчеркнуто драматизированное толкование образа Арнольфа не ново. Оно имеется у ряда буржуазных мольеристов, видевших в протагонисте «Школы жен» чуть ли не положительного героя. Говоря о драматизме характера Арнольфа, эти комментаторы не учитывают принципиальной новизны мольеровских сатирических типов, когда комическое и драматическое не противопоставлены одно другому, а существуют слитно и субъективно-драматическое только усиливает комический эффект, силу социального обличения.

Вот этой важнейшей стороны дела не понял Жорж Вильсон, и поэтому в его исполнении драматическое не усилило сатирической направленности образа; а исключило самую возможность обличительного подхода к характеру Арнольфа. Но исчезла не только социальная определенность образа; как это ни странно, мольеровский герой оказался полностью лишенным своей комической стихии. И произошло это не потому, что актер не умеет быть смешным; Вильсон — садовник в «Торжестве любви» был чрезвычайно комичен. Комедийное из Арнольфа исчезло потому, что Вильсон не нашел в этом образе предмета осмеяния, сатирического начала не было в самом замысле артиста, поэтому его Арнольф получился фигурой пресной и маловыразительной. Не вызвав в зрительном зале сочувствия, этот влюбленный негоциант не породил к себе и иронического отношения и остался образом неопределенным и смутным, тем, что в просторечии называют «ни рыба ни мясо».

Эмоциональная неопределенность трактовки свойственна и исполнительнице роли юной Агнесы — актрисе Кристиан Дебуа. Рисунок роли строг и лаконичен — движения актрисы легки и естественны, интонации правдивы и проникновенны. Но мольеровская Агнеса — это не только

робость и искренность, это еще и внутренний огонь, который вначале чуть теплится, постепенно разгораясь, становится к финалу действия жаром души, закаляет характер Агнесы, делает ее способной к решительной борьбе за свое счастье, за права своей личности. Вот этой душевной силы мы, к сожалению, не ощутили в Агнесе — Дебуа.

Холодок, идущий от двух основных образов комедии, сделал все представление эмоционально приглушенным.

В таких же умышленно холодноватых тонах выдержано и оформление спектакля (художник Клод Венар). Навейное старинной гравюрой, изображающей сцену из «Школы жен», оно графично, изящно и архитектурно очень выразительно: белый прямоугольник двухэтажного дома с усеченными углами крыш на фоне черного бархата и две симметрично расположенные белые скамьи по бокам.

Но эта колористическая строгость и лаконизм плохо согласуются с темпераментом и динамикой мольеровской комедии и приглушают без того блеклые тона постановки Ж. Вильсона.

И все же в одном пункте ленивое течение действия оказалось в этом спектакле взбаламученным. Я говорю о сценах молодого Ораса.

Орас Ива Гаска поразительно хорош. Критик Жан-Жак Готье писал, что при постановках «Школы жен» «часто встречаются чарующие Агнесы, в иных случаях отыскиваются интересные Арнольфы. Но можно утверждать, что, как правило, «Школу жен»... играют без Ораса. На этот же раз, — заявлял критик, — мы открыли в недрах труппы очаровательного маленького Ораса».

В чем же тайна этой «голубой» роли? В неподдельной свежести и пылкости исполнения. Орас Гаска почти мальчик, чем-то напоминающий Керубино из «Женитьбы Фигаро». Он вырвался из отцовских лап, приехал в Париж и страстно, впервые в жизни, влюбился; встретил приятеля отца и бросился к нему в объятия, а когда тот одолжил ему денег, то лучшего друга Орасу не нужно было искать; он делился с ним всеми своими радостями и печалью и мчался снова радоваться своему счастью. Восторг и увлеченность ни на миг не покидали юношу. Эти чувства достигли апогея, когда Орас читал знаменитое письмо Агнесы... Когда мы сами читаем это письмо, нас трогают ум и душевная чистота девушки, но зритель воспринимает эти достоинства героини из слов Ораса. И вот Гаск, читая письмо, неподдельно восхищается разумом и тонкостью своей избранницы, и в этом восхищении — пылкая молодая страсть.

Эта сцена — эмоциональная кульминация спектакля, в целом неоправданно сдержанного и холодноватого.

Обладая внешними атрибутами стиля виларовских работ — психологической насыщенностью, сдержанностью и благородством красок, по-

становка «Школы жен» не отвечает главному требованию театра: глубоко и точно раскрывая классическую драму, говорить о современном.

Исключив из своей постановки общественную цель, этическую проблематику, режиссер полагал, что останется в русле ТНР по той причине, что решит сатирическую комедию Мольера в жанре психологической драмы, в тех поэтических и камерных формах, которые свойственны нынешней эстетике театра Вилара. Странным образом мы не ощутили в «Школе жен» влияния блистательного «Дон-Жуана» — ни язвительной иронии, ни простодушного юмора этого спектакля, но зато, к большому своему удивлению, мы заметили в работе Вильсона эгегические веяния другого спектакля театра... «Капризов Марианны» Мюссе. Хотя и в шутку, но недаром мы упомянули имя этого поэта в начале разбора «Школы жен».

«Капризы Марианны» являются новой и центральной работой ТНР текущего сезона. Это камерный поэтический спектакль, в лирическую ткань которого явственно вплетается тонкая и глубокая мысль. Новая постановка Вилара является прекрасным образцом точного нахождения стиливого образа спектакля и одновременно примером интенсивной насыщенности классического произведения современными раздумьями режиссера-мыслителя. В спектакле «Капризы Марианны» решена сложнейшая стилистическая задача — найдены сценические формы поэзии Альфреда де Мюссе. Зрительный зал почти физически погружается в лирическую атмосферу действия и, оставаясь в этом мире, по замыслу театра, должен зажечь современной идеей.

Если искать аналогию эмоциональному состоянию зала, то точнее всего было бы сравнить его с тем, какое рождается при чтении поэтической «думы».

Весь спектакль был решен как большое лирическое стихотворение... с одним антрактом. В состояние поэтического раздумья вводила не только игра актеров — лаконичная, сдержанная и эмоционально насыщенная, — мир поэзии создавался и чарующей музыкой этого спектакля и всей цветовой и световой гаммой его живописного оформления.

Здесь человеческое чувство как бы выходит за пределы личных переживаний действующих лиц, оно выражает себя и в музыкальном аккомпанементе, непрерывно струящемся в этом спектакле, и в аккомпанементах богатейшей световой гаммы, меняющей живописную тональность сценических картин. Звук и свет в новой постановке Вилара неотделимы от человеческого голоса — и рождаются они будто не сами по себе, а как отголоски внутренних переживаний актеров, как музыкальный и живописный подтекст роли.

Но пора, от общих рассуждений переходить к рассказу о спектакле. Зал погрузился в темноту. Перед нами сиял лишь маленький огонек —

лампочка обозначала композиционный центр сценического пространства. И постепенно те самые декорации, которые мы видели до начала представления (в театре нет занавеса), эти декорации — несколько деревьев и дом, залитые ранним утренним светом, совершенно преобразились и стали похожими на очень большую гравюру, выполненную сепией. Лучи полились на сцену, как музыка, и заиграли бликами на листьях деревьев, позолотили их круглые кроны, родили длинные тени и ослепительно засияли за маленькой оградой дома, в котором жила Марианна. Мягкий и ровный свет вырывался из густой чащи сада и рассеивался в воздухе точно аромат цветов... Здесь обитель прекрасного.

Из калитки выходит Марианна, она вся в белом, с черным молитвенником в руке; низко склонив голову, она походкой, именуемой в балетной технике «уточкой», пересекает сцену, торопясь к заутрене. А потом по этой же трассе, грузно ступая подбитыми железом башмаками, деловито идет Клаудио — подеста города, супруг Марианны. Его отлично играет Жорж Вильсон. В первых же репликах Клаудио, брошенных слуге, сразу ощутим характер грубый, решительный, властный и самоуверенный. Клаудио Вильсона — это воплощение торжествующей и циничной прозы жизни. Его вид, голос, походка — все вступает в полный контраст с общей атмосферой действия, в нем все враждебно поэзии. Так начинается бой двух эмоциональных стихий спектакля, его главный конфликт, переложенный на язык страстей.

...В первый раз голос чувства донесся издали — в струнных аккордах неаполитанского оркестра. Композитор Морис Жарр нашел такие сплетения итальянских народных мелодий, которые зазвучали то задушевной песней, то торжественным гимном любви. С этой музыкой на сцену вышел Челио — юноша в одеянии Гамлета, с высоким чистым лбом и печальными глазами. Он заговорил о своей любви к Марианне. В мягких задушевных интонациях было неожиданно слышать трагические ноты, и рождала их не актерская аффектация, не преувеличенность чувств, а нечто совсем иное. В исполнении Роже Мольена образ Челио обрел трагические тона из ощущения недосыгаемости идеала, из необыкновенно полной, чистой юношеской веры в реальность идеальной любви и безнадежной обреченности большого и сильного чувства.

Назвать эту любовь неземной было бы ошибкой, потому что в этом определении скрыт иронический смысл, который полностью был исключен театром из образа Челио. Если это итальянское имя в переводе и значит небо, то театр не захотел заметить грустной усмешки поэта в адрес своего лирического героя. То, что имело смысл в век романтических восторгов, через столетие, в век разъедающего скептицизма, стало банальностью. Выстроить воздушные замки Челио было куда трудней, чем их разрушить. Трудней и полезней.

Поэтому Роже Мольен с твердостью художника, осознающего замысел, пишет акварельными красками портрет небожителя Челио.

И в полном контрасте с этой нежностью в спектакль вступает бражурный Оттавио. На сцену является Жерар Филип, он в окружении уличных музыкантов. Это его товарищи, с которыми он бражничал и веселился на карнавале. На лицах у всех маски. Оттавио тоже в маске, но она необычна. Это продолговатый, бледный — цвета мела лик с трагически заломленными бровями и с черной ленточкой усов. Оттавио тут же снимает маску и держит ее в руке, но в душу зрителей уже заронено какое-то беспокойство (только позже мы поймем, для чего режиссеру понадобилось вводить в оптимистическую экспозицию образа этот блик Гойи). Шесть скрипок, три гитары и бубен, которым лениво потряхивает Арлекин, доигрывают веселую мелодию. Все приятно утомлены. Музыканты располагаются живописной группой, и эпикуреец Оттавио начинает свою шутивную пикировку с меланхолическим другом. Если в Челио выражена наивная вера юности, то в Оттавио передан ее веселый цинизм, откровенная бравада чувственным упоением радостями жизни. Таков уж Оттавио Мюссе — плоть без души, противопоставленный Челио — душе без плоти. Но театр и на этот раз несколько видоизменяет авторскую концепцию образа — и Оттавио, этот апологет бездумной жизни, при яркости и сочности жанровой характеристики обретает еще и другие, несколько неожиданные для него черты.

Рассыпая шутки, Оттавио излагает другу *profession de foi*, сравнивает себя с канатоходцем, беспечно и радостно скольльзящим по натянутому канату; пусть целая толпа чудовищ цепляется за его плащ, они не стащат его вниз и не заставят пролить ни одной капли из чаши, которую он несет в руке. Жерар Филип произносит этот гимн эпикурейству с открытым чувством превосходства, как виртуоз «искусства жить», а сам в это время ходит по сцене — точно двигается по туго натянутому канату. Движения актера изящны и стремительны, голос вызывающе весел, но странным образом серьезны, задумчивы глаза. Не скрыт ли за этой шутивной философией другой, затаенный смысл? Нет ли раздумья в словах, призывающих к бездумному существованию?.. Хотя, может быть, эта печаль Оттавио нам только привиделась, потому что в следующую минуту он вновь беспечен и весел и снова подтрунивает над своим меланхолическим другом...

Конечно, эти двое молодых людей антиподы. Роже Мольен все отчетливей показывает детскую наивность и беспомощность своего героя; в таких нежных и трогательных тонах построена сцена с матерью, перенесенная театром в конец второго акта и завершающаяся мелодичной, по-матерински утешительно-печальной музыкой. Челио — ребенок.

А Оттавио — многоопытный муж. Взявшись помочь другу уговорить свою кузину Марианну ответить на чувство Челио, Жерар Филип — От-



тавио проводит сцену с Марианной в тонах человека, видящего в возвышенных чувствах только юношескую блажь, человека пресыщенного и циничного, лишенного идеалов и легко обходящегося без этой дозуки. Оттавио смешна не только неземная страсть его друга, ему не менее комичным представляется и упорство кузины. В ее отказе ответить на чувства Челио он видит одно — желание женщины набить цену тому, что само по себе особой цены не представляет. Высоко котируются для него не эти душевные переливы, а достоинства характера и разума. И герой Жерара Филипа доволен собой именно потому, что благодаря своему характеру и пронизательности ума он может разглядеть эфемерность идеальных чувств и охранять себя от воздействия этих поверженных уже кумиров.

Но, столь определенно характеризуя своего героя, актер и в этой сцене оставляет что-то недоговоренным... Недоговоренность эта ощутима в той грустной задумчивости, которая, точно слабый мерцающий свет, окрашивает насмешливые афоризмы Оттавио.

То, что Оттавио не совсем тот человек, за кого он себя выдает, выясняется и по отраженному свету, идущему от этого образа, — я говорю о том, как воспринимается этот характер Марианной.

Равнодушная к Челио и к его любви, Марианна с волнением слушает слова об этой любви, потому что в грациозной иронии, с какой они произносятся, ощутимы вывороченный наизнанку лиризм, душевная доброта и тонкость. И Марианна склоняется к просьбе Оттавио передать его другу шарф в знак своего согласия выйти на ночное свидание. Но, отдавая шарф, молодая женщина ясно дает понять, что на свидании будет ждать Оттавио. Женевьев Паж раскрывает в этой сцене тему впервые пробудившегося чувства. Эта страсть стыдлива и робка, и актриса достигла бы большей поэтической силы игры, если бы ей удалось за этим психологически достоверным состоянием показать начало движения больших чувств, показать свою героиню в момент пробуждения ее душевной Эты.

То, что Оттавио — Жерар Филип не тот, каким он себя рисует, еще отчетливей видно при его столкновении с Клаудио. Вот когда сила характера и ум употреблены по своему прямому назначению, не как орудия разъедающего скептицизма, а как сила, клеймящая тупоумие и душевную грубость самодовольного мещанства. Но, зло обличая врага, Оттавио продолжает еще шутить. Он пока не замечает коварства противника, потому что неотчетливо еще понимает, что в жизни вообще бывают противники. Однако уже понимаем мы: он еще не герой жизни, он цепко держится за роль ее созерцателя, но кажется, что этот человек мог бы справиться с ролью и покрупней...

А у Оттавио противник оказался нешуточный. Он затеял убийство. В спектакле начинается сцена, которую хочется назвать финальным ноктюрном действия. Приглушенная музыка и такой же приглушенный



Арнольф — Жорж Вильсон.  
«Школа жен» Мольера в Национальном народном театре



Арнольф — Жорж Вильсон,  
Орас — Из Гаск

Арнольф — Жорж Вильсон,  
Агнеса — Кристиан Дебуа



Арнольф — Жорж Вильсон,  
нотариус — Жорж Рикье



Арнольф — Жорж Вильсон,  
Орас — Ив Гаск

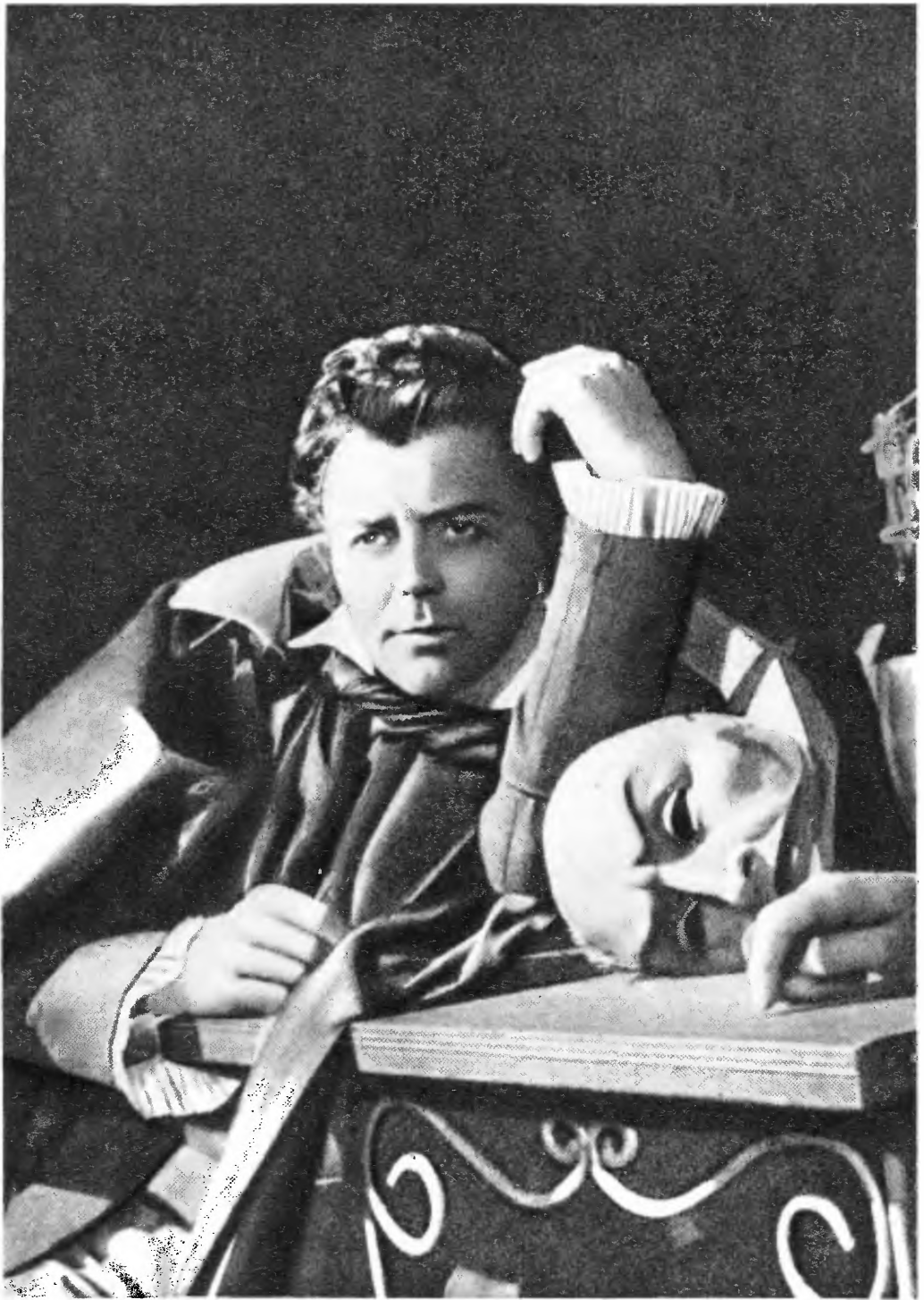




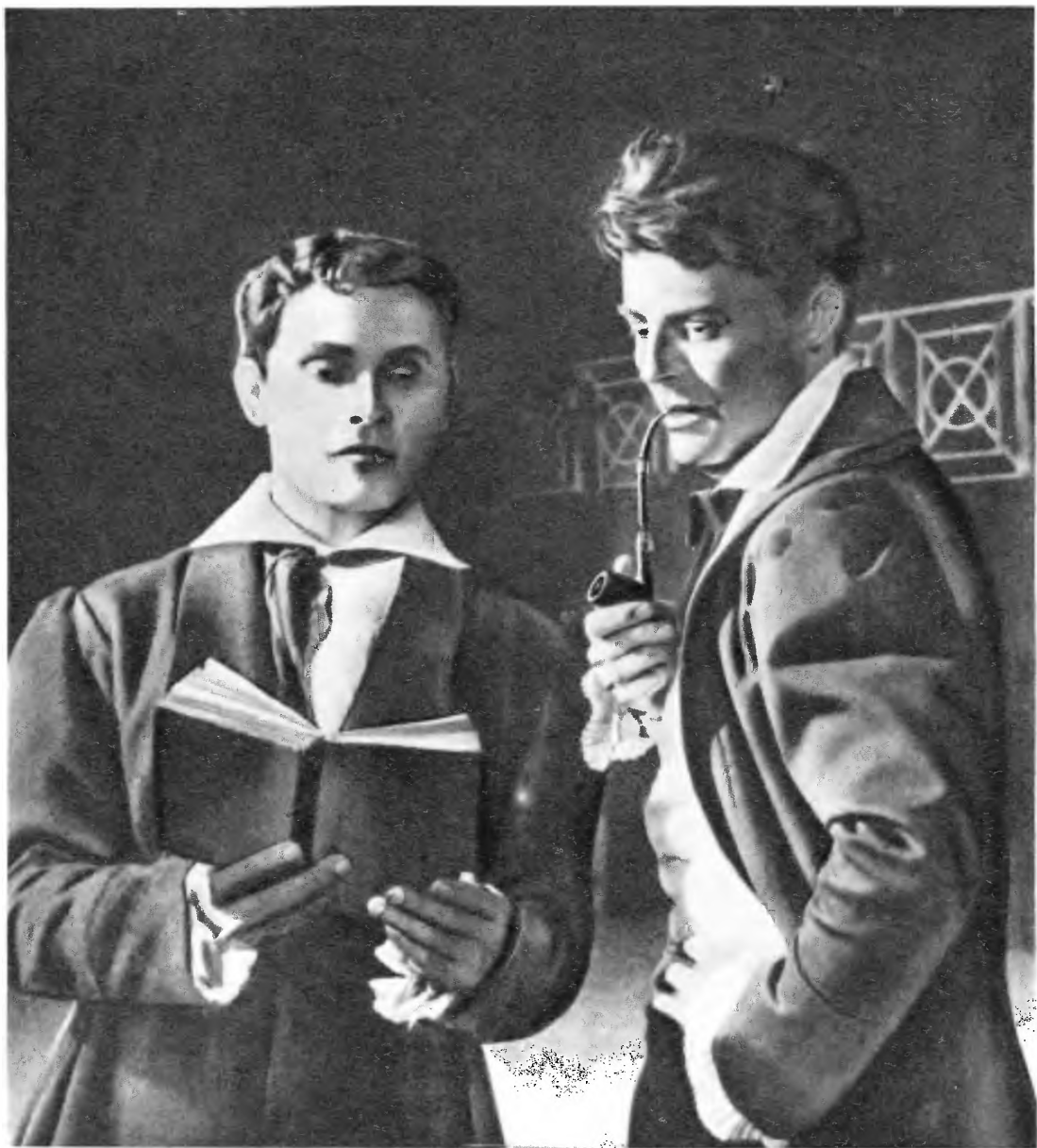
Арнольф — Жорж Вильсон,  
Жоржетт — Лоранс Бади,  
Ален — Ги Сен-Жан



Орас — Ив Раск,  
Агнеса — Кристиан Дебуа



Оттавио — Жерар Филип.  
«Капризы Марианны» А. Мюссе в Национальном народном театре



Челио — Роже Молен, Оттавио — Жерар Филип



Марианна — Женеvьев Паж, Клаудио — Жорж Вильсон





Сцена из спектакля «Капризы Маряанны»

свет. На фоне черного бархата резко выделяется фигура Клаудио, он узнал о ночном свидании и привел с собой двух брави — наемных убийц. В этих фигурах нет ничего мелодраматического и театрально условного, это два стройных господина, одетых в длинные, застегнутые на все пуговицы пальто и в лаковых сапогах, на одном из них цилиндр, а на другом треуголка. Это военные, переодетые в штатское платье, что заметно по их маршеобразной походке и по тому, как они держат трости. Конечно же, это не обычная принадлежность туалета, а футляры для стилетов.

Наемные убийцы, ведомые Клаудио, скрываются за углом дома. Воцаряется мертвая тишина.

Из-за ограды сада мелькает лицо Марианны — она подслушала разговорщиков.

Томящая тишина продолжается.

Но вот издали доносятся еле уловимые вначале, а затем все более крепнущие звуки ночной серенады. На сцену выходит Челио, на плече его шарф Марианны — Рожке Мольтен поет. Он подходит к ограде сада, откуда льется мягкий свет, точно лучистый аромат, и, стоя у этой обители своего счастья, поет ночную песню любви. В долгой кантилене выражена вся необъятность его счастья. Песня окончена, кавалер ждет появления прекрасной дамы. И дама является — на мгновение из-за садовой ограды показывается голова Марианны, и слышен ее громкий шепот: «Оттавио, спасайтесь!»

Сказать, что в этот миг Мольтен играет потрясенность Челио, было бы неверно, напротив, актер через неожиданно обретенный душевный покой передает то психологическое состояние, которое наступает в момент, когда человек, давно задумавший покончить жизнь самоубийством, чувствует, что все доселе мешавшее ему осуществить задуманное потеряло смысл и смерть стала необходимой и логичной. С таким чувством необычайно просто покидает Челио сцену и идет в темный угол за домом, где скрылись брави...

Снова воцаряется тишина. А затем на сцену вваливается Оттавио, на нем трагическая маска и треуголка. Он пьян или хочет казаться пьяным. У него во рту большая фарфоровая голландская трубка, дым от которой вьется направо и налево... Об этом и говорит Жерар Филип: такая жизнь, неустойчивая и пустая, подверженная любому ветру. Сняв маску, Оттавио уже всерьез хочет убедить себя в правильности своей философии жизни. Никаких идеалов, никакой ответственности перед людьми и самим собой, никакого самопознания, никакой ненависти, никакой любви... Все дело в том, чтоб хорошо поужинать... Жерар Филип говорит эти слова своего героя как бы из последних сил, говорит их громко и настойчиво, точно желая напором интонаций заглушить собственные сомнения в их правоте. Оттавио цепляется за эту философию, потому что

так можно «сохранить душевный покой... Сделать пошлость высокопарной и обмануть себя, оправдать позорное равнодушие к торжествующему злу ссылкой на презрительное равнодушие к жизни вообще!

И вдруг раздается смертельный крик Челио, две согнутые фигуры брави пробегают по темному третьему плану сцены.

Оттавио все понимает, и происходит сценическое чудо полного преображения человека. Потрясение в один миг сбрасывает с живой клочущей души Оттавио притворную браваду, и из-за высокопарного величия мнимой философии предстает живая и деятельная мысль. В гневном и стремительном порыве проводит Жерар Филип сцену с Клаудио. Доказательств, что тот убийца, еще нет, но в словах Оттавио слышна такая бурлящая и грозная сила, что мы понимаем — юноша узнал своего врага и готов вступить с ним в смертельный бой.

Состояние Оттавио — Жерара Филипа лучше всего передать фразой: из пепла возродился Феникс. Почти на наших глазах сгорали обветшалые декорации показного равнодушия, дешевого эгоцентризма и рождался другой человек, рождался в муках, борьбе с самим собой, через жертвы радостями жизни... С глубокой задумчивостью проводил актер сцену с Марианной. Она предлагала свою любовь, она соглашалась уйти от мужа и соединить жизнь с Оттавио. А он, суровый и сдержанный, говорил ей, что ее любил Челио...

Оставшись на сцене один, Оттавио подходил к самой рампе, лицо его было очень бледно — оно вытянулось и неожиданно стало похожим на трагическую маску, только без того нарочитого излома бровей, которым герой выражал иронию над людскими печальями.

Жерар Филип начал финальный монолог — это было прощание с молодостью, любовью, дружбой. «Вокруг меня пустынно», — говорил он слова героя Мюссе. Но в голосе было не расслабляющее отчаяние, а суровое осознание правды жизни, купленное кровью друга.

«Это я его убил», — с отчаянием говорил Оттавио, и в этих словах не только раскаяние в совершенной мистификации с шарфом, а неизмеримо большее... Это прямая казнь всех своих прежних принципов жизни — беспечности, цинизма, равнодушия. Актер неумолим, вина Оттавио велика: ему был смешон человек, в душе которого горел чистый огонь жизненного идеала.

Голос актера звучит все проникновенней и сильнее — это исповедь сердца, произносимая публично, но обращенная как бы к каждому зрителю в отдельности. И главная цель исповеди — заклеить равнодушие к жизни, погоню за ее малыми радостями и вызвать в людях страстное стремление обрести идеал, ощутить в своей душе чувство долга перед людьми и тем самым осмыслить свое существование.

Эти призывы, рожденные потрясением героя Мюссе, свидетельствующие о его перерождении, своей поэтической проникновенностью и жи-

вой страстной мыслью выходили за пределы романтической драмы и уже звучали прямым укором современному буржуазному обществу.

Так Жан Вилар своей превосходной постановкой классической пьесы зовет зрителей обогащать себя подлинными духовными ценностями и делает это, одаривая их подлинными ценностями искусства. И истинным собратом режиссера по творчеству был Жерар Филип.

Был...

Как трагически звучит это короткое слово сейчас, когда пришла потрясающая весть о внезапной кончине лучшего актера Франции, о кончине человека, у которого, кажется, было столько друзей на нашей планете, сколько людей повидало его пленительных и мужественных героев.

Он стоит перед нашими глазами — благородный рыцарь французской сцены и экрана, Жерар Филип, стоит живой, юный, красивый и пылкий. Но его нет. Он — был.

---

## ГОГОЛЬ У МАРСЕЛЯ МАРСО

**О** Марселе Марсо я был слышан задолго до того, как увидел этого артиста на сцене. О нем мне говорили и в Москве и в Париже, и всегда ласково, с какой-то личной заинтересованностью, с юношеским огоньком в глазах. Таким тоном обычно говорят о лирическом поэте, которого недавно узнали, полюбили и хотят, чтобы его узнали и полюбили другие.

Мне говорили, что движениями своего тела этот актер рассказывает, чувствует, мыслит; говорили, что он воскресил старинные традиции французского пантомимического театра и заставил «музыку молчания» зазвучать по-новому, по-современному. В рассказах о Марселе Марсо неизменно упоминался его любимый персонаж Бип, этот, по словам критика, «герой, поэт-насмешник, тонкий живописец, конькобежец, скульптор, король спорта, трагик, ловец бабочек», этот чудотворец, который «создает вокруг себя воображаемый мир и мгновенно делает его сущим».

Но не относится ли эта характеристика персонажа к самому художнику? Ведь, судя по многочисленным рассказам о Бипе, это не просто герой, а лирический герой Марселя Марсо в том значении этого выражения, какое оно имеет в поэзии.

Если представить, что Марсель Марсо художник лирического плана, то не сливается ли он с Бипом, как Чаплин со своим Чарли? Эту догадку, пожалуй, можно подтвердить документально. Вот как сам артист нарисовал своего героя.

Он начертил внизу: «Бип», пририсовал цветочек и подписался: «Марсель Марсо».

А если этого доказательства мало, то у меня есть еще и другой документ — личная записка артиста с подписью «Бип — Марсель Марсо» и приложением «печати» в виде каракульки изображенного цветка.

Наивный цветочек над Бипом — это символ его поэзии, смешной и грустной одновременно.

Пунцовая бумажная роза воткнута в поношенный цилиндр героя. В таком головном уборе он явился на сцену, этот молодой худощавый парень в матросской тельняшке, короткой рваной тужурке и узких панталонах.

Лицо его было по-клоуновски набелено, его широкий, сильно накрашенный рот расплывался в улыбке, а брови, нарисованные на лбу, застыли в трагическом изломе. Казалось, Бип сразу и плакал и смеялся.

Началось первое отделение спектакля. В программе это называлось: «Пантомимы в стиле Марселя Марсо». Они чередовались как короткие лирические стихотворения. И каждая пантомима поражала не только красотой точности, но и широтой порождаемых ассоциаций, емкостью образных обобщений.

Миниатюры следовали одна за другой.

Бип поднимался по воображаемой лестнице, и из прозы обыденных движений рождался рисунок, в котором видны были не только возвышающиеся одна над другой ступени и тянущиеся вверх перила, — ощущалась образная тема пластической арабески — изнурительный труд продвижения по жизни...

Бип ловил мотылька; и воочию был виден прихотливый полет бабочки, передаваемый артистом не только мечущимися в воздухе пальцами, но и всем его телом, как бы вторящим полету мотылька. И опять за этой



конкретной картиной отчетливо вырисовывались контуры общей темы — эфемерности легко пришедшего счастья.

Бип ходил по канату — артист двигался по полу, но радость и страхи этого трудного занятия вставали перед нами не только в своей реальности, но и в своем символическом значении.

Мы уже улавливали стиль этого пантомимиста — тут вовсе не было красоты пластических поз, танцевальной грации движений, а только подчинение каждого душевного движения художника и каждой мышцы его лица и тела единому поэтическому замыслу, насыщенному глубокой человеческой правдой, наивной и радостной любовью к жизни и людям.

Затем следовали «Новые пантомимы Бипа, созданные Марселем Марсо».

Бип — уличный музыкант. И опять — точнейшая бытовая характеристика и поразительная обуянность музыкой всего тела артиста, полная слиянность тела с душой, которая и поет, и смеется, и плачет...

Бип — морской путешественник. Юмореска, включающая в себя, кажется, все ситуации и треволнения этого приятного (отнюдь не для всех) удовольствия. Действительно, Марсель Марсо — чародей. Перед нами не путешественник, шатающийся на палубе, а палуба, колеблющаяся под человеком, перед нами то падающий, то вздымающийся борт корабля и Бип с трагически вытаращенными глазами и с гримасой, предвещающей желудочное извержение... Но даже такой «прозаизм» красит лирическую строку стиха, иронически повествующего о малых житейских бурях и преувеличенно больших «переживаниях».

И совсем веселая, бездумная сценка — Бип на балу. Магия преобразования — то он гигант, танцующий с коротышкой, то гномик, болтающийся у ног великанши.

И, наконец, последняя, лучшая пантомима Бипа, изображающего сразу две роли — библейского колосса Голиафа и отважного юношу Давида. Из-за черного прямоугольника, стоящего в центре сцены, появлялся то наглый, самоуверенный, гогочущий верзила — косая сажень в плечах, то оттуда же выныривал — мы не успевали и глазом моргнуть — юркий, насмешливый и отчаянно смелый юноша. Завязывалась стремительная и жестокая борьба. Голиаф и Давид являлись попеременно справа и слева ширмы; не успевала исчезнуть тень первого, как выскакивал второй, мы еще видели лямку юноши, а перед нами уже громоздились кулаки гиганта. Веселая борьба превращалась в драматический бой — тупая и свирепая физическая мощь, казалось, вот-вот одолеет одушевленную и жизнедеятельную силу. Но развязка была светлой. Давид, изловчившись, пускал камень из пращи в голову человекоподобного колосса, и победа оставалась за человеком.

Марсель Марсо разыграл перед нами трагическую миниатюру без слов — тут были все элементы театра, и создать такой «моноспектакль»

мог только многосторонне одаренный художник, обладающий талантом скульптора, гимнаста, танцора и драматического артиста.

В антракте я прочел в программе биографическую справку о творце образа Бипа. Он прошел школу драматического искусства и обучался живописи, он был учеником замечательного режиссера Шарля Дюллена, а после войны (Марсель Марсо был на фронте) вступил в драматическую труппу Жана-Луи Барро. Здесь он с успехом играл роль Арлекина в пантомиме «Батист». А затем в 1947 году организовал собственную труппу и создал своего лирического героя — Бипа.

В интервью, данном в редакции газеты «Юманите», Марсо сказал: «Без Бипа, может быть, не было бы и «Шинели». Это признание нужно понимать в том смысле, который открывается из его второго, важнейшего признания: «Шинель» стала руководящей нитью нашего театра». Эти слова отдаленно напоминают знаменитое изречение Достоевского: «Все мы вышли из «Шинели», но принадлежат они современному французскому пантомимисту и выписаны мной из программы театра Амбилю, на сцене которого сейчас в Париже с очень большим успехом показывается инсценировка гениальной повести Н. В. Гоголя.

Пантомимическое представление «Шинель» — одно из самых примечательных событий парижского театрального сезона 1958/59 года. Спектакль идет ежевечерне при переполненном зале, о нем восторженно отзывались многие газеты; он возобновлен, как заявил Марсо в «Юманите», в честь столетия со дня рождения Гоголя. Это классика театра, его программная, основополагающая работа, сделанная еще в 1951 году, в самом начале творческого пути «Содружества мимов Марсея Марсо».

Претворяя новеллу Гоголя в «романтическую мимодраму», Марсо как драматург, постановщик и исполнитель главной роли нашел важные и новые законы своего искусства, которые легли в основу всех последующих достижений театра. «Благодаря «Шинели» Гоголя, — признается Марсо, — появились «Пьеро с Монмартра», «Три парика» и даже «Маленький цирк» (вторая «классическая» работа театра).

Спектакль «Шинель» объездил полмира, Марсело Марсо в роли Акакия Акакиевича Башмачкина аплодировали зрители тридцати стран, постановка была заснята на пленку, фильм показывался во время Всемирного фестиваля молодежи в Москве. «Шинель» повсюду сопровождал триумф.

И все же, когда я вошел после спектакля в уборную артиста, переполненную его друзьями и почитателями, он стал так внимательно вслушиваться в мои не совсем точные французские фразы, что казалось — только что прошла премьера, и я первый должен сказать художнику: достиг он удачи или нет.

Марсо был еще в облике своего героя, в черном трико с белым от-



ложным воротничком; свое лицо актер почти не гримировал. Я благодарил его и крепко пожимал руку, а он в ответ взволнованно спрашивал: «Вы узнаете, это Гоголь? Ведь это вам близко». И признавался, что ему особенно важно узнать мнение московского критика.

А я еще и еще раз говорил Марселю Марсо, что в его герое и во всем спектакле в целом, несмотря на изъятие бытовых элементов и почти полное исключение исторических черт, я все же узнаю Гоголя, что я чувствую в пантомиме Марсо отзвуки гоголевского гуманизма, гоголевскую проникновенность и изящество.

В «Шинели» Гоголя есть изумительное место, когда рассказывается о некоем молодом человеке, который по примеру других позволил себе поиздеваться над Акакием Акакиевичем, но остановился, услышав его слова: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И Гоголь от себя говорит: «И в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой». И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости».

Это гоголевское «Я брат твой», скорбь и гнев поэта стали душой и смыслом образа, созданного Марселем Марсо, — артист вошел не только в мир маленького чиновника из далекого старого Петербурга, он в чем-то выразил чувства своего нынешнего «брата», обездоленного человека-труженика с его томительными и пока тщетными поисками счастья.

Этот символ счастья — шинель. В спектакле Марсо это не форменная николаевская шинель, а фантастический, вывороченный наизнанку тулуп, плод наивной и страстной мечты вечно замерзающего человека. Водруженная на высокий шест, шинель странным образом напоминает гигантскую махровую хризантему, прекрасную и недостижимую.

А у ее подножья на четырех низеньких скамьях четыре согбенных лица, они единообразно и нескончаемо водят перьями и переворачивают листы, враз садятся и враз встают, вместе надевают нарукавники и вместе их снимают, они являются и уходят вереницей, мелкими и быстрыми шажками, чиновники живут и двигаются как рычажки однажды и навсегда заведенного механизма. И через этот поток житейских движений рождается образ томительно медленного хода времени, убийственного однообразия жизни.

В пантомиме все точнейшим образом выверено, гармонизировано, слито с музыкой и само становится музыкой, музыкой движений, переливающихся из одного ритма в другой, — этот другой, новый и бурный ритм вносит в спектакль Марсо — Башмачкин.

Он явился к портному и был потрясен — и тем, что портной царственным жестом отбросил в сторону его жалкое, продырявленное одеяние,



**Марсель Марсо**



Билл — Марсель Марсо





Бил — Марсель Марсо.  
Пантомима «Ловля бабочек»



Акакий Акакиевич — Марсель Марсо.

«Шинель» по Н. В. Гоголю



Сцены из спектакля

и тем, что увидел ослепительно прекрасную шинель. В спектакле начиналась его главная тема — многотрудный подвиг писца. Чиновники гусиной цепочкой удалялись из присутственного места, а Башмачкин — Марсо оставался, он двигал пером плавно и быстро, затем пересаживался на вторую скамью и делал те же движения, затем на третью и четвертую. Наутро являлись чиновники. Башмачкин неустанно писал, они уходили, а Акакий Акакиевич все писал, стремительные ритмы сменялись медленными, тягучими, он выводил какие-то литеры под глухой барабанный бой. А рядом, на возвышении, где висела шинель, шла жизнь, являлись различные картины бытия — начальник с дамами веселился в ложе театра, чиновники ухарски бражничали, у портного отыграли свадьбу; Башмачкин засыпал за работой, но тут же вздрагивал и снова трудился. Дни и ночи томительного писания шли нескончаемой чередой. Режиссер очень остроумным и тонким приемом достигал этого эффекта движения времени: Башмачкин писал, а чиновники, являясь в присутствие, проделывали положенные им движения все быстрее и односложней, в минуту успевали — войти, раздеться, зажечь лампы, сесть, пописать, встать и удалиться; а затем они все это проделывали в полминуты, в четверть минуты и, наконец, в такой срок, который нельзя было бы установить без хронометра, — так все было стремительно и сжато. А Акакий Акакиевич писал, писал и писал.

Но вот он затреб деньги и отправился к портному и вышел от него в шинели. Здесь наступало *crescendo* действия. Марсель Марсо двигался к авансцене на тонких трепетных ногах, быстрыми шажками, голова его была высоко поднята, а глаза закрыты, он был погружен в nirвану восторга, наивного, светлого, детского. Он был буквально погружен в свою мечту — шинель была на нем, и он совершал в ней свое триумфальное шествие. Мир преобразился, товарищи перед ним преклонялись, круглобедрый начальник подкатил с приглашением пожаловать на бал.

И вот бал! Марсо, конечно, не снял шинели, он в ней ел, пил, жуировал с дамами (да, и это было), танцевал с хозяйкой дома и даже, немного охмелев, сам пустился в пляс. Смиранный Акакий Акакиевич танцевал гопака — и я не узрел в этом ничего предосудительного, Марсель Марсо меня убеждал, что так его герой лучше всего выразит свое душевное ликование, первые ощущения радости бытия, обретенное счастье чувствовать себя человеком.

И затем следовал трагический финал — кража шинели, сцена, которую сам исполнитель называет «распятием на кресте». Четыре фигуры в черных трико, точно олицетворяющие злые и темные силы жизни, неутомимо движутся и окружают трепещущего и беззащитного человека, мускулистыми, сильными руками они хватают его, следует тихая, ожесточенная борьба, пантомимический герой глухо стонет, восемь цепких

рук делают рывок, и человек вываливается из своей шинели... Он лежит на земле, голый человек на голой земле. Затем Марсо с трудом поднимается — кажется, что это только его тень,— и на шатающихся ногах медленно уходит вглубь, черная фигура еле виднеется на темном фоне и затем вовсе тонет во мраке...

На этом спектакль завершался — смысл карающего гоголевского финала «Шинели» Марсель Марсо не понял и из своего представления, к сожалению, исключил. Но все же протестующее чувство за судьбу человека, рванувшегося к счастью, спектакль оставил, и в этом его современное и боевое значение.

Марсель Марсо — художник, умеющий слушать свое время и любящий своего героя, простого человека из народа. Сейчас артист воодушевленно готовит новый спектакль — его название «Париж плачет, Париж смеется» говорит само за себя. Готовится Марсо и к другой новой работе. Об этом он мне сказал на прощанье, как бы желая сделать сюрприз. «Я мечтаю поставить «Евгения Онегина» Пушкина,— сказал он.— Советуете?»

**П**осле того как мы услышали живые голоса в классических постановках, расскажем о спектакле, прямо смыкающемся с сегодняшним днем и даже претендующем раскрыть «систему» современной буржуазной действительности.

Автор озаглавил пьесу словом, которое расшифровывается как символ замкнутого в самом себе мира, недоступного для лиц, не овладевших его «системой».

Название пьесы «Яйцо» — образ предмета без малейшей щели, через которую можно было бы проникнуть вовнутрь. Перед этим огромной величины яйцом стоит скромного вида юноша в поношенном котелке — таким фотомонтажем рекламируется пьеса Фелисьена Марсо, прошедшая более 600 раз на сцене театра Ателье.

Фелисьен Марсо — прозаик, драматургом он стал недавно, «Яйцо» — его второе драматическое произведение, до этого им была написана пьеса «La bопpe souре», идущая сейчас на сцене театра Жимназ. Французская критика объявила Ф. Марсо последовательным и бесстрашным реалистом. «Это голая правда без всяких прикрас», — такими словами характеризует «Яйцо» критик Жак Дютур. О герое же пьесы, молодом человеке в котелке, критик пишет, что он — «воплощение правды» и что «на его душе нет ни малейшего пятнышка лжи». И тут же уточняет: герой пьесы вовсе не является носителем всех человеческих добродетелей. «Это черная душа, бесспорно, — пишет Дютур, — но черная, как кожа негра, черная потому, что черен цвет правды». Не будем сейчас спорить



о цвете правды, хотя можно было бы предостеречь критика от расистских сравнений; как бы ему не пришлось уподоблять черноту души белой коже Яго, а не черной коже Отелло. Но, повторяю, не будем спорить — нам важен тот факт, что французская критика признает правду пьесы Фелисьена Марсо, а самого автора считает прямым преемником Мериме, явившимся ровно через сто лет после классика реализма. Говоря о страстной жажде писателя поведать правду, критик пишет: «Есть в жизни Марсо, в его голове и в его сердце ужасный тип, которого зовут Мажис и который является воплощением правды».

Открывается занавес, и «ужасный тип» уже перед нами. Это скромный служащий, совсем молодой человек, ниже среднего роста, в сером поншенном костюме, стриженный. У него наивно озадаченная физиономия с высоко поднятыми бровями и с маленькими острыми глазками. Мы так хорошо рассмотрели его, потому что Мажис стоит почти у самой рамы и сразу же начинает свою беседу с нами.

Тема беседы — непостижимость законов жизни. Чтобы легче ввести публику в курс дела, Мажис разъясняет свою мысль предметным способом. Он крутит один за другим рычаги радиоприемника, аппарат издает дикие рычащие и визжащие звуки, Мажис разводит руками и объясняет публике, что из этого механизма извлечь музыку невозможно, потому что он не знает «системы» приемника. Но молодой человек не успевает еще докончить своей фразы, как из аппарата вырывается браваурная мелодия, а через минуту снова гром и скрежет. Мажис в отчаянии, но не потому, что не справляется с рычагами. Радиоаппарат для него лишь наглядное пособие для уяснения главной мысли. Он поворачивает приемник задней стороной, видна внутренность аппарата, десяток ламп и сложнейшее хитросплетение желтых, синих и белых проводов. Мажис поясняет свою мысль — разве разберешься в этой технике, если ее не знаешь? Но ведь система жизни в тысячу раз сложней, и переплетение нитей действительности постичь уже совсем невозможно. Как же войти в жизнь? Что сделать, чтобы овладеть ее рычагами? Как поступать, чтоб жизнь была не какофонией, а гармонией?

С этих вопросов начинает Мажис свою исповедь о том, как он постиг систему бытия, как жизнь предстала перед ним огромным замкнутым в себе миром, колоссальным яйцом без единой щелочки, через которую можно было бы в этот мир пролезть.

Мажис рассказывает о том, что с ним происходило, и, эпизод за эпизодом, кинолентой протекает перед нами жизнь обретающего зрелость юнца. В пьесе существует несколько временных планов; можно сказать, пользуясь категориями французской грамматики, что начинается она с *imparfait* (прошедшего), прерывается *plus-que-parfait* (давнопрошедшим) и завершается *présent* (настоящим).

В монологах Мажис рассказывает, о чем он раздумывал, в эпизодах показывается, что с ним до этого происходило, а в финале герой расстается с нами в тот момент жизни, какого он достиг в данную минуту.

Действие пьесы, построенное по закону повествовательной композиции, начинаясь с прошлого, движется к настоящему и обрывается в тот момент, когда сценическое и реальное время сливаются.

Постановщик спектакля, ярко одаренный режиссер Андре Барсак, нашел прекрасную форму для этих временных напластований. «Эту авантюру мне предложил Фелисьен Марсо, — признается Барсак. — Герой пьесы все время присутствует на сцене, он то поучает нас, то делится своими раздумьями, то показывает себя человеком зрелым и торжествующим, то юнцом, отверженным обществом. Он пренебрегает всеми театральными условностями: мгновенное движение его мысли — и мы должны изменять одно место действия на другое или с такой же стремительностью менять время, не сдвигая Мажиса из его кресла... Если в начале действия Мажис возвращается к далеким воспоминаниям, то постепенно действие приближается к своему непосредственному ходу...

Для создания многоплановой пространственной и временной композиции потребовалось тридцать смен места действия, при которых ни на минуту не обрывался бы и не останавливался рассказ героя о своем пути к познанию «системы» жизни.

Молодой талантливый художник Жак Ноэль нашел очень точное и остроумное пространственное решение спектакля. Оставив центральную часть сцены свободной и сделав авансцену местом душевных излияний и раздумий героя, художник расположил на трех фурках три выдвижные площадки (по бокам и в центре), установив на каждой из них щит с необходимой декорацией. Таким образом, выкатывая на сцену одну фурку за другой, художник получал возможность мгновенной смены трех мест действия. Но так как каждый щит еще и поворачивался, то при мгновенных поворотах образовывались еще три новых места действия.

Итак, фурка выкатилась, и действие началось.

«Как уловить логику жизни?» Такова была мысль Мажиса. Теперь уже он на самом жизненном факте покажет, что понять эту логику невозможно. Теперь действие проиллюстрирует мысль, чтобы затем мысль прокомментировала действие.

Скромный служащий пускается в самостоятельное плавание по морю житейскому. Пугаясь открывающихся перед ним дали, он все же с отчаянием вперяется мыслью в самые глубины бытия.

Актер Жак Дюби с большой точностью передает внутреннее состояние своего героя. Это заурядный человек, которого вдруг обуяли философские проблемы человеческого бытия. Он смешон и трогателен в своей детской нетерпеливости познать тайны медетских вопросов. Еще не понимая самого себя, он хочет познать, чем люди живы вообще. Он со-

средоточен, задумчив и одновременно очень деятелен и подвижен. Актер непрерывно делает круги от авансены, с которой он ведет беседу со зрителями, в глубину сцены, где производит свои житейские эксперименты.

«Философема» Мажиса начинается с вопроса: почему все люди, вставая с постели, говорят: «Я бодр и весел», а он сам ни бодрости, ни веселости не испытывает? Может, он ненормален?

Вот наш герой уже у врача-психиатра. Но врач констатирует его полное здоровье. И тут же признается пациенту, что тоже не испытывает по утрам бодрости. Такое же признание делают Мажису и его сослуживцы. И тем не менее все они говорят по утрам: «Я бодр и весел».

Мажис с озадаченным видом возвращается к публике. Как в этом разобратся? А не существуют ли две жизни? Реальная, считаемая недействительной, и официально признанная, но реально не существующая?

Что за путаница, попробуй разберись!

Чтоб начать жизнь, Мажис решил познакомиться с девушкой. Он трижды пытается это сделать — одна за другой выходят три парижанки, с каждой герой заговаривает то робко, то с лихостью, то с отчаянием, но во всех случаях юноша терпит фиаско. Женщины надменно гонят его от себя. Прямой ход к цели успеха не приносит. Как же постичь «систему», уловить правила жизни и действовать согласно логике бытия? Но есть ли у бытия вообще логика — вот в чем вопрос.

Мажис решил произвести свой очередной эксперимент.

Он знал: чтоб вступить в зрелость, нужно завести любовницу. Но сделать это ему пока не удалось. И вдруг у него появляется любовница. Но в результате чего это происходит? Пожилая кассирша из их магазина, получая деньги, по рассеянности кладет билет в десять тысяч франков на прилавок. Мажис, непрестанно экспериментируя, прикрывает деньги пакетом. Кассирша, дав сдачу три тысячи франков, после ухода покупателя обнаруживает, что у нее пропали деньги. Десять тысяч. Мажис уверяет, что пропало больше: десять тысяч отдельной купюрой и три тысячи, которые кассирша вручила покупателю как сдачу. Начинается длинный спор. Кассирша в отчаянии от пропажи. Мажис волнуется, потому что его снова подводит логика. Ведь у него в кармане лежит бумажка в десять тысяч, кассирша дала покупателю еще и сдачу три тысячи — почему же она, заливаясь слезами, твердит о похищенных десяти тысячах? Мажис горячится все больше и больше, пожилая дама растрогана переживаниями молодого человека. Актриса Мадлен Шемина очень тонко показывает душевную метаморфозу своей мадемуазель Дюван: она потеряла деньги, но, кажется, обрела друга. Пожилая дама начинает бросать на Мажиса нежные взоры, а тот, приходя в отчаяние, уверяет ее, что у нее пропали тринадцать тысяч франков. Как он искренен в своем сочувствии! Определенно этот милый, добрый юноша ее любит—как

она до сих пор этого не замечала? И кассирша, обняв молодого человека, удаляется с ним за кулисы.

Мажис снова на авансцене. Где же логика? Он украл деньги у кассирши и... стал ее любовником. Вот вам первый нелепый зигзаг жизни, и за ним второй, не менее дикий. Хозяин магазина, узнав, что Мажис стал любовником сухопарой, отцветшей старой девы, решил, что это ненормальный тип, который может его придушить, и... уволил Мажиса.

Жак Дюби снова на авансцене — руки актера протянуты в зал, брови высоко подняты. Он уже переступил порог зрелости — и все еще больше запуталось. Его эксперименты ни к чему не приводят. Это невежественный лаборант, который, не зная химических формул, перемешивает разные составы, и получается какая-то несусветная бурда. Как же постигнуть систему? Ведь где-то она существует. Или можно жить машинально, ни о чем не думая, и, барахтаясь в волнах, вообразить себя плавающим по своей воле?

Таков жених сестры Мажиса — Гюстав. Это бравый, пышущий здоровьем малый. У него всегда хорошее настроение, и он, кажется, действительно верит, что, вставая по утрам, весел и бодр. Жак Динам играет свою роль с азартом, беря полный разгон в интонациях и не экономя жесты. Его героя можно назвать одновременно и дураком и умным человеком, дураком в том смысле, что он никогда ни над чем не задумывается, а умным потому, что он «свое дело знает». Это он устраивает Мажиса на новую работу и считается уже главой семьи, не в пример шаллому философу Мажису. Нежно забрав в охапку Жюстину, свою невесту, он ее целует, девушка млеет от счастья — вот она, любовь, вот она, прямая дорога к семейному счастью. А может быть, в этом и есть логика жизни?

Мажис перед нами в задумчивости. Кажется, свет проще, чем он предполагал. И у Гюстава действительно может получиться «система».

Но вдруг все рушится: Гюстав покидает свою невесту. Старуха мать — эту роль удивительно естественно и просто играет Габриэль Фонтан — требует, чтобы брат вступился за честь сестры. Таков закон жизни. Мажис растерян, он совершенно не испытывает потребности в мести. И все же идет к Гюставу «выяснить отношения».

Выкатывается очередная фурка. На сцене маленький ресторанчик. Несостоявшиеся родственники беседуют. Оказывается, Гюстав встретил другую девушку, полюбил ее и ничего не может с собой поделать. Вот в чем его драма. Сердце велит ему действовать только так, оно устанавливает законы жизни. Появляется сама девушка, грациозная парижанка с тонкой талией, с длинными, стройными ногами, с гладкими распущенными волосами. У нее рассеянный взгляд, на устах слабая улыбка. Мажис в восторге. Ему вовсе не хочется мстить Гюставу, напротив, он считает, что тот поступил вполне разумно, оставив его сестру и влюбившись

в эту девушку. Но чтоб выполнить поручение матери, он просит Гюстава зайти к ним в пятницу и объяснить все Жюстине. Тот обещает. И вот Мажис один.

Он вышел снова на авансцену и задумался. Неужели он познал закономерность жизни? И любовь подчиняет себе человеческие отношения? Гюстав полюбил Жоржетту и бросил Жюстину. А если подвергнуть эту закономерность «научному испытанию»? Мажис подходит к телефонной будке и звонит в магазин, в котором работает Жоржетта. И сообщает ей, что ее возлюбленный в пятницу будет у другой женщины. Пусть она проверит. Это говорит ее доброжелатель. И наш герой снова перед нами. Он рассуждает. Гюстав мог бы прожить сто лет, полагая, что любит Жюстину, но он встретил Жоржетту, и ему кажется, что он теперь любит ее. Любовь — это идея, которую человек сам для себя придумывает. Реально она в жизни никакого значения не имеет. Никаких закономерностей она не определяет. Вот он сейчас поломал эту любовь. Им, конечно, руководил не долг брата, а «научный интерес». И опыт на этот раз удался: после скандала с Жоржеттой Гюстав женится на сестре Мажиса. Значит, в жизни все подчинено случайностям, то есть ничему не подчинено. Логика никакой. Или все же он не может ее никак ухватить, эту непостижимую систему бытия? Актер говорит с залом как ментор, но это своеобразный философ, ум ему нужен не для того, чтобы отыскать истину, а для того, чтобы доказать отсутствие истины, алогичность жизни, ложность той видимой системы, которой люди оправдывают свое бытие.

На чем же держится жизнь?

Снова выкатывается фурка. На ней установлена широкая кровать, на которой лежит Роз, босая и «дезабиле». Это красивая, рослая, но уже отцветшая женщина, жена пожилого водопроводчика и любовница Мажиса. Она поглаживает грудь и скучным голосом говорит: «Есть женщины, которые дали бы десять лет жизни, чтобы иметь такую грудь». Тут же рядом стоит Мажис, он развязывает галстук, расстегивает пуговицы на вороте рубашки и столь же скучным голосом рассуждает о жизни... Вот она, жизнь, — непридуманная, естественная, вечная. Эту жизнь открыла ему Роз, в настоящей жизни нет ни разума, ни движения, ничего, кроме самой жизни... Какую систему можно обнаружить там, где все состоит из цепи «случайностей»? Почему я сплю с Роз? Потому, что с нею меня познакомил сослуживец из магазина Риве. А как я попал к Риве? Меня туда устроил Гюстав. Почему Гюстав? Потому что у моей сестры как-то в метро дверь прищемило пальто и Гюстав помог его вытащить. Они познакомились. И вот всякий раз, когда я ложусь с Роз, я думаю, что причина этого... преждевременный свисток кондуктора метро.

Мажис как будто доискался истины — у актера застывшая физиономия, брови залезли уж выше некуда, вид предельно сосредоточенный...



Андре Барсак

Мажис — Жак Дюби

«Яйцо» Ф. Марсо в театре Ателье

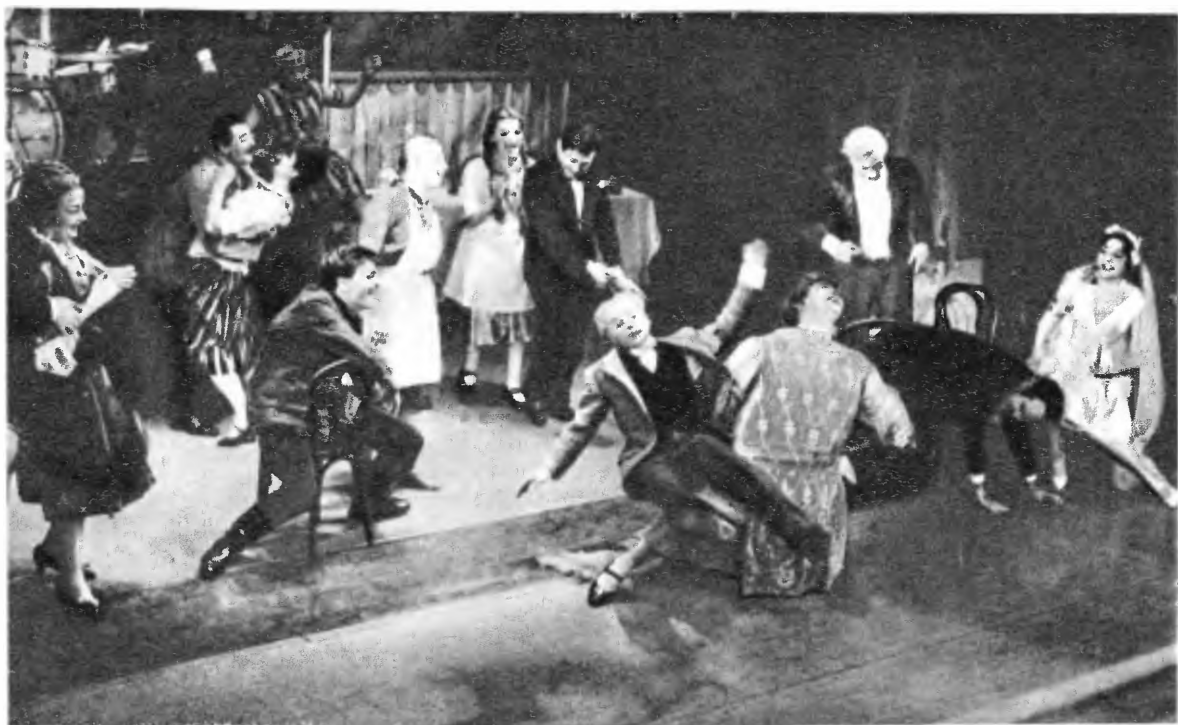


Роз — Доминик Даврэ, Мажис — Жак Дюби



Присыпкин — Ив Арканель.

«Клоп» В. Маяковского  
в театре Ателье



И вдруг раздается спокойный голос Роз:

— Ты кончил, Виктор Гюго?

Теперь она сама включается в беседу, она спрашивает: если проехать на станцию Эроп, где надо делать пересадку — на Реомюр или на Страсбург-Сен-Дени? На этих словах фурка с Роз и Мажисом укатывается вглубь.

И герой наш снова на авансцене, у него явно растерянный вид. Нет, такая бессмысленная жизнь его не удовлетворяет. Он же философ. Он не может стать, как все. Роз довела его до самого края жизненной авансцены. За этим уже пропасть: если в жизни нет смысла, то нет и самой жизни. До сих пор он жил стихийно. Подчиняясь жизни, а не подчиняя ее себе. Но ведь есть какая-то система, которая управляет жизнью. Актер с видом Архимеда, сделавшего свое великое открытие, заявляет: «До сих пор я полагал, что система в нас. Нет, она над нами...».

Мажис решается на разведку в большой мир, надо пробить скорлупу яйца и пролезть внутрь. До сих пор он исследовал человеческое бытие на своем собственном примере и уткнулся в тупик, куда завела его Роз.

«Я был глуп тогда, — признавался Мажис публике, — и не познал счастья». Все же движение по воле волн его не устраивало. Он хотел бы взять весла в свои руки...

И вот началась новая жизнь. Каким образом? Потому что он... хорошо играл в карты.

На сцене маленький ресторанчик. Компания игроков. Среди них Мажис. Идет жанровая сцена — живая картина парижского быта. Все участники сцены очень достоверны. Они восторгаются умением Мажиса разыгрывать карточные партии. Среди партнеров господин Бертутле, почтенный буржуа. Он приглашает Мажиса к себе в дом. Смена фурок позволяет мгновенно перенести действие в дом Бертутле. Они страстные картежники — пожилой тучный дядюшка, которого играет Леон Ларив, мадам Бертутле — сухопарая восторженная дама (Мадлен Шемина), сам хозяин дома (Марсель д'Орваль). Четвертым за стол усаживают Мажиса. На этот раз он играет без особого энтузиазма, за его спиной бесело перешептываются три дочери Бертутле. Душа Мажиса рвется к ним.

Итак, он вошел в солидный буржуазный круг... А как же с Роз? Подумал — и сейчас же оказался в комнате любовницы. (Выкатилась новая фурка, все Бертутлеты застыли в полумгле на своих местах.) Роз, пришивая пуговицу на пиджаке Мажиса, с равнодушным видом говорит, что в доме Бертутлетов три пулярки, это ради них он туда явился. Мажис в раздумье, он снова на авансцене. Что ему делать? Бросить Роз? Но у нее лучший торс во всем квартале. А долго ли это продлится? Не более двух лет. Ведь ничто не вечно на свете — даже Эйфелева башня, даже камни...



Со словом «камни» Мажис садится за стол у Бертутле, и игра возобновляется. Сюда является начальник Бертутле, глава департамента, шикарный господин Раффар. Робер Ваттьер исполняет эту роль с таким актерским шиком, что к его герою вполне применима авторская ремарка «très Louis XIV» («вылитый Людовик XIV»). Он тоже поражен виртуозной игрой Мажиса, к тому же он хочет быть приятным мадам Бертутле (тут, кажется, был роман), и Мажис получает предложение занять место чиновника, болеющего nepозволительно часто. Герой наш счастлив. На радостях он целует младшую из дочерей Шарлотту. Кажется, он проник в «яйцо».

Наступает антракт, и, когда снова поднимается занавес, мы уже видим Мажиса женатым.

Он сидит в кресле, на нем войлочные туфли и домашняя куртка. Царство Роз кончилось. Мажис уже не подчинен стихиям — теперь как будто все стало благонарым. Но, оказывается, он снова не хозяин своей судьбы. Судите сами — ему нравилась Шарлотта, а женился он на Гортензии, старшей сестре. Этого требовала «система» — старшую полагается выдавать замуж раньше младшей.

И вот он женат — взор у актера потух, ритмы расслаблены. Его герою будто уже и не нужно действовать. Он должен лишь отдалиться равномерному прямолинейному движению, которое само понесет его по тихой реке жизни.

Все совершается по стандарту, которому нужно подчиниться и только. В доме уже «бебе», являются родственники — старый дядюшка, папаша, мамаша, сестры — Люси и Шарлотта, жених Люси — Жозеф. Все склоняются над коляской младенца, произносят традиционное «агу», продельвают пальцами на губах сигнальчики, жмут по очереди Мажису руку, хлопают его по плечу — молодой папаша жалко улыбается, смущенно раскланивается, как неловкий актер-любитель, и хочет стушеваться в этой толпе действующих по «системе» статистов.

Но по «системе» в мещанском бытии полагается и небольшой элемент романтики.

Жених Жозеф отводит в сторону Мажиса и, как еще неостепенившийся (ведь он еще холостяк, и «система» допускает в этом случае некоторую вольность), говорит о своей неосуществившейся мечте. Жозеф (Жак Ромад) — круглолицый стриженный парень с физиономией послушного мальчишка — с досадой говорит, что у его отца был роман с турчанкой, но — какая обида! — он родился не от этой связи. Это было бы так романтично...

Стандарт требует и любовника, в «систему» входит обязательный треугольник. В дом является «друг детства» жены. Это Дюгомье, высокий добродушный и туповатый парень, удивительно похожий на Гюстава. Стандарт приравнивает людей. О том, что это любовник, Мажис узнает

от Роз. Тем же ровным и пустым голосом эта ни о чем не думающая и ничего не переживающая женщина говорит: «А твой Дюгомье все еще спит с Гортензией?»

И в успокоенном мозгу Мажиса снова просыпается философ — измена жены вызывает у мужа только «научный интерес». А не поднимется ли он над «системой», если будет издеваться над этой любящей парой?

Любящей парой... Подходящее ли это в данном случае выражение?

Режиссер не впускает в свой спектакль ни капли лирики. Или, точнее, пропускает через лирику хорошую толику иронии, и лирические страсти, не теряя своей искренности, окрашиваются в веселые, юмористические тона. Дюгомье, энергично сняв пиджак, пылко объясняется в любви, затем, оттянув двумя пальцами подтяжки, лихо щелкает ими и прыжком плюхается рядом с Гортензией на диван. Все это актер проделывает с большим воодушевлением. Гортензия (актриса Маргерит Кассан) тоже в высшей степени воодушевлена. Она переполнена лирической истомы и заходится от любовного восторга, дребезжащим до писка голосом она признается Дюгомье в ответном чувстве. Со слезами умиления она берет у него кулечек с засахаренными каштанами. О, он не забыл, что это ее любимые сласти. Следуют объятия...

И тут является муж. Сперва он, к ужасу влюбленной пары, пожирает все до единого каштаны — тайный символ их возвышенной страсти. Затем он совершает вторую подлую вещь — вытаскивает из пиджака Дюгомье бумажник и забирает оттуда 60 тысяч франков, объявляя это контрибуцией. На возмущение любовника муж цинично заявляет:

— Вы первый, кто по этому поводу устраивает историю, мы обычно с женой работаем таким образом, и все проходит отлично. Она заводит любовников, а я беру с них дань.

«Уважайте мужа своей любовницы», — патетически восклицает Мажис. Он уже начинает входить во вкус, кажется, теперь уже не «система» владеет им, а он начинает влиять на ход событий.

Куклообразная супруга потрясена, хлопая огромными ресницами и помертвев лицом, она негодующим голосом кричит: «Ты хочешь загрязнить мою любовь! Ты меня бесчестишь!»

Мажис покатывается с хохоту. «Хорошенькое дело, — кричит он, — ты мне изменяешь, а я тебя бесчещу!»

Супруга свирепо спрашивает, куда же он денет эти деньги. И следует ответ смиренного христианина (глаза возведены к небу): он их раздаст бедным.

После удачно совершенной «научной процедуры» Жак Дюби торопится на авансцену. Наконец-то его герою удался эксперимент. В жизни все условно, все мифично — честь, любовь, ревность, все это людьми придумано, чтоб наивно украсить свою наготу разноцветными перьями. Он сорвал украшения и теперь понимает: чтобы подняться над людьми,

нужно уметь эксплуатировать все эти человеческие страсти. Мажис потирал от удовольствия руки и весело улыбался залу. Кажется, он постигает законы бытия, и из числа ведомых он переходит в число ведущих.

Положив 60 тысяч в карман, муж получил в придачу слезное раскаяние жены. Она потрясена своей изменой. Актриса в сентиментальном лепете излила душу своей героини: совесть у Гортензии столь сильно вздыралась, что она созналась во всем матери, сообщив при этом, что муж простил ей грех.

И вот движется целая процессия родственников с тучным дядюшкой во главе. У всех на глазах слезы умиления, все превозносят мужа, простившего свою жену. Благородные порывы надо ценить, это тоже входит в матрикул «системы». Мажис обращен в святого мученика, шантажист и циник надевает маску добродетельного и великодушного человека.

И, появившись на авансцене, он весело хохочет. Действительно, кажется, Мажис нащупывает дорогу к власти над людьми. Его уже чтут. Семейная мораль уже блюдет его имя. И не он ей подвластен, а она перед ним начинает склоняться.

Теперь он знает, как подчинить себе ближних. Но раньше чем изложить свое открытие публике, нужно продемонстрировать самый эпизод, в котором Мажис окончательно упрочил свою жизненную позицию и из «скромного служащего» преобразился в полновластного хозяина собственной судьбы.

Муж находит в комодѣ своей жены револьвер. Мажис потрясен — знает, его хотя бы убить. В первый раз актер передает неподдельное чувство: герой в состоянии высмеять все, кроме своей собственной трусости. Револьвер запрятан в карман. И устраивается ловушка: муж говорит, что уезжает из дому, но тут же возвращается и застаѣт жену в объятиях любовника.

Прекрасно, этого он только и ждал! С ликующей физиономией он входит в комнату и, глядя насмешливыми глазами на всполошившуюся пару, спокойно натягивает на руку перчатку, вытаскивает револьвер и, не обращая внимания на истерические вопли супруги, стреляет в нее. Любовник Дюгомье замирает в смертельном страхе. Мажис голосом циркового клоуна, который проделывает свой самый остроумный трюк, кричит: «Не пугайся, я придумал для тебя кое-что похуже». Бросает в сторону Дюгомье револьвер, прячет в карман перчатку и с трагическим криком: «Убийство! Убийство!» — убегает из комнаты...

А затем следует сцена суда. Почтенные седоволосые господа в судебных мантиях красноречиво доказывают полную невиновность страдальца мужа и требуют двадцати лет каторги любовнику, разбившему семейное счастье и убившему грешницу, после того как она, раскаявшись, не хотела больше изменять благородному супругу.

Все, что говорит в свое оправдание Дюгомье, служит уликами против него. А Мажис даже не говорит, говорят за него другие — свидетели и судьбы. Его защищает теперь закон, общество, сама «система». «Яйцо» расслахнулось перед ним и спрятало его в своих недрах.

Ход через эту, казалось, непроницаемую броню был найден. Тут необходим был лишь один инструмент — ложь.

Под занавес Мажис прощался с публикой, как бегун, прорвавший ленточку финиша, утомленный и торжествующий.

Юноша стал негодяем, тайна «системы» познана — теперь он смело зашагает по жизни на длинных ногах лжи.

Так завершается эта пьеса, которую критик назвал «черной». Ведь автор, действительно, глумится над молодостью, надеждами, любовью, семьей. Он говорит, что все это фикция, фальшивая драпировка, прикрывающая уродливую наготу современного общества. Реальной силой мира является только ложь, лишь этим оружием совершил свою победу Мажис, триумфально пробившись в «яйцо». Картина, конечно, безрадостная.

Но, странное дело, этот мрак совершенно не ощущался в спектакле. Даже когда Мажис стрелял в свою супругу, в зале было оживленное веселье. Без мрачного чувства следили мы и за «научными экспериментами» героя пьесы. А его прощальные выкрики о своей победе вызвали даже аплодисменты.

Так «черную» ли пьесу написал Фелисьен Марсо?

На этот вопрос невольно приходится отвечать двойко.

Да, «черную», если вспомнить всеотрицающий скептицизм пьесы.

Нет, не «черную», если отдать непосредственному впечатлению и обратить внимание на то, что пьеса порождает не мрачное, а скорее веселое расположение духа.

Как же это получается?

И тут на первый план выходит уже не автор, а режиссер — Андре Барсак. Ощущая саркастическую природу пьесы Марсо, режиссер направил этот сарказм не по руслу человеконенавистнического нигилизма, а выявил в сарказме пьесы его комическую стихию, ту светлую иронию, которая подвергла осмеянию не только мир, с которым столь отчаянно воевал Мажис, но и самого Мажиса с его моралью, философией, с его куцым кругозором и мизерной приказчицей душой.

Фелисьен Марсо, конечно, талантливый и пытливый писатель, но это не наследник классического реализма XIX века, это не Мериме наших дней. Марсо недостает главного достоинства критического реализма — умения выйти за пределы индивидуальной правды и взглянуть на мир с позиций общественной борьбы. Стендаль, Бальзак и Мериме были велики именно тем, что, живописуя реальных людей своего века, выявляли социальные закономерности современности, видели, как говорил Энгельс

о Бальзаке, новые прогрессивные силы там, где они исторически созревали. Совсем на иных позициях стоит Фелисьен Марсо. Его поиски правды предумышленно ограничены. Писатель, заключив своего героя в малый круг его личного бытия, вознамерился извлечь из жизненного опыта Мажиса законы общественного устройства. И потуги нового Диогена оказались явно комичными. Эту комическую сторону претензий Мажиса быть учителем жизни и выявил театр в своей концепции пьесы, здесь режиссер отыскал ключ жанрового решения.

Театр действовал вместе с героем спектакля, когда тот срывал лживые покровы с благополучного мещанского бытия, когда раскрывал фальшь идиллических инсценировок, но режиссер и актер с веселой иронией поворачивались к Мажису спиной, когда тот пытался делать общие выводы и свою мещанскую близорукость выдавал за объективно существующую бесперспективность общества. Театр Ателье, воспитанный на прогрессивных принципах своего основоположника — Шарля Дюллена, тяготеющий к демократическому мировоззрению, конечно, не мог, ставя «Яйцо», серьезно довериться философской концепции «ужасного типа» — Фелисьена Марсо.

Умная ирония, пронизывающая с первой до последней сцены постановку Андре Барсака, показывает, что жалок и мизерен не только тот мир, в котором барахтается герой пьесы, но ничтожна, по существу, и сама его борьба, направленная не на уничтожение зла, а на приспособление ко злу. Театр вовсе не участвует в поисках истины, он скорее доказывает, что подобного рода поиски, ограниченные узким кругом малого житейского опыта, ни к каким реальным последствиям не приводят и серьезного значения не имеют. Спектакль все время оставляет впечатление, что театр знает, что за пределами «яйца» существует большой и действительный мир, мир, в котором здоровые силы борются с силами зла. И в процессе этой борьбы происходит возрождение и укрепление нравственных начал общества, когда в свои права вступают и молодость, и надежда, и любовь, и вера в жизнь. С этих позиций театр и глядит на муравьиную трагедию Мажиса.

Да так на это дело смотрит и сам Мажис, вернее, Жак Дюби, исполняющий роль Мажиса. Собственно, Мажису самому смешны и его «страдания» и его «победа»; актер великолепно показывает, что «научные эксперименты» его героя необходимы не для того чтобы пробраться в «яйцо», а чтобы показать всю жалкую природу этой «системы», претендующей быть «системой мира». Простодушие, остроумие, пытливость Мажиса, как его показывает Дюби, выдают в нем человека живого и талантливого. В этом обаяние героя. Но одновременно актер раскрывает и мизерность своего персонажа. Если можно так сказать, не личную, а социальную и историческую мизерность.

И напрашивается вывод — современный протестант, как бы воинст-

венно ни был настроен, попадает в комическое положение, если он действует от своего лишь имени. Личный опыт человека, его личное желание раскрыть сложные противоречия жизни ни к чему не приводят. В новых исторических условиях человек должен быть обогащен общественным опытом, в своей индивидуальной борьбе он должен примыкать к общему ходу общественной борьбы. Он должен опираться на опыт того прогрессивного движения, которое объективно открывает новые пути перед человеческой историей. Старая классическая формула — герой и мир — оказывается уже несостоятельной. Протестант, преднамеренно изолировавший себя от общественного движения, становится трагикомическим персонажем.

На подобного рода примерах легко обнаружить историческую ограниченность метода критического реализма и предопределенность его замены методом социалистического реализма, рассматривающего человека в его общественной практике и признающего героем только личность, обладающую социальным идеалом. Я не могу сказать, что этот плодотворный исторический процесс уже коснулся или может коснуться театра Ателье.

Положительно оценивая постановку Андре Барсака, мы не должны забывать, что ее антибуржуазная направленность, хоть и питается представлением о мире, лежащем за пределами «яйца», но прямое смыкание с этой большой действительностью в спектакле не ощутимо, поэтому в нем не слышно гневного голоса обличения, в нем нет широкой общественной перспективы. И все же там, где существует интерес к социальной теме и где сатира воодушевляет творчество, там создается искусство, близкое по своему духу и по своей форме прогрессивному творчеству современности.

Я говорю так о театре Ателье и о его руководителе Андре Барсаке не только на основании ощущений, полученных на спектакле «Яйцо». Тут есть и один привходящий, но очень важный момент. Спектакль «Яйцо» я видел в вечер того же дня, который провел в театре Ателье на генеральной репетиции «Клопа» Маяковского. Я сидел рядом с Барсаком и видел, как французский режиссер волнуется, давая последние указания своим актерам, создающим впервые на французской сцене сатирические образы Маяковского. Я видел, как в антракте этот человек с юношеским волнением спрашивал своих друзей об их впечатлении. Я был поражен тем вниманием, с которым он слушал мои замечания, и тем, как настойчиво предлагал актерам прислушаться к словам «критика из Москвы».

Не буду сейчас давать оценку этой интересной попытке поставить сатиру Маяковского на парижской сцене. По первому впечатлению от еще незрелой работы этого делать не полагается; замечу лишь, что субъективное желание режиссера создать яркий сатирический антите-

щанский спектакль не подлежит сомнению. Не подлежит сомнению и желание Барсака после «Яйца» продолжить свои поиски в плане сатирического жанра — это и привело его к мысли перевести и поставить «Клопа» Маяковского, виденного им в Москве в Театре сатиры. Московский спектакль послужил для Барсака моделью, и данное обстоятельство режиссер не скрывает, ничего предосудительного в этом не вижу и я. Нет ничего зазорного в том, что иностранный режиссер на родине Маяковского учится верным приемам постановки его комедии. А если это учение не во всем оказалось успешным, то причина тут выходит за пределы данного частного случая и касается общих художественных и идейных устремлений режиссера и театра, далеких еще от боевого и страстного искусства величайшего поэта эпохи социализма.

Передовая позиция Андре Барсака подтверждается еще одним обстоятельством — его энергичной поддержкой молодой прогрессивной французской режиссуры, его желанием воздействовать своим авторитетом на успешное развитие нового, реалистического, общественно значимого театра.

Я имею в виду выступление Андре Барсака в связи с возобновлением деятельности театра Гёте-Монпарнас, показавшего серьезный, поучительный и увлекательный спектакль «12 мужчин во гневе».

**В**от декларация, написанная Андре Барсаком и предположенная программе спектакля «12 мужчин во гневе».

«Гёте-Монпарнас снова раскрыл свои двери. Эта новость обрадовала друзей истинного театра. В момент, когда многочисленные театральные залы Парижа готовы исчезнуть, чтобы стать гаражами, утешительно видеть маленький театр на улице Гёте (столь прославленной в прошлом) возобновившим свою деятельность благодаря энергии двух молодых энтузиастов.

Полностью обновив состав своего театра, Мишель Фагадо и Мишель Витольд смело бросились в авантюру, полную замыслов и клокающую благородным дерзновением. Я их знаю, мне введома их страстная любовь к театру, их артистическая честность.

Я был при дебютах Мишеля Витольда, он участвовал в моих первых спектаклях в Нью-Йорке и в театре Ателье, широко демонстрируя с тех пор доказательство своего большого артистического таланта и одушевленной мысли.

Я выражаю страстное желание, чтоб прекрасный корабль под водительством Витольда — Фагадо возобновил триумф Гёте-Монпарнаса, чтобы многочисленные рифы трудностей эксплуатации парижских театров не возникали на их пути. Но мне кажется, им можно довериться, они оба молоды и непосредственны, чтобы сохранить нетронутыми свои достоинства — презрение к опасностям и неискоренимую страсть к открытиям».



Если мы и злоупотребили столь длинной цитатой, то лишь потому, что она выполняет в нашем рассказе двойную роль — характеризует и учителя и ученика — и Барсака и Витольда.

К анализу работы последнего мы и переходим.

Но сперва несколько слов о самом Мишеле Витольде.

После спектакля я поспешил за кулисы. Режиссера нужно было немного подождать, он играл в спектакле центральную роль и разгримировывался. Когда Мишель Витольд вышел, я обратился к нему с горячими словами похвалы и благодарности. Он застенчиво улыбался, молча слушая, и скромно поблагодарил меня, как человек, не избалованный славой и не любящий славы. Но запомнил я не его слова, а вдумчивый, серьезный и, как мне показалось, очень сердечный взгляд... Или это я запомнил глаза Витольда, какими он смотрел на своих партнеров по сцене. Необыкновенные — пронизательные, добрые и строгие глаза.

Но начнем рассказ о его постановке пьесы американского драматурга Реджинальда Роза «12 мужчин во гневе». Раздвинулся пресловутый пунцовый занавес с золотыми кистями, и в полном контрасте с этим аксессуаром обветшалой театральности началось действие, простое и серьезное, прозрачное в своей внутренней значительности, от начала до конца пронизанное одной цельной мыслью, являющее прекрасный образец высокой сценической прозы.

Это действие было необыкновенно, оно тянулось (без антракта) два с половиной часа, столько, сколько потребовалось для самого сценического события. Не изменилось и место действия. Не пришло ни одного внешнего происшествия. Не прибавилось и не убавилось ни одного действующего лица. Названные в заглавии двенадцать мужчин как начали, так и кончили представление. Парижская сцена, заполненная женщинами, обошлась без прекрасного пола. На сцене только говорили, шло деловое совещание, двенадцать человек вели два с половиной часа разговор, и два с половиной часа 500 человек в зрительном зале, затаив дыхание, слушали говорящих...

Что же тут происходило? О чем они говорили?

Вначале сцена была пуста. Она представляла собой большую, продолговатую формы комнату, справа была входная дверь, слева — вход в умывальную комнату, за дверью были видны кран и раковина. В центре располагалось огромное итальянское окно, почти во всю длину стены, из окна виднелся сумрачный урбанистический пейзаж. Посередине комнаты стоял длинный овальный стол, вокруг — двенадцать стульев. Вот все, чем украсил сцену художник Макс Дюи. Но таким, собственно, и должно быть помещение, где совещаются присяжные заседатели.

На сцене было пусто и тихо. А затем из радиорепродуктора раздался голос: «Нет, я не убил своего отца!» Это было последнее слово обвиняемого, произнесенное в судебном зале.

После небольшой паузы послышалось щелканье замка двери, и в комнату вошли двенадцать заседателей. Дверь за ними заперли. Среди них были двое стариков, двое-трое молодых людей, остальные — люди средних лет. Одеты они были приблизительно одинаково, но все же было заметно, что вошедшие представляют разные слои общества. Многие сейчас же сняли пиджаки, стали обмахиваться и вытирать платками шею, кто-то даже оттянул галстук и раскрыл ворот рубахи. Несколько человек распахнули окно. Сразу стало ощутимо, что стоит изнуряющий городской зной.

Одна за другой вспыхивали сигареты, люди перебрасывались приглушенными фразами, где-то прозвучал смех, одна группа оставалась еще у окна, другая лениво размещалась за столом. Сухощавый старик быстрым шагом направился в туалетную комнату, и за ним щелкнула дверь.

Прошло всего две-три минуты спектакля, а режиссер Мишель Витольд уже создал очень точную атмосферу начала действия. По ослабленному ритму каждого из заседателей, по их вялым движениям и тихим голосам было заметно, что эти люди страшно истомлены жарой и долгим судебным заседанием, что теперь они пришли «к себе», в «комнату присяжных», и, по существу, уже начали свой заслуженный отдых. Теперь скорее бы провести формальности заседания, вырваться отсюда на воздух, укатить за город, покупаться в реке и таким образом исправить этот, в общем, испорченный день.

У края стола становится спортивного типа брюнет и объявляет заседание открытым. Это председатель. Деловым тоном он просит присяжных заседателей поднятием руки подтвердить доказанную на суде виновность преступника. Мгновенно вырастает лес рук; выходя из умывальной комнаты, на ходу поднимает руку и сухощавый старик. Поднимает свою руку и председатель. Вопрос ясен — сын убил отца; председательствующий вонзает в стол нож, которым было совершено преступление. Проголосовали, кажется, все. Но на сцене небольшое замешательство. Оказывается, не поднял еще руки один из участников заседания, а решение суда вступает в силу (преступник должен сесть на электрический стул) только при единогласном решении всего состава присяжных. Взоры всех устремлены на не поднявшего руку — он сидит, чуть сторбившись, с левого края стола, погруженный в свои мысли (эту роль играет Мишель Витольд). Общего раздражения, которое вызывает эта задержка голосования, человек не замечает или не хочет замечать.

Председатель явно раздражен. Из-за одного человека, который заупрямился, нельзя вынести решение, подтвержденное всем ходом суда, всеми свидетельскими показаниями и вещественными доказательствами. Это решение с полной определенностью сложилось в сознании всех присяжных.

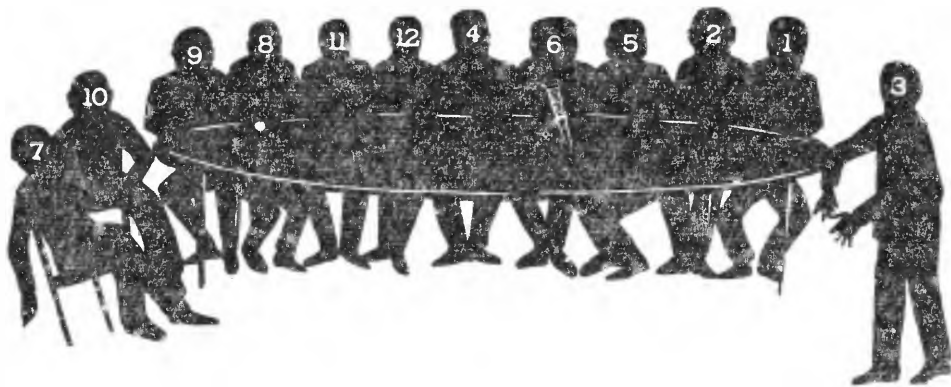
«Почему вы не поднимаете руки? — спрашивает председатель. — Сомневаетесь в том, что сын убил отца?»

Не поднявший руку отвечает: «Я не могу сказать, что сомневаюсь, но я не могу сказать, что и убежден в этом. Я прошу у вас только один час времени. Поговорим об этом деле...».

Раздается хор неодобрительных голосов — к чему эти ненужные разговоры, дело слишком ясно. Все устали, торопятся домой, а тут задержка на час... Но постепенно голоса смолкают.

Решено час разговаривать. Пусть же двенадцатый скажет одиннадцати, почему он медлит поднять руку.

Читатель, вероятно, уже заметил, что в нашем рассказе не было упомянуто ни одно собственное имя действующих лиц, не была дана ни одна характеристика. Происходит это потому, что сами действующие лица не называют друг друга по именам, они просто незнакомы и собрались сюда не для того, чтобы знакомиться. Им нужно лишь принять решение по данному делу и разойтись. И, может быть, в жизни они друг друга больше никогда не увидят. Но если люди не знакомятся друг с другом, то нужно найти способ познакомить с ними зрителей. Ведь не может же действовать перед нами безликая масса из двенадцати мужчин, о которых мы ровно ничего не знаем.



И театр находит очень остроумный выход из этого затруднительного обстоятельства. Рассадив действующих лиц за столом, он дает в программке к спектаклю многофигурный силуэт этой основной мизансцены. Каждая фигура имеет свой номер, и под каждым номером имеется краткая характеристика. Например, председательствующий стоит под номером первым. О нем сказано: «Председатель. Тренер футбольной команды. Сентиментален». Ниже указана фамилия исполнителя роли —

Жорж Жере. Человек, потребовавший обсуждения дела, стоит под номером восьмым. О нем сказано: «Архитектор. Чувствителен, великодушен, логичен». Эту роль играет сам постановщик спектакля. И таким наглядным образом кратко охарактеризованы все двенадцать человек.

Итак, начинается разговор. Точнее: напряженнейшая драматическая борьба между одиннадцатью присяжными, вынесшими смертный приговор подсудимому, и одним человеком, усомнившимся в верности улик и поставившим перед собой цель — выявить правду и спасти молодого, только вступающего в жизнь человека.

Архитектор начинает горячо и убежденно говорить, что от них всех требуется величайшая ответственность суждений, что им доверена жизнь человека и что поверхностный взгляд, торопливость суждений могут привести к трагической ошибке...

Люди слушают архитектора равнодушно. А перед ним стоит задача огромной трудности — пробудить в каждом из них чувство личной ответственности, заставить разумом, сердцем ощутить дело, о котором они судят, разбудить их пытливого, интерес к чужой судьбе, сломать психологическую инертность, пробудить в этих обывателях гражданское чувство, сделать их борцами за справедливость. Вот какую непосильную задачу взял на себя архитектор, выступая против монолитной группы в одиннадцать человек, убежденных всем ходом судебного процесса в правоте своей позиции.

Мишель Витольд произносит речь страстно, убежденно, сдерживая волнение своего героя. Это не речь адвоката, выступающего в защиту подсудимого, это слова человека, который хочет в других пробудить ту самую заинтересованность в деле, которую испытывает сам. Суть не в том, чтобы оправдать преступника, не христианское человеколюбие руководит им, дело в ответственности суждений, в том, чтоб каждый все продумал и все проверил раньше, чем подал голос «за», за смерть.

Архитектор замолкает. Он хотел поговорить, ну что ж, ему дали эту возможность. Присяжные молча сидят на своих местах, но в тиши орудие убийства, воткнутый в стол нож, особенно заметно, оно красноречивей всех слов.

Председатель выдерживает паузу. Хоть в характеристике и сказано, что он сентиментален, но актер Жорж Жере ведет свою роль так, что никакой чувствительности в этом образе заметить нельзя. Напротив, это человек решительный, энергичный и даже грубоватый. Свое дело он понимает просто — просивший слово произнес его, больше желающих говорить нет — вопрос ставится на голосование.

— Кто за виновность подсудимого?

Поднимается десять рук. Почему десять?

Не проголосовал «за» сухощавый старик, который в первый раз под-

нимал руку, выходя из уборной. О нем в программе сказано: «Старый человек, подвижен, умен, проницателен». Смену своей позиции он объяснил тем, что не может не доверять человеку, который так страстно убежден в своей правоте. Актер Робер Мур сказал эти слова несколько смущенно, чувствуя на себе иронические взгляды остальных десяти мужчин. И повернулся в сторону архитектора — какие у того доказательство невиновности подсудимого?

Архитектор достал из кармана складной нож — вот одно из его доказательств — и воткнул свой нож рядом с тем, который послужил орудием убийства. Свидетельскими показаниями подтверждено, что сын купил нож оригинальной формы в лавке своего квартала, и такой же нож обнаружен у тела убитого. Это одна из самых тяжелых улик отцеубийства.

Так вот у архитектора в точности такой же нож, но купил он его в другой лавке и в другом квартале. Ножи стандартны и доказательством служить не могут.

Подобного рода мотивировка вызывает ропот возмущения, особенно горячится присяжный, о котором в программе сказано: «Бизнесмен. Страстный сторонник обвинения». Это жгучий брюнет, человек южного типа — резкий, вспыльчивый и порывистый.

Он набрасывается на архитектора — ведь тот защищает самое гнусное злодеяние, отцеубийство. И он рисует перед всеми страшную картину, как сын, схватив нож, вонзает его в сердце отца... Обвинитель в порыве схватывает вонзенный в стол нож и заносит его в воздух... Вот так этим ножом было совершено отцеубийство!

Архитектор спокойно останавливает коммерсанта.

— Вы взяли не тот нож. Это мой.

Значит, действительно ножи можно легко перепутать, и нож, найденный около убитого, может быть, не тот, который покупал сын, и это вещественное доказательство, может быть, ничего не доказывает. Среди присяжных замешательство.

Председатель объявляет перерыв. Люди поднимаются со своих мест. После психического напряжения всем необходима разрядка, необходим отдых и зрителям, напряженно следящим за действием, — так перерыв в заседании на сцене становится своеобразным антрактом в зрительном зале. Мы отдыхаем, глядя, как отдыхают от непривычной работы мыслители присяжные. Но это уже не те люди, которых мы видели в начале действия. Некоторые из них сосредоточены, другие возбуждены. Жара становится все нестерпимей, около крана толпится несколько человек. На улице преждевременно темнеет — в воздухе ощущается предгрозовая атмосфера. Таким приемом режиссер подчеркивает нагнетание внутреннего драматизма, накаленность действия...

Вне этой общей атмосферы находится лишь один из присяжных —

грубоватый простодушный парень, шофер грузовой машины, о котором в его «биографической справке» говорится: «Любитель баскетбола, думает лишь о том, как бы улизнуть на матч». Этот парень сидит, отвалившись на спинку стула, и демонстративно насвистывает. Ему до смерти надоело это уголовное дело, он постоянно смотрит на часы и громко выражает свои протесты: приближается начало игры, а они все еще переливают из пустого в порожнее. Актер Жан Карме поразительно естествен в изображении характера шофера, его очень тонкая, точная во всех деталях актерская работа даже не воспринимается как лицедейство — до того натурален нагловатый и по-своему обаятельный тип, созданный Жаном Карме.

После перерыва вновь объявляется голосование. На этот раз тайное. Счет становится 9 : 3. По комнате проносится гул возмущения. Кто тот малодушный, который при первом же возражении изменил своему мнению? Бизнесмен с южной запальчивостью (мы еще не сказали, что эту роль великолепно ведет Жан-Мари Амато) накидывается на чернявого долговязого паренька. Это он тайно передернул карты, он живет в одном квартале с убийцей и решил втихомолку вызволить приятеля. Долговязый стремительно вскакивает со своего места — Жорж Атлас с неподдельной яростью набрасывается на Амато. За оскорбления нужно отвечать! Готова вспыхнуть драка. Но скандалистов тихим голосом останавливает доселе почти незаметный человек. «Это я голосовал против», — говорит он. Мы смотрим в программу. О нем сказано: «Немец, бежавший от нацистов». Человек поднимается и выжидательно смотрит на всех — в его глазах твердость, брови сомкнуты, он очень серьезен. Лицо скорбное. В комнате воцаряется тишина. В коротком, драматически напряженном эпизоде актер Жан Мишо очень убедителен.

Теперь мы замечаем, что архитектор и немец сидят рядом и что эти люди даже чем-то похожи друг на друга — у обоих глубокие вдумчивые глаза и печальная улыбка. Рядом, оказывается, сидит и старый господин. Единой группой расположились и противники, в их стане произошла явная перегруппировка — председательствующего отеснил коммерсант-южанин, первым его помощником стали грузный хозяин гаража (Поль Бонифас) — наглый и сердитый субъект, тупо твердящий о виновности подсудимого, и портной, педантичный, хладнокровный тип, не признающий ничего, кроме фактов. Отряд ведет в бой теперь эта тройка — официальное заседание давно уже превратилось в бурное столкновение борющихся между собой людей.

Аргументы большинства очень основательны. Обвинение держится на показаниях свидетелей — пусть их опровергнут сторонники оправдания убийцы. Пусть докажут, что хромой старик-сосед лжет, когда утверждает, что видел сына через несколько секунд после убийства сбегавшим по лестнице. Факты нужно опровергать фактами! Произносит

эту тираду Жан-Мари Амато с прокурорской суровостью, чеканя каждое слово.

Все взоры обращены к архитектору. Мишель Витольд стоит в глубокой задумчивости, затем начинает стремительно расставлять в ряд стулья; он отмеривает пространство, которое должен был пройти хромым старик от своей кровати до двери. Сейчас они проверят — мог ли он в то время, за которое молодой человек сбежал с верхнего этажа вниз, подняться с постели и дойти до двери. Количество секунд установлено. Архитектор ложится на крайние стулья. Засаеают время. Начали! Архитектор медленно, по-стариковски поднимается с кровати и, ковыляя, двигается к предполагаемой двери. Все возбуждены. Режиссер великолепно ставит эту сцену, когда почти смешной эпизод имитации старчества и хромоты воспринимается как значительное драматическое действие, с настоящим волнением. «Старик» продолжает идти, он цепляется руками за спинки стульев, желая ускорить свои шаги. Следящий за хронометром не спускает со стрелки глаз. В комнате абсолютная тишина, кажется, слышно, как люди дышат. Архитектор отодвигает крайний стул — старик дошел до двери и открыл ее.

— Время?

— Точно то самое, которое нужно было для пробега юноши.

Бурное ликование в стане Амато (мы позволим себе называть героев именами актеров). И Мишель Витольд, склонившийся на стуле. Неужели архитектору не удастся предотвратить страшной судебной ошибки?

Шофер, уже не стесняясь, громко кричит, что ему надоела эта кукольная комедия и что он из-за чужих причуд опоздал на интереснейший матч.

Хозяин гаража требует перестать заниматься пустяками, все ясно: этот убийца — парень «из низов», а там они все такие.

Но разговор продолжается. Успел ли старик-свидетель дойти до двери или нет? Этот вопрос повторением мизансцены, конечно, не решишь. А что из себя представляет сам старик? Он же пропойца, хвостун и известный враль. Как он рисовался на суде, выдавая себя за благопристойную личность. Сколь неуверенно он начал свои показания и как твердо и солидно их завершил. Этих показаний явно желали судьи и прокурор, а он им угождал, ведь впервые с ним говорили как с джентльменом.

Напряженной атмосфере спора в параллель удушающая предгрозовая атмосфера на улице. Еще день, но небо стало совсем черным.

Председатель снова объявляет баллотировку. И на сторону архитектора переходят сразу два человека — полный, добродушный рабочий-каменщик (Поль Мерсе), который говорит, что он сам из низов и не допустит, чтобы по этой причине обвиняли людей, и скромный, не произнесший, кажется, до сих пор ни слова конторский служащий (Филибер

Хозяин гаража — Поль Бонифас,  
бизнесмен — Жан-Мари Амато



«12 мужчин во гневе» Р. Роза в театре  
Гёте-Монпарнас

Пожилой господин — Робер Мур,  
архитектор — Мишель Витольд,  
немец-антифашист — Жан Мишо







**«12 мужчин во гневе» Р. Роза в театре Гёте-Монпарнас.  
Журналист — Жан-Франсуа Кальв,  
портной — Робер Порт,  
каменщик — Поль Мерсе**

**Сцена из спектакля «Сержант, я вас люблю!» А. Левина.  
Постановка Жака Фабри**



Жанен). Этот робкий человек, не смевший до сих пор принимать участие в споре, не хочет подчиняться мнению большинства; он все время думал — и вот теперь обращает внимание на новые детали, делающие сомнительными показания свидетеля обвинения.

Возбуждение борющихся сторон все больше накаляется. Увеличивая свой отряд, архитектор ощущает и большую уверенность в своей правоте и больший гнев на равнодушных и безучастных. Как резко он вырывает у двух скачущих присяжных журнал с кроссвордом. Как смеют они заниматься ерундой, когда идет борьба за жизнь человека?!

Мишель Витольд сейчас предельно накален, у этого мягкого, чеховского типа актера большой трагический темперамент. И в ответ на этот сильный эмоциональный взрыв следует другой яростный душевныйрывок. Действует Амато. Эти два человека уже смертельные враги. Разъяренный поражениями южанин набрасывается на архитектора с криком, что тот морочит голову людям, что отцеубийство совершено и в самом этом факте нет ничего недостоверного, что раздумывать над делом, в котором все доказано и все ясно, — слоняться... Архитектор бросает какую-то ироническую реплику, и это окончательно выводит из терпения распаленного обвинителя, который, не помня себя от злости, выхватывает воткнувший в стол нож и яростно замахивается на архитектора... Единым порывом вскакивают все присяжные, точно из одной груди вырывается крик... Амато сдерживает себя, а Витольд слабо улыбается. Произошла неожиданная моральная проверка — большинство уже, кажется, на его стороне. За окном внезапно пошел сильный дождь; очистительный ливень, которым разрядилась грозовая атмосфера, начинает идти как раз в тот момент, когда борьба за жизнь юноши уже предвещает победу.

Люди подходят к окну, глубоко, облегченно вздыхают.

Происходит вторая передышка на сцене и второй «антракт» в зале. Присяжные курят. Шофер, громко насвистывая, удаляется в туалетную комнату, его свист слышен и оттуда; затем он долго плескается и фыркает около умывальника. Освежившись, он возвращается в комнату и заявляет, что это дело ему до черта надоело, и, чтобы скорее от него отвязаться, он голосует за оправдание парня.

И тут происходит одна из самых бурных сцен спектакля — архитектор, а вместе с ним шесть-семь человек, каждый по-своему, набрасываются на бесшабашного шофера. Вот когда начинает расшифровываться заглавие пьесы — мужчины во гневе, люди самоотверженно встают на защиту правды. Шофер вначале пытается отбиться, на укоры коллег он отвечает развязными репликами. Но смолкает, как только начинает свою речь архитектор. Сдерживая kloкочущий в душе гнев и стараясь разговаривать с этим присяжным как с великовозрастным ребенком, Мишель Витольд говорит о преступной безответственности как об об-

шественном предательстве, он говорит об обязанностях человека перед обществом, о его долге перед своей совестью — и все это с такой внутренней убежденностью и силой, что шумный шофер мгновенно стихает. Он слушает теперь, не спуская глаз с архитектора, слушает, как ученик, впервые узнавший очень важную и замечательную вещь. Этот человек преобразается на наших глазах, на его лице появляется смущенная, почти детская улыбка, он бормочет слова извинения и уверяет, что действительно не считает парня виновным в убийстве своего отца. С ним вместе об этом заявляют и безликий журналист, о котором в программе сказано: «Поверхностный человек, совершенно не понимающий возложенной на него ответственности», и тот долговязый юноша, которого вначале подозревали в дружеских чувствах к подсудимому. И председатель. Это тоже человек с душой.

Итак, все колеблющиеся и неуверенные перешли на сторону архитектора, соотношение сил теперь выразилось цифрами 9 на 3.

Но эта тройка упорна как гранит.

Портной воистину походил на каменное изваяние. Он не шелохнулся с тех пор, как сел на свое место, с самого начала заседания, он единственный не снял пиджака и, кажется, не реагировал ни на что — ни на температуру в комнате, ни на горячие споры. Своего раз высказанного мнения он не менял. По-иному вел себя второй сторонник обвинения — туповатый хозяин гаража. Он кричал, кипятился; переход людей на сторону подсудимого он воспринимал как личное оскорбление, как попрание его хозяйского авторитета перед лицом этого паршивца. Он был убежден в факте отцеубийства. Помилуйте, парень сказал, что в час преступления был в кино, а содержание картины рассказать не смог. Как же можно после этого сомневаться, что отца убил сын?

И архитектор снова начинает свои разъяснения. Юноша, обвиненный в отцеубийстве, находился на суде в страшном возбуждении; его сознание вышло из равновесия. Он мог не припомнить пустого фильма, когда от него потребовали рассказать его содержание. А вот сам приличный, находясь в нормальном состоянии, все ли хорошо помнит? Начинается своеобразный допрос. Хозяин гаража пугается. Что он делал вчера, позавчера — сказать об этом точно он не может. Да, он был в кино, но, к своему величайшему смущению, тоже не может точно вспомнить содержание фильма.

Присяжные молча следят за этой сценой. Портной, сняв очки, упорно трет переносицу.

И вдруг сухощавый старик, первым перешедший на сторону архитектора, спрашивает его — почему он так упорно трет переносицу.

Портной с педантичной точностью объясняет — он близорук и от постоянного ношения очков у него побаливает переносица.

— А вы не заметили, — продолжает старик, — что свидетельница об-

винения тоже все время терла переносицу? (Этот ее жест все припомнили.) Конечно, из кокетства эта пожилая дама, идя на суд, не надела очков, но, значит, она тоже близорука?

Присяжные переглянулись. На лице портного появился почти испуг. Неужели он, точно придерживаясь фактов, обманулся? Ведь свидетельница утверждала, что она видела убийцу в окне — с другой стороны улицы, из своего дома. Разве близорукий может на таком расстоянии разглядеть лицо?

Портной, а вместе с ним хозяин гаража сдаются.

Председатель снова, в четвертый раз, ставит вопрос на голосование. Виновен ли юноша в отцеубийстве? Нет, говорят одиннадцать человек, поднимая руки. Бизнесмен упрямо молчит, он сидит угрюмо потупясь, вобрав шею в плечи и склонив голову к столу. Затем он порывисто срывается с места и начинает истерически орать, из его уст вырываются хриплые бессвязные слова, он кричит, что их всех надо истребить, что они сами все преступники, что мальчишка свободно мог убить своего отца, что в этом нет ничего необыкновенного, сверхъестественного. Обессиленный злобой, он валится головой на стол, плечи его сотрясаются в истерическом рыдании. Председатель ждет конца голосования.

Не поднимая головы, сторонник обвинения взмахом ладони подает знак своего согласия с общим решением.

Мужчины, их одиннадцать, стоя смотрят на эту корчащуюся фигуру, в их взглядах — гадливость, удивление и гнев: в своих рядах, так близко они увидели субъекта, настолько ослепленного ненавистью к людям, настолько преданного слепому закону, что ради него готов отравить на электрический стул невинного юношу, ставшего жертвой случайных обстоятельств.

Юноша оправдан, но приговорен к столбу позора человеконенавистник. И восславлены любовь к человеку и гражданский долг каждого перед каждым.

«12 мужчин во гневе» — это злобная сила одного, сокрушенная праведным гневом одиннадцати.

Театр показал замечательную галерею характеров, каждый образ спектакля вылеплен выразительно и лаконично, люди даны со своими недостатками и слабостями, среди них есть отзывчивые и гуманные, черствые и эгоистичные, легкомысленные и вдумчивые — всякие, как всякими людьми населены Соединенные Штаты Америки.

Но театр, сохраняя строгую объективность при изображении характеров, не впускает в спектакль христианское всепрощение, его позиция ясно определена полярными фигурами, которые с одинаковой страстностью и силой воплощаются Мишелем Витольдом и Жаном-Мари Амаго. Это смертельные враги, их борьба — это борьба миров, борьба гражданской правды с фашистским человеконенавистничеством.

И когда архитектор, окруженный отвоєванными у зла душами, бросает последний взгляд на рыдающего в корчах побежденного противника, мы видим в глазах актера не только удовлетворение художника, но и гордое сознание выполненного гражданского долга.

Поэтому я так взволнованно и жал руку этому прекрасному артисту.

После того как я увидел интересную пьесу Реджинальда Роза в постановке парижского театра, я узнал, что она является сценическим вариантом киносценария и что молодой американский режиссер Сидней Люмет в содружестве с замечательным актером Генри Фонда на основе этого сценария создали фильм «Двенадцать разгневанных людей»\*.

Радостно, что прогрессивные художники Америки воодушевили деятелей французского театра — старый театр Гэте-Монпарнас переживает свое омоложение, общественный темперамент спектакля «12 мужчин во гневе» говорит о внутреннем здоровье труппы, о ее стремлении, наперекор стихиям бездумного развлекательства, говорить со своими зрителями серьезно и о важном. И театр это делает с таким талантом и умом, что два с половиной часа непрерывного действия воспринимаются как увлекательнейший урок жизни, как зрелище, дающее эстетическую радость.

Из американского источника возникла и вторая интересная постановка в другом театре этого квартала. Я говорю о спектакле «Дневник Анны Франк», поставленном Маргерит Жамуа в театре Монпарнас.

Об этой популярной антифашистской пьесе я рассказывать не буду, она переведена на русский язык и содержание ее известно.

Спектакль выдержан в строгих реалистических тонах, ряд исполнителей превосходен, например отец Франк (актер Мишель Эчевери), за душевной мягкостью которого скрывается большое мужество и сила; чарующее впечатление производит в ряде моментов и исполнительница заглавной роли Эдит Лория — ее первый приход на свидание к любимому полон поэтической прелести. Очень сильна сцена пасхального пения библейских гимнов, звучащих как могучий вызов фашистам, как страстная вера в торжество жизни.

И все же я не хочу анализировать этот спектакль, потому что на нем лежит неизгладимая печать постарения. Играемый ежевечерне в течение двух сезонов, он до такой степени сделался привычным для актеров, что, кажется, для них «быть дома» и «быть на сцене» стало равнозначным. И поэтому спектакль лишился притягательной силы искусства; как от старого магнита отваливаются железные опилки, так и этот спектакль

---

\* См. статью Сергея Юткевича «Кани. 1958», «Искусство кино», 1958, № 11. Генри Фонда известен советским зрителям по итало-американскому фильму «Война и мир», в котором он исполняет роль Пьера Безухова.

не держит длительное время наше внимание. Здесь всё так обыденно, каждодневно, что разница между театром и не театром почти не ощущается. Трагический масштаб темы, ее сильный общественный темперамент, ее политическая актуальность — всего этого нет (или не стало) в этом хорошо слаженном, культурном спектакле, об исполнителях которого лучше всего сказать, что играют они «корректно». Но пригодна ли корректность при исполнении страстной антифашистской пьесы? Двух ответов на этот вопрос нет.

И все же, оглядывая пестрый ландшафт парижского театра, нужно выделить театр Монпарнас как прогрессивный организм.

После крупнейшего французского режиссера Гастона Бати этим театром руководит (с 1943 г.) Маргерит Жамуа — актриса строго реалистического направления, создательница ярких образов Эммы Бовари, Федры, Марии Стюарт. Известный деятель современной французской сцены Жан Кокто так характеризует руководительницу театра Монпарнас: «В наш век звезд Маргерит Жамуа, преданная театру вообще и своему театру в особенности, представляет собой идеальный тип актрисы».

Надо полагать, что театр Гёте-Монпарнас и его сосед театр Монпарнас еще будут радовать парижан и нас, не парижан, внимательно следящих за жизнью прогрессивных парижских театров.

Говоря в этой главе об отрадных явлениях театрального Парижа, мы назвали две американские пьесы. Но не они, к сожалению, характеризуют основной процесс «американизации» французского театра.

Это зло проникает повсюду, начиная с уличных балаганов. Даже в студеный вечер тут можно увидеть полуобнаженных девиц, которые энергичным движением бедер вращают вокруг себя широкий обруч — это модная американская игра хула-хуп. Американизации подвержены все мюзик-холлы и кабаре, где под громохание механической музыки магнитофонов с автоматическим постоянством (две программы в вечер) режутся табуны обнаженных див. Но об этом уже разговор был.

Сейчас же я хочу рассказать о спектакле драматической труппы, так называемой «компании Жака Фабри».

Жак Фабри — великолепный актер с мощным комедийным темпераментом, с ярко выраженной демократической фарсовой природой таланта — ему бы играть Фальстафа, захлестывая зрительный зал своим неиссякаемым оптимизмом, ему бы выступить в роли Гартюфа и навалиться на этого подлейшего лицемера со всей силой народного негодования и плебейской насмешки. Много прекрасного мог бы сделать этот актер... А что он делает? Вместе со своими товарищами играет месяц подряд в театре Сары Бернар пошлый милитаристский американский фарс с дешевым (но доходным) заглавием — «Сержант, я вас люблю».

Жак Фабри здесь выступает в роли полуидиота, крестьянина-ново-

бранца Вили. Это американизированный Швейк, у которого сила суждений заменена силой кулаков. Вили-новобранец говорит захлебываясь, он непрерывно гогочет и чувствует себя в казарме как дома, чуть что, он пускает в ход свои пудовые кулаки.

В спектакле три «шлягерные сцены» — драка, когда от тумачков Вили разлетается в стороны целый отряд и противник, со свистом улетающий от удара за кулисы, стукнувшись о стену, автоматически возвращается назад и снова получает титаническую затрещину. Интересно было бы засечь время и точно отметить, сколько тянулась эта изрядно надоевшая драка.

Второй шлягер — это сказочная пьянка солдат во главе с капралом. Пьют стаканами, бутылками — все уже валяется с ног, а всеобщий любимец, герой армейского подразделения Вили-новобранец, зычно что-то крича на своем крестьянском диалекте, глушит посудину за посудиной. В один сосуд вливают содержимое нескольких бутылок, мешают черта с дьяволом, а душа-парень, раскинув толстые ноги, глотает без прорыву очередной галон и, потрясая стены театра хохотом, требует еще и еще. Герой, что и говорить!

И, наконец, третье эпатирование публики, когда уже доблесть Вили-новобранца признана не только своим братом солдатом, но и высшим начальством. Какой ум, какая сметка! Поставленный на дежурство в нужник, Вили вводит в этой области усовершенствование — у него на всех десяти унитазах крышки поднимаются и опускаются одновременно. Опять жаль, что с нами не было хронометра, а то можно было бы сказать, как долго длилась эта сортирная эквилибристика с бесконечно хлопающими крышками.

В спектакле был и обязательный постановочный трюк — Вили поднимался на самолете и, вывалившись из него, опускался на парашюте. Не зная о благополучном приземлении, начальство объявляло его посмертно героем и присваивало звание сержанта. А когда Вили являлся, то, чтоб не срывать торжества, его отпускали домой. Но он требовал отступного — медали. Генерал снимал с себя какой-то орден и вручал его балбесу, и тот, выпятив грудь колесом и ухмыляясь залу, победно покидал сцену.

Итак, мы снова перешли границы искусства и попали в область дешевого гаерства. Будто на американских горках, сразу низверглись с высот в низину, чтобы вновь взлететь к «вершине» творчества, которое, только потеряв всякое чувство стыда, можно назвать «классикой».

**Т**ак вполне серьезно охарактеризован в нашем путеводителе по театральному Парижу «Спектакль Ионеско», состоящий из пьес «Лысая певица» и «Урок».

В этом определении из трех слов содержатся сразу три неправды.

Первая неправда. Пьесы Эжена Ионеско только в насмешку можно назвать классикой.

Вторая неправда. Нельзя их в прямом смысле слова назвать и авангардными, ибо, как пишет критик «Юманите» Ги Леклерк, «авангард театрального мира — это не авангард политический, а, напротив, лишь несколько оригинальствующий и неистовый отряд армии буржуазии, усилия котсрого направлены на чистейший формализм».

И, наконец, третья неправда. Этот театр, по существу, не может именоваться театром. Читатель согласится с нами, если узнает, что свою пьесу «Лысая певица» Э. Ионеско назвал «анти-пьесой», а предисловие к сборнику произведений этого драматурга критик Жан Лемаршан назвал «анти-предисловием». Значит, вполне логично величать «театр Ионеско» анти-театром.

Но все же не будем торопиться с общими определениями, а сначала посмотрим представление.

«Спектакль Ионеско» дается в театре Ла Юшет, названном так по имени маленького переулочка в районе бульвара Сен-Мишель, где находится театр.



...Было уже около 9 часов, но в переулке Ла Юшет театральные фонари не горели, вокруг все было пустынно. Театр я отыскал по афише, висевшей у маленькой, темной двери. Неужели снова ошибка и я явился в выходной день театра?

Но дверь была отворена, и я вошел в маленькое помещение, где находилась касса. «Оригинальность» авангардного театра сказалась сразу — здесь спектакль начинался не банально в 9 часов, а в 9. 30.

Так у меня оказалось сорок минут свободного времени. Меня предупредили, что директор театра г-н Пинар в известном отношении является и теоретиком этого театрального организма. Я спросил у стоящего поодаль от кассы круглолицего стриженного, плохо выбритого молодого человека — не здесь ли г-н Пинар. Директор любезно вышел ко мне. Я представился и попросил его рассказать о принципах постановки пьес Ионеско. Мы вышли на улицу, и директор заговорил с величайшим энтузиазмом и страшной скороговоркой. Какие-то фразы его речи я понимал, какие-то нет. Вообще же господин Пинар искренне хотел убедить меня в превосходстве инстинкта над разумом и рекомендовал учиться цельности натуры у наших «младших братьев» — животных.

Я понимал, что имею дело с фанатиком, поэтому вежливо отмалчивался и только попросил его изложить свои мысли письменно. Через несколько дней ко мне в гостиницу пришло письмо господина Пинара с кратким изложением его идей.

Вот, оказывается, что я услышал об Ионеско за полчаса до начала «Спектакля Ионеско» от директора театра Ла Юшет.

«Нельзя говорить о творчестве Ионеско, не входя в очень мало исследованную область человеческого духа, в иррациональное».

После этой декларации было заявлено:

«Если мы возьмем тот факт, что наше происхождение имеет животное начало, то все действия, которые, как нам кажется, мы совершаем лично, на самом деле есть не что иное, как следствие того, чем обладают наши низшие братья (*nos frères inférieurs*)».

Да, я отлично помню, как горячился господин Пинар, говоря о «наших низших братьях». Судя по его словам, он отдавал им все преимущества: «У этих последних иррациональное царит беспредельно, и, присматриваясь к самим себе, мы видим, что все наши так называемые функции имеют подобную структуру и совершают отправления, аналогичные с функциями животных. Наша независимость — кажущаяся...».

Впервые в жизни я видел человека, который внушал мысль о том, что человеку мысли... излишни. Конечно, в ответ на доморощенные мудрости директора нужно было изложить общеизвестные положения учения И. П. Павлова, но подобная дискуссия перед входом в театр была бы явно неуместной.

Свой «теоретический» заход директор театра сделал не зря, а с целью доказать, что именно Ионеско выступает за освобождение людей из рационалистического плена, за высвобождение их иррационального начала. Не видя на моем лице сочувственной улыбки, директор сказал: «Тем же, кто сердится на нас, я советую погулять в одиночку, совершить прогулку среди деревьев на природе, чтобы отрезветь от своего неистового рационализма (*se dégriser de son rationalisme forcené*)».

\* Таким образом, природа и Ионеско действовали, согласно господину Пинару, в одном фарватере, возвращали человека к его первоизданности: приближали к «низшим братьям» и вырывали из пагубного плена разума.

После всего услышанного мне, конечно, не терпелось увидеть «авангардную классику». Подходя к двери театра, мы с директором встретили у артистического подъезда торопящегося человека с мягкими, приятными чертами лица. Директор познакомил нас — это был Николая Батайль, художественный руководитель, режиссер и актер театра. Мы перебросились несколькими любезными словами, и я подумал: неужели вот этот человек с большими печальными глазами, столь деликатный и вдумчивый, будет творить все эти «чудеса в решетке», которые мне пообещал пылкий и напористый директор?

...Мы прошли квадратную комнатку с кассой и сразу же оказались в зрительном зале, в узком, длинном, малоопрятном помещении мест на восемьдесят. Первый ряд отстоял от сцены метра на полтора; зал быстро заполнялся, слышалась английская, шведская речь. Аудитория по преимуществу была молодая...

Я раскрыл программу, в ней было перепечатано предисловие (точнее, «анти-предисловие») критика — апологета Ионеско.

Сразу бросились в глаза явно рекламные строчки:

«Этот театр не психологический, не символический, не социальный, не поэтический, не сюрреалистический. Это театр, у которого нет еще этикетки, но я потеряю к себе уважение, если как-нибудь его не назову. Этот театр авантюрный: алогичный, как «Привидения», неправдоподобный, как «Остров сокровищ», иррациональный, как «Три мушкетера». Он нарушает все правила игры».

К тому, что этот театр нарушает все правила игры, я себя приготовил, но почему «Три мушкетера» произведение иррациональное, а замечательная повесть Стивенсона связана с «авантюрным театром» Ионеско, понять было уже совсем невозможно. Но не будем искать логики там, где ее искореняют. Хотя само по себе признание в том, что это «авантюрный театр», не лишено смысла.

В зале потух свет. Время 9. 30. Долгожданный миг настал, и занавес раздвинулся. Сцена пуста; это продолжение зала, образующее небольшую комнату, стены покрыты рыжевато-пунцовой краской, какой

обычно окрашивали мясные лавки; местами они облуплены. Посередине круглый столик с истрепанной кружевной скатертью и пара старых, обитых красным бархатом кресел. Все приведено в ветхость то ли по замыслу декоратора Жака Нозля, то ли естественным образом (спектакль Ионеско идет ежевечерне третий год).

За сценой раздается звонок. Пауза. Снова звонок. Слышен сердитый низкий голос: «Да. Сейчас». На сцену выходит очень высокая, тощая старуха в черной юбке до полу, в черной кофте и белом кружевном чепце, надвинутом на глаза. У старухи явно обозначены черные усики. Она проходит через сцену солдатскими шагами.

Не мужчина ли играет эту роль? Ведь «театр авантюрный», тут все может случиться. Заглядываю в программу — роль горничной в пьесе «Урок» исполняет актриса Жаклин Стопп.

Долговязая старуха возвращается в сопровождении тщедушной девочки, явившейся на урок, и уходит за учителем.

Ученица на сцене одна. Она садится в кресло, подобрав под себя ноги, и терпеливо ждет. На ней серый школьный фартук и белый воротничок. Лицо удлинненное, некрасивое, но глаза живые, пытливые. Девушка бросает любопытные взгляды по сторонам, вытаскивает из портфеля тетрадку и углубляется в нее. Пока что все очень натурально. Актриса Розетт Цукелли похожа на школьницу — как типаж.

В комнату вкатывается учитель — круглолицый, стриженный и плохо выбритый человек. Я сразу же узнаю в нем молодого господина, которого видел у кассы. Значит, актер не гримировался, а был стрижен и небрит, как это требовалось по роли. Имя актера Роже Жаке.

Учитель был воплощением галантности и предупредительности. Если этому безымянному персонажу дать русское имя и отчество, то лучше всего было бы его назвать Сахаром Медовичем. Не переставая улыбаться и потирать руки, учитель начинает урок. Он говорит: «Если вы разрешите, мадемуазель, попросить вас ответить мне... Париж — это столица чего?» Ученица на секунду задумывается и со счастливым видом отвечает: «Париж — это столица...Франции». Учитель приходит в неопишуемый восторг: «Ну, конечно же, мадемуазель, bravo, очень хорошо, превосходно! Примите мои поздравления! Вы знаете отечественную географию как свои пять пальцев». Говоря эти слова, Роже Жаке не может усидеть на месте, у него не только сияет физиономия, но ходунном ходят руки и ноги. Он сулит своей ученице прекрасное будущее и внезапно спрашивает — не идет ли сегодня снег. Ученица несколько удивленно замечает, что теперь лето. Тогда учитель говорит: «Вы узнаете, мадемуазель, что в жизни можно ожидать всего». Лицо актера передернуло нечто вроде судороги, и оно застыло в мертвенной маске, но тут же залоснилось приятнейшей улыбкой. Со сцены, выражаясь фигурально, будто бы пахнуло серой.

А затем беседа вновь потекла нормально, девушка с энтузиазмом (может быть, несколько излишним) говорила о том, что хочет подготовиться к экзамену на аттестат зрелости, что по новым временам необходимо образование. Учитель восторженно восхвалял ее тягу к науке. И вдруг вновь рывок в сторону чертовщины.

На вежливую фразу ученицы: «Я в вашем распоряжении» — учитель восклицал: «В моем распоряжении?» — и в глазах актера загорались сатанинские огоньки. Но он тут же сдерживал себя и, похихикивая и потирая руки, сладчайшим тоном говорил: «О мадемуазель, это я в вашем распоряжении, я только ваш слуга...».

На сцене явно что-то готовилось. Натуралистическая достоверность эпизода должна была подчеркнуть, что все последующее произойдет в реальности. Правдоподобие было вовсе не целью режиссера и актеров, а лишь исходным моментом какого-то другого, «главного» и «внутреннего» действия, которое предвещалось истерически повышенной жизне-радостью ученицы, психическими пароксизмами любезнейшего учителя и беспричинно мрачным тоном горничной.

Но пока все было обыденно. Учитель снова завел свои медоточивые речи, он говорил, что хочет начать урок с арифметики, что арифметика — это не наука, а метод, и т. д. В комнату вошла горничная: ей нужна тарелка... Повторяю, все было обычно. Где же «авантюрный театр» и возврат к «низшим братьям»? И вдруг новый зигзаг в «кинобытие». Черная старуха остановилась посередине сцены и своим грубым мужским голосом сказала: «Вы сделали бы лучше, если начали занятия не с арифметики. Арифметика утомляет и нервирует».

Учитель, с трудом сдержав себя, прсгнал горничную на кухню. А та, бросив фразу: «Во всяком случае, я вас предупредила», — удалилась с видом каменной фигуры командора.

В зале кто-то засмеялся, кто-то озадаченно посмотрел на соседа. Действительно, на сцене готовилось что-то недоброе...

Учитель, обернувшись вновь в Сахара Медовича, приступает к уроку арифметики.

— Сколько будет один и один?

— Один и один — два.

Учитель восхищен успехом ученицы; чрезвычайно рада и сама ученица.

— Пойдем дальше. Сколько будет два и один?

— Три.

— Три и один?

— Четыре.

И так до вопроса «семь и один». Актер произносил свои арифметические реплики со все нарастающим напором, точно посылая один за другим сильные теннисные мячи, которые ученица очень ловко отбивала.

Еще тот же удар:

— Семь и один? (Голос актера крепнет.)

— Восемь.

Глаза учителя гипнотически застыли.

— Очень хороший ответ.

И еще тот же удар:

— Семь и один?

Ученица самоотверженно отбивается:

— Восемь.

Учитель теряет терпение.

— Прекрасно, великолепно.

И неожиданно громко, точно выстрел в упор:

— Семь и один?

Ученица уже обессилела.

— Восемь. А иногда девять.

У учителя огромный прилив радости. Первый сет выигран: 7 + 1 *иногда* 9. Он почти кричит.

— Прекрасно. Вы замечательны. В сложении вы превзошли все степени.— И тут же, не давая передышки, переходит к вычитанию. Он резким тоном спрашивает: — Скажите мне, если это вас не затруднит, сколько будет четыре минус три? — В голосе металл.

Ученица от неожиданности теряется:

— Это будет... семь? — На лице актрисы жалкая, молящая улыбка. — Четыре? Десять? — Девушка уже ничего не соображает.

Учитель, взяв себя в руки, просит ее не гадать, а думать. Актер всячески подчеркивает, что его герой не современный Диафуарус, не неуч и педант, а ученый муж, настойчиво желающий внушить истину юной абитуриентке. «Сатира» Ионеско явно направлена не против дурных учителей.

— Какое же число больше — три или четыре?

У актрисы пустые, испуганные глаза. В каком смысле больше?

Учитель порет страшную ученую галиматью и завершает свою речь фразой:

— У нас есть число четыре и число три, какое число больше, более маленькое или более большое?

Ученица, уже сильно замороченная, говорит его же «ученым» языком:

— Простите, мсье, что вы считаете большим числом? То, которое менее меньшее, чем другое?

Учитель искренне доволен, его поняли.

Ученица храбро: — Тогда это четыре.

Учитель с профессиональной цепкостью: — Что четыре? Оно больше или меньше трех? — В ученицу вонзен властно вопрошающий взор. И девушка снова впадает в панику.

— Меньше... нет, больше.

За время решения этой задачи ученица не только потеряла свою веселость, но совершенно преобразилась (отдадим должное актрисе) — осунулась, побледнела, стала говорить вялым, тихим голосом.

А неумолимый учитель продолжает уяснять ей процесс вычитания. Будто отыскав блестящий педагогический прием, он восклицает:

— Если бы у вас было два носа и я оторвал бы один...— Актер сопровождает слова энергичным жестом руки. — Сколько бы у вас их тогда осталось?

Ученица в ужасе: — Ни одного!

Учитель рассвирепел: — Как — ни одного?

— Да, так как вы оторвали — у меня ни одного не осталось.

— Вы не поняли моего примера. Представим, что у вас только одно ухо.

— Ну, и дальше?

— Я вам прибавлю еще одно. Сколько становится?

— Два!

— Хорошо. Я еще одно прибавлю. Сколько становится?

— Три уха.

Учитель снова делает бешеный рывок рукой: — Я отнимаю одно... У вас останется... сколько ушей?

Ученица не спускает с него испуганных глаз и прижимается к спинке стула: — Два.

Учитель с лихорадочной поспешностью констатирует истину: — Хорошо! (Снова рывок рукой.) Я отнимаю еще одно. Сколько у вас теперь останется ушей?

Ученица — самоотверженно, будто защищает свою жизнь: — Два.

Учитель совершенно свирепеет: — Нет. У вас было два, я одно забрал, я его съел, сколько осталось?

Ученица так же упорно, с широко раскрытыми глазами твердит:

— Два!

Учитель: — Я съел одно... одно... (Лицо актера багровеет.)

Ученица: — Два!

Учитель: — Одно!

Так они выкрикивают эти цифры по четыре раза — ученица целенея от страха, а учитель все больше и больше впадая в ярость. Он уже давно перестал быть терпеливым и ласковым педагогом. Его голос звучит презрительно и надменно, ему жалка эта тупая особа, неспособная решить простейшую арифметическую задачу. И она еще лезет в инженеры! Ведь инженеру ежедневно приходится перемножать триллионы на триллионы, например, и учитель, пошевелив пальцами в воздухе, называет два десятизначных числа... И едва он успевает договорить последнюю цифру, как ученица (актриса вновь возвращает ей детскую ве-

селость и непосредственность) выпаливает: — Это будет девятнадцать квинтильонов триста девяносто квадрильонов два триллиона восемьсот сорок четыре миллиарда двести девятнадцать миллионов сто шестьдесят четыре тысячи пятьсот девять!

Роже Жаке застывает на месте, с лица актера медленно сползает выражение самодовольства, оно делается унылым и обмякшим. Учитель до крайности озадачен, он растерянно пересчитывает в уме квинтильоны, триллионы, миллиарды... и, посрамленный, соглашается: итог верен. А затем не без робости спрашивает:

— Но как же вы это узнали, если вам неведомы простейшие основы арифметики?

Розетт Цукелли позволяет своей героине как бы воскреснуть из мертвых. Она бодрым, бездумным тоном отвечает:

— Это очень просто. Не имея возможности похвастать умом, я выучила наизусть все возможные результаты всех возможных перемножений.

В первую минуту учитель поражен, но затем овладевает собой и сердито набрасывается на ученицу.

— Данный метод ненаучен, — голос актера уже по-прежнему повелевает. — Только в результате математического размышления, одновременно дедуктивного и индуктивного, вы обретете искомый результат! Математика — враг анархии памяти... — И как приговор: — Я недоволен вами... Так дело не пойдет!

Ученица отброшена на свои старые позиции, она исподлобья смотрит на учителя и что-то невнятно бормочет...

Я полагаю, что моим читателям давно уже не терпится остановить рассказ и узнать, — что вся эта музыка значит? Почему девушка не могла вычесть три из четырех и вмиг перемножила астрономические цифры?

Сперва заметим, что перед нами прошла не бытовая, реальная сцена, а нечто «условно-символическое»; ситуация и люди давно уже перестали обладать своим непосредственным смыслом и значением, а стали иллюстрировать теоретическую «идею» автора, идею о том, что тиранизм губит человеческие души (разум — учитель, душа — ученица) и что предоставленный самому себе инстинкт чудодейственно, неисповедимыми путями ведет человека к познанию истины, тогда как разум только сбивает его с пути (нерешенная задача — три минус четыре и легко угаданные квадрильоны должны подтвердить эту «мысль»).

Но, скажет читатель, все это пустяк и выдумка — девушка вполне может решить первый пример и никогда не решит второй.

Но автор может на это ответить, что математические примеры ему нужны не сами по себе, а для иллюстрации его «общих» идей.

Не будем пока вступать с ним в спор. Досмотрев «Спектакль Ионес-

ко», мы обязательно его послушаем и, конечно, ответим. Сейчас же вспомним слова директора театра о том, что Ионеско «отрезвит нас от неистового рационализма». Значит, глядя на истязания ученицы, мы должны, ненавидя учителя, возненавидеть и разум вообще? Наверное, этого хочет г-н Пинар от своих зрителей?

...Атмосфера на сцене сгущается, девушка сидит с потухшим взором, руки ее свисают плетьюми, а учитель возбужденно кружит над своей жертвой. Объяснив, что она не преуспела в математике, он переходит к лингвистике. В комнату снова входит горничная и мистическим тоном предупреждает, что занятия филологией «приведут к худу».

Начинается урок «сравнительного языкознания». Но не станем злоупотреблять терпением читателя. Абракадабру пересказать нельзя, ее можно было бы только повторить.

Теперь диалог пьесы строился по единому шаблону — учитель изрекал одну нелепость за другой, а ученица, вконец измученная, на все его слова отвечала одной репликой: «У меня болят зубы».

Это «J'ai mal aux dents», повторенное двадцать, тридцать раз, до сих пор звучит у меня в ушах — сперва ученица говорила эту фразу тихо, жалобно, затем всхлипывая, плача, потом с истерической злобой, с воплем, а учитель все «учил», «учил» и «учил».

Бред громоздился на бред, уже давно можно было бы не слушать эту чересчур затянувшуюся абракадабру, если бы актер не приковывал к себе все возрастающей истерической экспрессией и если за всей этой чепухой не таился бы определенный умысел.

Ученица была в полупомешанном состоянии, она уже не могла ответить ни на один вопрос. А учитель свирепо долбил, что надо учиться и учиться.

Ученица стонала: «Болят зубы».

Учитель. Не перебивайте. Не вызывайте во мне гнева. Я уже не отвечаю за себя. Вот, например, ново-испанское выражение: «Моя родина — новая Испания». Как получается по-латыни? «Моя родина...»

Ученица. «...новая Испания».

Учитель. Нет, «Моя родина — Италия». Отвечайте, как вы скажете Италия по-французски?

Ученица. У меня болят зубы!

Учитель. А тем не менее это очень просто. Для слова Италия по-французски мы имеем слово Франция, которое является его точным переводом. Моя родина Франция. А Франция по-восточному? Восток. Моя родина Восток. А Восток по-португальски? Португалия.

Ученица. Довольно, довольно! У меня болят зубы.

Учитель. Зубы, зубы, зубы. Я их у вас сейчас вырву».

И учитель наваливался на корчившуюся от боли ученицу с новыми учеными «истинами». Для этих примеров ему нужен нож. Он громко и



властно зовет горничную. Та снова вышагивает по-верблюжьи и снова предупреждает:

— Зубная боль — опасный симптом. Это начинается.

Учитель дрожит всем телом, орет:

— Глупости, глупости, глупости. Я вас позвал, чтобы найти ножи — испанский, ново-испанский, португальский, французский, восточный, румынский, сарданальский, латинский, испанский...

В руках учителя воображаемый нож, он им всинственно потрясает в воздухе и убеждает ученицу, что слово «нож» на всех перечисленных языках звучит одинаково — couteau (куто́). Потому что вообще префиксы, суффиксы и корни всех языков подобны! Пусть она пристально смотрит на это оружие и «говорит слово «нож» на разных языках», и тогда этот один нож станет то испанским, то французским, то румынским...

И началась финальная и самая нетерпимая сцена духовного истязания, сразу же напомнившая отвратительную сцену избиения в театре Гран-Гиньоль.

— Нож! Нож! — иступленно кричал учитель, и это слово звучало как удары хлыста.

— Нож, — выдавливала из себя ученица.

Учитель наседавал все сильнее. Пусть повторяет за ним громко: «Нож! Нож!»

Ученица, задыхаясь, стонала: — У меня болят зубы, у меня болят уши, у меня болит все.

Учитель, неумолимо двигаясь к ней, цедил сквозь зубы:

— Я у тебя сейчас оторву уши, тогда они не будут тебе, милочка, причинять боль.

Ученица защищалась из последних сил.

— Это вы мне причиняете боль! — Она вскочила со стула.

Учитель в лихорадочном иступлении требовал:

— Быстрее, быстрее, повторяйте: «Нож. Нож. Нож». — И, делая какие-то нелепые пластические телодвижения, теснил ее к стене. Девушка, еле шевеля губами, говорила: «Мои бедра... ноги, икры... Нож», — ее голос иссякал. А учитель в совершенном иступлении кричал: — Произнесите отчетливо: «Нож! Нож!» — (французское «Куто! Куто!» звучало как выстрелы, как удары хлыста). Ученица из последних сил выкрикнула: «Нож!» Учитель садистически захохотал: — Дело пойдет... Вы производите хорошо... Теперь... — он сделал несколько танцевальных движений вперед... Девушка, совсем припертая к стене, с широко раскрытыми, ничего не видящими глазами лепетала: «Нож... грудь... живот...».

И вдруг учитель закричал голосом циркового шталмейстера:

— Внимание! Нож убивает!

А ученица, уже недоступная никаким чувствам, слабым, беззвучным голосом повторяла: «Да... да... нож убивает».

Учитель высоко взметнул свое воображаемое оружие и шикарным движением мастера своего дела нанес девушке удар в живот. Ее предсмертное и его ликующее «ах!» раздались одновременно. Девушка упала на стул, голова ее свисла, руки свисли, ноги раздвинулись. Учитель еще раз вонзил нож в свою жертву и конвульсивно вздрогнул всем телом. На его лице появилась блаженная улыбка. Самодовольно сказав: «Все сделано. Чудесно», — он сразу обессилел и опустился на другой стул.

Пообещав не злоупотребить терпением читателя, я, кажется, все же им злоупотребил. Наверное, читателю даже где-то хотелось остановить мое перо и сказать: как вы можете описывать все эти подлости? Зачем нам все это?

Но я же предупреждал, что мы опустимся в низины, что задворки парижских театров (театр Гран-Гиньоль) и то, что гордо именует себя «театральным авангардом», — сомкнутся; я предупреждал и поэтому имею право об этом писать. И это не только мое право, но и мой долг. Общими словами, как бы они ни были убедительны и красноречивы, активного отвержения к этому клиническому искусству не вызвать, тут необходима демонстрация самой болезни.

Я ничего не прибавлял от себя, рассказывая о «Спектакле Ионеско», я цитировал во всех случаях точный текст и при описании актерской игры пользовался не только заметками, которые делал во время представления, но и многочисленными ремарками автора, написанными после постановки пьес. Рассказанное — почти стенографическая запись виденного на сцене.

Мне было не по себе на этом спектакле, пусть же сходное чувство испытывает и читатель. Так ведь и закаляется наш вкус.

Перед нами в течение часа актер, изображавший учителя, человека научающего мыслить, показывал насильника, изувера и палача. Понимает ли всю меру своего предательства Роже Жаке, актер не без способностей, когда он ежевечерне уже в течение долгого времени внушает людям, что учение — это не свет, а тьма, что разум убивает душу, как его учитель убил свою ученицу. Понимает ли способная молодая актриса Розетт Цукелли, что она символически изображает гибель личности, прикоснувшейся к учению, растление души под воздействием «диктата разума»?

Ведь актеры играют не бытовую историю и не пародийный скетч (и если часть зала по недомыслию смеется, то не таков замысел автора), ведь автор задал актерам задачу изобразить символическую картину губительного торжества разума над живыми инстинктами, ведь «Урок» — своеобразное современное «моралите» с персонафицированными героями и поучительным выводом.

Невольно вспоминается средневековое моралите, в котором Дьявол-Невежество состязался с Разумом и Разум побеждал. Это было в

XVI веке, а ныне, во второй половине XX века, в роли Дьявола выступает Разум, и Разум оказывается посрамленным во славу инстинктов, иными словами — во славу Невежества.

Понимает ли это сам «авангардист» Ионеско, когда крушит разум и логику? Конечно, понимает и, как увидим позже, даже возводит эту свою теорию в некую универсальную философскую систему.

Но удержимся пока от спора и досмотрим спектакль.

Совершив убийство, учитель мгновенно лишился своей «отваги», он начал уверять вошедшую горничную, что убил не он. А та безучастным тоном заметила, что за сегодняшний день это сороковой случай.

Сороковой! У этой фантастической фразы ясный смысл: разум — масовый убийца. «У вас не останется скоро учеников», — с мрачным укором говорила горничная, то есть разум скоро убьет, разлит все души, всех людей.

«Спасают» человечество только Ионеско и его присные, вооружая людей против этого насильника и убийцы. Пусть с подобными мыслями уйдут зрители из театра, ведь что-то вроде этого бормотал мне директор перед началом спектакля.

Но, совершая множество своих убийств, носитель «разума» лишен чего-нибудь демонического, величественного. Это не новый Каин, восставший против старого божества. Это трус и пакостник. Испугавшись своей горничной, он и ее хочет приколоть исподтишка. Но не тут-то было! Усатый гренадер в юбке со словами «Я не ваша ученица» отвечает ему грандиозную пощечину, после которой учитель начинает жалобно хныкать.

— Паршивый убийца! Бродяга! Заморыш! — сердито ворчит старуха, но тут же называет его «неплохим, в общем, парнем»; и они вдвоем выносят из комнаты труп. При этом «паршивый убийца», вновь став Сахаром Медовичем, говорит: «Осторожно, не сделайте ей больно».

Снова на сцене тихо, затем звонок и голос горничной: «Здравствуйте, мадемуазель, вы новая ученица? Профессор вас ждет».

Закрытие занавеса, по замыслу автора и театра, должно совпадать с мыслью зрителя о том, что страшная эпидемия интеллектуальной чумы ширится безостановочно...

Наступил антракт. Недоумевающим зрителям театр предлагал ниже следующее объяснение спектакля «Урок» (цитирую по программе статью Жака Лемаршана):

«Это был подлинный, достоверный урок, точнейшим образом скопированный (включая его развязку) со всех уроков, о которых так пекутся и которые получают люди, жаждущие стать разумными».

Этой цитатой из Лемаршана театр окончательно заявил, что он борется не со слепящей мозги демагогией, не с мертвенной схоластикой геллертерской науки, а с разумом человека, как таковым.

В пьесе Ионеско есть одна любопытная отписка, которую автор сделал, чтоб позволить наивным доброжелателям истолковать его творение в либеральном духе. Горничная, успокаивая трусливого учителя, предлагает ему надеть на руку повязку с фашистской свастикой: тогда похоронить сорок трупов будет безопаснее.

Эта фраза сама по себе является «предохранительной повязкой» пьесы и вводит в заблуждение тех легковверных людей, которые не видят, что Ионеско, саркастически третируя мещанство, закостенелость мысли и штампы языка, по существу, цинично глумится над человеком, как таковым, тянет людей в темень животных инстинктов, туда, где самым разумным считается... посрамление разума.

Третируя людей, «отягченных разумом», идеолог «авангардного театра» категорически заявляет: «Идя в театр Ионеско, разум надо оставить на вешалке».

Вот вам новый вариант знаменитого афоризма К. С. Станиславского: «Театр начинается с вешалки». Оставьте вместе с галошами свой разум — и с вами можно сделать все, даже влюбить в «Лысую певичку».

Этот первенец Ионеско явился на свет в 1950 году под иронический смех и улюлюканье, о чем с гордостью повествует критик Лемаршан, объявивший рождение «Лысой певички» началом «самого закономерного и примечательного явления в послевоенном театре». Пытаться изложить содержание этой «анти-пьесы» дело безнадежное. Правда, в одном из парижских театральных журналов я нашел определение «смысла» этой «классики авангардного театра». Данное объяснение напоминало подтекстовку абстрактных полотен и... ничего не объясняло.

О «Лысой певичке» было сказано: «Это доказательство от абсурда значительности и одновременно незначительности своего «я», совокупность которых составляет театральный текст, требующий, чтобы разум был посрамлен не менее острым разумом».

Эту формулировку Ионеско свободно мог бы ввести в текст роли учителя, и бедняжка-ученица лишней раз воскликнула бы: «У меня болят зубы!»

Рецензент же, побоявшись оттолкнуть читателя зауемью à la Ионеско, завершил свой отчет самой простодушной характеристикой образов и актеров. Госполина Смит (Роже Дефоссе) он назвал «добродушным», мадам Смит (Одетт Пике) — «резксватой», господина Мартэна (Николя Батайль) — «поэтичным», мадам Мартэн (Терез Кэnten) — «хрупкой», горничную (Жаклин Стопп) — «энергичной», брандмайора (Пьер Фраг) — «подвижным».

С этими немудрящими характеристиками актерской игры, пожалуй, можно и согласиться. Действительно, что сказать об актерах, которые, играя в этом спектакле, заведомо упрощают, схематизируют, если не сказать — оглушают, свои дарования. Конечно, кого-то из них можно

назвать добродушным, кого-то хрупким, кого-то подвижным — ведь они люди с теми или иными психологическими особенностями. Что же касается их сценического дарования, то оно в этой постановке жесточайшим образом уродуется. Если в «Уроке» это уродование происходило в результате болезненной, истерической экзальтации, то в «Лысой певичке» исключалось самое понятие игры, потому что на сцене творилось нечто чуждое и враждебное артистическому творчеству. Умышленно нарушалась логика внутренней жизни человека, его поведение определялось не волей, не мыслью, не чувством, а вывертами авторской фантазии, обесмысливанием действия, превращением человека в фигляра, утверждающего взаимоисключающие вещи. Сочиняя анти-пьесу, автор поставил актеров перед необходимостью предать главные законы своего искусства и заняться, если так можно выразиться, анти-творчеством.

Что же такое «Лысая певичка»?

В этой пьесе, так же как и в «Уроке», имеется защитный прием. Первоначально она может показаться сатирой на респектабельное английское мещанство, чем-то вроде драматургии парадоксов в духе Бернарда Шоу.

Открывается занавес, часы бьют 17 (!) раз. На сцене супруги Смит. Мадам Смит, чопорная особа, говорит ровным, монотонным голосом: «Вот девять (?) часов. Мы поужинали, съели картошку с салом, английский салат. Дети выпили английской воды. Мы сегодня вечером хорошо поели. Это потому, что мы живем в окрестностях Лондона, и потому, что наша фамилия Смит».

Смит, скрытый за газетным листом, звонко щелкает языком.

Подобный обмен «репликами» происходит раз десять — мадам говорит всякие банальности, а супруг, прикрывшись газетой, исполняет роль домашнего скворца.

Читатель спросит: «Зачем?» Но ведь нас просили оставить разум на вешалке. Раз щелкает — значит, так надо. Актер старается вовсю. Видно, театру это щелканье важнее, чем «противобританская сатира».

Но все же тем, кто жаждет извлечь из пьесы «прогрессивную тенденцию», затравка дана. Пусть себе ломают голову над первенцем Ионеско.

В пьесе есть один эпизод. Брандмайор рассказывает «экспериментальную басню» — «Собака и бык»: «Однажды некий бык спросил некую собаку, почему та не проглотила свой хобот. «Прости, — ответила собака, — потому что я думала, что была слоном».

Мадам Мартэн. А какая мораль?

Брандмайор. Вы сами должны ее отыскать.

Смит. Он прав.

Эта сцена, что называется, «проливает свет» на всю пьесу Ионеско. Занятый своими экстравагантными розыгрышами и мнимой многозначительностью, автор предоставляет всем этим восхищенным (или

возмущенным) господам Смит и господам Мартэн ломать себе голову над творчеством, в котором смысла не больше, чем в «экспериментальной басне» «Собака и бык».

«Театр Ионеско», «крушащий» реализм, имеет прямую связь с абстрактной живописью.

Как всякое абстрактное полотно, «Лысая певица» лишена какого бы то ни было сюжета — это, дословно говоря, бессвязные эпизоды с бессвязными разговорами. В пьесе сперва горючат чужь супруги Смит, затем тем же занимаются их гости — супруги Мартэн, потом является бригадир и тоже порет ерунду в виде вышеприведенной «басни». После этого... Но воспользуемся приемом критиков абстракционизма в изобразительном искусстве и приведем по их примеру несколько иллюстраций. Ведь полотна абстракционистов красноречивей всего говорят сами за себя (или, точнее, против себя).

### ОПУС ПЕРВЫЙ. Назовем его — «СПЛОШНЫЕ БОББИ ВАТСОН».

Смит (*с газетой*). Есть вещи, которых я не понимаю. Почему в газетах в отделе гражданских состояний всегда называют годы покойников и никогда не указывают возраст новорожденных? Это нелогично.

М-м Смит. Я никогда не задавала себе этого вопроса.

Снова молчание. Часы бьют семь раз. Молчание. Еще три раза.  
Молчание. Часы ни разу не бьют.

Смит. Посмотри, пишут, что Бобби Ватсон умер.

М-м Смит. Боже мой, бедняга, когда же он умер?

Смит. Почему это тебя так удивило? Он умер два года назад. Вспомни, с его похорон прошло уже два с половиной года.

М-м Смит. Действительно, я вспомнила. Я сейчас же вспомнила, но почему ты удивился, прочитав об этом в газете?

Смит. Об этом в газете ничего не было. Уже прошло три года, как говорили о его кончине. Я вспомнил об этом по ассоциации.

М-м Смит. Как жаль. Он так хорошо сохранился.

Смит. Это был самый прелестный труп Великобритании. Ему не давали его лет. Бедный Бобби вот уже четыре года, как умер, а он еще теплый. Настоящий живой труп. И какой он был веселый.

М-м Смит. Бедняжка Бобби.

Смит. Ты хочешь сказать — бедняк Бобби.

М-м Смит. Нет, я думаю о его супруге. Ее звали также Бобби, Бобби Ватсон. Так как у них были одинаковые имена, их не могли отличить друг от друга, когда видели вместе. Только после его смерти смогли действительно узнать, кто из них был один, а кто другая. И все же до настоящего времени есть люди, которые путают ее с покойным, выражая соболезнование. Ты ее знал?

Смит. Я ее видел случайно во время похорон Бобби.

М-м Смит. Я ее никогда не видела. Она красива?

Смит. У нее правильные черты, и все же ее нельзя назвать красивой. Она очень высокая и тучная. Ее черты неправильны, и все же ее можно назвать очень красивой. Она слишком мала и чересчур худа. Она преподавательница пения.

Часы бьют пять раз.

М-м Смит. А когда они думают пожениться?

Смит. Будущей весной. Или раньше.

М-м Смит. Нужно будет обязательно пойти на их свадьбу.

Смит. Нужно будет сделать им свадебный подарок. Какой только?

М-м Смит. Почему бы нам не подарить им семь серебряных блюд, которые мы получили в день нашей свадьбы и которые нам совсем не нужны?

Смит. Ей так печально оставаться столь молодой во вдовах. К счастью, у них не было детей.

М-м Смит. Ей не хватало только этого. Дети! Бедная женщина, что бы она тогда делала?

Смит. Она еще молода. Она свободно может снова выйти замуж. Траур ей так к лицу.

М-м Смит. Но кто позаботится о детях? Ты хорошо знаешь, что у них мальчик и девочка. Как их зовут?

Смит. Бобби и Бобби, как и родителей. Дядя Бобби Ватсон, старый Бобби Ватсон, богат, он любит мальчика. Он мог бы взять на себя воспитание Бобби.

М-м Смит. Это было бы естественно. А тетушка Бобби Ватсон, старая Бобби Ватсон, в свою очередь могла бы отлично заняться воспитанием Бобби Ватсон, дочери Бобби Ватсон. Таким образом, мадам Бобби Ватсон, Бобби, смогла бы снова выйти замуж. Есть у нее ктонибудь на примете?

Смит. Да, ее кузен Бобби Ватсон.

М-м Смит. Кто? Бобби Ватсон?

Смит. О каком Бобби Ватсоне ты говоришь?

М-м Смит. О Бобби Ватсоне, сыне старого Бобби Ватсона, второго дяди покойного Бобби Ватсона.

Смит. Нет, это не тот, это другой. Этот Бобби Ватсон — сын старой Бобби Ватсон, покойной тетки Бобби Ватсона.

М-м Смит. Ты хочешь сказать о Бобби Ватсоне — коммивояжере?

Смит. Все Бобби Ватсоны — коммивояжеры.

М-м Смит. Какая трудная профессия. И все же они делают хорошие дела.

Смит. Да, когда не бывает конкуренции.

М-м Смит. А когда не бывает конкуренции?

Смит. По средам, четвергам и средам.

М-м Смит. О, три дня в неделю? А что делает Бобби Ватсон в это время?

Смит. Он отдыхает, спит.

М-м Смит. Почему же он не работает в течение этих трех дней, когда нет конкуренции?

Смит. Я не могу все знать. Я не могу отвечать на все твои idiotские вопросы.

Если у читателя хватило терпения дочитать эту сцену, то он может заняться подсчетом нелепиц (мы их насчитали более двадцати) или позабавиться чем-то вроде детской считалки, составленной из «Бобби Ватсон».

Вот и весь наш комментарий к первому абстрактному полотну.

ОПУС ВТОРОЙ — «ВЕНЕРА ИОНЕСКО». (Вспомните чудищ с подписью «Венера» на выставках абстракционистов.)

Это знакомая уже нам сухопарая горничная из «Урока». Почти не меняя костюма и вовсе не меняя характера, она явилась в «Лысую певичку» и заговорила своим замогильным голосом.

Мари (входя). Я горничная. Я провела вечер очень приятно. Я была в кино с мужчиной и видела фильм с женщинами. Выйдя из кино, мы пили водку и молоко.

М-м Смит. Надеюсь, что вы провели приятный вечерок, что вы были в кино с мужчиной и что вы пили водку и молоко.

Смит. И читали газету.

По ходу пьесы выясняется, что эта обольстительная особа является любовницей «подвижного брандмайора». Положив свою гигантскую длань на каску пожарника, она называет себя его «маленькой стружкой» и читает поэму, сочиненную в его честь.

#### О г о н ь

Многоцветник воспламенился в лесу  
Камень воспламенился  
Замок воспламенился  
Лес воспламенился  
Мужчины воспламенились  
Женщины воспламенились  
Птицы воспламенились  
Рыбы воспламенились  
Вода воспламенилась  
Зола воспламенилась  
Дым воспламенился  
Пламя воспламенилось  
Все воспламенилось  
Воспламенилось воспламенилось

Во время декламации Смит выталкивает ее из комнаты.  
Вослед поэтессе раздаются реплики:

М-м Мартэн. У меня похолодела спина.

Мартэн. В этих стихах есть пламень.

Брандмайор. Я нахожу их превосходными... Это мой идеал.

Портрет усатой Сафо, озаренный пламенем обожания, завершен.  
Комментарии, как говорится, излишни.

ОПУС ТРЕТИЙ — «НЕУЗНАННОЕ УЗНАВАНИЕ». (Просьба снова набраться терпения или, прекратив чтение посередине, посмотреть заключительные реплики супругов Мартэн и монолог горничной.)

Супруги Мартэн садятся друг против друга и робко улыбаются.

Мартэн. Простите, мадам, мне кажется, если не ошибаюсь, что я вас уже где-то встречал.

М-м Мартэн. И мне тоже, мсье, кажется, что я вас где-то встречала.

Мартэн. Не встречал ли я вас, мадам, случайно в Манчестере?

М-м Мартэн. Очень может быть. Я уроженка города Манчестера. Но я не очень хорошо помню, мсье, и не могла бы сказать, видела ли я вас там или нет.



Мартэн. Боже мой! Как это удивительно. Я тоже уроженец города Манчестера, мадам.

М-м Мартэн. Как это удивительно.

Мартэн. Как это удивительно. Я покинул город Манчестер лишь около пяти недель тому назад.

М-м Мартэн. Как это удивительно, какое поразительное совпадение. Я тоже, мсье, покинула город Манчестер около пяти недель тому назад.

Мартэн. Я сел на поезд через полчаса после восьми утра, который прибыл за четверть до пяти, мадам.

М-м Мартэн. Как это удивительно, как это поразительно и какое совпадение! Я села в тот же поезд, мсье.

Мартэн. Боже мой, как это удивительно. Тогда, может быть, мадам, я видел вас в поезде?

М-м Мартэн. Очень может быть, это не исключено, это вполне вероятно, а почему бы нет? Но я ничего не помню, мсье.

Мартэн. Я путешествовал во втором классе, мадам. В Англии нет второго класса, но тем не менее я путешествовал во втором классе.

М-м Мартэн. Как это удивительно, как поразительно и какое совпадение, я тоже, мсье, путешествовала во втором классе.

Мартэн. Как это удивительно. Мы могли встретиться во втором классе, милая мадам.

М-м Мартэн. Вещь вполне возможная, и это вовсе не исключено. Но я не могу ничего вспомнить, милый мсье.

Мартэн. Я тоже, мадам.

Пропускаем две страницы столь же продуктивного диалога. Но дело не сдвинулось с места.

Молчание, часы бьют два раза.

Мартэн. С того времени как я приехал в Лондон, я поселился на улице Бромфильд, милая мадам.

М-м Мартэн. Как это удивительно, как это поразительно, я тоже, с того времени как приехала в Лондон, поселилась на улице Бромфильд, милый мсье.

Мартэн. Как это удивительно, но тогда, но тогда мы, может быть, познакомились на улице Бромфильд, милая мадам?

М-м Мартэн. Как это удивительно, как это поразительно, все это возможно, но я не вспоминаю, милый мсье.

Мартэн. Я живу в номере 19, милая мадам.

М-м Мартэн. Как это удивительно, я тоже живу в номере 19, милый мсье.

Мартэн. Но тогда, но тогда, но тогда, но тогда мы, возможно, видели друг друга в этом доме, милая мадам.

М-м Мартэн. Это очень возможно, но я этого не помню, милый мсье.

Мартэн. Моя квартира на пятом этаже, № 8, милая мадам.

М-м Мартэн. Как это удивительно, боже мой, как это поразительно и какое совпадение. Я тоже живу на пятом, в квартире № 8, милый мсье.

Мартэн (*сомнамбулически*). Как это удивительно, как это удивительно, как это удивительно, как это удивительно и какое совпадение. Вы знаете, у меня в спальне есть кровать. Моя кровать покрыта зеленым одеялом. Эта комната с кроватью и зеленым одеялом находится в глубине коридора, между уборной и библиотекой, милая мадам.

М-м Мартэн. Какое совпадение, боже мой, какое совпадение. В моей спальне тоже кровать с зеленым одеялом, и она находится в глубине коридора между уборной, милый мсье, и библиотекой.

Мартэн. Как это удивительно, поразительно! Странно — получается, мадам, что мы живем в одной комнате и спим в одной кровати, милая мадам. Возможно, что мы познакомились именно там?

М-м Мартэн. Как это удивительно и какое совпадение. Это вполне возможно, что мы там встретились и, может быть, в последнюю ночь. Но я этого не помню, милый мсье.

Мартэн. У меня есть маленькая дочь, моя маленькая дочь, она живет со мной, милая мадам. Ей два года, она блондинка, у нее один глаз белый, а другой красный, она очень хорошенькая, ее зовут Алис, милая мадам.

М-м Мартэн. Какое удивительное совпадение, у меня тоже есть маленькая дочь, ей два года, у нее один глаз белый, другой красный, она очень хорошенькая и ее тоже зовут Алис, милый мсье.

Мартэн (*прерывающимся от волнения голосом*). Как это удивительно, как это поразительно и какое совпадение. Может быть, это одно и то же лицо, мадам?

М-м Мартэн. Как это удивительно, это очень может быть, милый мсье.

Наступает очень длительное молчание, часы бьют двадцать девять раз.

Николя Батайл, исполняющий роль Мартэна, после долгого раздумья медленно поднимается и не спеша направляется к мадам Мартэн (актриса Терез Кэnten), которая, удивленная торжественным видом Мартэна, так же медленно поднимается. И актер, имитируя потрясенность, монотонным голосом чревоуещателя говорит:

— Тогда, милая мадам, я думаю... нет сомнения, что мы уже виделись и что вы — моя собственная жена... Элизабет, я тебя нашел.

Актриса сомнамбулическими шагами подходит к своему партнеру, и они бесстрастно целуются. Часы бьют громко один раз. В авторской ремарке сказано: «Удар должен быть столь громким, чтоб потрясти зрителей».

М-м Мартэн (*задыхаясь от волнения*). Дональд, это ты, darling!

Они садятся в одно кресло, целуются и тут же засыпают. Часы бьют беспрестанно... На сцену выходит на цыпочках горничная.

Приложив палец к губам, она с авансцены обращается к публике.

— Элизабет и Дональд слишком сейчас счастливы, чтобы услышать меня. Я вам могу открыть один секрет. Элизабет — не Элизабет, а Дональд — не Дональд. И вот доказательство: ребенок, о котором говорит Дональд, — не дочь Элизабет, это не одно и то же лицо. Дочка Дональда имеет один глаз белый, а другой красный, совсем как дочка Элизабет. Но в то время как ребенок Дональда имеет белый глаз справа и красный слева, у ребенка Элизабет красный глаз справа, а белый слева. Таким образом, вся система аргументации Дональда рушится, столкнувшись с последним обстоятельством, которое уничтожает всю его теорию. Несмотря на поразительные совпадения, которые создают впечатление окончательности доводов, Дональд и Элизабет, не будучи родителями одного и того же ребенка, не являются Дональдом и Элизабет. Он очень верит, что она Элизабет. Она горячо верит, что он Дональд. Но они жестоко ошибаются. Кто же настоящий Дональд? Кто такая настоящая Элизабет? Кто заинте-

ресован в продолжении всей этой путаницы? Я этого не знаю. Не пытайтесь это узнать. Оставьте вещи такими, какие они есть.

Актриса Жаклин Стопп, нагородив всю эту чепуху, делает два шага к двери, затем возвращается и, обращаясь к публике, говорит:

— Мое настоящее имя — Шерлок Холмс.

В чем же мораль сей «экспериментальной басни»?

Любитель острых блюд скажет: «Это пародия на психологическую драму, ведь недаром актеры играли с таким придыханием, а критик уверял, что Ионеско рушит основы реалистического театра».

Другой заметит, что это обостренное выражение страсти, первичности чувств, раскрытых через житейски абсурдную ситуацию. Ведь что-то про абсурд, поучающий разум, писал другой критик.

Третий — ценитель «авангардизма», — возможно, придумает что-нибудь мистическое и подсознательное: например, — человеческие души не знают друг друга, а узнавши, ошибаются в том, что узнали... Тут и горничную — Шерлока Холмса можно будет истолковать как-нибудь помудреней.

А на самом деле во всем этом эпизоде не больше смысла, чем в «экспериментальной басне» о собаке, не сожравшей свой хобот. И «мораль» тут нужно извлекать самим, а можно и не извлекать... Раз разум на вешалке, то думать нечего.

Ведь перед абстрактными полотнами не думают: нелепо — значит, уже хорошо.

За приведенным эпизодом сейчас же следует другой — очень длинный и очень нелепый. Познакомьтесь еще с одним из «шедевров» абстрактного театра.

## ОПУС ЧЕТВЕРТЫЙ — ЛОГИКА АБСУРДА, или АБСУРД ЛОГИКИ.

Философема с участием брандмайора (дается в извлечениях).

Слышен звонок.

С м и т. Звонят.

М-м С м и т. Там должен кто-то быть. Пойду посмотрю. (*Уходит, открывает дверь, возвращается.*) Никого.

Звонок.

С м и т. Звонят.

М-м С м и т. Это, должно быть, кто-нибудь. Пойду посмотрю. (*Идет, возвращается.*) Никого.

Звонок.

С м и т. Звонят.

М-м Смит. Я не хочу больше открывать.

Смит. Да, но там должен кто-то быть.

М-м Смит. В первый раз никого не было. Во второй — то же самое. Почему ты полагаешь, что есть кто-нибудь сейчас?

Смит. Потому что звонят.

М-м Мартэн. Это не доказательство.

Смит. Когда я иду к кому-нибудь, я звоню, чтоб войти. Я думаю, что все делают так и что каждый раз, когда звонят, — кто-то есть.

М-м Смит. Это верно в теории. Но на практике происходит иначе. Ты только что это видел. Ну, хорошо, я пойду посмотрю. И ты увидишь, что там никого нет. *(Уходит, возвращается.)* Ты видишь, никого нет.

Снова звонок.

Смит. Звонят. Там кто-то есть.

М-м Смит *(актриса изображает приступ гнева)*. Не посылай меня открывать дверь. Ты же видел, что это бесполезно. Опыт нам показывает, что если слышен звонок у двери, то никого не бывает.

Смит. Там кто-то есть.

М-м Смит. Нет.

Смит. Да.

М-м Смит. Во всяком случае, ты меня ни за что не потревожишь. Если ты хочешь посмотреть — иди сам.

Смит. Я иду. *(Уходит. Голос за сценой.)* Хау ду ю ду. Это брандмайор.

Брандмайор *(в форме и блестящей каске)*. Здравствуйте, мадам Смит. Почему вы разгневаны?

Мартэн. Тут, господин брандмайор, был спор между мадам и мсье Смит.

Брандмайор. О чем идет речь?

М-м Смит. Я очень смущаюсь говорить с вами откровенно, но брандмайор — это тот же исповедник.

Брандмайор. И так?

М-м Смит. Мы поспорили, мой муж говорил, что если слышен у двери звонок, значит, там всегда кто-то есть. А я утверждаю, что каждый раз, когда звонят, то никого нет.

М-м Мартэн. Эта мысль хоть и может показаться странной...

М-м Смит. Но она доказана не теоретическими выкладками, а фактами.

Смит. Это неправда, так как брандмайор оказался там. Он звонил, я открыл, и он был там.

М-м Смит. Да, но это после того, как мы услышали звонок в четвертый раз, там кто-то оказался. А в четвертый раз не считается.

М-м Мартэн. Да, всегда считаются только три первых раза.

Мартэн. Когда звонили в первый раз — это были вы?

Брандмайор. Нет, это был не я.

М-м Мартэн. Вы видите, звонили, и никого не было.

Смит. Вы долго были около двери?

Брандмайор. Три четверти часа.

Смит. И вы никого не видели?

Брандмайор. Никого. Я в этом уверен.

М-м Мартэн. А вы не слышали второго звонка?

Брандмайор. Да, но это тоже был не я. Все время никого не было.

М-м Смит. Победа. Я была права!

Смит. Не так быстро.

Мартэн. А в третий раз... это вы звонили?

Брандмайор. Да, я.

Смит. Но когда открывали дверь, вас не видели.

Брандмайор. Это потому, что я спрятался... Ради шутки.

М-м Смит. Не шутите, господин брандмайор, дело очень серьезное.

Мартэн. В итоге мы все время не можем узнать, если звонят в дверь, — есть кто-нибудь или нет.

М-м Смит. Никого никогда нет!

Смит. Всегда кто-нибудь есть!

Брандмайор. Я вас помирю. Каждый из вас отчасти прав. Если звонят, то у двери иногда кто-то есть, а иногда никого нет.

Мартэн. Мне представляется, что это логично.

Брандмайор. В действительности все просто. (*Супругам.*) Поцелуйтесь.

Смит. Господин брандмайор, так как вы помогли нам разобраться в этом деле, возьмите стул, снимите вашу каску и присядьте на минутку.

Брандмайор. Простите меня, я не могу долго оставаться. Я сниму каску, но мне некогда садиться. (*Он садится, не снимая каски.*) Я пришел, чтобы оказать вам услугу. Прошу извинить мою нескромность... У вас нет пожара?

М-м Смит. Я не хочу вас огорчить, но думаю, что в настоящий момент у нас ничего такого нет.

Брандмайор (*супругам Мартэн*). А у вас тоже ничего не горит?

М-м Мартэн. Нет, к сожалению.

Мартэн. Дела теперь идут — хуже не бывает...

Приведенная мною сцена на первый взгляд может показаться пустышкой забавой, возможно, кое-кому она представится пародией на плоскую метафизику обывательского мышления. По существу же, замах Ионеско направлен в другую сторону. Шутя и играя, автор «Лысой певицы» подбирается к своей заветной цели — вырвать человека из «мертвящего плена разума».

Вот они, говорит автор, жалкие плоды разумения — недоразумения. Тупая, самодовольная тесретическая мысль, лишенная всякой фактической достоверности (раз звонят — кто-то есть), И опытное знание, выдвигающее абсурдные обобщения (раз звонили и никого не было — значит, при звонке вообще никого не бывает). И обычное завершение жалкой борьбы индуктивного и дедуктивного мышления пустым ком про миссом (иногда бывает так, а иногда иначе).

Выискивать истину так же нелепо, как... выпрашивать пожар.

Людам кажется, что мысль открывает истину, но такая задача ей не под силу, уверяет нас автор. Ибо истины разума сами по себе по-детски наивны, плоски и бессмысленны.

Вот они, эти хваленые афоризмы и максимы, стустки человеческого мозга!

Полагая, что он издевается над человеческим разумом, Ионеско заставляет своих героев выкрикивать дурацкие фразы, напоминающие примеры из старых учебников французского языка.

— Я могу купить перочинный нож для своего брата, а вы не можете купить Ирландию для своего деда.

— Ходят ногами, но согревают себя электричеством или углем.

— Тот, кто сегодня покупает зайца, завтра получит яйца.

— На жизнь надо смотреть из окна.

— Обо всем надо думать.

— Можно сесть на стул, если стула нет.

Но вот шизофрения меняет свою форму и переходит в буйное помешательство. Смит (актер Роже Дефоссе) кричит: «Не будьте индюками, целуйте лучше конспираторов!..» Мартэн (актер Николая Батайль) орет еще громче: «Можно доказать, что социальный прогресс пойдет лучше с сахаром». И, перекрывая всех, Смит бросает бунтарский клич: «Долой ваку!» На сцене уже творится нечто невообразимое, но пусть лучше об этом скажет сам автор.

«После последней реплики Смита все, пораженные, замолкают. Все возбуждены. Столь же нервозны и удары часов. Реплики оледенели. К концу этой сцены четверо персонажей должны выкрикивать свои реплики, поднимая кулаки и готовые броситься один на другого».

Эту авторскую ремарку режиссер Н. Батайль выполняет в точности и сам. Набрасываясь с кулаками на партнеров, он иступленно кричит: «Я люблю убивать кроликов больше, чем пить в саду!» На что Смит, дико вытаращив глаза, восклицает: «Какатэс...» — и так десять раз подряд. Ему начинает вторить супруга: «Какой каскад, какой каскад, какой каскад...». Через эту сумасшедшую заумь временами прорываются афоризмы, вроде следующих:

«Лучше высидеть яйца, чем украсть зайца».

«У мышки подмышки, а у подмышки нет мышки».

Со сцены несутся уже не слова, а созвучия. Доносятся обломки некогда бывших фраз:

М-м С м и т. Не тронь ее, она разбита.

М а р т э н. Сюлли!

С м и т. Прюдом!

И сейчас же снова идиотская заумь, м-м Смит (актриса Одетт Пике) на пафосе произносит гласные буквы, а м-м Мартэн (актриса Терез Кэнтен) выпаливает согласные, после чего respectable хозяйка дома, двигая локтями, изображает паровоз, а ее гостя кричит: «Вид кулдыканья, вид кулдыканья».

Затем все рычат друг другу в уши.

С м и т. Это

М-м М а р т э н. Не

М а р т э н. Вот

М-м С м и т. Там.

С м и т. Это

М-м М а р т э н. Вот

М а р т э н. Т —

С м и т. — Ут.

Эта жалкая сцена длится достаточно долго, тухнет свет, задвигается занавес, а актеры все еще выкрикивают свои реплики.. Я употребляю

такие слова, как «актеры», «реплики», но уже без всякого на то права. Реплики правильной было бы назвать «кулдыканьем», а актеров — «сценическими роботами».

Понимают ли эти люди — Н. Батайль, Р. Дефоссе, О. Пике, Т. Кэnten, — что они творят? Всегда хочется верить, что художник не может злоумышлять сознательно, что труппе театра Ла Юшет неведома вся мера творимой ею, так сказать, «эстетической подлости».

Доведя «Спектакль Ионеско» до его шизофренического финала, театр и автор говорят: вот цена человеческой мысли и человеческого слова: это лишь «вид кулдыканья» взбесившихся от гордости индюков... И так везде, и так всегда.

Тухнет и зажигается свет. На сцене супруги Мартэн в первоначальных позах супругов Смит. Мадам Мартэн произносит реплики мадам Смит, а мсье Мартэн щелкает на манер мсье Смита языком... Всюду одно и то же, говорит Ионеско. «Его персонажи бесконечно на нас похожи», — подтверждает Лемаршан.

С чувством омерзения я покидал этот маленький грязноватый зал. Лысая певица на сцене так и не появилась (это был еще один абсурд пьесы), но отвращение, которое могла бы вызвать эта безволосая дама, было вызвано «Спектаклем Ионеско» в целом.

Я, конечно, не стал бы так много писать об этом вечере, если бы пьесы Ионеско не были частью зарубежной критики всерьез объявлены «классикой авангардного театра».

Характер моих очерков не позволяет выйти за пределы личных театральных впечатлений. Но случай с Ионеско таков, что тут необходимо нарушить условия жанра и сделать несколько общих замечаний\*. Тем паче что читателю был обещан разговор с автором «Урока» и «Лысой певицы».

Мы уже говорили, что реакционная критика объявила «Театр Ионеско» чуть ли не самым значительным событием в театральной жизни послевоенного периода. Об этом драматурге написано немало число статей во Франции и за ее пределами. У Ионеско отыскивались подражатели и сторонники в Англии, Италии, Западной Германии и Югославии. Пьесы Ионеско переведены на многие европейские языки. Сам драматург развил активную деятельность — он часто печатает свои теоретические статьи во французской и иностранной прессе, разъезжает с докладами по различным странам. Последнее выступление Ионеско было в Финляндии.

---

\* Я ограничусь лишь разбором теоретического высказывания Э. Ионеско об авангардизме, не касаясь этого направления в целом.

Реакционеры и ревизионисты в один голос объявляют Ионеско новым мессией современной сцены. И Ионеско, румын, натурализовавшийся во Франции, охотно берет на себя эту роль спасителя европейского театра, а попутно и всего человечества.

Глубоко ошибаются те читатели и зрители Ионеско, которые видят в нем мрачноватого шутника, оригинала, способного развлечь неожиданными трюками. Нет, Ионеско сам для себя (и, наверное, для слепых своих почитателей) — «глубокий мыслитель», творец «философической драматургии».

Без всякого чувства юмора автор «Лысой левницы» пишет, что он не оспаривает возможности другого типа мышления и не противопоставляет свои идеи... идеям марксизма, он лишь хочет заявить, что «произведение искусства не может не выражать того или иного основополагающего способа мышления».

Какой же способ мышления выбрал для себя лидер «авангардизма»? «Я пытаюсь быть объективным свидетелем своей субъективности», — заявляет он. Из этого источника «собственной субъективности» Ионеско и черпает «тайное тайных» человечества.

«Ясновидящим становится тот, кто слепо доверчив к своим подсознательным ощущениям, видениям, инстинктам», — учит Ионеско. Таким путем, а вовсе не разумом познает человек «сущность бытия» и «судьбы человечества».

Подобное «ясновидение» осенило самого «пророка». При каких же необычайных обстоятельствах открылась ему эта сверхважная для всех людей земли тайна их существования? Пусть об этом говорит сам новоявленный Заратустра:

«Я жил малышом около сквера Вожирар. Я вспоминаю (это было так давно) плохо освещенную улицу, осенний или зимний вечер; мама вела меня за руку, а я боялся... боялся жутким детским страхом; мы совершали вечернюю прогулку, по дорогам двигались темные силуэты торопящихся людей». Ну и что? — спросит читатель. Мало ли бывает детских страхов, кто из нас в младенчестве не боялся «буки»? Но дослушаем Ионеско. «Когда эта уличная картина ожила в моей памяти, — продолжает творец нового мировоззрения, — когда я подумал, что почти все эти люди сегодня мертвы, — все мне представилось омраченным, неотвратимо меркнущим... И я испытываю головокружение и тоску».

Ну и что ж? — опять скажет читатель. В практике психиатров встречаются индивиды, страдающие черной меланхолией, но при чем тут мир и человечество? Но Ионеско голосу разума не внимлет, он прильнул ухом к своей субъективности и глаголет: «Вот что такое мир: пустыня и мертвые тени!»



Истинно — гений, младенец, не зная еще, что больше — три или четыре, одним махом перемножил биллионы на триллионы — установил сущность бытия. И тут же авторитетно засвидетельствовал: «Революции, какие бы они ни были, этого не могут изменить».

Продолжая свою «речь на Синае», автор «Урока» вещает: «Мир есть еще и другое: я еще не вышел из детского возраста, когда, приехав на свою вторую родину, увидел рослого сильного парня, жестоко и колотившего кулаками и ногами старика. Оба они теперь умерли».

Читатель опять заметит, что данный факт прискорбен, но где здесь связь с судьбами человечества? Но нашего учителя уже не остановить; притворно уткнувшись в детскую заплаканную подушку, он изрекает:

«У меня не было других представлений о мире, помимо этих выражений неотвратимого умирания и жестокости, коварства и злобы, ничтожества или отвратительной бессмысленной ненависти. Так продолжала раскрываться передо мной действительность».

И вот главная мысль:

«Все сводилось лишь к подтверждению того, что я увидел, что я понял в детстве: бессмысленная и омерзительная свирепость, крик, внезапно заглушенный молчанием, тени, навеки поглощенные ночью».

И так во веки веков, вспомним, что «революции ничего не меняют», и это воистину, ибо «это сказал себе ребенок до того, как услышал это от других», которые лишь подтвердили его детские видения».

Что на все это скажешь? Вид кулдыканья!

Но кулдыканья зловредного, мрачного, размноженного типографским станком, разнесенного по свету в радиопередачах. Индюк невероятно раздувается, у него топорщатся перья, наливается кровью зоб, и он, чертя по земле приспущенным крылом, с кулдыканьем несется на свою жертву... Мы в трепете от этого своего детского видения. А кулдыканье становится все страшней:

«Меня мало интересует, было или не было это видение сюрреалистическим, натуралистическим, экспрессионистским, декадентским, романтическим или соцреалистическим. Мне достаточно знать, что оно не могло быть более реальным, ибо в ирреальность погружены корни реального. Разве все мы не умрем?»

Всё! Memento mori завершающим аккордом венчает проповедь.

Если, идя в театр Ионеско, полагается оставить на вешалке разум, то, читая статьи этого автора, наверное, тоже нужно обходиться без этого назойливого придиры... И тогда поверить можно всему, даже тому, что детские страхи являются исходом мрачной мизантропической философии, а смерть доказывает бессмысленность жизни. Ведь допусти кэтим «суждениям» разум — и миг выясняется безответственная обывательщина, наивный дилетантизм этой «философии ирреальности».

Ионеско, чувствуя опасность подобного рода низвержения своего «способа мышления», хитро забегает вперед и заявляет:

«Могут сказать, что это мещанский взгляд на мир и на смерть. А разве дети рождаются мещанами? Не думаю. Подобное видение мира я нахожу у множества «мещан» всех времен; у мещанина Соломона, который тем не менее был царем, у «мещанина» Будды, который был князем, у «мещанина» Шекспира, у «мещанина» Иоана Крестителя и еще многих других мещан: у святых, крестьян, горожан, философов, верующих, атеистов и т. д.

Так и кажется, что Ионеско остановил свое красноречие, потому что его слушатель закричал: «У меня болят зубы!»

Но «взбесившийся мещанин» — так звал философов подобного толка Горький, — подпирая свой авторитет именами Шекспира и Будды (?), святых и атеистов (?!), с маниакальной ожесточенностью учителя из «Урока» твердил, что на всех языках мира все искусство, созданное человечеством, убеждало лишь в одном: в обреченности людей на гибель, в торжестве смерти, в победе иррационального над разумным.

Ионеско сыпал пример за примером.

Слушатель кричал: «У меня болят зубы!»

А Ионеско долбил свое:

«В «Воспитании чувств» Флобера не видели ли мы подтверждение идеи гибели человека во времени, во времени, в котором ничего не осуществляется, где все растворено в грохоте восстаний, в подвижной картине опрокинутого, восстановленного и вновь опрокинутого общества».

— Ох, как у меня болят зубы! — вопил слушатель.

— Продолжим! — кричал Ионеско. — «И не такое ли впечатление производит на нас «Матушка Кураж» Брехта?»

— Мои зубы!..

— «Это произведение является антивоенной пьесой; бесспорно, но это лишь его вторая сторона...»

— Зубы болят...

— «...а в основе это гибель человека не от войны, в которой он действует, но скорее от самого времени, от самого существования...».

— У меня болят зубы... плечи... ноги...

— Продолжим. Молчите! «Тема многих пьес Чехова не является ли также темой умирания? Это не только умирание отдельного общества, которое я вижу в «Вишневом саде» и «Трех сестрах», но скорее показ через определенное общество судьбы всего общества и всего человечества».

— Зубы... в «Трех сестрах» гибель всего человечества... зубы, грудь... живот...

— Продолжим. Внимание! «У всех этих авторов показаны различные ситуации, различные страны, различные эпохи, противоположные идео-

логии, но все эти отдельные ситуации не что иное, как многообразная современность, в которой я вижу единую ситуацию, некую извечную современность, проявляющуюся в изменчивой современности, подобную разнообразным языкам, выражающим одну общую неизменную мысль»\*.

Наконец-то Ионеско откровенно заговорил языком своего учителя. Главная мысль — занесенный над читателем нож: смерть и гибель во всех великих литературах мира выражает извечную современность царящей над людьми смерти. Смерть — в самом существовании, смерть в самой жизни, смерть добра во зле, смерть любви в ненависти, смерть логики в бессмыслице, смерть слова в зауми, смерть разума в иррациональном, смерть театра в... «Спектакле Ионеско».

«Спектакль Ионеско» — жалкий картонный ножик, возомнивший себя дамокловым мечом истории.

Даже буржуазные критики, став на позицию здравого смысла, поднимают голос против эстетической и творческой практики модного драматурга.

Примером такой критики может служить выступление английского журналиста Кеннета Тайнена, который в еженедельнике «Обсервер» пишет: «Позиция, которую собирается занять Ионеско, заключается в том, чтобы рассматривать искусство как нечто независимое от жизни, безразличное к окружающему миру. Ионеско считает, что искусство не должно соответствовать чему бы то ни было вне сознания художника».

Мы помним, как Ионеско «познавал мир», прильнув к собственной субъективности.

Кеннет Тайнен решительно отвергает концепцию Ионеско, согласно которой зритель приносит в театр тоску и страх, критик говорит о новых моральных, общественных, психологических и политических идеях, которыми живет современный зритель.

Против попытки Ионеско исключить из театра общественную тему и его проповеди невмешательства художника в действительность резко выступил и второй английский автор — Орсон Уэллс. «Не политика — враг искусства, — говорит, отвечая Ионеско, Уэллс. — Заклятый враг искусства — это нейтралитет, который не дает нам вовремя увидеть свою трагедию».

Но разговоры о нейтралитете нужны Ионеско лишь для маскировки. Это фигура достаточно воинственная, в «башне из слоновой кости», куда он хочет загнать искусство, самому ему не сидится. Об одном из последних выступлений Ионеско рассказывает советский делегат театрального фестиваля в Хельсинки Н. Абалкин.

«Реализм для некоторых умничающих господ оказался слишком старомодным понятием, — пишет Н. Абалкин в «Правде». — На него

\* См. «Les lettres françaises», № 717, 10—17 апреля 1958 г.

весьма решительно двинулся в поход Э. Ионеско, выступивший на конгрессе с проповедью авангардизма. Этот пророк обновления современного искусства вначале держался очень бойко, как воинственно настроенный петух, но пыл его очень скоро угас, и он стал похожим на мокрую, обципанную курицу. Ведь его авангардизм оказался на поверку реакционнейшим арьергардизмом. Это была все та же, перелицованная в тысячу первый раз на протяжении полувека обветшала теория искусства для искусства». Ни одной новой мысли, ни одного нового слова не нашлось в докладе этого мнимого новатора. Он перепевал лишь старые декадентские песни, «спасал» искусство от политики, от общества, народа, отвергал разум художника и прославлял стихию необузданного инстинкта как лучший стимул творчества. Поклоннику «чистого» искусства и невдомек было, что от его антигуманистических восхвалений свободы инстинкта несет фашистским духом.

Но на театральном конгрессе не положено было говорить о политике, поэтому мы и промолчали о том, кому служит господин Ионеско, уже давно покинувший свою родину, свой народ\*.

А вот гневный голос, раздавшийся с родины драматурга: «Начав с анти-пьесы, — пишет румынский журнал «Театрал», — Ионеско создал... анти-театр, который своими идеями служит глубоко реакционным тенденциям капиталистической идеологии\*\*.

Знают цену Ионеско и в стране, где он сейчас живет. «Театр Ионеско, или Трясина» — так назвал свою статью известный нам уже театральный критик «Юманите» Ги Леклерк.

«Театр Ионеско, — пишет Леклерк в журнале «Нуфель критик», — стремится отрешиться от реальной действительности, прикрываясь громкими фразами об авангардизме, не терпящем отсталости формы и мысли. Отсталостью Ионеско, как мы видели, считает здравый смысл, жизненную правдивость творчества, авангардизмом же — отказ от логики, опустошающий абстракционизм. Творчество Ионеско — пример не только крайнего формализма, но и отрешенности от жизненных интересов людей, проповедь крайнего одиночества\*\*\*.

Главная цель Ионеско — вырвать человека из современности, отвести от социальной борьбы, убить в нем общественное начало, разум и оставить его наедине с инстинктами, одиноким, жалким и растерянным... Поэтому Ионеско так ненавистно правдивое и идейное искусство, этот великий духовный учитель масс. Провокационно объявляя «нейтральность», искусства, он всячески стремится обезоружить художников, зовет их «выйти за пределы правдоподобия», называет «чуждыми» тех, кто «выражает только свою эпоху», третирует прогрессивное мировоз-

\* Н. А балкин, Под крыльями чайки, «Правда», 1 августа 1959 г.

\*\* Цит. по журн. «Иностранная литература», 1958, № 12, стр. 246.

\*\*\* «Nouvelle critique», 1958, № 97.

зрение, видя в нем лишь «предвзятые идеи сегодняшнего дня». Напуская метафизический туман, Ионеско призывает изображать «трансгисторическую реальность», образцы которой мы и узрели с вами, читатель, на жалком представлении в театре Ла Юшет.

Таким и только таким было мое личное впечатление от пьес Ионеско. И если кто-нибудь из моих парижских знакомых сказал бы мне, что Ионеско, претируя пороки современной цивилизации, мечется в безысходности и глушит себя язвительными парадоксами и что поэтому к нему необходим «более чуткий подход», то, даже так представляя себе субъективную сторону дела, я все же скажу: для Ионеско в этой цивилизации нет ничего дорогого, и прежде всего автору не дорог человек, его труд, его творчество.

Великие ценности, созданные человеком на протяжении веков, непоколебимы, и они не утратят своего значения оттого, что к ним прикасаются, хотя опорочить такие «ниспровергатели искусства», как Ионеско. Согнать с пьедестала Мельпомену и посадить на ее место лысую певичку им удастся с таким же успехом, как самим «сесть на стул, если стула нет».

## ТЕНИ ПАРИЖА

**П**осле «Спектакля Ионеско» я пошел побродить. Надо было, что называется, развеять впечатление... Ночной Париж был удивительно тих и безлюден. Медленно кружа в воздухе, падал редкий снег, пушистые снежинки плавно опускались на тротуар и в тот же миг гасли... Снег сохранялся только на лакированных крышах и крыльях стоявших вереницей автомашин. По дорогам двигались темные силуэты торопящихся людей. Во мгле переулка ярко сверкало большое открытое окно; из него были слышны звуки аккордеона, голоса, смех, мелькнула девушка в фате — шла веселая свадьба.

И снова густая темень и тени людей; отчетливый силуэт «бедных влюбленных»: приходится целоваться, притулившись к машине. Но это не портит им настроение, девушка собирает двумя горстями весь снег с крыла автомобиля — его как раз хватает на один снежок — и, отбежав от кавалера, неловко бросает в него комком снега. Откуда же парижанке научиться метать снежки?..

Я иду дальше, не разглядывая уже табличек на углах улиц, пересекаю широкий проспект и тороплюсь снова углубиться в лабиринт старых кварталов. Поднимаюсь по крутой уличной лестнице и попадаю в очень узкую улочку. Замечаю наклеенную на стене газету «Юманите». Изредка попадаются прохожие. Январь, а они идут в вельветовых тулупах, беретках и кашне. Мне нужно остановить кого-то из них, чтобы расспросить, как выйти к метро. Но пока я придумываю нестандартную фразу, человек, тихо насвистывая, прошел быстрыми шагами мимо, и его тень скрылась вдали...

Вот такой темный зимний парижский вечер вспомнился писателю, с пьесами которого я только что познакомился, он воскресил в своей памяти двигавшиеся по дорогам силуэты людей. И это видение через многие годы стало источником, из которого потекла мертвая вода: из детского видения, как уверял нас Ионеско, родилось его представление о гибельности всего сущего.

Нет, никогда ночные тени Парижа не могут стать тенями смерти! Я продолжал бродить по закоулкам рабочего квартала, потеряв уже всякую ориентировку. Навстречу мне шла быстрым шагом пожилая полная женщина. Я спросил ее о дороге. Она, как и преобладающее большинство парижан, стала с энтузиазмом объяснять. А затем, наверное, заметив мой растерянный вид, засмеялась и, повернув назад, повела меня в том направлении, откуда шла сама. Простая женщина вела меня уверенно и твердо, и это было естественно, она ведь здесь жила. Узнав, что я советский гражданин и что я в восторге от Парижа, она стала еще оживленней и общительней. Она торопится с вечерней смены домой, но ей приятно мне помочь... Мы вышли на широкий проспект. Женщина прошла почти на середину мостовой и, не обращая внимания на идущие рядом машины, оттуда, стоя чуть ли не в центре пересечения дорог, широкими жестами объясняла мне дальнейший путь...

Эта пожилая женщина мне так и запомнилась, как полновластная хозяйка города. Я горячо поблагодарил ее и постоял некоторое время, следя, как ее темный силуэт скрылся в переулке.

Конечно, не мне, ночному путнику, туристу, рассказывать, что творится в рабочих кварталах Парижа, не мне защищать его тени.

Но так случилось, что в эти же дни я увидел великолепный фильм о жизни парижских окраин, и начался этот фильм с ночных силуэтов.

В студеную зимнюю пору старуха и неуклюжий парень тянут по мостовой тележку, сизый предрассветный воздух делает их фигуры еле заметными, но, когда рассеялся туман, мы увидели этих людей, живущих в квартале Порт де Лиля.

Я говорю о последней картине замечательного французского кинорежиссера Рене Клера. Пусть он ответит на наветы Ионеско, пусть он, вдохновенный творец фильма «Под крышами Парижа», чудесный поэт этого великого города, защитит его тени и скажет, что не силы ненависти и мглы таятся в недрах столицы французского народа, а что в квартале Порт де Лиля и во всех других кварталах, где живут честные люди, вместе с ними живут правда, сила и человеколюбие. Так художник подлинно авангардного искусства ответит идеологу лжеавангардизма, а читатель на меня не посетует, что я завершаю свой очерк о театральном Париже рассказом о кинофильме. Ведь Рене Клер — это еще и прекрасный теат-

ральный режиссер \*, а главное, это один из тех замечательных художников сегодняшней Франции, который может говорить от имени всего современного прогрессивного французского искусства.

Фильм Рене Клера «На окраине Парижа» у нас уже видели и полюбили сотни тысяч зрителей. Читатель, конечно, помнит историю о добродушном лежебоке и пьянчужке Жюю, ставшем спасителем бежавшего от полиции авантюриста Барбье, а затем собственноручно казавшего этого негодяя. Не забыты читателем и Артист, в чьем доме был скрыт Барбье, и дочь кабатчика Мария, жестоко оскорбленная и обманутая человеком, которого укрыл Жюю...

Войдем вновь в мир образов этого волнующего фильма — здесь можно отыскать прямые ответы Эжену Ионеско и всем тем «авангардистам», которые, глумясь над человеческим сознанием и совестью, готовы свергнуть людей в царство животных инстинктов.

Перед нами встанут две резко несходные фигуры: Жюю, живущий бездумной, как говорится, «растительной» жизнью — ему бы только поесть, попить, поспать да слоняться без дела, и молодой красавец Барбье — эдакое воплощение мужества, смелости и здравого смысла.

Таковы эти два человека на старте. Кто же из них выйдет победителем? Тот ли, которого расистская «теория» могла бы объявить «недо-человеком», или другой, когo по законам евгеники можно признать образцовой особью человеческой породы.

... У беглеца сильный, смелый и властный взгляд. Он припугнул пистолетом, и его укрыли от полиции. Как жалка и комична рядом с этим красивым лицом трясущаяся от страха физиономия Жюю. Барбье впускают в подвал. Жюю бросает туда матрац и подушку. И вот кадр: измученный и обессиленный незнакомец бредит в тяжелой горячке, а над ним с любопытством склонился Жюю.

Так начинается основная драматическая и философская тема нового фильма Рене Клера.

В Париже немало бродяг, нищих, бездомных. Я вспоминаю, как встретил в кварталах Монмартра бродяжку, похожего на героя из фильма Рене Клера. Толстый, неуклюжий пропойца шел быстрым, но совсем твердым шагом. Завидев меня, он остановился, снял берет и, сделав театральный поклон, произнес сильным голосом нечто вроде трагического монолога. А потом я его увидел в новогоднюю ночь — он сновал в гуще толпы, среди прилавков, заваленных снедью, и его, как и Жюю, весело окликали торговцы и прохожие...

И все же это сходство Жюю со своим прототипом — только поверх-

---

\* Рене Клер в настоящее время репетирует в ТНР комедию А. Мюссе «С любовью не шутят».



ностное, ошибется тот (а такие критики нашлись), кто решит, что Рене Клер хочет вывести в своем герое отребье общества, деклассированный тип, с его душевной опустошенностью и анархическим своеволием.

С этого, я бы сказал, «нулевого» состояния художник, действительно, начинает показ Жюжю, но приводит он его к тем большим душевным величинам, из которых складывается личность настоящего человека.

В поисках героя художник исходил из несколько абстрактных этических позиций. «Замысел фильма, — писал он, — как раз и сводится к тому, чтобы показать, сочетая темы любви, дружбы и альтруизма, какими путями ограниченный, ни о ком, кроме себя, не заботившийся человек приходит к мысли о «других». Так скромно обозначена идейная задача этого кинопроизведения. Вмещается ли его содержание в границы, предуказанные теоретическим определением автора фильма? Или этическая проблематика перерастает в социальную?

Вернемся в квартал Порт де Лиля.

Мы оставили героя фильма склонившимся над изголовьем безавшего преступника; тот был сильно болен, мелкие капельки пота покрывали его лоб, он был в забытии. И Жюжю из ложечки вливал ему в рот лекарство, а сам, не моргая, застывшими круглыми глазами глядел в лицо этого человека. С Жюжю происходило что-то необыкновенное — лежебоку и дармоеда, привыкшего жить за счет старой матери, охватил неожиданный доселе энтузиазм служения «другому». Откуда появилось это новое чувство?

Великолепная игра Пьера Брассера содержит в себе ответ на этот вопрос, и нам казалось, что эти разъяснения вносил сам Жюжю, — так полно было слияние актера и образа. Казалось, что у самого Брассера грузное тело Жюжю, его неуклюжие ноги, его астматическое дыхание. Стандартное выражение — «актер уловил пульс роли» здесь хочется употребить в его прямом смысле: в жилах актера текла и билась кровь персонажа.

Меру правды в игре Пьера Брассера можно сопоставить только с правдой детских выступлений на киноэкране. Потому что в самой натуре Жюжю преобладающими были детские черты. Человек в тридцать с лишним лет остановился в своем духовном росте на ранней стадии, попросту говоря, пока что он был недорослем; даже в самой его паразитической психологии было что-то от избалованного ребенка. И вот из этой основной черты характера и произошло новое качество его натуры.

Отвечая на вопрос, как мог лежебока Жюжю активно заинтересоваться жизнью другого человека, актер говорит: началось это с того, что Жюжю увлекла мальчишеская идея тайного сокрытия в подвале беглеца, идея, сходная с решением подростка скрытно от взрослых держать и кормить приبلудившегося пса.

Но хоть форма рождения новых чувств была комичной, самое появление этих чувств указывало на важные процессы, происходившие в душе человека.

Новизна и сила душевных движений особенно заметны были при сопоставлении Жюжю с Артистом. Дав прибежище беглецу, спасающемуся от полиции, он отнесся к самому этому факту с полным безразличием.

Жорж Брассен, исполнитель роли Артиста, так же как и его герой, чувствует себя как бы вне игры, он одушевляется только когда ему приходится петь, тогда он отдается прошлому, глаза его загораются мечтой и он, беря сильной и уверенной рукой аккорды, раскрывает свое сердце. Люди его слушали, но он их не видел, а когда кончал петь, ему нечего было им сказать и некому улыбнуться.

Любимый шансонье рабочего квартала был тут чужим: он не любил людей, хотя к каждому человеку в отдельности относился вполне доброжелательно. У него достало ума, чтоб распознать зло, но мысль была только мыслью, она странным образом не обогащала его личности, не становилась убеждением и не вела к борьбе. Артист был заражен смертельным для художника недугом — равнодушием к жизни.

Так Рене Клер в один голос с Жаном Виларом осуждает бездейственное сознание, расслабляющее волю, замыкающее личность в собственном малом мире, изолирующее, а не единящее людей.

А у Жюжю появилось это необходимое чувство любви к человеку.

У беспечного бродяжки, хоть и в наивном детском виде, рождается чувство, формирующее человеческую личность, — чувство ответственности за судьбу другого человека. Кто этот человек, Жюжю не знал, да и вообще он еще не мог распознавать людей. Важно было не это, а самое появление в спящей душе сознания долга, потребности спасти человека от гибели.

...Действительно, таким индивидуумом можно было залюбоваться. Как заботливо холил и тренировал Барбье свое великолепное тело; подвальное пребывание не изменило режима его дня, и по утрам он под звуки Шуберта делал гимнастику (был куплен приемник, который Жюжю, запылавшись, притащил в подвал), а затем принимал водную процедуру — Жюжю поливал его сверху из лейки (тоже специально приобретенной).

Барбье входил в свою обычную колею, и мы видели, как вырисовывался характер энергичного, волевого и надменного человека, привыкшего повелевать и требующую беспрекословного подчинения. Жюжю превратился в его покорного слугу и от этого, казалось, должен был упасть в наших глазах.

Но режиссер и исполнитель роли раскрывали очень сложный психологический процесс, происходящий в душе очень недалекого человека.

Да, он унижал себя, боготворя эгоиста и преступника, но, безотносительно к этому, само осознание долга перед другим человеком придавало его жизни цель.

Жюжю явно менялся, он обретал совершенно несвойственное ему чувство собственного достоинства. Например, он отважился потанцевать с Марией, которую давно и тайно обожал.

...Барбье каким-то собачьим чутьем авантюриста догадался, что Жюжю «выдал» его Марии. Последовала сильная и звонкая пощечина. Лицо Жюжю застыло в испуге, но это была не гримаса физической боли. В глазах его светилось совсем иное чувство, которое было сходно с душевным состоянием другого «идиота», получившего пощечину. Я вспоминаю князя Мышкина...

Жюжю смотрел на Барбье, потрясенный актом человеческой несправедливости. Артист, свидетель этой сцены, вытолкнул драчуна за дверь. На дворе была зима и ночь. И Жюжю простил обидчику. И в этом своем униженном состоянии он вдруг обрел (как это ни странно звучит применительно к Жюжю) смутное ощущение своего нравственного превосходства над Барбье, сознание, что за пощечину нельзя отплатить смертью: оставшись на улице, Барбье неминуемо попал бы в руки полиции. И Жюжю упрямил впустить их жильца обратно.

Так в безвольной и трусливой натуре Жюжю появляется настойчивость, рождаются великодушные порывы и даже способность к самопожертвованию. Как глубоко встревожило Жюжю внезапное появление полицейских агентов и как он был обрадован, когда выяснилось, что полиция явилась по делу о краже паштета. С каким ликованием он отправился отсидеть положенный срок за свою мелкую кражу, зная, что друг спасен и ему ничего не угрожает...

А «друг», испуганный появлением полицейских, решил немедленно бежать. Он вылез из подвала, держа в руке грозный автоматический пистолет. Огляделся и, оставив оружие на полу, прыгнул вниз, чтобы забрать чемодан. В это время в дом вошла Мария, — увидя лежащее на полу оружие, она взяла его и отошла в угол комнаты. Барбье уже поднимался по лестнице, он протянул руку к месту, где оставил пистолет, и ничего не обнаружил. Начались поиски. Эту сцену Рене Клер поставил великолепно. Человек с такой лихорадочной тревогой искал пистолет потому, что в этом предмете было заключено все могущество, вся правда этого ничтожества. Фантазируя, можно сказать, что так хищное животное должно было искать свои внезапно пропавшие клыки.

...Наставленное на себя оружие Барбье забрал у Марии простым движением руки, и в эту секунду глубоко глянул ей в глаза. На прощанье Барбье сказал Марии, что удушил бы ее, не будь она красива... И та ушла, что называется, «под впечатлением».

Но испытания рокового часа для Барбье еще не кончились — в откры-

тую дверь ворвалась горластая ватага мальчишек. Барбье опрометью бросился вниз и спрятался под лестницей, держа в руке свое смертоносное оружие. Мальчишки, играя в сыщиков, выкрикивали его имя, а двое из них уже спустили ноги на лестницу. Барбье был наготове.

Воображение мгновенно нарисовало картину: вот нижний шаренек увидит притаившегося человека, вскрикнет: «Он здесь», остальные мальчишки в азарте игры кинутся в погреб, и Барбье выпустит очередь из своего автомата. Но режиссер только подготовил нас к возможности подобной сцены, осуществлять ее не было необходимости — все, что надо было узнать о Барбье, мы узнали. Этот красавец мужчина, сероглазый блондин, не дрогнув, стал бы детоубийцей.

Но узнали мы и большее — человек, живущий по законам своих «низших братьев», переставал быть человеком, какими бы персональными достоинствами он сам ни обладал; ум и воля, отданные во власть инстинкта, теряли свое значение, становились силами зла; где властвовала животная сила, там воцарялись только человеконенавистничество, только преступление, только черствый эгоизм.

Так, прямо и точно, Рене Клер отвечал апологетам «подсознательного», зовущим человека «освободиться» от разума и морали.

...Произошла встреча с Марией, которая уже успела воздеть на прекрасную голову незнакомца романтический нимб «избранника сердца». Ко всему предоставленному ему комфорту Барбье не хватало лишь мимолетной связи, теперь же «джентльменский набор» оказался полным. Соблазнить влюбившуюся девушку было для него, как говорят, делом техники.

У Жюжю хватило тонкости угадать первую любовь Марии. Он испытал тяжелые минуты. Мы увидели лицо Брассера во весь экран. Актер показывал, что его герой вместе с личным достоинством, любовью и чувством дружбы испытал и душевное горе. Так рождался человек.

Застывшие глаза и скорбные черты лица Жюжю были сняты оператором Робером Лефевром с рембрандтовской силой, выразительностью и материальностью. И через эту телесность мы читали думы Жюжю: печальное сознание своей неполноценности, признание естественности выбора Марии, необходимости самопожертвования во имя дружбы, во имя счастья любимой женщины.

Барбье был весел, любезен и добр, перед ним лежал фальшивый заграничный паспорт — дорога жизни была открыта. Он похлопал Жюжю по плечу и сказал, что не забудет его услуг. И тут же попросил сбежать с запиской к Марии. Жюжю стоял у стены, потупя взор. С сочувствием мы смотрели теперь на этого увальня, но это ощущение смешивалось с чувством досады. Человек снова сдерживает себя; он сдержался, когда получил пощечину, когда у него отняли любимую женщи-

ну, сдерживал себя и сейчас. Неужели обретенное им человеколюбие сводится лишь к необходимости самопожертвования? Неужели замечательный режиссер учит нас всего лишь христианскому всепрощению? Неужели, вырастив в себе душевную доброту, человек не сможет действовать во имя добра?

Все эти вопросы проносятся в нашем сознании и рождают тревогу: ведь фильм уже кончается, и все эти «неужели» могут так и повиснуть в воздухе, и тогда получится, что мы зря испытывали радость, следя за духовным прозрением человека.

Фильм заканчивается. Вот Жюжю приковылял с ответом от Марии — она прислала возлюбленному пачку денег и просила передать, что отец не выпускает ее из дома, но что она догонит Барбье в Марселе. Жюжю выполнил поручение и снова погрузился в свою угрюмую сосредоточенность. Видно, нам придется расстаться с этим человеком, оскорбительно жалея его.

Барбье небрежно сунул деньги в карман и сказал, что ждать Марию он не собирается: пусть встреча с ним послужит ей уроком. Жюжю не понял Барбье и переспросил его. Барбье, нагнув скаля зубы, повторил свои слова.

Мы неотрывно смотрели в лицо Жюжю. Эта человеческая глыба, кажется, дрогнула в своем покое; медленно добиралась до его сознания мысль, что Барбье, спасенный и охраняемый им человек, погубил чистую, добрую, недосыгаемо прекрасную Марию. Трижды повторил Жюжю одну и ту же фразу: «Ты этого не сделаешь», — сперва моля, затем убеждая и наконец требуя. Мысль, дойдя до сознания, завладела всем — взором, дыханием, мышцами человека, и сила, помноженная на правду, двинулась в бой. Барбье, саркастически улыбаясь, повторял свое, но вот он стал гневаться, в голосе послышался повелительный металл, а затем Барбье прибегнул к своему главному аргументу: в полумгле заблестела сталь револьвера. Но выстрел раздался уже тогда, когда негодяй под тяжестью тела своего спасителя валился вниз в канаву. Прогрохотали выстрелы, и воцарилась тишина. Беззвездное небо черным пологом прикрывало происходящее. Вновь нас охватила тревога: неужели режиссер заставит нас пролить слезу над гибелью героя?..

Из мрака поднялась спорбленная фигура Жюжю, он шел тяжело; твердым шагом. О прекрасная всесокрушающая сила человеколюбия, вставшая на защиту правды и сокрушившая зло!

Будь же проклят «арийский сверхчеловек» и всякая разновидность этой расы господ, рвущейся сегодня к власти. И да восславится каждый пробужденный к борьбе во имя торжества правды, да восславятся миллионы, от края до края, от сознательного борца до человека, который, придя к мысли о «других», становится сыном своего народа.

Грозная музыкальная тема возмездия постепенно замирала, и по экрану снова, как и вначале, поползли тени Парижа, сквозь предрассветный туман мы увидели согбенные фигуры Жюжю и его матери. Ничего как будто не изменилось.

Да, внешне. Но за тенью уже стоял большой и сильный человек — о нем нам рассказал прекрасный художник современности Рене Клер.

Чтобы показать великую силу сознания, он опустил в самые низины народной жизни и среди всего многообразия человеческих типов отыскал случай, может быть, наиболее трудный. Художник выбрал душу, еще почти не пробудившуюся, и тут — в крошечной мгле духовной спячки — чудодейственно высек искру, породил чувство ответственности, солидарности, и ярким огнем вспыхнул пламень сознания. На наших глазах, почти юсвязаемо стала формироваться личность. Человек, живший только инстинктами, преобразался, он умнел, добрел, прозревал, он даже самые свои инстинкты подчинил разуму и воле, и образовалась натура удивительно целостная и сильная и, как нам даже кажется, способная перешагнуть пределы сюжета картины, способная во имя познанной правды отдаться значительному делу, влить свою силу в общий поток...

Но не станем гадать о будущем Жюжю. С ним мы уже распрощались. Куда интереснее задуматься о будущих шагах самого Рене Клера.

Этот художник когда-то начал с крайностей левого искусства, — едкой иронией он рушил пошлое благополучие мещанского творчества; затем он наполнил животворной поэзией свой острый скептический талант; подслушав биение чистых сердец, Рене Клер создал изумительный лирический фильм о горестях любви под крышами окраинного Парижа. И вот режиссер снова в этих кварталах, и снова он здесь находит целительные духовные силы и большую правду жизни... Еще шаг, и художник-демократ может подойти к самой сердцевине народной темы... И если нам, советским зрителям, заметна недостаточность усилий Рене Клера, раскрывшего в своем последнем фильме лишь индивидуальную победу сознания и избравшего себе в герои одинокую личность, то не забудем, что это не просто личная беда режиссера, а показатель общего уровня социальной идеологии прогрессивного искусства Франции. Об этом еще придется сказать в заключение, подводя итоги лучшему из увиденного в парижских театрах.

Сейчас же отгададим должное Рене Клеру, который провел нас по одной из троп великой дороги и своим творчеством помог нам узнать, чем живут простые люди Франции.

И, конечно, не он один, помогают десятки, сотни художников, которые близки к народу, живут его жизнью и действуют в его боевых рядах.

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

„Писатели, представители искусства, — говорит Морис Торез, — все те, кто отвергает циничную власть финансового капитала, войну, авторитарную и клерикальную систему, обращают взоры к Коммунистической партии. Они видят в ней главную опору в борьбе с реакцией». И, обращаясь к широким слоям интеллигенции, вождь французского рабочего класса говорит, что «необходимо приложить все наши силы для того, чтобы создать блок против царства капиталистической, милитаристской и клерикальной реакции, для того чтобы демократическое контрнаступление развернулось и постепенно стало непреодолимой силой. Во что бы то ни стало единый фронт рабочего класса, во что бы то ни стало объединение рабочего класса и средних слоев — таков лозунг Коммунистической партии»\*.

В этом единении демократических сил — великий источник для творчества лучших французских художников.

Театральный Париж живет сложной, интересной и противоречивой жизнью, я хотел рассказать о кратком ее моменте, выделить десяток кадров из бесконечной киноленты живого процесса.

\* Все непрестанно движется — я не успел посмотреть такие интересные спектакли, как «Вид с моста» с Рафом Валлоне, я не увидел острую антивоенную пьесу Жоржа Сориа «Иностранка на острове», их

\* Речь Мориса Тореза на XV съезде Французской коммунистической партии. Цит. по газ. «Правда» от 25 июня 1959 г.

перестали давать за несколько дней до моего приезда. Я не дождался постановки Марселя Марсо на современную тему «Париж плачет, Париж смеется» (преьера прошла через несколько недель после моего отъезда), я не увидел «Дядю Ваню» в постановке Жоржа Питоева (его труппа гастролировала в Брюсселе), я не мог также посмотреть «Вассу Железнову», которую подготовил один из парижских театров.

Но за всем не утонишься. И в дни моего пребывания в Париже я видел, может быть, не все то, что нужно было бы посмотреть.

Все же хочется думать, что какие-то общие, существенные тенденции и черты нынешнего парижского театрального сезона я уловил. Я увидел, как крепнет фронт прогрессивного творчества и как одновременно терзают свой талант художники, не решившие еще для себя вопроса, с кем им идти. Я видел и то, как реакция активно стремится захватить подмости парижских театров. Полностью обозреть поле сражения мне, конечно, не удалось. Но и увиденное мной дает возможность сделать некоторые общие выводы.

В центре театральной битвы — общественное сознание. На этом плацдарме сталкиваются главные силы. Реакция стремится или затуманить сознание зрителей потоком чувственных зрелищ и опустить театр до уровня кабаре; или подчинить сознание религиозным идеям, обессилить его и, памятуя древние времена, подчинить разум божественному произволу; или, наконец, нарядившись в модные одежды, назвав себя «авангардизмом à la Ионеско», стремится изгнать из искусства разум, предоставив творчеству лишь область первичных инстинктов.

Если стремление «сокрушить разум» объединяет разные направления театральной реакции, то борьба за общественное сознание является тем плодотворным процессом, который способствует консолидации прогрессивных сил парижской сцены.

Наиболее интересные спектакли, которые мне довелось посмотреть — «Капризы Марианны», «Яйцо», «12 мужчин во гневе», — каждый по-своему старался пробудить сознание зрителей, помочь человеку глубже познать себя и окружающее. В театре Ж. Вилара зрителей звали отрешиться от бездумного эпикурейства и противопоставляли нравственной опустошенности чувство долга и потребность в идеале. В театре А. Барсака демонстрировали через сатирическую призму ложные пути «восхождения личности» над обществом, раскрывая при этом ничтожество, полный моральный крах одинокого ловца счастья. В театре М. Витольда преподавали наглядный урок пробуждения общественного сознания, ответственности человека перед людьми.

Различной была эмоциональная атмосфера этих трех спектаклей, но во всех случаях требовалась мысль: публика должна была размышлять, сопоставлять свой опыт, свои принципы с тем, что шло со сцены.



Обращенные к сознанию, эти спектакли и по своей форме были произведениями, в которых рационалистическое начало было определяющим. «Думой о жизни» мы назвали спектакль «Капризы Марианны»; зигзаги мысли (пусть ложной) были двигателями сатирически препарированной действительности «Яйца»; диалектика мыслительно-го процесса определяла ход событий, композицию и диалоги «12 мужчин во гневе».

Рационалистическая основа составляет, бесспорно, сильную сторону лучших из виденных мною в Париже спектаклей. Но, углубляясь в сферу сознания, все три театра в формуле «я и мир» делают ударение на первом сочлене, полагая, что противоречия действительности могут разрешиться в пределах сознания индивидуума. Доведенное до своей «нравственной нормы», это сознание считается как бы исправленным, нормализованным, а роль искусства тем самым завершённой.

Самопознание и самоусовершенствование — эти старые атрибуты просветительства — объявляются конечными целями общественного самосознания. Предполагается, что человек, погружаясь в самого себя, выискивает в своей совести общественные склонности так, будто большой, социальный мир обязательно познается через малый, индивидуалистический.

Когда за двенадцатью мужчинами наглухо запирается дверь и они эстают наедине друг с другом, это, конечно, помогает им осознать самих себя, но это и отдаляет их от большого мира; их отношение к людям становится нормальной, но оно не обретает необходимой активности, человек непосредственно не сталкивается с действительностью и не идет в бой против общественного зла.

Когда в тиши камерного действия герой Мюссе осознает свою жизненную ошибку, он тоже не перешагивает за рампу личной драмы; он, конечно, преображается и зовет других к преображению, но, выходя из морального круга на более широкий простор жизни, герой не перевооружается, его задумчивость не рождает азарта, не воспаляет мысль потребностью действовать. За пределы внутреннего мира как будто хода нет.

То же и в «Яйце» — тут замкнутый в себе мир возведен в символ, и хоть сама «система» действительности осуждается, общественная сила, способная ее изменить, остается не определенной, а это вновь сводит конфликт к категориям чисто нравственным.

Получается так, что сознанию (как идеологии) предпочитают самосознание (как психологию).

Создается впечатление, что виденные мною прогрессивные театры, защищая нравственный мир отдельного человека, избегают всего того, что единит людей, формирует их мировоззрение. Но при этом, добиваясь

морального совершенства личности, они забывают, что эти личные начала воспитываются обществом. Короче говоря, создается впечатление, что прогрессивные театры боятся политики, боятся открытой социальной идеологии...

А на них движется волна реакции; реакция, полностью пренебрегая личностью человека, вдалбливает ему в голову общие идеи — политические, религиозные, моральные, философские. Реакция, туманя сознание, охотится за душами и больше всего заинтересована в подчинении себе общественных взглядов, мировоззрения людей.

А прогрессивные театры, воспитывая души, как будто полагают, что порядочный человек, овладев нравственной свободой, сам справится с политическим злом, сам отвернется от ложной идеологии. Такая оборонительная позиция чревата губительными последствиями.

Сознание — великая общественная сила, но тогда, когда оно действительно, когда перед ним стоит цель борьбы с общественной несправедливостью, когда оно не обособляет личность в ее самоусовершенствовании, а собирает людей в единый монолит, когда широта взгляда определяет глубину мысли, когда моральный критерий вырастет до норм социального идеала, — именно в этом случае театр становится общественным зеркалом, духовным воспитателем народа.

Хоть сказанное здесь относится только к увиденным мною спектаклям, но закон, согласно которому эстетическое достоинство искусства тем выше, чем выше выраженный в нем социальный идеал, — этот закон имеет общее значение. И чем быстрее будут двигаться прогрессивные театры Парижа к подлинной и большой правде жизни, тем мужественней и сильней станут их голоса.

Картина тут может меняться очень быстро. Бой идет — и судьбы театра решают не только художники, но и зрители. Я видел этого умного большого зрителя Парижа, и это дает уверенность в победе прогрессивных сил. Этот большой зритель не уместится в каморках авангардистов, он любит и требует умное, честное и простое искусство.

И этот зритель горячо аплодирует не только своему национальному творчеству, он заполняет обширный зал Театра Наций и с интересом смотрит спектакли многих режиссеров и актеров, приезжающих в Париж из других стран мира. Этот зритель горячо и радостно аплодировал выступившим на сцене Театра Наций коллективу «Березка» и труппе Московского Художественного театра.

Я имел интересную беседу с руководителями Театра Наций — господами Жюльеном и Плансоном, они с энтузиазмом говорили мне о том, что в ближайшее время покажут парижанам наш прекрасный спектакль — «Оптимистическую трагедию» в постановке Ленинградского театра имени Пушкина. Это люди, полные сил, — энергичные,

горячие, веселые. Они говорили о том, что парижским театрам очень нужен пример большого героического искусства, что такого искусства хочет и его любит широкий парижский зритель. Недавно пришли вести из Парижа: об «Оптимистической трагедии» газета «Либерасьон», завершая подробный и доброжелательный разбор, написала: «Это спектакль, который во что бы то ни стало нужно посмотреть».

Театр Наций рассчитывает показать еще многие другие наши театры. Руководителей этой организации воодушевляют благородные идеи творческих соревнований и олимпиад, которые сближают народы, делают искусство великим оружием борьбы за мир.

Эта идея — единение народов через искусство — давно уже воодушевляет лучших деятелей французского театра — от Фирмена Жемье и Шарля Дюллена до той молодой актрисы из театра Ателье, которая с радостью и смущением говорила мне, что она учит русский язык, любит русскую литературу и русский театр. Я ответил ей по-русски, что люблю французский язык, французский театр и даже специально приехал сюда, чтоб рассказать у себя дома о жизни парижских театров.

Мы крепко пожали друг другу руки — советский критик и французская актриса...

На этом, пожалуй, я и закончу свой рассказ о сегодняшнем театральном Париже.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Парижская жизнь не на сцене .....	3
Романтика заглавия и реальность фактов .....	10
Мольер в своем доме .....	22
На двух спектаклях ТНР .....	36
Гоголь у Марсея Марсо .....	52
На сцене — современность .....	59
«12 мужчин во гневе» и другое .....	73
«Классика авангардного театра» .....	87
Тени Парижа .....	117
Несколько слов в заключение .....	126

---

*Григорий Нерсесович Бояджиев*  
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПАРИЖ СЕГОДНЯ

Редактор *А. Гулиев*  
Художественный редактор *Э. Ринчино*  
Технический редактор *А. Мухина*  
Корректор *Н. Антокольская*

Сдано в набор 25/XI 1959 г. Подп. в печ. 2/II 1960 г.  
Форм. бум. 70×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Печ. л. 9,25 (условных 10,82)  
Уч.-издат л. 9,33 Тираж 75 000 экз. (1 завод 20 000 экз.)  
Ш-02079 Изд. № 4384 Зак. тип. № 1990  
«Искусство», Москва И-51, Цветной бульвар, 25

Типография Металлургиздата, Москва, Цветной б., 30  
Цена 8 р. 40 к.

**8 р. 40 к.**

—

2

**ИСКУССТВО**