

Т. ЯКИМОВИЧ



Т. ЯКИМОВИЧ

**ФРАНЦУЗСКАЯ
ДРАМАТУРГИЯ
НА
РУБЕЖЕ
1960 —
1970-х
ГОДОВ**

**ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ВИЩА ШКОЛА»
ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ КИЕВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ
УНИВЕРСИТЕТЕ
КИЕВ—1973**

8И(Фр)
Я45

Новая книга Т. Якимович раскрывает перед читателем сложную борьбу идейно-эстетических тенденций во французской драматургии, театре и театральной критике в момент «майских» событий 1968 г. и в последующий период.

Эта тема до сих пор не была разработана с такой полнотой и в таком освещении ни в нашей, ни в зарубежной науке.

В книге анализируется большое количество новейших драматических текстов, нашедших здесь свежее, научно-объективное истолкование.

Исследование заинтересует специалистов и любителей театра. Оно будет полезно студентам, изучающим современную зарубежную литературу.

0722—093
Я $\frac{\quad}{M224(04)—73}$ 521—73

© Издательское объединение «Вища школа», 1973

Как бы ни относиться к смыслу пестрых явлений, характерных для драматургии и театра сегодняшней Франции, им нельзя отказать в значительности.

Изучение французской театральной проблемы рубежа 1960—1970-х годов интересно уже потому, что в этой сфере искусства особенно явно ощущается пульс общественной мысли и новейших эстетических поисков.

Последние годы минувшего десятилетия отделены в истории французской культуры от предшествующего периода этапом «майской революции». Этот факт, несомненно, важный с объективно исторической точки зрения, напрочно зафиксирован в сознании французов. В частности, театральная критика всех направлений постоянно упоминает дату «май 68» как границу в эволюции национальной драмы и искусства подмоетков. На практике это преломляется до крайности сложно, но, в самом деле, остро выразительно. Небольшой отрезок времени в полдесятилетия, благодаря особенностям послемайской исторической ситуации, стал в области театра ареной напряженных событий и положительного, и отрицательного потенциала.

Ко второй половине 60-х годов французский театр, в итоге мучительных метаморфоз послевоенного периода, достиг известного идейно-эстетического синтеза. В обстановке активизации классовой борьбы и массового движения против военных агрессий международного империализма окончательно проигрывал ставку на главенство в общенациональном масштабе «театр абсурда». Попытки более молодой поросли модернистских «бунтарей» совершить очередной «авангардистский» прыжок подавлялись неоспоримыми успехами «драмы идей», представленной, в первую очередь, историко-документальным и политико-обличительным жанрами. Только в 1967 г. в Париже и на периферии французы могли увидеть талантливые антифашистские, антивоенные и антиколониалистские пьесы Армана Гатти («В, как Вьетнам»), Эме Сезэра («Сезон в Конго»), Андре Бенедетто («Напалм»), Виктора Аим («Холодное оружие»), Лилиан Атлан («Месье Фюг, или Страдания земли») и др. Победы передовой драматургии и ее эстетики стали реально возможными благодаря типичному для 60-х годов быстрому развитию сети демократических театров в Красном поясе столицы и во всей стране — так называемой театральной «децентрализации», способствовавшей контакту большого искусства с широкой народной аудиторией.

Специфика событий «весны 68», глубоко затронувших интеллектуальные круги нации, привела к вспышке энтузиазма и в театральном мире, которую можно сравнить только с подъемом этого рода деятельности в период Народного фронта. Закипела организационная и теоретическая мысль. В весенних и летних театральных дискуссиях 1968 г. среди многих других вопросов выдвигалась задача превращения театра в «сознательного участника исторического развития общества», «борьбы угнетенных классов и национальностей за полное освобождение».

Весьма ответственной в этих условиях становилась проблема нового репертуара. Она стихийно разрешалась во время весенних событий, когда актеры выражали солидарность с забастовщиками, выходя на улицы с сотнями наскоро составленных политических монтажей, злободневных инсценировок. В эти дни, по определению журнала «Эроп», расцвел новый зрелищный жанр — «драматургия улицы».

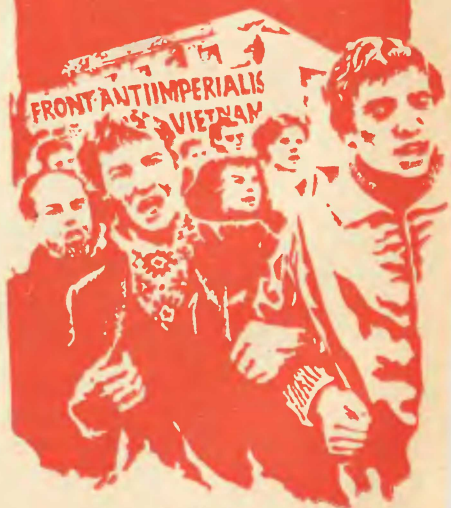
1968 г. стал зенитом распространения всех разновидностей политических спектаклей: документальных, аллегорических, трагедийных и сатирических, в которых часто воскрешалось недавно пережитое. Большинство этих полуимпровизированных постановок не было зафиксировано в печати. С новыми политико-обличительными пьесами выступили в 1968 г. демократические драматурги «первого ранга». Арман Гатти, антифранкистскую драму которого конфисковала правительственная цензура в ТНП, в ноябре того же года показал на сцене театра Ромена Роллана в Вильжуифе не менее воинствующую пьесу «Рождение» об освободительной войне в Гватемале. Главная мысль автора: «человек рождается не в момент своего появления на свет, а только тогда, когда он осознает цель своего существования среди других людей» — пришлось по душе недавним французским инсургентам. Театр де ла Коммюн в Обервилье привлек всеобщее внимание спектаклем по последней пьесе умершего вскоре Артюра Адамова «Вход воспрещен». Основная тема драматического рассказа Адамова об американском «образе жизни» периода вьетнамской войны — внутренний раскол империалистического мира — прозвучала в унисон с настроениями передовых французов эпохи Мая.

Все, о чем бегло сказано выше, — предыстория вопроса, уже не раз затрагивавшаяся в критике. Великолепный взлет «драмы идей» в ее политико-революционном аспекте после полосы «абсурдизма» исторически поня-

тен, закономерен во французских условиях второй половины прошлого десятилетия. Пьесы 1968 г.— пик идеологической вершины прогрессивного национального театра. Но затем наступает период гораздо более сложный, во многом алогический. Казалось бы прочно закрепленный (если не по количественным показателям, то по силе общественного воздействия) репертуарный синтез оказывается снова разрушенным. Опрокинуты многие театральные «гороскопы», составленные отечественными и иноземными знатоками. В целом, сезоны 1968/69 и особенно 1969/70 гг. вызвали крайне разнородные суждения, преимущественно отрицательные. Специалисты спешили констатировать наступление нового глубокого театрального кризиса. Писали об окончательном «склерозе» частных театров, «атрофии» репертуара, даже о «конформистском» перерождении сектора «децентрализации». Однако более дальновидные критики в сумятице послемайского театрального быта французов рассмотрели признаки нового жерминаля, зеленые ростки надежды. Время подтверждает оптимистические прогнозы, свидетельствует о вновь возрастающих успехах прогрессивного «мыслящего» театра.

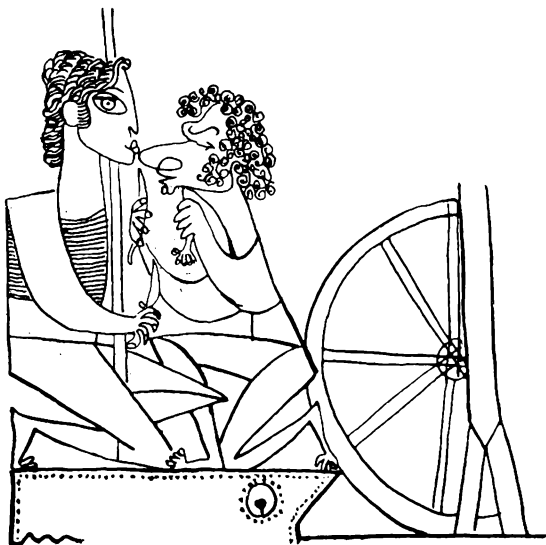
Пытаться проникнуть в творческие секреты кипучей, неустоявшейся театральной жизни Франции наших дней можно только через дверь истории. Извечная формула — «театр — барометр общественной жизни» раскрывается здесь отнюдь не метафорически. Но ее живой, буквальный смысл нередко затуманен противоречивостью общественных и морально-психологических настроений французской художественной среды в послемайские месяцы и годы.

ФРАНЦУЗСКИЙ
ТЕАТР
И „ВЕСНА 68“



**«...В 1789 ГОДУ
ВЗЯЛИ БАСТИЛИЮ,
В 1968 — СЛОВО»**

**ВЗЛЕТЫ,
ИСПЫТАНИЯ,
ПЕРСПЕКТИВЫ**





марте 1968 г. театр Альянс Франсез показал парижанам странную и тревожную пьесу Жана-Клода Грюмберга «Завтра, окно на улицу»¹. Тема пьесы молодого драматурга — высмеивание трусливого, эгоистического обывателя — не была новой на современной французской сцене. Ее и до того неоднократно освещали, каждый по-своему, различные авторы. Эжен Ионеско в одноактной комедии «Безумие вдвоем» (1964) вывел немолодую супружескую пару, жалкую, запуганную, оторванную от жизни, которая прячется под кроватью от пуль уличного боя — как один из вариантов мотива неизбежной «отчужденности» человека от общества. Молодые драматурги «демократического авангарда» Жорж Мишель («Воскресная прогулка», 1966) и Ги Фуасси («Происшествие», 1966) осуждали постыдное безразличие мещанства, квалифици-

¹ Jean-Claude Grumberg, *Demain, une fenêtre sur rue.* — «L'Avant-Scène», 1968, N 405.

ровали «отчужденность» как гражданское преступление².

Фабула пьесы Грюмберга внешне напоминает и Ионеско, и Фуасси — мещанская семья, которая из своего укрытого уголка исподтишка наблюдает за событиями внешнего мира. Эмоциональная атмосфера и формальные приемы этой пьесы приближают ее к так называемому «театру паники» или «театру катастрофы», в том его варианте, который представляют популярные во Франции драмы американца Эдварда Олби. На сцене господствует не мистический ужас перед неизбежной трагедией небытия, как в загадочных «философских» пьесах Беккета или в последних произведениях автора «Лысой певицы», а неясный, но мучительный и неотступный страх, который надвигается на «героев» из всех щелей будничного существования, доводит их до безумия, душевной и физиологической опустошенности. Этот страх превращает пьесу в полубредовое, истерическое зрелище, в нагромождение психологических пароксизмов, как это было в популярной пьесе Олби — «Кто боится Вирджинии Вульф?» или в постановке театра Одеон 1968 г. по новой драме того же автора «Непрочный баланс».

«Завтра, окно на улицу» — тоже «дьяволиада будней», образец сценического «конвульсионизма». Однако драма Грюмберга заметно выделяется на фоне родственных произведений новым пониманием темы «будничного», переводом интимного, камерного звучания в социально-политический регистр событий и проблем. В ней живет предчувствие каких-то грядущих общественных катастроф, революционных катаклизмов.

Непрочное равновесие в пьесе Олби — фактор психологический. Брак без любви, дети, которые не приносят радости, бездействие, бессодержательность быта буржу-

² См.: Т. К. Якимович, *Драматургия и театр современной Франции*, К., Изд-во КГУ, 1968.

азной семьи, аморальность, алкоголизм. Где-то за всем этим угадывается, конечно, едкая социально-обличительная мысль автора. Но в тексте «духовный кризис» персонажей не находит более глубокого объяснения. В дом пришли гости, которые почему-то не желают возвращаться к себе, чего-то боятся и заражают хозяев вирусом этого непонятого, но опасного «как чума» страха... Даже в страстной антибуржуазной сатире Фуасси речь идет лишь о моральной и интеллектуальной опустошенности обывателя.

Грюмберг пошел значительно дальше. Правда, и у него немало смутно-метафорического, гротескно обедненного. Но, тем не менее, значение этой вещи, написанной и поставленной накануне майских событий 1968 г., трудно отбросить. Действующие лица: зажиточная, «высококультурная» семья Дюплантенов (отец, мать, дочь и сын), занимающая помещение окнами на улицу; их гости — чета соседей из квартиры окнами во двор; бывший военный летчик Оскар, который прежде жил в реквизированной властями комнате шестого этажа, а теперь поселился у Дюплантенов, и попавшие сюда неизвестно как два солдата правительственной армии. Драматический конфликт построен на вооруженной схватке между «богатыми» и «бедными», ибо общественная борьба, как думает автор, стала теперь составной частью «обыденной жизни».

Сценическое действие сосредоточено в квартире у Дюплантенов. Но грозная и трагическая современность со всех сторон подступает к маленькой крепости буржуазного уюта. Сначала это только развлекает ее обитателей. Днем, вечером и ночью через уличное окно легко наблюдать вспышки ракет, разрывы бомб, стычки между армией и восставшей «чернью». Можно увидеть как «глупая» мать, выбежав из своего нищенского логова на площадь с ребенком на руках, падает, скошенная пулей... А во дворе, рассказывают соседи, на рассвете

всегда происходит «такой интересный» «церемониал расстрелов»... Подросток Жерар Дюплантен развлекается, стреляя в толпу из пулемета, принесенного солдатами. В ответ несколько пуль попадает в потолок комнаты. Тогда все обезумевает от злости и ненависти. Солдаты открывают бешеный огонь по инсургентам. Дюплантен-старший, его респектабельный сосед и наглый авантюрист Оскар неистово вопят, требуя уничтожить «проклятых голодранцев», установить снова «законный порядок».

Грюмбергу чрезвычайно удалась характеристика действующих лиц. Стоит только послушать, как папаша Дюплантен, сотрудник Министерства экономических и социальных исследований, рассказывает о методах, с помощью которых власти провоцируют «товарищей» сдаваться в плен, чтобы потом расстреливать их на задних дворах. Как его жена волнуется из-за того, что ее сынок может утомиться, «забавляясь» с пулеметом. Или еще как красивая, холеная соседка игриво мурлычет мотив знаменитой песни коммунаров «Пора вишен», которую поют каждый день на заре пленники. Жаль, говорит она, что никак не удастся выучить песню до конца, певцов всегда прерывают залпы... И эти люди толкуют о «мире», «гуманности», называют себя защитниками «цивилизации» против «варварства».

«Варвары» так и не появляются на сцене. Но всем ходом событий автор, в сущности, дал понять, что речь идет об основной социальной проблеме капиталистического мира — конфликте между угнетенными и угнетателями. Правда, эти выводы порой приходилось выискивать среди хаотического потока мизансцен, чрезмерно условных ситуаций, в туманных диалогах, в скачущих бессвязных репликах. Тем не менее, сразу же нашлись рецензенты, которые усмотрели в «Окне на улицу» внешне «окарикатуренную», но пронизательную аллегория

«социального рака» современности, который напрасно «пытаются лечить пилюлями».

Симптоматическим и по-своему важным был еще один спектакль, поставленный в апреле 1968 г. по первой пьесе Рене Эни — «Что вы будете делать в ноябре?»³. Малоизвестный до тех пор тридцатитрехлетний литератор Эни завоевал благодаря этому спектаклю немалую популярность.

Традиционная для французского театра, который редко обращается к эпической драме, «сценическая комната» на этот раз наполнена особенной, чисто интеллектуальной жизнью. Действия в драме нет, но это не значит, что автор вернулся к приемам Беккета или Маргерит Дюра. Вместо «абсурдно» загадочного диалога «Конец игры» или камерного «психоаналитического» дуэта «Музыки» Рене Эни написал пьесу-диспут. Здесь со страстью и скепсисом рассуждают о событиях во всем мире, о политической злобе дня, общественно-моральных проблемах, но больше всего об «упадке идеологии», о «невозможности выхода» из порочного круга современности... Дискутируют представители «левой» интеллигенции: Эдуард первый — бывший участник Сопротивления, его брат Эдуард второй, воевавший в Алжире, жена старшего брата — коммунистка, прозванная в семье Великодушной (Généreuse), Изабелла — соратница Эдуарда первого по «маки» и двадцатилетний художник, мечтатель Юрс.

Обоих Эдуардов и Изабеллу объединяет разочарование в прежних идеалах: в Сопротивлении, которое не принесло демократических перемен освобожденной Франции, в антимилитаризме и антиколониализме, которые не помогли избежать новых войн. Этим людям хватает теперь только на бесконечное перемалывание ново-

³ René Eni, Que ferez-vous en novembre? — «Paris-Théâtre», 1970. № 269.

Жан-Клод Грюмберг.
«Завтра, окно на улицу».
Театр Альянс Франсез, март
1968.



Рене Эни. «Что вы будете
делать в ноябре?». Театр
Лютес, апрель 1968.



стей, на словесный «бунт». Аргументы Юрса в защиту «подлинной революции» беспомощно наивны. Только Женерез с ее верой в человека труда и светлым жизненным освобождена автором от отметившего всех других участников спора налета травестианности. Но и она порой противоречит сама себе, не может скрыть охватывающего ее чувства растерянности. Поэтому в пьесе прочно устанавливается «климат безнадежности», настроение «отступничества». Причем, Эни вкладывает в уста персонажей суждения крайне резкие, позволяет им «абсолютно искренне» оценивать «все и всех». Именно этим, по-видимому, прежде всего объяснялся успех автора. Тем более, что внутренний мир «левой» интеллигенции впервые в национальной драматургии с такой подчеркнутой откровенностью выносился на суд театрального зрителя.

Трудно сказать, была ли общественно полезной эта пьеса в момент ее премьеры. Послевоенная мировоззренческая эволюция французских «интеллектуалов» показана в спектакле далеко не так объективно, как, скажем, в романе Пьера Куртада «Красная площадь» (1961). И дело здесь, конечно, не в большей сюжетной емкости эпической прозы. Талантливый писатель-коммунист Куртад смог увидеть не только идейно малодушных, ренегатов, но и передовых людей умственного труда, продолжавших бороться плечом к плечу с рабочими.

Критики ответили на сценическую сатиру Эни серьезной дискуссией. Одни из них (Клод Оливье, «Леттр Франсез», 8—15.V 1968) считали, что речь идет о тех, кто, запутавшись в политических софизмах, окончательно отказался действовать; другие (Пуаро-Дельпеш, «Монд», 5.VII 1968) искали в репликах героев намеков на их стремление снова включиться в борьбу.

Пьесы Грюмберга и Эни были полны недомолвок, кое в чем ускользали от понимания. Но они свидетельствовали о том, что в марте — апреле 1968 г. широкие слои

французской интеллигенции сходились в каких-то общих моментах, по-своему идейно вооружались. Позже даже либерально-буржуазные газеты, говоря об общественной роли интеллигенции, писали, перефразируя Эни: «Что вы будете делать в мае?».

Этой всеобщей взволнованности «мыслящей» культуры Франции способствовали грандиозные демонстрации против преступлений расизма и военных агрессий, прокатившиеся по стране ранней весной 1968 г. В частности, 23 марта этого года в Париже состоялась невиданная по своим масштабам, единодушию и воодушевлению встреча представителей разных сфер науки, культуры и искусства под лозунгами защиты Вьетнама. «Все передовое искусство с Вьетнамом!» — заявил в те дни Пикассо, громадные фрески которого украшали место собрания. Активное участие в этой встрече принимали многие театральные деятели и актеры: Жан Вилар, Жорж Вильсон, Мишель Этчевеppi, Симона Синьоре, Ив Монтан, Жюльетта Греко, Сюзанна Флон, Марина Влади, Дельфина Сейриг, Мишель Буке, Мишель Оклер, Франсуа Перье, Марсель Марсо, Жан-Луи Трентиньян и др.

Однако эти торжественные акты международной антиимпериалистической солидарности еще не предвещали близкой революционной вспышки в самой Франции. В театре успех сатирических пьес Грюмберга, Эни или блестящей антимещанской комедии Филиппа Адриена⁴ говорил только о накоплении общественного скепсиса, росте деструктивной мысли. Тему неумирающей воли народа к революционным преобразованиям выдвинул в пьесе «13 солнц улицы Сен-Блэз» Арман Гатти⁵. Но его интересный замысел — передать слово о будущем самим зрителям ТЭП, пролетариям Менильмонтана, — оказался

⁴ Philippe Adrien, La Baye (TNP, IV 1968).

⁵ Armand Gatti, Les 13 soleils de la rue Saint-Blaise (Théâtre de l'Est Parisien, 15.III 1968).

структурно невыполнимым, не доходчивым. Говоря об искусстве кануна Мая, французские критики обычно ссылаются на постановку «Матери» Горького и Брехта в ТНП (I 1968) как на спектакль подлинно пророческий, вызвавший острую схватку мнений. Буржуазная печать от «Фигаро» до «Пари-Пресс» называла пьесу о русской революции «анахронизмом», «марксистским катехизисом», «коммунистической агиткой». «Монд», впадая в другую крайность, сравнивал «красное знамя 1 мая 1902 г.» с флагом гошистской молодежи, захватившей Одеон. Правильнее других оценил значение шедевра социалистической драматургии в условиях предмайской Франции Жиль Сандье в своей вдумчивой, полемической книге «Театр и борьба»⁶. Пример Пелагеи Власовой, писал Сандье, действительно, служит «образцом». И этот пример пробуждения революционного сознания у рядового человека был очень полезен многим французам 1968 г. Характерным для этого периода было также обращение передовых французских режиссеров (Антуана Витеза, Пьера Дебоша) к драматургии Маяковского и другим русским пьесам глубокого социального звучания («Баня» В. Маяковского, «Царь Голод» Л. Андреева).

Крайне неблагоприятными становились материальные и цензурные условия французского сценического искусства на пороге национального кризиса 68 г. Конкуренция и налоги убивали частные антрепризы в столице. Дотационные «публичные» труппы за грошовую поддержку властей расплачивались подчинением суровому официальному контролю. Многие коллективы едва могли дотянуть до конца сезона. Парижские актеры жестоко страдали от безработицы.

Тот же Сандье приводит любопытные сведения о малоизвестном периферийном спектакле, сатирически отра-

⁶ См.: Gilles Sandier, Théâtre et Combat, Éd. Stock, Paris, 1970.

зившем описанную ситуацию. Это была едва ли не первая во Франции «коллективная креация», осуществленная Юбером Гинью вместе с труппой Комеди де л'Эст в честь 20-летия Драматического центра Страсбурга — «Один очень приятный вечер». Сам Гинью и его актеры в комических диалогах и буфонных мизансценах зло разоблачали зависимость передовой французской культуры от денег и официальной политики, издевались над толстыми буржуа, отсталой частью рабочих и анархистствующими «битниками», не способными оценить искусство «народных» театров, высмеивали пошлость бульварных комедий и т. п.

Новые, радикальные требования поставило перед театром грандиозное забастовочное движение весны 1968 г., до самых глубин всколыхнувшее общественную жизнь всей страны. В мае этого же года Франция оказалась охваченной глубочайшим политическим кризисом, в который были вовлечены все классы и партии. Майские события начались в Парижском университете, и буржуазная пресса пыталась сперва замаскировать остроту проблемы старой песней об извечной «борьбе поколений» и беспредметном «бунтарстве» молодежи. Однако события в Латинском квартале, главная суть которых сводилась к обоснованному протесту против реакционной антидемократической структуры французской высшей школы, душившей свободолюбивую мысль, не способной обеспечить большинству выпускников работу по специальности, были не началом, а, по сути, продолжением классовой борьбы, непрерывными волнами ударявшей по устоям Пятой республики. Двухсоттысячная забастовка шахтеров, длившаяся 35 дней, крестьянские волнения, бесчисленные стачки — такова социальная история Франции последних лет.

Уже 8 мая, через 5 дней после закрытия Сорбонны и первых кровавых стычек полиции с учащимися, Коммунистическая партия Франции в декларации, напеча-

танной «Юманите», призывала «рабочих и всех демократов действовать вместе с ней и со студенческим объединением, чтобы немедленно и окончательно прекратить все полицейские репрессии, добиться вывода полиции из университетских помещений и освобождения арестованных»⁷. 13 мая Францию потрясла всеобщая 24-часовая забастовка, объявленная профсоюзами в знак протеста против варварской расправы полиции со студенческой молодежью. Успех забастовки со всей очевидностью выявил громадный заряд накопившегося в массах недовольства, показал трудящимся и профсоюзам их собственную силу. Через несколько дней забастовка возобновилась, охватив всю страну. В ходе этой борьбы проявилась не только решимость бастующих добиться удовлетворения экономических требований, но и рост движения в поддержку лозунга ФКП о народном правительстве демократического союза, о необходимости выработки всеми левыми силами совместной правительственной программы. Обращал на себя внимание в эти дни высокий уровень политической сознательности и зрелости забастовщиков.

В поход за социальную справедливость, за демократические свободы двинулись и массы французской интеллигенции. В кипящем водовороте весны 1968 г. необычайное мужество проявил персонал Французского радио и телевидения, потребовавший от правительства права объективно информировать свою колоссальную аудиторию. Профессора и преподаватели университетов, лицеев и т. п. вместе со студентами объявили войну интеллектуальной рутине. В рядах демонстрантов можно было увидеть не только знаменитую звезду эстрады, участницу антифашистского и антирасистского движения Жозефину Беккер, но и нескольких членов Французской

⁷ Цит. по кн.: Les citations de la Révolution de Mai, recueillies par Alain Ayache, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1968, p. 24.

Академии. Мадлена Браун, директриса большого прогрессивного издательства «Эдитер Франсе Реюни», взяла на себя почетную и трудную обязанность составить документальную ежедневную и почасовую хронологию событий 1 мая — 23 июня, впоследствии опубликованную журналом «Эроп».

Как сообщал в те дни специальный корреспондент московской «Литературной газеты» Б. Галанов, 19 мая по требованию присутствующих был «закрыт на ключ» кинофестиваль в Каннах. Причем, артисты, режиссеры, деятели кино активно требовали освобождения всех видов искусства от коммерческого диктата.

На «майскую революцию» горячо, хотя и по-разному, откликнулись театры столицы и периферии. Одними из первых объявили забастовку парижские Гранд-Опера и Опера-комик. Профсоюз актеров в майские дни созвал театральных работников столицы в помещении ТНП. Митинг продолжался всю ночь. Такие же бурные собрания происходили в театральных очагах провинции.

Главными в дискуссиях того времени были проблемы: реакция театра на «революционную ситуацию» в стране, поиски средств к улучшению условий труда актеров и системы всей театральной организации. Материалы дискуссии выливались в многочисленные декларации, предложения, даже конкретные «проекты законопроектов». Всех обуюла вера в возможность радикальных преобразований... Здесь, естественно, не могло обойтись без разногласий, которые возникали между интересами так называемых «публичных» или «народных» театров и потребностями частных парижских антреприз. Но, любопытно отметить, что, выступая в условиях всеобщей забастовки или под влиянием ее результатов, большинство ораторов говорило о необходимости «революционизировать театр», найти новые формы контакта с «народной аудиторией» и т. п.

Наиболее важным документом эпохи, который войдет в историю прогрессивного театра, явилась «Декларация Вийербанн» — решение, принятое деятелями Драматических центров и муниципальных театров, собравшихся 25 мая 1968 г. в театре Планштона (Театр де ла Сите Вийербанн в предместье Лиона). Эти решения были впоследствии теоретически доработаны и конкретизированы ведущими руководителями демократических театров (Ги Реторе — ТЭП; Габриэль Гарран — Театр де ла Коммюн; Рэймон Жербаль — театр Ромена Роллана и др.)⁸.

В майские и послемайские дни один за другим возникали конфликты между властями и «взбунтовавшимся» театром, принимавшие размеры крупных общественных скандалов. «Патриарх» движения «народных» театров во Франции Жан Вилар демонстративно отклонил сделанное ему ранее предложение занять пост директора Парижской оперы. В письме к тогдашнему министру культуры Андре Мальро Вилар подчеркнул, что это решение он принял после выступления де Голля по радио и телевидению 30 мая, вызвавшего у него чувство глубокой неудовлетворенности политикой современного режима.

В конце 1968 г. во французской прессе почти ежедневно упоминалось «дело Гатти». Запрещение постановки «Страстей генерала Франко» было воспринято общественностью как откровенный акт цензурного террора. Оно вызвало лавину коллективных и индивидуальных протестов. Свое возмущение высказывали писатели, артисты, режиссеры, студенты, критики, зрители, всевозможные клубы и творческие объединения. В защиту Гатти выступил профсоюз актеров Франции, профсоюз технических и административных работников теат-

⁸ См.: Philippe Madral, *Le théâtre hors les murs*. Ed. Seuil, Paris, 1969.

ра и др. Комитет по борьбе с цензурой выработал специальный манифест, адресованный правительству. Мальро вынужден был дважды выступать в прессе с разъяснениями по данному вопросу...

Но самым громким событием в театральных «авантюрах» Мая явилось «взятие Одеона», о котором на разные лады писала вся международная пресса. В действительности произошло следующее: 15 мая Театр де Франс (Одеон), расположенный в центре Латинского квартала, был «оккупирован» анархистски настроенной группой студентов Сорбонны, превративших его в дискуссионный клуб. Пытаясь спасти помещение театра от буйной ватаги, которая варварски уничтожала декорации, ломала мебель, директор крупнейшего государственного театра, знаменитый режиссер и актер Жан-Луи Барро вошел в контакт с гошистской молодежью и, якобы, заявил в своем выступлении, что именно ей «принадлежит будущее». Трудно с точностью установить, что побудило Барро к этому заявлению, но так или иначе он стал одной из первых жертв правительственных репрессий. Известного всему миру театрального деятеля, «гордость Франции» «сняли с работы». Лаконичский приказ министра культуры был вручен директору Театр де Франс во время репетиции нового спектакля — «Рабле», насыщенного свободолобивыми идеями Ренессанса. Бурные протесты широкой общественности не исправили положения. Тогда «Компания Барро-Рено», несмотря на денежные затруднения, арендовала большой спортивный зал Элизе-Монмартр и начала показывать здесь своего «Рабле», используя вместо сцены ринг для состязаний по борьбе (кэччу). Барро сохранил лишь немногих из прежних актеров и составил новую очень молодую труппу, дополнив ее небольшим ансамблем юных танцоров. Необычайное богатство режиссерской выдумки, «неистовая», «вольная» сценография, которая была бы невозможной в традиционном «итальянском зале»

Одеона, «бешеный» темп спектакля, брызжущая искренним весельем игра молодых артистов, смесь «раблезианского» и современного в костюмах, музыке, языке, остротах и, главное, в трактовке общественно-философских тем, — все это сделало «драматическую игру» на тему «Гаргантюа и Пантагрюэля» одной из наиболее сильных постановок конца 1968 г.

Критики считали этот смелый, талантливый спектакль доказательством неувядающей духовной молодости пятидесятивосьмилетнего Барро, триумфом его стойкости и жизнелюбия. Многие воспринимали «Рабле» как сатиру на нынешний французский государственный строй, администрацию, общество. Но Барро не придавал своему шедевру политического смысла. В многочисленных интервью с журналистами он утверждал, что цель пьесы, текст которой составлен им самим, — доказать родственность общегуманистических идей переходной исторической эпохи Рабле нашему времени. Представление Барро о гуманизме и гуманистах специфично. В дни спектакля зал Элизе-Монмартр был украшен портретами автора «Гаргантюа и Пантагрюэля», а также Маргариты Наваррской, Мольера, Альфреда Жарри и Кафки (?!?) как великих поборников «свободы мысли», «вечно гонимой и вечно живой...».

Еще одна черта характеризовала тогда Барро — желание, несмотря ни на что, быть с молодежью, судьба которой его, по-видимому, горячо волновала. Об этом тяготении к контакту с молодежью говорит структура его пьесы — несомненное подражание излюбленному жанру студенческого театра (цепь быстро сменяющихся событийных эпизодов — «хэппенингов»), а также использование в сцене Телемской обители одного из популярных молодежных лозунгов 1968 г.: «Занимайтесь любовью, но не войной!». В интервью по поводу своего нового спектакля «Жарри» (1970) Барро сочувственно говорил, что этот любимый им литератор имеет много

общего с известной частью современных молодых людей, которые не могут адаптироваться в порочном мире, отворачиваются от него, но ничего не делают для создания лучшего общества...

Обстоятельства превратили события в Одеоне, с которыми была связана судьба Жана-Луи Барро, в своего рода политическую легенду, где смешивались реальные и провокационно-экстремистские версии.

«В мае 1968,— пишет Ж. Сандье,— был взят Одеон. Но это не было похоже на взятие Бастилии. Вообще трудно сказать, был ли нужен кому-нибудь этот «воинский подвиг». Во всяком случае, он не имел большого значения и не привел ни к чему, разве только к изгнанию из этого театра Барро мстительным и неблагодарным правительством... Короче говоря, если оккупация Сорбонны станет датой в истории нашего века, то «взятие» Одеона относится только к фольклору революций...»⁹.

И наоборот, лидер реакционного крыла французского студенчества Дэни Кон-Бэндит пытался говорить об Одеоне, захваченном гошистской молодежью, как о направляющем центре всего майского движения. «Оккупация Одеона,— заявлял он,— исходная точка пути... Одеон на неопределенный период перестает быть театром. Он становится «местом перманентных совещаний, постоянно действующим революционным митингом...»¹⁰.

В ту пору еще не произошло размежевание политических сил «майской революции». Поэтому история, связанная с Одеоном и скандальным увольнением Барро, вызвала гулкой резонанс в художественной среде.

В день «падения» Одеона циркулировала листовка «Воображение захватило власть», где говорилось: «Революционная борьба рабочих и учащихся, начатая на

⁹ Gilles Sandier, Théâtre et Combat, Paris, 1970, p. 75.

¹⁰ Les citations de la Révolution de Mai., Paris, 1968, p. 48—49.

улице, распространяется теперь на ложные духовные ценности потребительского общества, которое превратило театр, кино, живопись, литературу в род промышленности, отчужденной от народа и узурпированной «элитой». Ораторы и журналисты требовали «террористических актов» против культуры, которая была создана обществом, «враждебным пролетариату»: «Саботируйте промышленную культуру, захватывайте и разрушайте ее институты, оккупируйте Эйфелеву башню! и т. п. Театру предлагалось выйти из торжественных залов на площади, включиться в демонстрации и митинги, «слиться с живой историей», отражать настроения и борьбу масс, «способствовать росту революционного сознания», создавать новые жанры: «театр-парад», «театр-цирк», «театр коллективного творчества».

В мае — июне 1968 г. многие из «конструктивных» лозунгов оказались реализованными. Это было время политических импровизаций на злобу дня, написанных «на одном дыхании» пьес и драматических сценариев. Голоса артистов разносились над возбужденными колоннами демонстрантов и митингами бастующих. Группы актеров и учеников драматических школ читали монтажи из газет, комментировавших текущие события. Кукольные театры обыгрывали наиболее популярные лозунги повстанцев, втягивали зрителей в горячие дискуссии. Эти формы сценического искусства, близкие к традициям старинного «ярмарочного» театра и демократического театрального движения Народного фронта, стали характерным явлением «весны 68» и симптомом новых возможностей французского «идейного» театра.

Множество профессиональных литераторов и дебютантов предлагали свои тексты для майских уличных представлений. Арман Гатти вместе с Элен Шатлен написал сценический монтаж, используя материалы времен Парижской коммуны. Образцом спектакля, спон-

танно отразившего начало майских событий, может служить пьеса Люка де Густина «10 мая 1968»¹¹.

Подзаголовок пьесы «Театральная манифестация». Как сказано в авторском комментарии, здесь нет «ни психологии, ни масок, ни костюмов, ни декораций, ни музыки, ни световых эффектов». Чтобы поставить спектакль, достаточно иметь: свободное пространство, дневной свет и людей. Цель пьесы — политический урок. Тема взята из действительности — многотысячная студенческая демонстрация 10 мая, закончившаяся уступками правительства. Небольшая группа молодых актеров распределяет между собой роли по ходу действия. Игровые средства тоже очень просты: лаконический диалог (переключка реплик), декламация, пантомима (выразительный жест, движение, акробатика). Структура в духе «хэппенингов»: быстрая смена выхваченных из жизни эпизодов. Основная линия действия — поход 10 мая. Мизансцены: студенческие митинги, безработица интеллигентной молодежи, полицейские в Сорбонне, баррикадные бои в Латинском квартале, сцены нечеловеческой расправы с учащимися, дубинки, газовые гранаты, сотни раненых, убитые... На всем протяжении пьесы группа актеров-студентов скандирует: «Ос-во-бо-ди-те на-ших то-ва-ри-щей!». В начале и в конце похода актеры в своеобразных «хоралах» (*choral parlé*) излагают требования студентов к Ректорату, Министерству и к Президенту-генералу: вывести полицию из Сорбонны, освободить университет от теологии, дать возможность получить «реальное» образование, очистить от полиции Латинский квартал, удовлетворить все законные требования студенчества... Описание «похода» по-своему поэтично и насыщено серьезными размышлениями. В диалогах — переключках шеренг — звучит гимн красоте Парижа, радос-

¹¹ Luc de Goustine, 10 mai 1968. Manifestation théâtrale en trois points et un schéma, Éd. du Seuil. Collection Théâtre, dirigée par Luc de Goustine, Paris, 1968.

ти жизни. Девушки волнообразным хороводом воспроизводят течение Сены. Но молодежи мешают жить, работать, учиться. Хотят разделить людей, как Сена Париж, «на разные берега», «на черных и белых», на привилегированных и угнетенных. В декламационных «хоралах» и «литаниях» голоса марширующих повествуют о прошлом, рассуждают о настоящем, мечтают о будущем. Во Франции со времен инквизиции неизменно господствовала тирания, подавление большинства меньшинством. На социальном неравенстве и эксплуатации основан и нынешний общественный строй, с которым пора покончить. Обращает на себя внимание встреча студенческой колонны с бастующими рабочими. Диалог, зовущий к объединению в борьбе. Общие лозунги: «Мы хотим строить и учиться!» («Construire et se construire»). Пьеса заканчивается призывом не забывать этих исторических дней, которые кое-кто пытается перечеркнуть как «мелкий эпизод», «нелепую случайность».

«Драма-демонстрация» Люка де Густина показывалась в июне на одной из площадей столицы. После чего автор, постановщик, актеры и особенно горячо реагировавшие зрители были под конвоем отведены в полицейский участок и выпущены лишь спустя несколько часов...

Наиболее характерными для «майской» идеологии и эстетики французская критика считает поставленные в 1968/69 гг. молодыми театральными компаниями пьесы «Красное утро» Ж.-П. Бриссона (Театр де Плэзанс) и «Красная зона» Андре Бенедетто (Нувель компани д'Авиньон). По словам Сандье, это «красный», «подлинно революционный» театр, указывающий национальной сцене новые пути... Театр, «идуший навстречу людям и их совести». Спектакли, которые не могли быть сыграны перед «оплаченными креслами» «сидящей Франции», т.е. есть Франции обывательской.

Нувель компани д'Авиньон (руководитель А. Бенедетто) была первой актерской труппой, еще в 1963 г.

изъявившей готовность служить «воинственному, революционному, ниспровергающему театру», «театру восстания» (théâtre de Guerilla). Талантливая пьеса А. Бенедетто «Напалм», показанная этой труппой в авиньонском Театр де Карм (II 1967), явилась лучшим из антивоенных спектаклей домайского периода. Ее сила в пылкости идей и эффективной оригинальности формы. Во вступлении к первой публикации этой пьесы¹² и в самом ее тексте автор так сформулировал свое «кредо»: театр политический, но не дидактический. Изображая подлинные факты современной истории во всей их сложности и многообразии, мы помогаем зрителю найти правильную оценку событий.

«Напалм» был одной из первых тогда «коллективных» (в смысле творческого сотрудничества автора, режиссера и актеров) и притом по-настоящему народных постановок. Стремительная динамика все более крепнущей антивоенной и демократической идеи, органически рождающейся из конструктивно легкой, но очень логической цепочки разнообразных мизансцен (диалог-диспут Е. Евтушенко и Д. Стейнбека о войне во Вьетнаме, письма американских солдат на родину, сцены мирной жизни вьетнамцев и чудовищные картины результатов американской бомбежки, демагогические выступления президента США, суд над американским летчиком во вьетнамском селе и т. п.), глубоко захватывала публику. Написанный в стихах, «Напалм» был действительно поэтичен. Крайне самобытный, художественно нетрадиционный, он, вместе с тем, совершенно чужд театральной модернистской атмосфере. Несмотря на жестокие сцены войны, пьеса и по идее, и по общей зрелищной концепции произвела глубоко оптимистическое впечатление, заразила верой в гуманную мудрость и непобедимость всенародного сопротивления захватчикам.

¹² André Benedetto, *Napalm, pièce française la plus violente inspirée par le Viet-Nam*, Pierre-Jean Oswald, Paris, 1968.

Постановка «Напалма» принесла известность Бенедетто и его маленькой энтузиастической труппе. Уже осенью 1968 г. он был приглашен на гастроли в Театр де ла Коммюн со спектаклем «Лола Пеликан». А весной следующего года показывал свою новую пьесу «Красная зона» в Театре Даниэль-Сорано в Венсенне. Причем, «Юманите» заранее рекомендовала ее зрителям как драму «qui se présente comme une approche réaliste des problèmes de la révolte» (20.II 1969). Однако «Красная зона»¹³ оказалась формально усложненной философско-политической пьесой, менее доступной широкой аудитории, которую так легко зажигал «Напалм».

Не менее пылкая в своей ведущей идее — «разрушайте общество эксплуататоров» — эта «поэма революции» (Ж. Сандье) трактует тему майского восстания в аспекте пафосно-трагическом. Красная зона — это зона гнева и голода, окраин, лачуг, фабрик, лагерей, нового Третьего Сословия — Третьего Мира униженных и оскорбленных. Автор назвал эту пьесу «психодрамой для пяти черных блуз». Голоса и движения трех юношей и двух девушек образуют своеобразную «полифоническую поэму», «многоголосую кантату», зовущую человечество «освободиться от цепей». Также совершенно необычная по структуре и сценографии эта постановка, по отзывам рецензентов, была несколько утяжеленной. В ней ощущалось тяготение к «Пиндару и Клоделю», к величавости Эсхила и к чрезмерно абстрагированной здесь проблемности Брехта... Идеи и пути «мая» были, очевидно, не настолько ясны автору, как тема Вьетнама. Во всяком случае, в его большой «оде отверженных» смешались имена Маркса и Христа, Гевары и Мао.

Разные авторы и театры с горячностью брались передать на подмостках эпизоды и мотивы недавно пережитого. Воскресить средствами сцены то, что в мае — июне

¹³ André Benedetto, Zone rouge.

происходило на улицах Парижа. И то, «что в течение нескольких недель кипело в мозгах десятков тысяч молодых людей и многих миллионов рабочих», — как писал Клод Оливье на страницах «Леттр Франсез» (23. X 1968). Это было трудно. Идейные противоречия, отяготившие мысль и форму пьесы Бенедетто, возможно, еще больше связывали других литераторов. Полуимпровизированные монтажи в дни демонстраций, забастовок и баррикад проходили под гул рукоплесканий. Но то, что попадало затем в театральные залы, подвергалось взыскательным оценкам. Критика тоже «революционизировалась» «маем». Поэтому ее не удовлетворяло многое в таком, например, спектакле, как пьеса-ревью «Жара в Париже, или делай в мае все, что тебе нравится»¹⁴, написанная и поставленная в театре Ромена Роллана его руководителем Рэймоном Жербалем (X 1968).

Прогрессивная критика находила «Обозрение» Жербала чрезмерно сенсационным и развлекательным, его сатиру недостаточно целенаправленной. Клод Оливье прямо заявил в «Леттр Франсез», что никто не дает права «легкомысленно» говорить о французском Мае, как этого никто не позволил бы сделать в отношении русской Октябрьской революции. Однако тогдашние споры тоже свидетельствовали о взволнованности и глубине общественно-эстетической мысли.

Главное, думается, заключалось в том, что «майская революция» успела выдвинуть «модель» нового в национальной традиции внебуржуазного, гражданственного театра, но исторически не смогла, не успела его закрепить и упрочить. Многие говорили тогда о «смещении идей» в послемайской Франции и ее искусстве. Лучшей демонстрацией этого можно считать постановку пьесы «Цена бунта на черном рынке» и вспыхнувшую вокруг нее дискуссию.

¹⁴ Raymond Gerbal, Paris chaud, ou En mai fais ce qu'il te plaît.

Это происходило в таких обстоятельствах. Габриэль Гарран — директор Театр де ла Коммюн — объявил ранней осенью 1968 г., то есть на пороге «трагической паузы», наступившей тогда в культурной жизни Франции, о своем решении интенсивно продолжать «майскую» театральную традицию. Театр де ла Коммюн, обслуживавший в майские дни 58 пунктов своего района злободневными монтажами, импровизированными выступлениями для забастовщиков и т. п., должен теперь открыть доступ на сцену авторам, представляющим интересы молодежи, пьесам актуальной проблематики. С этой целью Гарран в первые месяцы начинающегося сезона открыл свой театр для демонстрации цикла «неизвестного театра» (théâtre inédit). В октябре — ноябре 1968 г. несколько молодых компаний получили право бесплатно пользоваться помещением и оборудованием Театр де ла Коммюн. Вход на спектакли был тоже бесплатным. Репетиции проводились совместно, чтобы установить тесные контакты между труппами, выработать общую эстетику. Среди других спектаклей, в большинстве случаев мало удачных, резко выделялась написанная еще в 1966 г. пьеса двадцатичетырехлетнего греческого эмигранта Димитрия Димитриадиса «Цена бунта на черном рынке»¹⁵. Вернее сказать, постановка этой пьесы, осуществленная молодым французским режиссером Патрисом Шеро. Говорят, Димитриадис предложил три варианта текста. Но в Обервилье был показан четвертый, сильно переработанный Шеро и, якобы, дополненный актерской импровизацией.

Иногда сравнивают спектакль Шеро с постановкой Гинью («Один очень приятный вечер») в Страсбурге накануне Мая. Та же, в сущности, тема: театр и общество. Но, как остроумно заметил кто-то из критиков, Гинью и Шеро разделил... Потоп. Далеко ушел Шеро и от свое-

¹⁵ Dimitri Dimitriadis, Le prix de révolte au marché noir.

го непосредственного источника. В пьесе Димитриадиса, насколько можно судить по отзывам, речь шла о конкретных фактах политических убийств, совершаемых платными агентами реакционного греческого правительства, и о роли интеллигенции в Соппротивлении. Патрис Шеро в форме весьма прозрачной аллегории ставит вопросы: Май и культура, интеллигенция и революция. И делает это крайне двусмысленно. В XIX в. подобный прием называли бы «романтической иронией», ибо все тезисы, предложенные режиссером-автором, тут же, по сути, подвергаются сомнению. Кроме того, Шеро, самый молодой тогда из аниматоров Красного пояса (родился в 1944 г., директор театра в Сартурвиле), известный своей «необузданностью», полупародийно, полусерьезно использовал тут и сюжетные приемы Жене («Балконо»), и ионескианскую саркастическую клоунаду, и уроки американского анархо-социалистического «Living Theatre».

«Фабула» постановки Шеро сводится, примерно, к следующему. Студенческая труппа со своим режиссером репетирует сцены из трагедий Шекспира, в то время, как с улицы доносится гул сражения. Шеро выбрал наиболее мрачные и кровавые отрывки из «Тита Андроника», «Ричарда III», «Генриха IV» (войны, междоусобицы, распри между отцами и сыновьями) и трактует их на сцене в духе работ Яна Кота и других шекспироведов-модернистов. Студенты критикуют эту интерпретацию, как, впрочем, и возможность другой «натуралистической» трактовки. А сквозь окна все явственней долетают боевые кличи, напоминающие майские лозунги: Власть принадлежит тем, кто на улице! Власть трудящимся!... В зале начинают дебатировать другую идею. К чему Шекспир сегодня? Ведь теперь можно говорить обо всем прямо, не пользуясь иносказаниями искусства. Актеры, казалось, импровизируют, изображая шумные майские сборища молодежи, пылкие путаные и наивные споры молодых людей, не вооруженных диалектической мыс-

лю, напичканных обрывками традиционных знаний, анархических мечтателей. И тут же внезапно решают: бросить Шекспира в кусты (aux orties), идти сражаться на улицах, «выработать себе политическое мировоззрение», ставить спектакли «агит-пропа», обсуждать на сцене положение пролетариата. Пробуют и сразу же терпят поражение. Студенты мало знают о быте и труде рабочих. Дальше начинается уже настоящая абракадабра в стиле «абсурда». Из открывшейся в глубине зала двери появляется странное, обряженное в маскарадные блестящие шестивие: входит греческая королева Фредерика, ее кретинообразный, пропахший виски сын, наследник престола, первый министр, пиликающий на скрипке, и его супруга... Королева поднимается на сцену, и начинается спектакль, как бы запланированный Димитриадисом: эпизод политического убийства одного из лидеров левых политических партий Греции. Однако все это смешивается в суতোлке мюзик-холльных скетчей, цирковых трюков, всевозможных бурлесков, из которых можно понять, что здесь высмеиваются и осуждаются всевозможные « пороки » властей: коррупция и шантаж, демагогия и террор... Внезапно все затихает. В театр врываются люди, несущие смертельно раненого студента. Королева одна на сцене. Она пытается изобразить танец, некий стриптиз, который должен соблазнить народ... И который вызывает только смех.

Политический смысл пьесы был недостаточно ясен, возможно, сознательно затемнен постановщиком. Все персонажи: гошистское студенчество, режиссер труппы, якобы представлявший коммунистическую идею, фашистское правительство и монархические элементы, даже сами события изображены здесь в духе страшного, но комического гиньоля. Публика много смеялась. Шеро, видимо, очень забавлялся сам, радуясь праву «бесцензурно» поговорить о современности. Однако пьеса вызвала и другую реакцию. Коммунистический муниципа-

литет Сартурвиля осудил ее как зрелище, которое привлечет учащихся и людей театра, но «не будет интересным для рабочих Испано-Суизы». На демонстративно-вызывающем по отношению к послемайской позиции правительства «фестивале неизданных пьес» у Гаррана «Цена бунта на черном рынке» произвела фурор. Правда, это был типичный «успех скандала». О спектакле писала тогда едва ли не вся французская пресса. Он вошел как определенный «этапный» эпизод в большие труды французских театроведов¹⁶. Наконец, на страницах журнала «Франс нувель» (1968, № 1199) была опубликована дискуссия, в которой приняли участие известные критики и теоретики демократического театрального движения. Эта дискуссия была жесткой и принципиальной. Оппоненты Шеро — Филипп Мадраль (автор книги «Театр вне стен», 1969) и Роже Годи (будущий автор монографии об Артюре Адамове, 1971) видели в постановке Шеро прямые и притом иногда политически неверные намеки на события мая — июня. Они обвиняли директора театра Сартурвиль в чрезмерно благодушной, даже благожелательной оценке выведенной на сцене гошистской молодежи, в несколько двусмысленном показе режиссера — «коммуниста» и, наконец, в чрезмерной экстравагантности формы спектакля, малодоступного тому зрителю, для которого работают театры Красного пояса... Шеро сдержанно и очень серьезно защищался, хотя, несомненно, во многом был грешен.

Майская Франция создавала условия и для популярности спектаклей совершенно другого жанра. Так, например, одной из первых «театральных» (неимпровизированных) пьес, появившихся уже 18 мая в Париже, была драма «Розенберги не должны умереть», написанная историком и телесценаристом Аленом Деко¹⁷ на до-

¹⁶ J. Sandier, Théâtre et Combat, Paris, 1970; Bernard Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967—1970, Seuil, Paris, 1971 etc.

¹⁷ A. Decau, Les Rosenbergs ne doivent pas mourir.

кументальной основе. Эту пьесу труппа Трето де Франс с громадным успехом показывала не только в театральном зале, но и на площадях столицы, в цехах парижских заводов, в клубах окраин. Трагедия жертв провокации, связанной с изготовлением атомной бомбы в США — Этель и Юлиуса Розенбергов в прекрасном исполнении выдающейся «классической» актрисы Сильвии Монфор и Бернара Руссле звучала как призыв к бдительности против новых войн и политических преступлений империализма. «Розенберги» вызвали большой общественно-политический резонанс. Но пьес, осуществленных в подобной «непритязательно-реалистической» манере, появлялось немного. Основной массив театров французского «демократического авангарда» устремился к новым сюжетным и формальным поискам, к «постбрехтовским» или «супербрехтовским» сценическим инвенциям. Многим казалось, что французский Май, являясь «образцом революционного акта для всей современной Западной Европы», обязан создать соответствующее искусство. Задача оказалась непосильной. Посвоему прав был Ж. Сандье, «философически» заметивший по этому поводу: «Даже если считать, что Май для Франции был 1905 годом, то все-таки до Октября остается ждать еще двенадцать лет».

Развертывание сезона 1968/69 гг. обнаружило совершенную растерянность французского театра. Растерянность в «общенациональном» масштабе. Ее источником, конечно, менее всего были «наполеоновские» потуги левой театральной молодежи. Как всегда, за культурный процесс страны отвечала история.

Интеллектуально-творческая среда, «делавшая театр», снова переживала еще более острый идейный кризис, чем в начале 50-х годов, когда рушились последние надежды на реализацию демократических завоеваний Сопротивления. Оправданно или нет, но многие придавали «пылающему маю» необратимое революционно-эпо-

хальное значение. Небывалый за последние десятилетия размах общественных событий во Франции 1968 г., вовлекший в социально-политическую борьбу все классы населения, сопровождался не только сражением прессы, но и «битвой книг». Какой-то журналист писал: «...в 1789 году взяли Бастилию, в 1968 взяли слово...». Около сотни авторов в ближайшее время после восстания высказались о майских событиях в специально написанных брошюрах и книгах. Издательства публиковали их молниеносно. Если враги настаивали на незначительности происходящего, трактовали его как нелепую случайность, подсказанную буйным воображением молодежи, развращенной дурными литературными влияниями, как дешевый «ситуационизм», который «не займет места в истории идей», то книги «одержимых Маем» (*engagés de Mai*) полны порой наивного, но согретого пламенной верой в грядущие исторические перемены энтузиазма. Так, для двух молодых преподавателей литературы из Нантерра — колыбели студенческого движения — «Май» означает «конец» старой эпохи и «начало» новой, в которой не могут быть восстановлены старые политические тиски и прежние моральные «табу», никогда не возродится рутинозная антидемократическая система образования¹⁸. На это надеялось лучшее студенческое большинство, как участники прогрессивных артистических деклараций 1968 г. верили в приход «новой эры» искусства. Один из лозунгов молодых парижских рабочих в триумфальные дни июня 1968 г. гласил: «Благодаря забастовке, прошлое не повторится никогда»¹⁹.

Коммунистическая печать глубоко проанализировала причины незавершенности «богатой обещаниями» гражданской битвы «весны 68», указав на провокационную

¹⁸ Cyrille, Arnavon, Précis et procès de l'université, Hachette, Paris, 1968. Jacques Perret, Inquiété Sorbonne, Hachette, Paris, 1968.

¹⁹ «La vie ouvrière», 12.VI 1968.

роль анархистских, троцкистских и маоистских элементов, отсутствие прочной сплоченности левых сил, что позволило «выжить» уже «шатавшейся буржуазной власти». Послемайский период отмечен непрекращающейся борьбой трудящихся и студенчества за реализацию гарантий, полученных от правительства в 1968 г. и до сих пор не осуществленных. В стране усиливается капиталистическая концентрация, выгодная крупным монополиям, стремящимся защитить свои классовые интересы. В этих целях верхушка буржуазии принимает меры для объединения всех реакционных сил. Одновременно она развивает широкую идеологическую кампанию, не брезгуя никакими средствами. Вместе с тем, влиятельные круги в определенной степени принимают во внимание реальную действительность. Отсюда развитие отношений с социалистическими странами и с СССР. Прогрессивная Франция всеми силами поддерживает франко-советское содружество. Но страна живет в атмосфере постоянных вспышек протеста, волнений и демонстраций, направленных на удовлетворение экономических и политических прав трудящихся. То и дело обнаруживаются «горячие участки» под университетскими крышами.

Чрезвычайно трудно сложилась послемайская судьба театра. И в предшествующие годы, как известно, на покрытие его нужд отводилось всего 0,07% государственного бюджета. Причем, основную часть этой суммы «поедали» Комеди Франсез и Гранд-Опера. Экономическое и юридическое положение актерской массы, благодаря специфике организации театрального дела во Франции, было крайне шатким и необеспеченным.

В материалах дискуссии на тему «Актеры в 1968 году», опубликованной марксистским журналом «Нуviel критик» (май 1968), указывалось на весьма низкий, не обеспечивающий жизненных потребностей уровень заработной платы рядовых актеров, на особенно характерные для этой профессии трудности в получении стабильного

заработка, на совершенно неудовлетворительную постановку государственной системы обучения артистической молодежи во Франции. Все это стимулировало тесный контакт актерской массы с майским движением. Театральные пролетарии, наравне с бастующими рабочими, получали поддержку из фонда помощи забастовщикам, участвовали в борьбе за общедемократические права. Даже по мнению буржуазной «Экспресс», театр в эти дни «до конца осознал общественный вес своей профессии». Однако за духовным взлетом последовали тяжкие испытания. Во Франции тогда много писали о «драме в театре», о том, что буржуазия свалила на театр ответственность за свой «майский испуг». Театральная декларация парижан, решения Коллоквиума в Вийербанне не только не принесли никаких положительных результатов, но, видимо, вызвали особенно настороженное отношение общественной верхушки к этой сфере культуры. Драконовские меры Министерства финансов, тактика Министерства культуры продолжали разрушать театральные предприятия. Причем, крах даже таких крупнейших театральных очагов столицы, имеющих репутацию высокой художественности, как, например, Театр де Лютеc или Театр дез'Ар, в обстановке всеобщего беспокойства и растерянности тех дней, по свидетельству театральных информаторов, встречали со стороны коллег «безразлично фаталистическое отношение».

Но главный, точно рассчитанный удар был нанесен сектору «публичных» театров и особенно театров периферийных, которые, несмотря на то, что получали небольшую государственную дотацию, имели возможность до сих пор сохранять значительную свободу в выборе репертуара и его трактовке. В послевоенные десятилетия театры, входящие в систему Драматических центров страны, вырастили плеяду таких талантливых, беспокойных, ищущих аниматоров, как Планшон, Гиньу, Дасте, Сарразен, Монне, Шеро и многие другие. Эти люди,

наряду с руководителями театров Красного пояса Парижа, сумели ликвидировать «культурную пустыню», какой до того оставались столичные пригороды и тем более глухие провинциальные районы, привлечь к себе широкую, в том числе рабочую публику, то есть осуществлять подлинно демократическую миссию театра. В этой театральной сети создавалась школа нового актера — художника и общественного деятеля, открывались возможности для творческих экспериментов, для выдвижения молодых авторов и реализации прогрессивной драматургии.

Откровенное наступление на систему театральной децентрализации, предпринятое французскими властями в 1969 г., вызвало возбужденное обсуждение в артистических кругах и в печати. Об этом с возмущением писала не только левая, но и «нейтральная» пресса. Известный литератор и театральный обозреватель газеты «Монд» Бертран Пуаро-Дельпеш, ежегодные обзоры которого перепечатывает обычно мировая театроведческая периодика, в одной из статей того времени писал: «Всего за несколько месяцев эти очаги творчества, создававшиеся на протяжении двадцати лет, утратили свой размах. То, что должно было стать «народным театром», отвечавшим надеждам 1936 и 1945 гг., и то, что стало во всяком случае «театром большинства», не пережило потрясений 1968. Даже если бьется еще сердце у ветеранов, им уже не хватает веры».

Несмотря на свой обширный историко-театральный опыт, Пуаро-Дельпеш диагностировал положение слишком поспешно. Выкоренить наиболее здоровую ветвь французского национального театра 50—60-х годов оказалось, естественно, невозможным. Но ее состояние в описываемый момент было поистине катастрофическим.

Началось с местных муниципалитетов. Под предлогом режима экономии, а по сути из страха перед влия-

нием «политического» репертуара на зрителей, некоторые из мэрий перестали оказывать денежную поддержку театрам, успехами которых они еще недавно гордились. Как говорили в те дни, «под влиянием майского шока либеральный меценат показал свое истинное лицо».

Почином местных властей воспользовалось Министерство культуры. За сокращением дотаций последовали цензурные репрессии, которые сделали возможным изъятие антифранкистской пьесы Гатти, отстранение от должности директора Одеона Барро, смещение некоторых других «опасных» руководителей периферийных трупп и Домов культуры. Взрывы общественного негодования ничему не могли помочь.

«Публичные» театры, даже ТНП и, наконец, сам Вилар, руководивший многие годы всемирно знаменитыми фестивалями в Авиньоне, оказались в невыносимом положении. Финансовое и политическое давление «сверху» связывало им руки. Попытки маневрировать за счет идейного «облегчения» репертуара вызывали яростные нападки «слева». Обвинения посыпались не только от анархистствующих «гошистов», как это было после летнего фестиваля 1968 г., но и из лагеря недавних союзников. Так, бывший сотрудник журнала «Театр популер», друг Вилара — Жан Дювиньо в книге «Спектакль и общество»²⁰ утверждает, что основатель ТНП и другие деятели этой театральной сферы в последние годы перестали «улавливать современные требования искусства», превратили зрительные залы в «музеи», сделали спектакли предметом «эстетического умиротворения», отгородились «от всяких новаций».

Справедливо или нет по отношению к Вилару и его коллегам, но речь шла уже не о внешних условиях существования театра, а о его творческом лице и «эстетической морали». Нельзя не признать постановку этого

²⁰ Jean Duviniaud, *Spectacle et Société*, Denoël, Paris, 1970.

вопроса для описываемого момента чрезвычайно уместной. Но его следует рассматривать в ином, более широком аспекте.

В процессе дискуссии «Актеры в 1968 году» особенно много говорилось о трудностях «моральной обстановки» французских артистов, обусловленной «коммерциализацией» театра. «Кассовые» пьесы, «смесь пресной бессмысленности и порнографии» всегда составляли едва ли не половину репертуара парижских трупп. Это была сфера, о которой Ромен Роллан писал: «Подобный театр нас бесчестит». Приверженность французской сцены к «аэрогенным» пьесам, комедиям «легче воздуха» неистребима. Характерно, что в специальном «майском» выпуске «авангардистского» журнала «Пари-Театр» (1968, № 257—258), наряду с ценной подборкой материалов, относящихся к проектам театральной реформы 1968 г., была напечатана «бульварная» комедия «Гюгюсс». Среди других аналогичных вещей ее выделяло лишь то, что автор, один из самых известных мастеров «жанра» — академик Марсель Ашар сдобрил обычную «салонно-эротическую» интригу темой Сопротивления (После Освобождения красотку Марго судят за связь с немецким офицером. Однако суд оправдывает ее, поскольку сведения, которые немец выбалтывал в интимные минуты, подслушивались и использовались партизанами (!!!).

Опасаясь разорения и безработицы, многие частные труппы зимой 1968/69 гг. усиленно «налегали» на «бульвар». Благо этот жанр был теперь особенно привлекательным для обывателя как своего рода зрелищный наркотик, помогающий забыть «ужасы» Мая. Афиши начинающегося сезона запестрели названиями бульварных комедий, фарсов, водевилей, детективов, откровенно пошлых, гривуазно-грациозных или сентиментальных сценических безделушек отечественного и иностранного происхождения. Театр Пале-Рояль показывал «Счет»

Ф. Дорэн, Амбассадер — «Даму из Чикаго» Ф. Дарда, Эдуард VII — «Похищение» Ф. Вебера, Антуан — «Любовь, которая не кончается» А. Руссена, Водевиль — «Одни под липами» М. Андре и Э. Жана, театр Капюсен — «Сердце под тюфяком» Г. Брука и К. Беллермэна. В театре Ренессанс шла драматическая комедия племянника С. Мозма Робина Мозма — «Слуга» — переделка имевшего успех одноименного фильма и т. п. На уровне бульвара стояла, в сущности, новая пьеса Ж. Ануйля «Булочник, булочница и подмастерье» (Комеди де Шанз'Элизе). К ветеранам жанра вроде Ашара и Руссена примыкали новые авторы, порой обращавшиеся к более интеллектуальной аудитории («Для памяти» Ж.-К. Каррьера в театре Ателье). В подобных спектаклях выступали нередко первоклассные артисты, придававшие им особый блеск.

Однако новая «атака» бульвара не определяла положения дел. К нему привыкли. Неприятно удивляло общее снижение уровня гражданственной театральной этики во Франции. Во всем объеме национального репертуара, казалось, ощущается отступление от недавней воинственности, от идеологического Сопrotивления. Многие ждали от первого французского послемайского сезона «откровений» нового искусства. Вместо этого Париж обратился к давно «испытанным» текстам, к «моде» 50—60-х годов. Здесь снова ставили Ионеско («Картина»), Аррабаля («Герника»), Маргерит Дюра («L'Amante anglaise»), Ролана Дюбийара («Свекловичный сад») и др. Интереснее других была «селиновская» пьеса недавно выступившего автора Ремо Форлани — «Война и мир в кафе Снеффль», пересматривающая в плане горькой морально-идеологической «клоунады» события войны, оккупации, Сопrotивления. Но и в ней не было ничего от эстетики Мая. В Элизе-Монмартр блистал со своей раблезианской моралью Барро. Появилась новая одноактная пьеса Ги Фуасси («Путешествие в Брази-

лию»), но отнюдь не столь резко обличительная, как его «Происшествие». Привлекла внимание свежая, но тоже «нейтральная» пьеса Жанин Вормс («Ночь»). Из иностранных авторов — много классики. Жан Марэ, наконец, получил давно ожидаемую возможность выступить в роли Ричарда из «Ученика дьявола» Шоу (Театр де Пари). Атеней ставил Пиранделло («Каждому своя правда»). Театр де Тертр возобновил адаптацию «Белых ночей» Достоевского. Из современных англичан — «Четыре сезона» Уэскера и «Соседи» Саундерса. Наиболее значительным событием сезона критика считала пьесу «Монашки», написанную по-французски кубинским литератором Эдуардо Мане (театр Пош-Монпарнас). История трех мошенников, которые, переодевшись в женское платье, ограбили и убили знатную сеньору во время восстания негров на Гаити (XVIII в.), передана автором в манере, весьма близкой к Жене — Аррабалю. Впечатление близости с «абсурдом» усиливалось благодаря постановке, осуществленной мастером режиссуры этого плана Роже Бленом. Любопытно, что французская критика, видимо, дольше сохраняла «майский» азарт, то есть политический критерий, чем сцена. Во всяком случае, многие рецензенты пытались обязательно найти в «Монашках» Эдуардо Мане — этого «Аррабаля тропиков» «идеи кубинской революции» или хотя бы «настроения общества в состоянии бунта».

Но в целом парижская театральная зима 1968/69 гг. была серой. Общее мнение гласило — «Театру не хватает кислорода». Театр имеет такой вид, «как будто бы ничего не было».

Любопытно отметить на данном этапе эволюцию двух авторов, которые в свое время, казалось, предвещали общественный взрыв Мая. В феврале 1969 г. театр Гете-Монпарнас поставил новую пьесу Жана-Клода Грюмберга — «Матье Легро». Это тоже «сатира» — «*théâtre contestateur*» (театр протестующий) — термин, заменив-

ший домайскую формулу — «*théâtre révélateur*» (театр разоблачающий). История простодушного деревенского парня, солдата наполеоновской армии, дезертира, которого по ошибке сделали национальным героем... Грюмберг снова «атакует» общество: суд, церковь, социальную иерархию. Но сюжет далек от современности, и к тому же, как замечает Ф. Мадраль («Юманите», 20.II 1969), автор интерпретирует его слишком легко, в манере «бульвара», «замыкается в самодовольном и бесполезном «самолюбовании». Пьеса Рене Эни — «Что вы будете делать в ноябре?» шла в Париже еще несколько месяцев после Мая и получила приз Бригадье, которым отмечают лучшие сатирические комедии года. Новая пьеса этого автора («*Super position*», 1970) не то гошистская, не то пародирующая гошизм, содержит смешанный разговор о гитлеризме и концлагерях, о голодных актерах, вынужденных играть в порнографических пьесах, о режиссерах, которые должны их ставить, чтобы пробиться на сцену и заработать на жизнь, и нелепо запутанные рассуждения о «революции», марксизме, Геваре, Мао и т. п. Довольно откровенное признание собственного идеологического тупика, которое не встретило интереса у зрителей.

Регрессивной метаморфозе французской сцены в первые послемайские годы особенно способствовала «пауза», наступившая в деятельности «публичных» театров. Далекоидущим планам Габриэля Гаррана не суждено было осуществиться. Первый «заход» «неизданного театра», который рассматривался директором Театр де ла Коммюн как «обращенный ко всему обществу вопрос о проблемах молодого театра», в сущности, не имел продолжения. Главным событием года здесь оставался спектакль по пьесе Адамова «Вход воспрещен». Прекратились «встречи молодых театров» в Вильжуифе у Жербаля, хотя творческая мысль и художественная инициатива руководителей театров Красного нояся, как это

видно из книги Ф. Мадраля 1969 г., продолжала работать на высоком гражданственном и эстетическом уровне. Другие театры сектора децентрализации тоже сократили и «ускромнили» свою практическую деятельность. Театр де л'Уэст Паризьен ставил «Карла XII» Стриндберга в манере модернистской режиссуры, вызвавшей в критике сравнение с театром Ионеско. «Дьявол и господь бог» Сартра, возобновленный после постановки Вилара Жоржем Вильсоном, был оценен в прессе как спектакль устаревший по стилю («драматическая диссертация, где формулы заменяют действие»). Мораль Геца — Сартра называли вредной с точки зрения студенческого движения 1968 г. Один из молодых театров сети Драматических центров периферии (Studio 70 à Chalon sur Saône) впервые во Франции показал пьесу Брехта 20-х годов «Мещанская свадьба». Рецензенты вспоминали по этому поводу пьесы аналогичной тематики у Анри Монье, Лабиша, Ионеско, хвалили социальную глубину сатиры Брехта и вдумчивую работу молодых постановщиков. Но Брехт во Франции был уже традицией. Его до этого с еще большим блеском ставили Планшон, Шеро, Рознер и многие другие. Сейчас Патрис Шеро, так недавно вызвавший переполох постановкой «суперсовременной» «Цены бунта на черном рынке», снова обратился к классике, сделав, правда, очень смелый спектакль на основе мольеровского «Дон Жуана» (Лион, I 1969). Можно, пожалуй, сказать, что в этот период «публичные» театры привлекали к себе внимание не столько новыми, логически развивающими всю предшествующую линию их творчества свершениями, сколько парадоксальными постановками, свидетельствующими о напряженных, но полных растерянности поисках самоутверждения и преодоления кризиса. С точки зрения «этики», много шума вызвал рискованный шаг бывшего ассистента Планшона — Жака Рознера. Рознер завоевал самостоятельное место в искусстве, когда в 1967 г. поставил на

сцене Театр де ла Сите Вийербанн, а затем во Дворце Шайо «Мать» Брехта — Горького, спектакль, посвященный 50-летию Великой Октябрьской революции. Через три года в смутной послемайской обстановке Рознер, казалось, перешел в другой лагерь, согласившись на реализацию пьесы польского эмигранта, живущего в Латинской Америке — Гомбровича — «Оперетта». Журнал «Эроп» называл Гомбровича «деклассированным аристократом», «анархистствующим правым». «Философско-исторический» и эстетический замыслы его пьесы были нелепы. Автор пытался доказать, что ход истории так же алогичен и абсурден, как сюжет оперетки. Выход для каждого мыслящего существа — в поисках «обнаженной наивной правды», в идиллическом убежище, где «человек-индивидуум» может укрыться от «человека-коллектива». На упреки коллег и журналистов демократической прессы Рознер отвечал, что имеет право на «отдых», на «бездумную паузу». Показательно и то, что «Оперетту» давали на сцене малого зала ТНП, чего раньше, естественно, не могло быть. Спектакль имел большой успех, благодаря «легкости» текста, сценическим эффектам «абсурдных» эпизодов. И надо отдать должное Рознеру, он сделал все возможное для того, чтобы мизансцена последнего акта, где фашистов побеждают революционные отряды с красным знаменем, иронически обыгранная у Гомбровича, выглядела как можно убедительнее.

Еще более шумное театральное происшествие сопряжено с именем самого Планшона. В сезоне 1969/70 гг. Роже Планшон и его труппа поставили в Театр де ла Сите Вийербанн пьесу под удивительным названием: «Осмеяние и растерзание самой знаменитой из французских трагедий «Сида» Корнеля, сопровождающееся «жестокой» казнью драматурга и бесплатной раздачей консервированной культуры». Затем эта пьеса была показана в Париже, и тут началась вокруг нее не менее

удивительная по масштабу и громкости пляска рецензий.

О «Сиде» Планшона писали много и разнообразно. Попытались установить «генетическое» место пьесы в творческой работе самого знаменитого из режиссеров сектора децентрализации и одного из трех крупнейших во Франции: Вилар, Барро, Планшон. Находили некоторое сходство с манерой «Трех мушкетеров» в смысле бурлескного решения темы, хотя было ясно, что в данном случае речь идет о совсем других идейно-эстетических задачах. Но непонятно о каких: только о деструктивных или в какой-то степени поисковых? Кое-кто начинал подозревать, что Планшон «сдал» позиции «народного» театра и перешел в лагерь «развлекателей». Другие писали о том, что в этом новом «Сиде», якобы, отразилась одна из последних «эстетических революций»: столкновение защитников театральной «классики» и «длинноволосых пророков» суперсовременного искусства. Но снова при этом оставалось неясным: с кем же Планшон? Тем более, что почти параллельно с «травестийным» «Сидом» он поставил в своем театре «Беренику» Расина с таким уважением к тексту и со столь совершенным пониманием замысла автора, что критики писали: «Благодаря этой «Беренике» Франция снова узнает Расина».

Наиболее проницательные отзывы справедливо связывали планшоновскую «игру» о «Сиде» с исторической и культурной ситуацией 1969—1970 гг., видели в этом спектакле-аллегории реакцию на крах всех надежд, воплощенных в Декларации Вийербанн и других оптимистических проектах преобразования театра, рожденных Маем. В 1969 г. во Франции особенно усилились репрессии против Драматических центров. Журнал «Эроп» по этому поводу писал: «Все делается так, как если бы хотели помешать формированию в провинции творческих очагов, где можно работать свободно» (1970,



*«Растерзание Сида» Роже Планшона.
Театр де ля Сите Вийер-
ербанн, сезон
1969/70 гг.*



*«Конец игры»
С. Беккета в Теат-
ральном центре Ли-
музена. Хам — Пьер
Дюкс.*

№ 490—491, февраль — март). Специальное выступление нового министра культуры Мишле по воскресному телевидению предвещало демагогически замаскированное сжатие цензурных тисков. «Сида» называли «криком возмущения», «сигналом тревоги».

Пьеса Роже Планшона, действительно, была откликом на ситуацию «сегодняшнего дня» французской театральной культуры. Создавалась она, по-видимому, «молниеносно». Текст, открывающий свободу импровизации, составлялся аниматером совместно с труппой. Как рассказывал Планшон, это не было трудно, так как никто не стремился к логическому развитию действия или к глубокомысленным сентенциям. Достаточно было вооружиться разрозненными цитатами из Корнеля, а также беспорядочным набором газетных вырезок и подчинить их общей пародийной цели.

«Растерзание «Сида», пожалуй, пятая из пьес на тему «театр и общество», написанных за последнее пятилетие*. Сам Планшон рассматривал ее как «спектакль о театре 1969 года со всеми присущими ему внутренними эстетическими противоречиями, а также со всеми социальными конфликтами, которые обусловлены отношениями театра с публикой и правительством». Объясняя причины фарсовой трактовки столь важной темы, он заявил: «...бывают периоды, когда можно говорить лишь в шутовском, бурлескном тоне. Если бы я принял сейчас рассуждать серьезно, я впал бы в немислимо

* Кроме уже упоминавшихся пьес Гиньбу, Димитриадиса и Рене Эни, можно назвать еще шедшую осенью 1968 г. в кафе-театре Кольбер одноактную комедию Жака Турто (Jacques Tourteau, *Comment faire recevoir une pièce en 5 actes et en vers par la directrice blonde d'un théâtre au bord de la faillite.*— «Paris-Théâtre», 1969, № 257—258). Это пьеса о молодых авторах, которые не могут пробиться на сцену, о маленьких частных театрах, которые вынуждены отклонять все, что не может дать кассового успеха, а также пародия на «продукцию» быстротекущей драматургической «моды».

суровый тон. Прибегая к бурлеску, я могу позволить себе сказать то, что хочу, словно бы не принимая себя всерьез...»²¹.

Не располагая текстом, воспользуемся передачей «сюжета» этой пьесы, найденной у других критиков. На фоне условной декорации «замка» актеры в строгих нежных цветов костюмах собираются играть знаменитую трагедию Корнеля о любви Родриго и Химены. Но уже музыка предвещает нечто необычное. Звуки классической симфонии сменяются чудовищными «святотатственными» диссонансами. Внезапно, как от взрыва торпеды, обрушивается задняя стена замка и сквозь проем на сцену врываются, подобно ковбоям американского вестерна, трое: «обыкновенный француз» Фафюрль и его супруга в двух воплощениях: Эмили — скромная домохозяйка и Эмили эмансипированная, «которая-читает-Симону-де-Бовуар». Это трио явилось сюда, чтобы «оспаривать» право на постановку классической трагедии. Они грубо комментируют реплики актеров, осыпают ругательствами автора «Сида» — Корнеля. Затем постепенно с помощью виртуозных сценических трюков появляются и действуют на сцене другие персонажи: бородач Шнуфф, по-видимому, драматург-авангардист, жизнерадостный проповедник «все-равно-чего», полицейские шпики, веселые «злодеи» — хиппи с гитарами, предводительствуемые inferнальной красоткой Бип-Бип, дочерью таинственного доктора Мабузе, группы молодежи с красными знаменами и черными флагами анархии. Все они, толпясь и сталкиваясь друг с другом, перебрасываются вопросами, ради которых, в сущности, написана вся пьеса: что такое театр и каким должен быть «театр будущего»? Нужна ли сегодня трагедия и классика вообще? Что такое «народный» театр и почему он «обуржуазивается»? Одна из двух Эмили, глядя в зрительный

²¹ Цит. по статье М. Маенко, Невеселые итоги.— «Театр», 1970, № 80.

зал, довольно едко спрашивает: «А где же рабочие? Ах, они на фабриках. Но почему же их нет в театре?» При этом все, о чем говорят, тут же материализуется, иллюстрируется зрительно. Например, как только заходит речь о том, что нужно «убить авторов», на сцене появляется галерея портретов драматургов, и их принимаются расстреливать по алфавиту, начиная с Адамова.

Все восхищались блестящей «театральностью» спектакля; говоря о нем, неизменно употребляли эпитет «виртуозный». «Это настоящий праздник театрального искусства», — писал обозреватель из «Нувель обсерватер», делая при этом любопытный вывод: Планшон хочет нас уверить, что поставил этот спектакль, чтобы дать представление о кризисе, переживаемом театром, но происходит обратное — спектакль в силу своей талантливости является как бы наглядным опровержением наличия кризиса. Однако другие справедливо упрекали Планшона — одного из «предводителей» движения децентрализации в том, что он слишком явно обнаружил свою «растерянность», позволил себе увлечься «чисто эстетическими проблемами», поставил спектакль доступный лишь «кучке посвященных», не смог показать выхода из тягостного тупика... Вероятнее всего, что в самом спектакле тоже были зерна сознательной самокритики. Именно так выглядела, например, реплика Эмили насчет отсутствия рабочего зрителя.

Пессимистический диагноз насчет нынешнего уровня национального театра и столь же тревожный прогноз его дальнейшей судьбы стали привычными во французской критике. Об этом написано не только множество статей, но и специальные монографии²². В феврале — марте 1972 г. в одном из университетов Парижа для любителей сцены читались лекции на тему: «Выживет ли современ-

²² Ср.: René Girardon, *Démence et mort du théâtre. Faut-il dire adieu au théâtre?* Casterman, Tournai, 1971 etc.

ный театр?» и т. п. Однако театр Франции активно продолжает творческую деятельность. С каждым годом он заявляет об этом все более явственно, хотя «контуры» сценической культуры, несомненно, резко изменились. Где-то с середины 50-х и почти до середины 60-х годов кое-кому из зарубежных знатоков облик французского театра представлялся в виде царившего в капиталистических странах «театра абсурда».

Затем, вплоть до 1968 г., включая театральную вышку Мая, выгнулся мощный гребень децентрализации, гражданственного искусства, получившего признание мировой прогрессивной критики. С начала 70-х годов Франция переживает некий «национально-культурный парадокс». В границах кризисного периода здесь зарождается множество воинственно-новаторских сценических ячеек. Практически это выражено в непрерывном росте количества мелких театральных трупп, молодых сценических компаний, в громадном притоке молодежи, желающей овладеть по-прежнему не обеспечивающей жизненных потребностей профессией актера. Опубликованные в печати факты гласят: в 1947 г. в Париже было 47 театров и 550 актеров. В 1971 г. на 79 театральных подмостках столичного района выступало уже 700 служителей Мельпомены. В 1958 г. во Франции насчитывалось всего 3 тысячи артистов, в 1971 г.— 7 тысяч. И этот процесс продолжает развиваться. Известный французский артист Жан Тиссье недавно сказал: «Сегодня все хотят стать актерами: сын дворника и дочь министра. Среди них даже встречаются настоящие таланты. Но какая «давка»! Это настоящая «инфляция»²³. Однако главное новшество последних лет не в объеме французского театрального движения, а в его «идейном напоре». Не раз

²³ Цит. по статье: В. Седых, Улица веселья.— «Правда», 13 февраля 1971.

упоминавшийся нами французский литератор и театровед Пуаро-Дельпеш уже в июльских статьях 1969 г. утверждал: «...эстетические и общественные амбиции театра с прошлой осени изменились больше, чем за предшествующие десять лет»²⁴. Следует подчеркнуть, что эти «амбиции» были отнюдь не однородными. Театральная сцена по-своему отражает остроту идеологической и социальной борьбы в капиталистических странах. Во Франции эта борьба до сих пор преломляется в аспекте тех идейных сдвигов и резких противоречий, которые наметились в мае — июне 1968 г.

Возбуждение, охватившее в ту пору творческие круги нации, не было ни всеобъемлющим, ни одноплановым. У несогласных с Маем оно вызывало контрастную озлобленно-клеветническую реакцию. Так, в трех номерах «Фигаро литтерер» за август 1968 г. были напечатаны отрывки из мемуарной книги Эжена Ионеско «Прошлое и настоящее», где старые дневниковые записи чередовались со злободневными политическими рассуждениями. По этому поводу «Пари-матч» писала: «Автор «Носорога» «с носорожьей яростью» бросается сокрушать революцию. Непосредственным поводом для этого послужила бурная социальная борьба во Франции в мае — июне»²⁵. Перепевая старую ложь антикоммунистической прессы, Ионеско заявляет, что всякая экономическая, политическая и социальная борьба «оскотинивает» человека, лишает его «духовных» интересов, превращает в «мокрицу», «кретина». Кроме того, она абсолютно бесполезна перед лицом неизбежности смерти. Ионеско — «политический моралист» приравнивает движение французской молодежи за демократию и реформу высшего образования к борьбе нацистов за власть в начале 30-х годов.

²⁴ Цит. по журналу «Dialog», 1970, № 10.

²⁵ Цит. по статье: Д. Павлов, Блошиный цирк, или откровения Эжена Ионеско. — «Литературная газета», 11 сентября 1968 г.

«Революция,— утверждает Ионеско,— это скрытая воля, стремящаяся уничтожить достижения духа», «дезорганизация и разрушение ради разрушения»²⁶.

Эти взгляды обусловили послемайское творчество автора «Лысой певички» и «Носорога». Надо думать, что он не был одинок в своей контрреволюционной «оппозиционности». Рядом с зачинателем «антитеатра» и теперь, как прежде, стояли другие драматурги, в той или иной мере разделявшие антигуманистические и антидемократические позиции.

Рене Годи, представлявший в полемике с П. Шеро орган ФКП — «Франс нувель», считал одной из самых грубых ошибок, допущенных в постановке «Цены бунта на черном рынке» — героизацию гошистских баррикад. Все знают теперь, говорил Годи, какую роль сыграли эти баррикады в кампании, которую развернуло правительство, чтобы запугать средние слои. Эта кампания, несомненно, ударила и по театру. Она повысила «осторожность» аниматоров, зависящих от кассы, связала руки режиссуре, толкала к конформизму с «потребительским обществом»... Как подтверждение этого, звучит фраза, принадлежащая одной из французских газет 1970 г.: «...уже два года, как воцарился у нас психоз «страха перед явлениями культуры», которые стали синонимом подрывной деятельности».

В недостойном приспособленчестве ко вкусам и взглядам буржуазии, в проповеди обывательского «интеллектуального комфорта» упрекали известных литераторов. Это коснулось, в частности, Жана Ануйля в связи с циклом его автобиографических комедий 1969—1970 гг. («Дорогой Антуан», «Золотые рыбки», «Не будите мадам»). Трилогию называли «бурей в стакане воды». Говорили, что Ануиль «страдает болезнью идейной ста-

²⁶ Цит. по статье: Д. Павлов, Блошиный цирк, или откровения Эжена Ионеско.— «Литературная газета», 11 сентября 1968 г.

рости» и поэтому «восстает против всех тех, кто ищет новых путей». Постановка «Золотых рыбок» (21.I 1970, театр Эвр) вызвала прямые обвинения популярного драматурга в «ненависти к народу», в грубой клевете на все демократические силы страны. Вызывало возмущение и то, что, как писали критики, Ануйль пытается «доказать преимущества среднего человека, обладающего опытом, над зачинщиками бесполезных бунтов», то есть над поднявшейся на борьбу молодежью. Уже по поводу поставленной в ноябре 1968 г. пьесы Ануйля «Булочник, булочница и подмастерье» Пуаро-Дельпеш иронически заметил: «Не рискует ли автор остаться в одиночестве, думая, что Одеон был взят нелюбимыми детьми, выгнанными из дому?».

Проблемы: молодежь и общество, молодежь и искусство были и остаются предельно актуальными во Франции. Им посвящаются публицистические книги и статьи, романы и пьесы, кинофильмы и «bandes dessinées» в подвалах газет. Это естественно, если учесть историческую роль молодежи в событиях 1968 г. и непрекращающиеся студенческие волнения последних лет.

Влияние молодежного движения с его лозунгами, требованиями, политическими и эстетическими идеями на развитие драматургии и театра во Франции огромно. Именно оно, в первую очередь, формирует новую ветвь искусства французской сцены, рожденную Маем, и послемайскую театральную эстетику. Это влияние заметно и в творчестве зрелых мастеров, драматургов и режиссеров, даже таких, как Барро или Адамов.

Однако перед исследователем интереснейшей «молодежной» проблемы французского театрального искусства, проблемы сугубо «майской», национальной и вместе с тем «интернациональной», так как в ней ощущается консолидация идей и эстетики современной «бунтующей» молодежи всего западного мира, возникают особые трудности. Решение вопроса и даже его анализ невозможны

без тщательного историко-политического размежевания понятий. Авантюристические, провокационные лозунги анархистствующих гошистов Мая нашли заметное отражение во французской театральной жизни 68-го — начала 70-х годов, посеяли в ней настроения паники и истерии. Подлинную творческую энергию и инициативу, обновляющую национальное искусство, принесла на сцену революционная молодежь, уверенно добивающаяся своей цели вместе со всей трудящейся Францией.

Послевоенный французский театр постоянно занимался «самоуничтожением». Вернее, в нем шла непрерывная война на истребление сил противника. Атаку открыл, возможно, Ионеско, отрицавший какое бы то ни было значение всей «доавангардистской» драматургии и особенно реалистической социальной драмы. Гиньбу, Шеро, Планшон громили «натурализм», «абсурдизм» и беспечно предавались самопародированию. Даже Арман Салакру — Президент Французского общества драматургов — написал блестящую трагедию на модный современный жанр «психодрамы»²⁷. Жак Турто в комедии-шутке «Как заставить принять пьесу в пяти актах...» беспардонно высмеял все жанры, бытующие на современной французской сцене: попытки реставрации классических трагедий, «костюмные» исторические пьесы, «бульвар», экзистенциалистский театр «глобальных» проблем, абстрактные головоломки «антитеатра» и наряду с этим — «социальную драму о рабочих», «политические пьесы с пением «Интернационала», пьесы о «войне», о «власти денег», о «борьбе поколений» и новейшие образцы «молодежных» спектаклей...

Эта словесная «война» не могла, естественно, нарушить положения вещей. В репертуаре и сценографии французы по-прежнему сочетают страсть к крайним новшествам с верностью исхоженным путям.

²⁷ Armand Salacrou, Sens interdit.

Тем не менее, послемайский театр Франции, несомненно, обладает рядом особенностей мысли и формы, видоизменяющих облик национальной сцены. Две из них представляются нам наиболее существенными. Оставлена позади «зона безыдейности», опасная программа ликвидации общественной миссии театра, навязываемая отечественному искусству «антидраматургией». Сегодня французский театр «лихорадит» множеством, пусть не всегда плодотворных, но «действенных» идей; театр кипит «азартной» мыслью. Иногда она открыто враждебна прогрессу, как в новых вещах Ионеско, тоже пренебрегающего в последнее время маской «беспристрастного наблюдателя». В других случаях — отягощена теми или иными заблуждениями. В восходящей линии театра начала 70-х годов — окрылена освободительными идеями.

Вторая черта касается проблемы метода. По отношению к французской драме уже не вполне удовлетворяет обычная дислокация задач исследования современного искусства Запада, только как борьбы между модернизмом (буржуазное искусство) и реализмом (искусство прогрессивное). Оставаясь по существу прежней, эта расстановка художественных сил настойчиво диктует новые задачи. Искусство французской модернистской драматургии, в результате общей идейной «активизации» театра, оказалось как бы законсервированным. Оно живет старыми стандартами. Его борьба за национальный приоритет, по-видимому, окончательно бесперспективна. Центром не только идейных, но и эстетических дискуссий и поисков становится «левое» искусство. Анализировать эти поиски в их сложной противоречивости, пытаться найти подлинно созидательные, оздоравливающие и обновляющие французскую драматургию и сцену тенденции — в этом наиболее важная и интересная задача изучения данной проблемы.

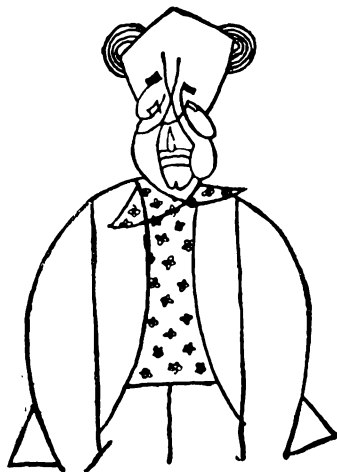
ТЕАТР
И ТРАДИЦИЯ



КОНЕЦ «ВЕДЕТТАРИАТА»

**«ВЕЛИКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ»
КОМЕДИ ФРАНСЕЗ**

**КЛАССИКА
И СОВРЕМЕННОСТЬ**



Ж

рудно сказать, было ли случайностью, что Эжен Ионеско стал членом Французской Академии в январе 1970 г. Гипотетически можно предположить, что это явилось тогда своеобразной «коронацией» «безопасной», демонстративно отказавшейся от вмешательства в общественные конфликты сферы искусства. Тем не менее, возрождения «ионескизма», как и вообще нового «триумфа» «антитеатра», за этим не последовало. Во Франции и раньше не было фундаментальных «апологетических» трудов о «театре абсурда». Как известно, международное «паблисити» ему создали иностранцы—Мартин Эслин и его последователи. На пороге 70-х годов французская критика, обученная в Мае прямоте и резкости «социологических» суждений, давала драматургии этого направления уничижительные оценки. Критика разных оттенков.

Бывший сотрудник журнала «Театр популер» Жан Дювиньо в монографии «Спектакль и общество» (1970) говорит о «театре абсурда», как о «мертвой точке

искусства», которая уже не подлежит обсуждению. Пуаро-Дельпеш упоминал о последних предмайских постановках пьес Беккета, Вотье и Бориса Виана, как об «отмирании» определенного «этапа» драматургии, о «конце» «маниакального» театра, сделавшего «безумие» и «ожидание смерти» основной темой искусства.

И почитатели и враги признавали незаурядное значение «антитеатра» в 50—60-е годы. Уже несколько лет, как произведения Ионеско — Беккета — Жене издаются в серии «Классики французской литературы». Но столь лестное «признание» имело и обратную сторону. Оно означало, что эти авторы рассматриваются отныне в аспекте «прошлого» как представители уже прочно сложившейся и «уходящей» традиции. «Театр абсурда» переставал, по сути, быть «антитеатром» и тем более «театром авангарда». Симптоматично, что журнал «Кайе дю Театр», который начал выходить в 1971 г. (вместо «Пари-Театр»), в специальном номере, посвященном «театру авангарда», исключает из этого понятия группу Ионеско.

Новая ситуация «театра абсурда» мотивирована исторически. Его «кредо»: «разобществленное» искусство, содержанием и формой подтверждающее «алиенацию» человека, превращающее театр в непонятное и не стремящееся быть понятным зрелище, в условиях современной Франции явно теряет смысл. Начиная с Мая, мыслящие французы разных идеологических взглядов скорее тяготеют к «коллегиальности», к объединению вокруг определенных «действенных» принципов. Даже бедняга-поэт, который никак не мог угодить переборчивой директрисе театра в пьесе Турто, понимает, что «тема «аккоммуникабельности» слишком уж избита».

Возможно, несколько интуитивным, но не лишенным оснований может оказаться предположение, что именно чувством «расхождения со временем» объясняется дли-

тельное творческое молчание наиболее «лирических» «антидраматургов» Беккета и Жене.

И все-таки «закат» эпохи «антитеатра» требует серьезного разговора. С этим согласны все. Расходятся лишь точки приложения анализа. Спорят о том, кто из «триумvirата» 50—60-х годов сохраняет сегодня большее значение.

«Радикальная» критика выделяет из этой группы Жана Жене как наиболее близкого исканиям современного молодежного театра. В этом есть доля правды. Вопреки духовной пассивности, свойственной большинству персонажей «антитеатра», герои Жене наделены эмоциональной одержимостью, бурными страстями, из которых рождаются странные, порой патологические, но всегда острые сюжетные конфликты. «Театр Жене» — это по-своему театр «эпический», связанный с субъективно-своеобразным рефлекторным отражением общественных процессов. Драматургия динамического, эффектно-красочного действия, массовых сцен, словесного экстаза («Балкон», «Негры», «Ширмы»). Театр «вызова и насмешки», театр скандала и мистификации, но не искусство холодной у Ионеско или мертвенно пессимистической у Беккета «деструкции мира». Культ «театра-праздника», программа возврата к древним ритуальным торжествам, тезисы, предложенные Жене, постоянно встречаются в сегодняшних эстетических декларациях «левых» аниматоров.

Ходят слухи, что Жене критически относится к уже написанным драмам, что он всецело увлечен теперь участием в деятельности «Черных Пантер». Однако, с другой стороны, известно, что драматург по-прежнему заинтересован в сценическом продвижении своих пьес. Он несколько раз ездил в Испанию в связи с постановкой «Служанок» режиссером Виктором Гарсиа (1969—1970), имевшей там шумный успех. Французы увидели предельно экстравагантный спектакль Жене — Гарсиа

на сцене парижского Театр де ла Сите Университер (IV 1971). Но пока Жене-драматург молчит, его наследие остается «законсервированной» художественной сферой, «музейным» экспонатом этой удивительной «классики» XX в.; объектом произвольных аналитических трактовок.

Во Франции принято говорить, что Сэмюел Беккет представляет «королевскую дорогу «театра абсурда», его морально-философскую вершину, апофеоз «универсальной» идеи безысходного трагизма человеческого существования. В 1969 г. издательство «Сейль» опубликовало подробную биографию Беккета в серии «Писатели для всех времен»¹. Известный французский театровед Пьер-Эме Тушар пытался доказать, что «Ожидая Годо» по силе воплощения «смертельной тревоги», всегда владевшей человечеством, прямо восходит к величественным драматическим легендам древности².

К этому относились по-разному: одни с экстатическим пиететом сравнивали театр Беккета с Апокалипсисом, с «Книгой Иова», другие иронически, а порой и сурово его осуждали. Так, профессор Сорбонны Жак Рабише в статье для варшавского журнала «Театр» писал: «...Новая Драматургия (а к ней относятся славные имена Беккета, Ионеско, Вейнгартена, Аррабалья), несомненно, хочет что-то сказать. Но... в этом «что-то» есть какое-то чудовищное упрощение... Драматурги навязывают зрителям кошмары «отчужденности», «раздавленности», сатанизма, животного страха смерти... Если мы поверим этим авторам, то станем большими людьми, отданными во власть бредовым идеям»³.

¹ Ludovic Janvier, Beckett par lui-même, «Ecrivains de Tousjours», aux éditions du Seuil, Paris, 1969.

² Pierre-Aimé Touchard, Le théâtre et l'angoisse des hommes, Édition du Seuil, Paris, 1968.

³ Jacques Rabichez, «Zakaz wnoszenia kwiatów». — «Teatr» 1972, N 14.

Присуждение С. Беккету Нобелевской премии 1969 г. способствовало появлению нового оттенка в подходе к его творчеству. Отдавая Беккету пальму первенства среди крупнейших литераторов-модернистов середины века, его вместе с тем начинают выдвигать в число величайших гуманистов эпохи. «Беккет показал обездоленность современного человека с помощью новых форм драматических и литературных,— утверждает Коммюнике Шведской Академии.— Его поэтическое творчество возносится над бесплодной нашей землей как мольба о милосердии во имя всего человечества, а приглушенный, минорный звук его голоса дает освобождение притесняемым и утешение отчаявшимся».

Литература «бесплодного отчаяния» и нигилистического пессимизма явно устарела в глазах высшего литературного Жюри Запада. Неугомонный Жиль Сандье по этому поводу заметил: Шведская Академия всегда была пристрастна к христианскому гуманизму и сегодня «приписывает» его своему новому лауреату.

В новом амплу «классиков» «антидраматурги» стали популярны в несколько более широкой, чем прежде, сфере. Их ставят теперь театры Драматических центров во Франции, чаще показывают в социалистических странах (Польша, Чехословакия, Югославия и др.). Демократический зритель ищет в этих спектаклях за игрой абстрактных коллизий более конкретный жизненный смысл. Социологический и исторический критерий все шире распространяется сегодня и в критике капиталистических государств.

Пуаро-Дельпеш, который недавно объявил о своем решении оставить занятие театрального обозревателя, в «прощальной» статье, опубликованной журналом «Ну-вель Ревю Франсез», писал: «Разве это не правда, что в последние годы многим актерам и мне самому каждый из больших спектаклей напоминает митинг на стадионе Шарлети в майские дни 1968 г. Это, без сомнения, пото-

му, что тогда там смешивались великолепные иллюзии театра и начало реального действия, которого театру не достает... А основное призвание театра разве не заключается в том, чтобы участвовать в истории?»⁴.

Однако лидеры театрального «авангарда» 50—60-х годов не идут навстречу новым оценочным критериям, считая их «чуждыми» «подлинному» искусству. В одной из парижских газет недавно была помещена реплика Жене на попытку истолковать смертельную «игру» Клер и Соланж («Служанки») как символ борьбы против «рабства, в котором находится большая часть современного общества». «...Для защиты интересов домашних работниц существуют соответствующие профсоюзы», — иронически писал Жене.

Реагирует ли Беккет на новую расшифровку его пьес? Как всегда, когда речь идет об авторе «Ожидая Годо», это остается тайной. В последнее время легенда о «поэте-преступнике» Жане Жене, вскормленная известной «психоаналитической» книгой Сартра, явно отступает во внимании критики перед более сложной загадкой: Беккет — искусство — общество...

В коллективном сборнике, выпущенном к 60-летию Сэмюэла Беккета⁵, французский издатель его произведений Джером Линдон писал: «За всю свою жизнь я никогда не встречал человека, который сочетал бы в себе в такой высокой степени благородство и скромность, благоразумие и доброту». Беккета часто называют писателем «подлинно независимым», «несгибаемым», бескомпромиссным, морально неподкупным. Известна любопытная история о том, как Лоренс Оливье — мировая артистическая знаменитость, директор Лондонского Национального театра — сначала письменно, а затем лично

⁴ Bertrand Poirot-Delpech, Il y a eu ça et puis ça... — «La Nouvelle Revue Française», Juillet, 1972, N 235.

⁵ Beckett at Sixty, Calder and Boyars, London, 1967.

«умолял» Беккета разрешить постановку на сцене его маленькой радиопьесы «Все, кто падают» и дважды получил в ответ решительное «нет». Эпизод с получением Нобелевской премии комментировался во всей мировой прессе. Узнав о том, что он является кандидатом в лауреаты, Беккет, якобы, отнесся к этому очень скептически и укрылся где-то в Тунисе от назойливых репортеров, а затем отказался лично получить награду, чтобы «не давать повода для зрелища».

Однако все это психологические мелочи, никак не объясняющие главного вопроса — для кого и ради чего пишет крупнейший драматург зарубежной современности — Сэмюел Беккет? Что дает его творчеству иллюзия «независимости»?

Беккет, в противовес Ионеско, никогда не обнаруживал политической реакционности. В свое время он участвовал во французском Сопротивлении, потом подписывал антирасистские декларации. Возможно, в нем действительно теплится сочувствие к тем физическим и моральным «отбросам человечества», которые выведены в его пьесах. Так, во всяком случае, когда-то восприняли, по свидетельству первооткрывателя «театра абсурда» Мартина Эсслина, заключенные одной из латиноамериканских тюрем трагедию бесплодной надежды на лучшие дни в показанном им спектакле «Ожидая Годо». Но ведь это могло быть патологической реакцией «ущемленных» жизнью людей на патологически гипертрофированный показ «универсальных» «условий человеческого существования». Однако «патология» концепции Беккета заключается не в пристрастии к гиперболам и психофизиологическим пароксизмам, не в пугающем «подрыве» всей драматургической традиции, а в самовольно избранной им позиции социального одиночества, которую он ошибочно принимает за «творческую свободу». Тот «реквием для надежды», который звучит и в пьесе «Ожидая Годо», и во всех последующих пьесах писателя, не «рука помо-

щи», протянутая «угнетенным» и «отчаявшимся», а исторически порочное навязывание им идеи смертельного гупика.

Небогатая, в сущности, смысловыми оттенками «философия» Беккета окружена в критике радиальной сетью комментариев и работ, искусственно сопоставляющих ее со всевозможными концепциями современной идеологии. Существует даже статья под названием «Беккет и гошизм». Но и для такой аналогии нет оснований. Беккет сознательно дезавуирует любые попытки усмотреть в его пьесах идейную тенденцию. «Мне печего сказать, и только я сам могу сказать до какой степени мне нечего сказать». Эта мысль не раз повторялась писателем. Она, по-видимому, все больше овладевает им, стесняет и «демотилизует» его художественное воображение как драматурга. Мы помним, что уже в пьесе «Ожидая Годо» Беккет лишил своих патологических персонажей логики мыслей и поступков. В «Конце игры», «Счастливых днях» и «Комедии» он сделал человека неподвижным, поместил его в некую замкнутую, удушающую среду (странная комната, лишённая света, груда песка, горшок!?!). Он изобрел жанр драмы с диалогом, который состоял «из слов и молчания» («Последняя лента Краппа»). Теперь он все больше сокращает объем своих пьес, отбирает у своих «бездействующих лиц» даже голос. Само слово «пьеса» становится тут ненужным. Л. Жанвье называет сценический этюд Беккета «Туда и сюда»⁶ — «драмочка» (*dramaticule*) и так передает его содержание: сидя на скамье, еле видной в окружающем мраке, Ви, Рю и Фло — Три Сестры (намек на пьесу Чехова) из драмы, сведенной к нескольким минутам, с помощью неразборчивого шепота и слабых движений лежащих на коленях рук воспроизводят видимость жизни и трагедию несбывшихся надежд.

⁶ Samuel Beckett, *Va et Vient*, 1966.

Содержание следующей «драмочки» Беккета — «Пролог», написанной непосредственно перед получением премии, можно найти в польском журнале «Диалог»: 1. Мглистый свет падает на сцену, загроможденную разными отбросами, в том числе обнаженными человеческими телами. Это зрелище длится 5 секунд. 2. Краткий слабый вскрик, сразу после него вздох и затем длящееся около 10 секунд постепенное нагнетание света, доведенного до непереносимой яркости. 3. Тишина — около 5 секунд и т. д. Весь «спектакль» продолжается 35 секунд.

«Здесь изображена драматическая картина мира, такого, каким видит его Беккет,— пишет анонимный автор статьи из «Диалога».— Мира гнетущей тоски и тяжелых разочарований, где дворцы оказываются мусорными урнами, а ящики для отбросов служат человеческими жилищами. Ушедший в себя, отгородившийся от жизни Беккет упрочил подобное миропонимание в современной литературе. Именно за это, по-видимому, шестидесятитрехлетний писатель был отмечен Нобелевской премией 1969 года»⁷.

Чудовищная аллегория мира, где человек от рождения труп, обреченный на эфемерное существование среди грязи и зловония, очевидно, была глубоко «продумана» Беккетом. Во всяком случае, он позже не раз к ней возвращается. Фрэнсис Вернер — преподаватель литературы в Оксфорде и энтузиаст автора спектакля «Ожидая Годо» развернул энергичную деятельность по собиранию средств для постройки театра имени Беккета на территории одного из крупнейших университетов Великобритании. В информационной статье по этому поводу Вернер сообщает, что Беккет подготовил для открытия театра новую тридцатисекундную «пьесу» — «Вздох» с той же «фабулой» и с теми же аксессуарами: неподвижные тела среди смрадного мусора...

⁷ Beckett laureatem Nobla.—«Dialog», 1970, N 2.

В 1970 г. парижское издательство «Минюи» выпустило небольшой прозаический текст Сэмюэла Беккета под почти непереводаемым названием «Le Dépeupleur» (истребитель, «выводитель» людей?).

Еще никогда ни один из критиков не преминул отметить «неудопонимаемость» того, что пишет Беккет. «Le Dépeupleur» едва ли не наиболее типичен в этом смысле. Несколько страниц убористого, слитного шрифта. Таинственная закрытая со всех сторон местность. Странная, гнущаяся, как резина, прозрачная и непроницаемая стена с приставленными к ней лишенными многих ступенек лестницами. Всепроникающий, мутный, желтоватый свет, порой «замирающий, как вздох». Всюду обнаженные человеческие тела. Одни неподвижные, может быть, мертвые. Другие шевелящиеся, громоздящиеся в очередях к лестницам, карабкающиеся вверх к вырезанным в стене нишам, падающие вниз, отвратительно жалкие... Слово «человек» здесь не фигурирует. Всегда только «тело», что можно понимать и как «труп». Злоба, ненависть, остервенелые стычки у очередей. Случайные, судорожные любовные слияния человеческих уродов, ослепших, высохших, как пергамент. Ужасные группы тел, невероятно деформированных. Женщины, дети... Картина несравненно более страшная, чем дантовский ад, совершенно «дегуманизованная». Ситуации, лишенные жизненной проекции.

Обо всем этом кто-то рассказывает читателю с необычайной точностью, с цифрами и размерами, с деталями красок, форм (только звуки здесь отсутствуют, так как все описанное происходит в мертвой тишине), с какой-то подчеркнуто глуповатой иронией, холодным безразличием. (В критике уже начались споры по поводу того, кто же рассказчик? Одни говорят — «человек с Сириуса», другие — Годо!). Нельзя не согласиться с теми, кто отдает дань удивительному умению Беккета пользоваться словом для создания пластических образов, для впечат-

ляющего описания «пантомимы». Такая проза, как «Le Déreupleug», действительно, драматичнее некоторых его пьес. Но литературный талант Беккета общеизвестен и общепризнан. Важнее разобраться в содержании текста. Беккет здесь несколько иной, чем прежде. В описанном им странном движении множества обнаженных и немых человеческих существ, ощущается все же какой-то порыв... Автор, пожалуй, впервые употребляет слово «энергия», хотя тут же показывает ее жестокость и бесцельность. В общем же перед нами прежний итог упадочной «жизненной философии» писателя-модерниста: бессмысленность борьбы, отсутствие выхода, единственный финал — смерть. По справедливому замечанию польского критика Ежи Кречмара, «Le Déreupleug» — еще одно «описание модели мира» в интерпретации Беккета. «Модели», которая должна иллюстрировать и наглядно объяснить, как думает автор, «схему жизни современного общества»⁸.

В «Истребителе людей» и его «эмбрионах»: «Прологе» и «Вздохе» — важен еще один оттенок. Впервые у Беккета поставлен вопрос не о месте одиночки во враждебном ей мире, а о судьбе масс. Кричащая, обнаженная боль авторской мысли не оставляет сомнения в ее искренности. Возможно, это и было «ответом» писателя на последние события французской и мировой истории. Однако ракурс художественного видения жизни по-прежнему ужасающе искажен у него идеалистической ослепленностью и поэтикой «абсурда». Сэмюел Беккет — «монументальная», но уходящая в прошлое фигура драматургии XX в. Застывший, «классический» «памятник» целой эпохи искусства, отесняемой свежими, горячими и шумными веяниями.

В новых условиях более резко сказывается различие темпераментов двух «лидеров» «антитеатра». Эжен

⁸ Jerzy Kreczmar, Prawdy Samuela Becketa.— «Dialog», 1971, N 12; «Dialog», 1972, N 2.

Ионеско в последнее время стал еще более многословно агрессивным в мемуарах, публицистике, в псевдоэпической драме, в реакционных теоретических выпадах⁹. После «Жажды и голода», которая ввела его в «Комеди Франсез» (1966) и, по сути, вернула в лоно рядовой модернистской театральной традиции XIX—XX вв., Ионеско в значительной мере утратил поддержку той «левой» интеллектуальной верхушки, которая восхищалась его «отважными» ранними комедиями, а потом «Носорогом». Избрание в Академию вызвало насмешки и нарекания многих. Новоиспеченного академика обвиняли в обыкновенном мещанском чванстве, в корыстолюбии, в заискивании перед «буржуазией», чьи «ослы-идеологи» покрывают его славой в прессе, в том, что он пытается пролезть в «авангард» «бомонда», обслуживая своих «новых клиентов» с помощью «высокого стиля», «возвышенных сентиментов», «христианского гуманизма», «антикоммунизма» и «антибольшевистских эскапад». «Его ненависть... к Брехту, которого он шельмовал с шумом и гамом, заставляла Ионеско потерять всякое чувство меры, ему не хватало уже газет, чтобы вопить о своем бешенстве мелкого буржуа против всего вместе: профессоров, театра, «политики», «революции», «прогрессивной» интеллигенции, Мая 68... Он позволял себе расистские выпады на уровне самых грязных листов», — писал тогда Жиль Сандье. Автор книги «Театр и борьба» в конце 1969 г. предсказывал Ионеско творческий конец как писателю, для которого не существует «ни истории», «ни государства», которым владеет «паника и злоба затравленного зверя», называл «случай Ионеско» величайшей аварией во французской драматургии.

Во второй половине 60-х годов пьесы Ионеско, извест-

⁹ В 1971 г. издательство «Bordas» выпустило новую книгу об Ионеско, где представлены также его речи и высказывания (Claude Abastado, Eugène Ionesco, Étude suivie d'un Entretien avec Eugène Ionesco, Bordas, Paris-Montréal).

ные теперь театрам едва ли не всего мира, во Франции ставились не слишком часто. В сезон 1968/69 гг., помимо неизменных «Лысой певицы» и «Урока» в Ла-Юшетт, в Париже можно было увидеть «Амедей, или Как от него избавиться» (Театр де Пош), «Король умирает» (Атенеи), «Убийцу не для заработка» в исполнении театра марионеток, «Картину» на летней сцене Вье Коломбье и некоторые другие повторные спектакли, тонувшие в репертуарном потоке столицы.

Внимание международной театральной общественности Ионеско удалось привлечь снова в связи с постановкой его новой пьесы «Игры в убийство»¹⁰. По желанию автора, пражпремьерой состоялась в театре Дюссельдорфа (25. I. 1970), где в 1959, 1962 и 1965 гг. с успехом прошли «Носорог», «Воздушный пешеход», «Жажда и голод». Осенью «Игры в убийство» увидели парижане (Театр Монпарнас Гастон-Бати, 11.IX 1970).

Пьеса неожиданна для «антитеатра» по структуре: динамична, многофигурна, насыщена действием. Она состоит из 18 эпизодов, быстро сменяющих друг друга «микродрам». Содержит хореографические вставки и «хоральные» массовые сцены. Это уже не «камерный», а, так сказать, «эпический» Ионеско, что с необыкновенной изобретательностью использовали талантливые режиссеры немецкого (Карл-Гейнц Штроух) и французского (Хорхе Лавелли) спектаклей. Показательно, что именно «экстракт» «Игр» (то есть внешнее зрелищное впечатление от постановки) прежде всего обращал на себя внимание критиков, привлекал публику. Рецензенты писали: «Чудовищное величие» («Фигаро литерер»), «потрясающее зрелище» («Фигаро»), «большое театральное событие» («Орор»), «захватывающий ритм» («Экспресс»). Что касается оценки авторского литературного варианта, то сквозь нестройный хор официальных похвал драматургу-

¹⁰ Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, Gallimard, Paris, 1970.

академику явственно пробивались сольные реплики: «Ионеско пишет ниже уровня какой бы то ни было философии», «убогий текст», «монотонная игра марионеток»...

На первый взгляд, единственная проблема «Игр в убийство» — неизбежность смерти. Проблема древняя, как вся история человечества, бесконечное число раз повторявшаяся в мировом фольклоре и литературе. Как известно, сам Ионеско обращался к ней, начиная с «Урока», где Учитель вспарывает ножом живот Ученицы, доведенной до беспамятства потоком его «абсурдных» вопросов. Затем были: загадочный труп в «Амедее», нелепая смерть от руки Убийцы первого Беранже («Убийца без вознаграждения»), «ионескианский», «психоанализ» агонии («Король умирает»). Но до 1970 г. разговор о смерти вуалировался у Ионеско параболическими ситуациями, традиционными для «антитеатра» «поисками фантастического в обыденном», и речь шла у него только о судьбе «единичной» личности. В этом смысле он был родственен Беккету того же периода. В «Играх...» Ионеско уже «в лоб» абордирует преследующую его тему.

В каком-то городе, в какой-то момент внезапно начинается страшная эпидемия. Люди падают на улицах, умирают на больничных койках и в собственных постелях, в частных домах и в учреждениях. Смерть безжалостно косит детей, юношей, взрослых, стариков, людей всех общественных положений, классов, темпераментов, взглядов, политических убеждений, слабых и сильных, бедных и богатых... Это иллюстрируют 100 персонажей пьесы. Ионеско не скупится на «душераздирающие» эффекты. Последняя реплика спектакля: «Мы все попали в капкан, как крысы!» Затем следует сцена грандиозного, все сметающего пожара. Причем, в специальной ремарке для режиссера автор предлагает: с помощью прожекторов создать впечатление, что пламя охватило зрительный зал и все выходы из него (!!!).

В довольно обширной международной прессе «Игр...» нередко встречаются попытки придать драме узко биографический смысл. Кто-то даже сказал, что, возможно, изображение сотен смертей облегчает душу «гениального драматурга», издавна страдающего маниакальным страхом смерти. Ионеско, по-видимому, не прочь поддержать эту «трогательную» версию. Во всяком случае, известно, что в том же 1970 г. он снимался в качестве актера в телевизионном фильме, поставленном в ФРГ по его же автобиографическому сценарию («La vase»). Здесь изображен человек (Ионеско), бредущий по крутым и путаным тропинкам, бессильно и бессмысленно колеблющийся между желанием жить и сознанием неизбежности смерти. На глазах у зрителя «герой», сначала ребенок, непрерывно стареет и, наконец, «превращается в ничто».

Вопреки «творимой легенде» «Игры в убийство», как и «Le Dérouleur», — пьеса о современном обществе. И обращение двух «великих» «антидраматургов» к этой теме весьма симптоматично для всего направления. Но дистанция Беккет — Ионеско непроходима. У первого тягостное непонимание исторического процесса болезненно трагично, у второго — цинично и особенно опасно, благодаря заметному идеологическому нажиму на зрителя. Разговоры о безыдейности «театра абсурда» всегда были мифом. Но если прежде Ионеско обычно предлагал публике нигилистическое антиобщественное бездействие, то теперь он явно склоняется к навязчивой политической реализации.

Это сразу же было замечено критикой. Даже Ганс Швоб-Фелиш — один из первых исследователей и популяризаторов французской «антидрамы» в Германии, — рецензируя дюссельдорфскую премьеру, заявил, что он считает философию новой пьесы Ионеско «банальной», а его политические рассуждения по меньшей мере «наивными» («Франкфуртер альгемайне цайтунг», 27. I 1970). Хен-

нинг Ришбитер («Театер хойте», 1970, № 3) уже разглядел идейную консервативность «Игр в убийство» и заговорил о вреде «политической глупости» автора. Клод Оливье («Леттр Франсез», 24—29. IX 1970) считает, как и Х. Ришбитер, что «Игры в убийство» явились шагом назад после драм Ионеско о Беранже, в герое которых сохранялась искра человечности, видит в новой пьесе злобную и пошлую профанацию проблем человеческого существования и социальной жизни, удивляется тому, что Х. Лавелли «мог заинтересоваться подобной вещью».

Следует отдать должное действительно безошибочному «театральному инстинкту» первооткрывателя «антидрамы». Идейно «убогий» и, в сущности, даже стилистически значительно более блеклый и монотонный, чем в ранних пьесах, текст «Игр в убийство» все же подогревал «сценографическое» воображение. Наблюдательный Пуаро-Дельпеш писал о пьесе 1970 г.: «Казалось бы, уже давным-давно все сказано о смерти!.. Но, благодаря экстравагантности и природной театральности своих навязчивых идей, Ионеско совершил «чудо». Он придал обыденному и страшному моменту человеческой жизни, вызывавшему до сих пор столько тягостных размышлений, привкус сенсационности, эффектность скандала!»

Не случайно в некоторых отзывах о спектакле подчеркивается его холодная гротескность. «Танец смерти» у Ионеско обыгрывается явно саркастически. Многие диалоги, реплики, каламбуры, ситуации неуместно воскрешают здесь ранние «абсурдистские» клоунады. Лучший пример: 5-я сцена — разговор двух прохожих на улице.

Первый прохожий. Когда я покидал дом своих друзей, их было двое. Я пошел за газетой и, вернувшись к ним, увидел на полу одиннадцать трупов.

Второй прохожий. Как же им удалось размножиться?

Первый прохожий. Вот что нужно обяза-

тельно узнать, непременно установить: размножились ли они еще при жизни или уже после смерти? И, главное, это ведь произошло за пять минут. Второй прохожий. Может быть, они сделали это с помощью машины?

Жертвы «забавных» «игр» Ионеско не вызывают у зрителя особого сочувствия. Автор в большинстве случаев сознательно обезличивает и «кретинизирует» своих персонажей, рассматривает их как деревянные марионетки травестированного «danse macabre».

Начало эпидемии: воскресный день, городская площадь. Группы людей возвращаются с рынка, неся покупки, мирно и пошловато болтая между собой на манер «героев» «Лысой певицы», английских мещан из «Воздушного пешехода» или французских провинциалов из «Носорога». Среди них Четвертый мужчина, который везет колясочку с двумя близнецами. Встретив приятеля, он собирается пойти «выпить стаканчик» и оставляет детей на попечение нескольких женщин. Он не успел еще отойти, как разыгрывается такая сцена:

Четвертая женщина (*заглядывая внутрь коляски*). Мне говорили, что они у вас беленькие и розовенькие. А у них совсем не светлый цвет лица.

Четвертый мужчина. Как это они не беленькие? И не розовенькие?

Третья женщина (*глядя в коляску*). Они фиолетовые. Они совсем черные. И они спят.

Третий мужчина. Фиолетовые?

Четвертый мужчина. Мои детки совсем черные?

Третья женщина (*притрагиваясь к малюткам*). Когда их трогаешь, они не шевелятся. Они кажется смерзли. Может быть, они плохо укрыты?

Четвертая женщина (*трогая детей*). Да они холодные как лед! Боже мой!

Четвертый мужчина. Что это вы рассказываете?

Третья женщина. Но они умерли.

Четвертая женщина. Они задохнулись. Они умерли от удушья.

Третий мужчина. Что???

Четвертый мужчина. Да нет же! Они прекрасно себя чувствуют (*смотрит в коляску*). Умерли! Мертвы!!!

И поскольку авторская ремарка требует, чтобы к концу эпизода «сцена была усеяна трупами», среди крика, гама, драк, в сопровождении нелепых замечаний, абсурдных претензий, диких обвинений, фантастических признаний падают один за другим в страшных судорогах все актеры. Юмористический Апокалипсис! Комическая сцена Страшного Суда! Не для того ли, чтобы придать бóльшую мистическую пикантность пьесе, этой демонической «опере-буфф», ввел в нее Ионеско фигуру «Черного Монаха», который появляется на сцене всякий раз перед очередным актом смерти.

Однако по своей общей концепции пьеса Ионеско — произведение абсолютно «светское». Более того, можно утверждать, что это его первая злободневно-политическая вещь для сцены. Внешней темой и ведущей интригой «Игр в убийство» остается рецидив хорошо известной, докучной «философии» «театра абсурда»: «такова жизнь — человек умирает». Отсюда вытекает второй «классический» тезис «антитеатра»: бесцельность каких бы то ни было творческих и общественных начинаний перед лицом смерти. Ведь гибнут неминуемо: врачи, литераторы, политики, государственные деятели. Однако на этот раз Ионеско обрамляет «универсальной» темой смерти вполне конкретные проблемы современной классово-борьбы.

Прогрессивные зарубежные критики в последнее

время уже открыто говорят о «злостном консерватизме» Ионеско. Этот вопрос требует уточнения.

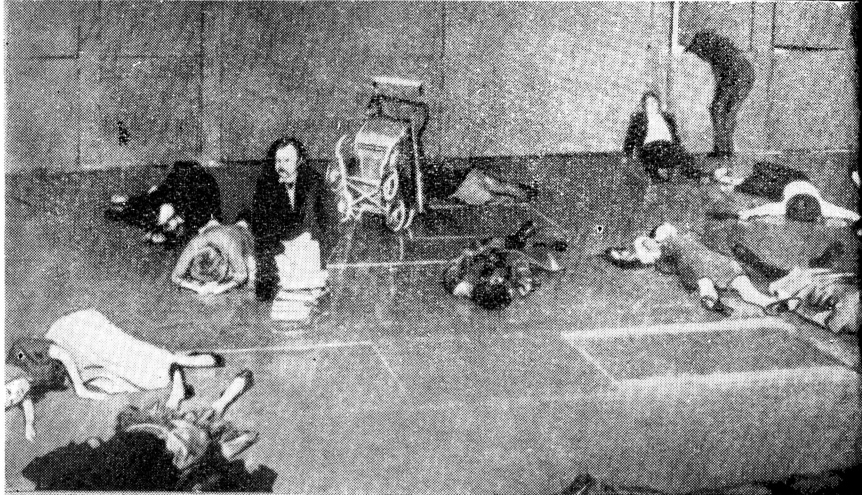
До сих пор смерть у Ионеско была чем-то вроде Мойры древних греков — слепой Рок, мистическая Судьба. В 1970 г. угрозы биологической «провиденциальной» смерти ему было уже недостаточно для разговора со зрителем. В «Играх...» гибнут не только от эпидемии, но также от смерти «социальной» и «политической». Убийцей оказывается уже не только «Черный Монах», а и само общество.

В пьесах 50—60-х годов Ионеско почти не касался конкретных общественных реалий, влияющих на судьбу личности. В «Убийце не для заработка» их заменял символический персонаж, в «Носороге» — анималистическая метафора. «Игры...» наполнены намеками, ситуациями и спорами, имеющими прототипы в общественной борьбе и «духовном климате» современной эпохи. Хотя драматург дипломатически не называет места действия и относит его к неопределенному отрезку времени «между 1880 и 1920 гг.».

Конечно, все это транскрибировано в обычном для автора «Лысой певички», подчеркнуто «оглуленном», мнимонаивном стилистическом алфавите. Как остроумно заметил кто-то из польских критиков, «беспорядочный» текст «Игр...» «rozpada się na banaly i na pointy» «распадается на банальности и лозунги»). Манера Ионеско позволяет ему в нужных случаях унижать насмешкой чужие мысли, с которыми он не согласен.

Еще недавно, на этапе «Жажды и голода» Ионеско утверждал: всякая политика ненавистна ему настолько, что он не может даже говорить об этом. Пьеса 1970 г. — своеобразное сатирико-политическое ревю. Уже в первой сцене «фестиваля смерти» драматург высмеял, поставив в нелепый словесный контекст, различные виды современных «идеологий». Разговоры прохожих.

1. Недовольные и легковверные:



Эжен Ионеско. «Игры в убийство».
Театр Монпарнас, сентябрь 1970.



*Жак Моклэр в роли
Макбетта* Театр Рив-
Гош, январь 1972.

Первый мужчина (второму). Мы все идиоты... и нами управляют глупцы.

Второй мужчина. Нужно найти лекарство против этого. Но его не найдешь.

Первый мужчина. Пустяки. Я найду его как только захочу...

2. «Отчужденные»:

Пятый мужчина. Я говорю вам, что мои дела плохи. Я хожу как в тумане. Я больше ничего не понимаю. Я весь охвачен каким-то странным волнением. Я не могу ни лежать, ни стоять, ни ходить. Не могу найти себе места.

Шестой мужчина. Но все-таки из этого есть выход. Мало приятный. Но — единственный.

Пятый мужчина. Какой же?

Шестой мужчина. Повеситься.

Пятый мужчина. Но ведь это опасно!

Шестой мужчина. Ну, конечно, здесь есть кое-какой риск. А вот со мной гораздо хуже. Депрессия. Весь мир кажется мне далекой планетой, непроницаемой, замкнутой сталью. Чем-то совершенно чуждым и враждебным. Никакого общения. Я отрезан и заперт. Но заперт снаружи.

Пятый мужчина. А где же находится крышка внутри или снаружи?

Шестой мужчина. Во всяком случае, я не могу ее поднять. Она весит тонны и тонны. Свинец. Это еще хуже стали.

Пятый мужчина. Я никогда не мог поднять больше шестидесяти кило. Но легче поднимал шестьдесят кило соломы, чем шестьдесят кило свинца. Ведь солома же легче все-таки...

3. Философствующие.

Следует серия каламбуров, которые нужно привести в подлиннике. Классический «абсурдистский» квартет.

Troisième Homme (au quatrième). Il n'y a pas d'avenir.

Troisième Femme (à la quatrième). Rien n'est à venir. Tout est à prévenir.

Quatrième Femme (à la troisième). Mieux vaut prévenir que guérir.

Quatrième Homme (au troisième). Rien n'est vraiment prévisible.

Troisième Femme (à la quatrième). Rien n'est vraiment guérissable.

Troisième Homme (au quatrième). Pas même le prévisible.

Quatrième Femme (à la troisième). Pas même le curable.

Quatrième Homme (au troisième). Surtout pas de prévisible ne peut être prévu.

Troisième Femme. C'est surtout le curable qui ne peut être guéri. C'est du poison.

Ораторы разных лагерей обращаются в «Играх...» через головы других актеров к зрительному залу с нелепыми призывами «за» и «против» существующего строя. Смерть сваливает обоих. По сцене ходят полицейские с автоматами, избивая людей, желающих укрыться в незараженных кварталах, и сами падают замертво... Политический заключенный-революционер, героически защищающий дело своей партии, бежит из тюрьмы, чтобы утонуть в канаве и быть съеденным чумными крысами... Богачи считают, что зараза приходит из голодных и грязных окраин; бедняки — что богатые мрут оттого, что слишком много едят и пьют. Финальная сцена пьесы: возбужденная, не знающая чего она хочет, толпа. Громкие возгласы: Кто отвечает за нашу нищету? Виновато правительство! Виноваты мы сами! Нет виноватых! Идем на мэрию! Захватим муниципалитет! Долой муниципалитет! Да здравствует муниципалитет!

«Ревю» Ионеско отнюдь не так «безобидно» и «нейт-

рально», как это может кому-нибудь показаться. Допуская небольшую «самокритику» в адрес индивидуалистической «алиенации», шутливо поговорив о тупости мещанства, драматург позволяет себе откровенно порочить тех, кто по-настоящему враждебен существующему порядку. Это ясно из сцены в тюрьме, из эпизода с ораторами, из кадра с разгромом магазина городской беднотой «грубыми подонками». Важно отметить, что для парижского спектакля Ионеско специально дописал еще одну сцену, оскорбительную для памяти недавних народных движений. Несколько голодных женщин из «нижних» кварталов окружили «чиновника муниципалитета» и с угрозами требуют хлеба, сахара, масла. Они единодушны в своей ненависти к «богачам», присвоившим себе все. Чиновник спасается бегством. Тогда, ослепленные голодом и злостью, женщины набрасываются на ребенка одной из товаров, чтобы его пожрать. Свифтовская тема, но чудовищно повернутая против народа. Ионеско назвал эту «патриотическую» вставку — «Каннибалы». Она полностью отвечает публицистическим оценкам «весны 68» в его книге «Прошлое и настоящее».

Жиль Сандье оказался плохим пророком, предсказывая в 1969 г. творческую «аварию» Ионеско, отошедшего от «гуманистической темы Беранже». Автор «Носорога» принадлежит к литераторам, умеющим бороться за успех, мастерам саморекламы. Когда-то, в период моды на «акоммуникабельность» и «безыдейность», господствовавшей среди буржуазной интеллигенции Запада, он создал «канонизированную» версию «антидрамы», сценическую реализацию «антиидеологии». Дневники и мемуары автора «Стульев» говорят об искренности его «метафизической тоски», которая и тогда была по сути ядовито антидемократической. Послемайская Франция не располагала к «алиенации». Активизировались все лагеря. «Игры в убийство» показали, к какому из них склонился новоиспеченный «бессмертный».

Рецензент польского двухтомника Ионеско К. Волицкий («Гурчурчур», 1968, № 4) пронизательно заметил, что его драматургия становится своеобразным вариантом «поп-искусства» для западной интеллигенции. Эту мысль великолепно демонстрирует последняя пока пьеса Ионеско «Макбетт»¹¹.

В обстановке всеобщей, далеко не всегда здоровой заинтересованности общественными проблемами Ионеско, по-прежнему оставаясь эксцентричным и параболическим, тоже перестает быть «драматургом вне времени».

То, что он, когда-то перечеркнувший всю целиком театральную традицию, обратился к шекспировской фабуле теперь совершенно не удивляет. Во-первых, еще М. Эсслин пытался утверждать, что Великий Билл, как автор «Макбета», благодаря своей склонности к фантастическому, может считаться «предшественником» «театра абсурда». Во-вторых, Ионеско уже в 60-е годы явно пользовался уроками «классического наследия». В связи с «Жаждой и голодом» верно или неверно, но упорно говорили о Данте, Гете, Гюсте, Метерлинке, Кафке и Клоделе. По поводу «Игр в убийство» упоминали, в порядке комплимента, замечательного французского сатирика XIX в. Анри Монье, а также Жарри, Аполлинера, Битрака и обязательно Арто; в плане насмешки — популярного комедиографа французского мещанства Фейдо. И, в-третьих, «средневековый» сюжет отнюдь не мешает ультрасовременному замыслу Ионеско, а текст Шекспира, при отношении к делу автора «Макбетта» через два «т», его никак не связывает. Прежде чем перейти к рассмотрению «Макбетта» нужно условиться — здесь сравнений не будет. Шекспир остается великим гуманистом Возрождения. Ионеско — «интеллектуальным» циником XX в.

Впрочем, следует отметить, что Эжен Ионеско, нако-

¹¹ Eugène Ionesco, Macbett.— «L'Avant-Scène», 1972, N 501.

нец, начал писать «проблемные» пьесы. Во вступлении к программе спектакля в театре Рив-Гош (февраль, 1972) автор «Макбетта» заявил: «Принято считать, что мной владеет мания смерти. Однако... моя новая пьеса говорит не о смерти, а об убийстве, об уничтожении людей. Убийства можно избежать. Смерти нет. Меня заинтересовал также вопрос, отчего, например, преданный своему королю, боевой генерал становится убийцей, чудовищем; это ситуация Макбетта. Почему? Потому, что сидит в нем зародыш зла: честолюбие, жажда власти и действия... Как это получается вообще, что бывшие революционеры становятся тиранами, диктаторами, убийцами? Это тоже проблема честолюбия и жажды власти... Тут заключено зло, и об этом говорится в пьесе».

Но не с мыслительным багажом Ионеско было братья за решение проблем государственной власти и революции, к тому же в столь извращенной их постановке. Вся философско-историческая концепция пьесы выглядит грубо подтасованной, убого примитивной. Стремясь сделать свою тему сквозной, Ионеско беззастенчиво перекраивает шекспировскую композицию, добавляет и переставляет эпизоды, вводит новых персонажей. Действие его пьесы, не разделенной на акты, построено по принципу нагнетания повторных, тавтологических сцен, «подпирающих» авторский замысел. Сначала таны Гламис и Кавдор, некогда верные подданные, обвиняют короля Дункана в жестокости, неблагодарности, тирании, поборах и устраивают заговор против него. Затем «честный» генерал Макбетт, разгромивший войска заговорщиков, получивший их титулы и поместья, тоже начинает обвинять Дункана и, мечтая о захвате королевской власти, вместе с Банко убивает его. Наконец, как и у Шекспира, Макбетта убивает наследник Дункана принц Малькольм. Но разница в «пуанте». У Шекспира — это означает торжество справедливости и гуманности. У Ионеско — победу его собственной реакционной идеи: «борцы за свобо-

ду и справедливость», получив власть, «автоматически» становятся деспотами, готовыми на любые преступления. Знаменитый монолог Малькольма из третьей сцены четвертого акта трагедии Шекспира, которым принц испытывает гражданское мужество Макдуфа, признаваясь в несуществующих пороках, Ионеско переносит в конец драмы. Использует его как «тронную речь» Малькольма и утверждение тезиса: нет честных правителей, народ же темен и готов пресмыкаться перед любой властью.

Ионеско, видимо, задевают упреки в вялости и недостаточной оригинальности последних пьес, в утрате формального «авангардистского» задора. В «Макбетте» он снова орудует привычными «абсурдистскими» диалогами, фантазмагорическими фабульными трюками, головоломными каламбурами и т. п. В результате — еще одна ионескианская травестия, галлюцинаторный фарс, вернее, кровавый водевиль с игровыми элементами мюзикхолла, кабаре и «левацкого» молодежного театра. В одних случаях эти приемы «хитро» направлены «на подмогу» авторской, вывороченной наизнанку «историсофии». В других — превращаются в обыкновенный дешевый балаган.

«Макбет» Шекспира — трагедия о борьбе добрых и дурных начал в человеческой среде и в душе отдельного человека. Смысл и характер этой внутренней борьбы обусловлен жестокими нравами феодальной Англии. В «Макбетте» Ионеско «авантюризованная» псевдоистория служит фоном для «универсальных» выкладок автора, которым он «тайно» стремится придать вполне злободневное звучание. Причем, история и современность, человек и общество — все представляется Ионеско бессмысленно жестоким, безнадежно абсурдным, достойным насмешки и словесного «оплевания». Добра не существует.

Победитель мультиубийцы Макбетта — Малькольм охарактеризован Ионеско как воплощение всех человеческих и государственных пороков путем спекулятивно-

го использования шекспировского текста. «Добрый» король Дункан Шекспира — у него ничтожный трус, садист и эгоист. Хоронясь в своей далекой ставке во время жестоких боев генералов Макбетта и Банко с заговорщиками, Дункан рассуждает так: «Ну что ж, я должен им довериться, другого выхода нет. Но, на всякий случай, примем все меры предосторожности. Пусть оседлают моего лучшего коня, того, что не выбрасывает из седла, и приготовят самую лучшую барку, ту, которая не переворачивается на волнах, со спасательными шлюпками... Я сам буду нести ларец с золотом. Но куда мы направимся? Может быть, в Канаду или в Соединенные Штаты?»

Ионеско вовсе не волнует титаническая внутренняя драма Макбетта, благородного героя, ставшего преступником. Он включает его в общую «пачку» «мятежников», «революционеров», восставших против деспота и потенциально с самого начала готовых стать в свою очередь деспотами. Автор расправляется с этим вопросом при помощи своеобразного словесного квартета, точнее, двух почти тавтологических дуэтов.

Г л а м и с. Долой Дункана!

К а в д о р. Долой Дункана!

Г л а м и с. Вообще, он не лучше нас!

К а в д о р. Я ставлю его гораздо ниже.

Г л а м и с. Он хуже всех самых скверных.

К а в д о р. Гораздо, гораздо хуже.

Г л а м и с. Скриплю зубами при одной мысли...

К а в д о р. Трясусь от злости.

Г л а м и с. Моя честь!

К а в д о р. Моя слава!

Г л а м и с. Память наших предков!

К а в д о р. Мои богатства!

Г л а м и с. Хотим свободы!

К а в д о р. Права на умножение наших богатств!

Автономии!

Г л а м и с. Вольности!

К а в д о р. Хочу быть хозяином своих земель.

Г л а м и с. Помноженных на его земли.

К а в д о р. Помноженных на его земли.

Г л а м и с. Можем ими поделиться.

К а в д о р. Половина на половину.

Г л а м и с. Половина на половину.

М а к б е т т. Он нам всем обязан.

Б а н к о. И еще гораздо больше.

М а к б е т т. Не считая всего остального.

Б а н к о. Моя честь...

М а к б е т т. Моя слава...

Б а н к о. Память наших предков...

М а к б е т т. Мои богатства...

Б а н к о. Право на умножение наших богатств.

М а к б е т т. Автономия!

Б а н к о. Хочу быть хозяином своих земель.

М а к б е т т. Нужно его оттуда прогнать.

Б а н к о. Нужно его выгнать отовсюду. Долой Дункана!

М а к б е т т. Долой Дункана!

Б а н к о. Нужно его свергнуть!

М а к б е т т. Собственно, ради этого я к тебе пришел... Разделим королевство. Справедливо, поровну. Я буду твоим властителем. Ты — моим великим визирем.

«Народные сцены», сделанные в духе нелепого «мюзикла», нацелены в плане общей «идеи» представления: всякая власть деспотична, подданные всегда раболепны и слепы. После разоблачения Макбетта вдовой короля Дункана, хор его гостей поет: «Да здравствует Макбетт, долой Макбетта! Да здравствует Макбетт, долой Макбетта! Да здравствует леди Дункан, долой леди Дункан!» А после появления Малькольма сразу же слышны крики: «Да здравствует Малькольм! Долой Макбетта!». Фи-

нальная речь Малькольма и появление мужчины, несущего голову Макбетта, воткнутую на меч, вызывают такие реплики «людей из народа»:

Вторая женщина. Так ему и надо!

Четвертый мужчина. Пусть бог его не простит!

Женщина. Пусть будет проклят во веки веков!

Мужчина. Пусть жарится в аду.

Женщина. Пусть вырвут у него язык, пусть он отрастет и пусть его вырывают двадцать раз в день!

Второй мужчина. Пусть его посадят на кол!

И пусть видит нашу радость! Пусть от нашего смеха лопнут у него барабанные перепонки!

Вторая женщина. Я принесла с собой спицы для вязанья, выколите ему ими глаза!

И затем яростный рев Малькольма: «Если сейчас же не замолчите, пошлю на вас солдат с палками, затравлю вас псами!» После этих слов в глубине сцены появляется гильотина, которой в свое время с невероятной жестокостью пользовался Дункан.

Война, смерть, жестокость. В «Макбетте» эта тема возникает беспрерывно. Разрастается до чудовищной гиперболы, которая звучит, однако, не трагически, а абсурдно. Дважды дословно повторяется монолог об «ужасах войны»; его по очереди произносят Макбетт и Банко, вспоминая о своих битвах с врагами:

«Острие моего меча красно от запекшейся крови. Целые дюжины их я убил собственной рукой. Двенадцать дюжин офицеров и солдат, которые ничего мне не сделали... Тысячи других погибли в пламени, когда я приказал поджечь леса, где они искали убежища. Десятки тысяч мужчин, женщин и детей задохнулись в подвалах, под руинами домов, которые я приказал взорвать. Сотни тысяч утонули в канале Ла Манш, куда они бросались, пытаясь переплыть на другой берег. Миллионы погибли от испуга или наложили на себя руки. Десятки

миллионов других умерли от апоплексии, злости или тоски. Уже не хватает земли, чтобы хоронить трупы. Распухшие тела утопленников выпили всю воду из озер, которые их поглотили. Не хватает воды... Но представьте себе, что еще не все наши враги погибли. И они продолжают сражаться. Нужно с ними покончить. Когда мы отсекаем им головы, из их горлянок, как из фонтана, хлещет кровь, в которой тонут также наши воины. Целыми батальонами, бригадами, дивизиями, корпусами, армиями, вместе с руководством, начиная от генералов бригады, а потом, по старшинству, дивизионными генералами и маршалами. Отрубленные головы наших врагов плюют на нас и нас оскорбляют. Руки, отсеченные от корпусов, продолжают рубить мечами или стреляют из пистолетов. Оторванные ноги поддают нам в зад...» и т. п.

Один из рецензентов премьеры «Макбетта» в театре Рив-Гош справедливо противопоставил гуманистическую антивоенную позицию Жироду в его «Троянской войны не будет» двусмысленным, непристойно насмешливым тирадам Ионеско, позволяющим ему настаивать на своем кредо: «все правители одинаковы» и еще раз устранить от открытого выбора общественной позиции. Навсегда запоминаются тоже гротескно-гиперболизированные, но глубоко трагические, полные возмущения страницы вольтеровского «Кандида» о войне «между аварами и болгарами». В сатирической сказке великого просветителя немало скепсиса во взгляде на современную жизнь и на природу человека. Но ее философская основа — уверенность в плодотворности человеческой деятельности. У Ионеско нет не только этой уверенности, но и просто веры в возможность существования человеческой доброты. «Благородный» Банко выступает у него в роли палача, выполняя волю Дункана, приказавшего казнить вместе с таном Кавдором сто тридцать семь тысяч его воинов. Как говорит Дункан, «к счастью, не так много, всего сто тридцать семь тысяч, не мало, не много, в самый

раз...». Шутовская сцена — несколько актеров подходят по очереди к гильотине. Им отсекают голову, которая падает в корзину. Те же актеры делают круг по сцене, снова подставляют голову под гильотину и т. д. Банко: «Быстрее, быстрее, быстрее». После каждого — «быстрее» падает нож гильотины, и новая голова сваливается в корзину...

Вероятно, смешно серьезно взвешивать значение этого эпизода, как и вообще размышлять о гуманизме и антигуманизме всей пьесы. Автор об этом не думал. Его понимание истории, по всей видимости, не далеко ушло от «концепции» Гомбровича — история так же идиотична, как театральная оперетта. Но в забавном мюзикле Гомбровича была все-таки крошечная идейка — вера во всепобеждающую силу «прекрасной обнаженности» — наивного, естественного человеческого чувства. У Ионеско наступательная энергия цинического абсурда «эффектнее» всего воплощена в приключениях «леди Макбетт», которая принимает облик то «первой ведьмы», то вымышленного Ионеско персонажа жены и вдовы Дункана. Она «соблазняет» Макбетта, чтобы в день свадьбы насмеяться над ним и, снова превратившись в ведьму, улететь «на помеле» (!!!). «Прекрасная дьяволица» — фигура шуточная и эротическая, нечто новое у автора «Носорога». Но она придает всей пьесе особый «скандальный» шик! Сцена со стрип-тизом, леди Макбетт в бикини — это, конечно же, дань поп-арту самого примитивного уровня.

Перчатку, брошенную Ионеско, уже поднимают другие театры. Варшавский Театр Вспулчесны (режиссер Эрвин Аксер) использовал текст академика Ионеско как приманку для зрителя и основу для шутовской импровизации, для создания чисто развлекательного, «кассового» спектакля. Причем, польский режиссер предусмотрительно избавился от фатального монолога Малькольма, да и вообще от всей «историософии» Ионеско.

Большинство рецензентов парижской премьеры «Мак-

бетта» отнеслись отрицательно не только к содержанию пьесы, но и к ее форме. Возмущались архаическими трюками с гильотиной в духе традиционного гиньоля, плоскими каламбурами, «заимствованными из старых календарей» и т. п. Французов можно понять. «Идея» Ионеско не могла импонировать передовой мысли. Что касается формы, то давно уже минули времена, когда «абсурдистский» «черный юмор» поражал своей шокирующей необычностью. «Отважная», а иногда и беззащитная театральная выдумка ушла очень далеко вперед после словесной абракадабры «Лысой певицы», трюков с тремя носами невесты Жака («Жак, или Подчинение»), трупов, превращенных в воздушный шар («Амедей, или Как от него избавиться?»), поездок на воздушном велосипеде в загробный мир («Воздушный пешеход»)... «Театральный инстинкт» Ионеско явно не поспевает сегодня за последними вкусами в области «шокового» театра. Чего, например, стоит его постановочная выдумка по сравнению с планшоновским «Растерзанием» Сиды или с таким зрелищем, как коллективный молодежный спектакль в Театр де ла Сите Университер — «Последние дни одиночества Робинзона Крузо. Двадцать лет приключений и любви» (XI 1970)?

Нельзя согласиться с Жилем Сандье, который уже давно предлагал критикам бойкотировать Ионеско как реакционного писателя, компрометирующего французскую культуру. Драматургическая деятельность Ионеско, пьесы которого продолжают вызывать сенсацию и оживленную полемику, важный объект для критических наблюдений и оценок исследователей, отстаивающих принципы передового реалистического искусства против искусства буржуазного распада.

История «театра абсурда» не закончена, хотя бы потому, что плеяда его создателей и последователей (кроме ушедшего из жизни в 1965 г. Одиберти) не оставляет пера. Наоборот, они, казалось бы, получают все боль-

шее официальное признание. Вслед за Ионеско в Комеди Франсез были приглашены его последователи — Робер Пенже, Обалдия и др. Влияние поэтики «абсурда», хотя и очень по-своему, сказывается, безусловно, и в молодежном театре. Но все движение «антитеатра» исторически обезглавлено, введено в границы рутины.

На рубеже 50—60-х годов французский «антитеатр», несомненно, мог рассматриваться как антагонист сценических нормативов, «мотор» новейшей художественной эволюции определенного типа. Теперь, даже в границах модернизма, его приходится оценивать как отстоявшуюся «окаменевшую» формулу, одно из звеньев драматургической традиции середины XX в. Любопытно и другое. Нынешние соседи «театра абсурда» по рубрике «традиция», представители давних, казалось бы, наиболее косных театральных школ и течений, в результате майского «шока» начали по-своему откликаться на конкретные запросы времени. Кто-то из критиков полуиронически заметил: бульварная комедия становится «радикальной». Действительно, после «Гюгюсса» «генералитет» традиционной французской «комедии нравов» начал претендовать на переход в категорию «мыслящего» театра.

Начать с того, что автор «Гюгюсса» академик Марсель Ашар был жестоко оскорблен тем, что Шведская Академия предпочла ему С. Беккета на Нобелевском конкурсе 1969 г. Марк-Жильбер Соважон в марте 1969 г. поставил пьесу «Чао!»¹² (театр Сен-Жорж), комедийную панораму современности «эпохи Мая». В эту «панораму» включены мотивы капиталистической эксплуатации, безработицы, «бунта молодых», демонстраций, баррикад, «гериллеро Рив Гош» и т. п. Автор в специальной аннотации требует внимания к проблемам «воспитания молодежи», «антагонизма поколений», к вопросу «кто виноват?» Пьеса смотрится с интересом. Одну из главных

¹² Марк-Жильбер Соважон, Чао! — «Иностранная литература», 1972, 10.

ролей здесь блестяще исполнял Пьер Брассер, талантливый французский актер, преждевременно ушедший из жизни в 1972 г. Но в целом, это все-таки лишь «хорошо скроенная» развлекательная пьеса. Сценическая иллюзия жизни, в меру обезвреживающая подлинные конфликты действительности.

Глава крупного концерна Куфисель (Пьер Брассер) выставляет за дверь одного из своих лучших служащих Антуана Мартине. В семье уволенного поселяется мрачный призрак нужды. Но выход найден благодаря «счастливой случайности» и «триумфу любви». Вечером того дня, когда убитый горем папа Мартине вернулся домой уже безработным, его сын двадцатидвухлетний Венсан, не имеющий занятий, но увлекающийся игрой на фаянсовых крышках от суповых мисок, на вечеринке, куда он приглашен как музыкант, встречается с восемнадцатилетней дочерью Куфиселя — Софи. Дочь миллионера мгновенно влюбляется в привлекательного юного битника и через несколько часов по собственной воле становится его любовницей. Куфисель потрясен случившимся. Он мчится к Мартине и требует «исправить ошибку» с помощью брака. Но молодые люди горды. Венсана мучает сознание жестокой несправедливости в отношениях между «богатыми и бедными», он не хочет быть «купленным». Софи, взбунтовавшаяся против отцовской тирании, не желает быть «проданной» и бросается в Сену. Юноша спасает ее. В финале молодая пара покидает родителей, чтобы отправиться в «турне» с музыкальным квартетом Венсана, зарабатывая на жизнь уличными концертами. Не дремлют и родители. Всепонимающая мадам Мартине помогает молодым. Капиталист Куфисель, с горя едва не оставивший свои дела, снова бросается в водоворот конкуренции, прихватив с собой Антуана Мартине. Забастовки, баррикады, политика, классовая борьба — все это фиксировано лишь в пустых фразах незначительных реплик...

Венсан и Софи («Чао!»
М.-Ж. Соважона).



«Un piano dans l'herbe»
Франсуази Сеган в театре
Ателье.

Однако Соважон упорно возвращается к теме молодежи, едва ли не самой «модной» сегодня во Франции. Через год после «Чао!» театр Мишодьер поставил его новую пьесу «Пучок крапивы»¹³ — историю юноши, попавшего в мотоциклетную аварию, сложной судьбой которого заинтересовался «чуткий» комиссар полиции. Нагромождение чисто «бульварных» ситуаций: легкомысленная мать, увлекающаяся лошадьми и жокеями, богатый, самовлюбленный отец-художник, роман молодого человека с балериной стрип-тиза, ревность влюбленной в него парижской девчонки, его стычка с любовником балерины — автогонщиком и т. п. — все это приспособлено к той же теме: «кто виноват?» Причем, вопрос о молодежном движении сводится тут, как и у многих других либерально-буржуазных истолкователей Мая, к разговору о вине «нездоровой семьи», о дурном воспитании, комплексах переходного возраста, искалеченной психике. Проблема начисто выводится за границы социальных и политических факторов.

И все-таки мастера «бульварного» жанра научились мыслить «социологически». Старейший из них Андре Руссен постановкой своей пьесы «Никогда не знаешь...»¹⁴ включился в спор об авангарде и арьергарде. Руссен ищет в подлинном авангарде сочетания «революционной политической идеи» с художественным новаторством, доступным пониманию зрителей. Он решительно осуждает абстрактные головоломки «антитеатра» и голые формалистические эксперименты на сцене. Лучшие «комедии нравов», с его точки зрения, содержат «критику буржуазии» и поэтому они «общественно полезны». Степень «антибуржуазности» Руссена, Соважона или Ашара крайне условна и ограничена. Их пьесы всегда остаются развлекательным зрелищем, на которое стека-

¹³ Marc-Gilbert Sauvageon, Une poignée d'orties.

¹⁴ André Roussin, On ne sait jamais... — «L'Avant-Scène», 1969, N 439.

ется обеспеченная публика, «большая публика», «привилегированные», как пишут рецензенты. Руссена по привычке хвалят за умение заинтересовать забавной фабулой, создать настроение «морального комфорта». Но кое-кто уже замечает, что популярный драматург с годами становится «все более беспокойным, саркастическим», что теперь он часто «извлекает свой смех из тревоги». Действительно, Руссен «Маленького шалаша» и Руссен 1969 г. различны. «Никогда не знаешь...» скорее комедия характеров. Ее основные персонажи — антагонисты: волевая независимая художница Эвелин и ее муж Жорж, «новый Альцест», как его называет критика, — нервный, подозрительный, все осуждающий, разочарованный, озлобленный, «мыслящий» буржуа XX в., презирующий свою профессию торгаша, но не способный ни к чему другому, Можно сказать — комедия «алиенации», говорящая о невозможности взаимопонимания между людьми, об обманчивости чистоты, верности, дружбы, о владеющем всеми страхе перед жизнью... Жорж сначала смешон в своих нелепых подозрениях, но потом даже трагичен как человек, ограбленный в своем единственном богатстве — любви к родителям, так и не догадавшийся об измене жены. Руссен решает эту тему традиционными для «бульвара» средствами языка, диалога, тривиальных сюжетных «загадок», полупорнографических ситуаций. Но тем не менее — это какой-то новый Руссен, подбирающийся в своем жанре если не к Ионеско или Беккету, то, во всяком случае, к более «облегченной» манере их эпигонов. Явно стираются грани между «абсурдистской» и «бульварной» «психодрамой».

Это еще более заметно в очередной пьесе Франсуазы Саган¹⁵, поставленной в 1970 г. Андре Барсаком. Ее играл блестящий актерский состав во главе с Франсуазой Кристоф и Даниэлем Ивернелем. Комедия Саган тематически чем-то близка к нашумевшей пьесе Эд-

¹⁵ Françoise Sagan, Un piano dans l'herbe.

варда Олби — «Кто боится Вирджинии Вульф? — духовное и физиологическое растление светской верхушки. Но у Саган — это загрязненный и обесмысленный вариант темы. Критики утверждали, что с «ничтожной вещицей» Саган на сцене Ателье воцарилась пошлость и унылая скука. Они возмущались тем, что «светские леваки», как стадо баранов, тянутся на этот спектакль, осуждали дирекцию театра, позволившую себе «для пополнения кассы» взяться за подобную пьесу¹⁶.

Предательский удар нанес в спину «антитеатра» Жак Моклэр, давний поклонник Ионеско, лучший исполнитель роли короля Беранже («Король умирает»). В том же 1970 г. Моклэр написал и поставил (театр Сен-Мартен) бульварную комедию (или, может быть, пародию на «бульвар»?) «Зозо». Этот парадокс заинтересовал прессу. Отвечая репортеру, Моклэр заявил, что его единственное требование к театру: занимательность и зрелищный эффект. В этом смысле его «Зозо», «вещица совершенно идиотическая», так же хороша, как любая пьеса Ионеско (!!!).

Совершенно неожиданным оказался для всех «поворот» в художественном направлении Комеди Франсез, наметившийся после Мая. Крепость «классического традиционализма», Театр Франсе уже давно, в сущности, интересовал только академическое искусствоведение. Но с начала 70-х годов его деятельность внезапно попала в центр внимания критики, стала объектом острых споров.

До середины прошлого десятилетия Дом Мольера играл в театральном мире страны роль хранителя национальной классики в ее официально-патриотическом осмыслении. Во всех отношениях он был антагонистом «антитеатра». 28 февраля 1966 г. на сцене Комеди Франсез впервые играли Ионеско («Жажда и Голод»). Но это явилось не эстетической «революцией», а компромиссом с обеих сторон. Первый государственный театр Фран-

¹⁶ См.: «Paris-Théâtre», 1970, N 270, p. 8—9.

ции принял Ионеско, к тому времени автора мировой популярности, но избрал для этого достаточно традиционную пьесу, далеко отошедшую от «подрывных» намерений автора начала его карьеры.

В майских декларациях и проектах, наряду с требованиями обновления репертуара и демократизации всей театральной системы, выдвигалась также программа подготовки нового типа актера-общественника, художника-агитатора, владеющего синкретическим набором сценических средств от декламации и вокала до миманса и акробатики. Во всех этих отношениях Комеди Франсез, как и Национальная консерватория драматического искусства, пополнявшая кадры «французских комедиантов» (как называют актеров Комеди Франсез), продолжали придерживаться консервативных принципов, что вплоть до 1970 г. вызывало экзальтированные нападки сторонников «нового театра». Как если бы Май 1968 прошел мимо них, и театр по-прежнему оставался машиной для сосисок под названием: Монтерлан, Ануйль, Руссен, Барилле или Ионеско, Аррабаль, а не превратился в место удивительных происшествий,— читаем в «Пари-Театр» (1970, № 269),— ежегодные конкурсы Консерватории остаются «покрытым пылью маскарадом», «бесчестной комбинацией», основанной на социальных предрассудках и архаическом вкусе, в результате которой наиболее одаренные выпускники не могут получить ангажемента в государственных театрах...

Большие надежды вызвало назначение на пост главного администратора Комеди Франсез известного актера и режиссера Пьера Дюкса, который сразу же приступил к реформам в двух основных направлениях — общественном и художественном.

Первой заботой Дюкса было нивелировать обособленное «музейное» положение Комеди Франсез. Крупнейший национальный театр Франции, готовящийся вскоре встретить свое 300-летие, должен пойти навстре-

чу демократическому зрителю. Новый главный администратор театра предложил реализовать предусмотренную в свое время еще Жаном Виларом систему льготных коллективных абонементов, которые должны распространяться среди жителей рабочих пригородов. Обращение к опыту ТНП не случайно. Пьер Дюкс в беседе с одним из репортеров (IV 1971) сказал: Комеди Франсез должна стать «театром для всех» и упомянул об общности запланированных им новых мер с формами работы Драматических центров. Летом 1972 г. впервые за все годы своей послевоенной деятельности Театр Франсе принял участие в Авиньонском фестивале. Привезенные им спектакли и, в частности, «Ричард III», показанный во Дворце пап, вызвали большой интерес гостей Фестиваля и особенно молодых зрителей. Перед кассами Комеди Франсез выстраивались длинные очереди, что было необычным для театра, слишком стабильного в своем репертуаре, чтобы рассчитывать на сенсацию.

Свою художественную реформу Пьер Дюкс начал с приглашения девяти «новых авторов» для выступления в сезоне 1970/71 гг. Были отобраны одноактные пьесы Ромэна Вейнгартена, Ролана Дюбийара, Франсуа Бийеду, Андре Шедид, Ги Фуасси, Робера Пенже, Габриэля Кузена, Жана-Клода Грюмберга и Рене де Обалдия¹⁷.

Эти пьесы не входили в годовой репертуар Комеди Франсез, который по-прежнему остается классическим в широком понимании, включающем и лучшие образцы драмы XX в.

«Маргинальные», то есть внерепертуарные пьесы «молодых авторов», были разделены на три «цикла» по

¹⁷ Romain Weingarten—«Comme la pierre»; Rolland Dubillard—«Si Camille me voyait...»; François Billetdoux—«Femmes parallèles»; Andrée Chedid—«Le Montreur»; Guy Foissy—«Coeur à deux»; Robert Pinget—«Architruc»; Gabriel Coussin—«La Descente sur Récife»; René de Obaldia—«Le général inconnu», Jean-Claude Grumberg—«Rixe».

три одноактные драмы в один вечер. Каждый цикл повторялся пять раз. Первый начался со 2 ноября 1970 г., второй — с 18 января и третий — с 8 марта 1971 г.

Этому нововведению сам театр и передовая общественность Франции в целом придавали большое значение. Был выпущен специальный номер наиболее известного информационного журнала «Л'Аван-Сцен»¹⁸, где публиковались тексты всех перечисленных пьес, а драматурги были представлены публике авторитетными критиками: Робером Абираше, Клодом Руа, Жоржем Лерминье, Жаком Лемаршаном и др. На обложках и внутри журнала помещены «сенсационные» фотографии: «новые авторы» и Пьер Дюкс на балконе Комеди Франсез; Шедид, Пенже, Фуасси рядом с бюстом «хозяина» театра — Мольера; Обалдиа, Грюмберг, Кузен... и «машинерия» Комеди Франсез. «Тематический» номер «Л'Аван-Сцен» — «Новые авторы» в Комеди Франсез — открывался редакционной статьей под велеречивым названием «Сезам, откройся... на все времена», где говорилось: «В нынешнем году в зале Ришелье происходят важные события. Пьер Дюкс, подлинный маг и чародей, разорвал заколдованный круг, закрывавший новым авторам дорогу на сцену Комеди Франсез... Это почти революция... Мы многого ждем от администратора, взявшего на себя столь большой риск и сумевшего воодушевить своим мужеством коллектив театра. На официальной сцене начали показывать нечто другое, чем классику. Зрители смогут увидеть здесь одноактные пьесы, написанные в антиакадемической традиции».

Трудно сказать были ли довольны зрители «революцией» в Доме Мольера, особенно если учесть, что теперь они составляли смешанный контингент из обычной respectable публики и купивших льготный абонемент жителей предместий. Вероятно, одни из «коротко-

¹⁸ «L'Avant-Scènes», N 469—470, 1—15 avril 1971. Spécial. Auteurs nouveaux à la Comédie Française.

метражных» пьес вызывали смех, другие — удивление, третьи и вовсе не были поняты, оставляли ощущение скуки, раздражения.

Мнения критики были часто полюсно контрастны. Одни безапелляционно осуждали «отступничество» Дюкса от «классики». Другие говорили: «Браво, Дюкс!» — и обещали новому руководителю Комеди Франсез поддержку всех «молодых, подлинно творческих сил театра» на избранном им пути. Но были и более разборчивые судьи. Взгляды которых тоже не идентичны. «Леттристский» журнал «Пари-Театр» (1970, № 270) считал, например, что «обновление» Комеди Франсез должно было произойти за счет «пионеров авангарда» — сюрреалистов начала века — драматургии Тцары, Андре Бретона, Антона Арто, Пикабия и т. д. и называл избранных Дюкса «сюрреалистами бульвара». Робер Абираше из «Нувель Ревю Франсез» (1971, № 217) в статье «Хроника молодого театра (или почти...)» писал: «Французская комедия, решившись наконец со всеми предосторожностями старой девы на некоторую эмансипацию, показала своим абонентам то, что было «авангардом» в 60-е и даже в 55-е годы».

Действительно, из девятки избранных только Жан-Клод Грюмберг мог быть отнесен к «молодому» поколению драматургов. Как мы знаем, его первый театральный успех, пьеса «Завтра, окно на улицу», относится к 1967 г. Но и он был автором многих пьес, известных знатокам театра по ряду спектаклей и публикациям в коллекции «Театр увер». Все другие: Дюбийяр, Бийеду, Вейнгартен, Фуасси, Пенже, Кузен, Обалдиа, Шедид — опытные драматурги, карьера которых началась в прошлом и даже в позапрошлом десятилетиях. Кроме того, почти все пьесы, показанные у Дюкса, и прежде ставились в театрах столицы и периферии. Учитывая все это, Мишель Этчеверри, один из наиболее ответственных «со-сьетеров» Дома Мольера, закрывая третий и последний

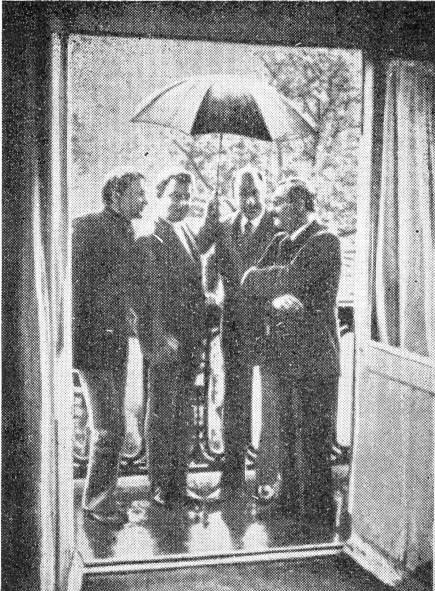
«цикл», не без самокритической иронии сказал: «Комеди Франсез представила вам девять новых авторов, новых только для нее!».

Но дело не в «хронологии». Важно выяснить смысл нововведений Дюкса, удельный вес его выбора для прогрессивной эволюции первой драматической сцены страны. Только два автора этих специальных «вечеров» Комеди Франсез принадлежат к «демократическому авангарду» и тесно связаны с движением «народных» театров: Фуасси и Кузен. Грюмберг нам известен как сатирик социально-политического плана. Бийеду в пьесе «Как поживает мир, мосье? Он вертится, мосье!» (1964), серьезной по идейному замыслу и сложной структурно, проявил себя как антифашист и гуманистически мыслящий писатель. Среди многих остроумных пародий и лишенных «жала» «интеллектуальных» комедий Обалдиа выделяются две антивоенные пьесы «Азот» и «Неизвестный генерал». Вторую из них избрал Дюкс. Вейнгартен, Пенже, Дюбийар, Шедид принадлежат к «постабсурдизму», то есть по своим основным настроениям они связаны с линией «антитеатра», которая иногда смягчается до «абсурдной» лирической фантазии, как в «Лете» Вейнгартена (1967), становится садистски жестокой, как в его же «Алисе в Люксембургском саду» (1970), гротескно-кошмарной, как в «Архитрюке» Пенже (1962 — Комеди де Пари, 1971 — Комеди Франсез), или мертвенно-пессимистической, полной «зубовного скрежета», как в «Доме из кости» Ролана Дюбийара (1962) и т. д.

Остается неизвестным, сам ли Дюкс выбирал эти одноактные пьесы, или драматурги предлагали ему то, что считали уместным. Во всяком случае, как верно заметил Абираше, показ «новых авторов» оказался мало удачным в том смысле, что они не всегда были представлены здесь вещами, которые характеризовали бы главное направление их творчества. Так, для сложного, глубокого, сценически изобретательного автора больших «эпичес-

ких» пьес «Как поживает мир, мосье?...» и «Надо пройти сквозь облака» — Франсуа Бийеду — мало типичен экспериментальный экзерсис «Параллельные женщины», где три разочарованных в любви и жизни «героини», «не замечая друг друга», симультанно и очень тоскливо изливают перед зрителями свои горести. Под шиканье и возмущенные выкрики публики прошел выступивший первым Вейнгартен, который вместо обычных для него пьес со сложной романтической фабульной выдумкой показал здесь «пьесу одного актера» — монолог заключенного, спазматическую исповедь, полубезумные воспоминания о то ли совершенном, то ли выдуманном убийстве. И очень понравился в программе первого дня Дюбийар. Оставив в стороне все приемы «антитеатра», он дал для Комеди Франсез легчайшую, пустынькую, но при этом привлекательно остроумную стихотворную «драматическую оперетту» — «Если бы меня увидела Камилла», с массой комических выдумок, безудержно смешных полусказочных ситуаций, которую актеры, в том числе Мишель Этчеверри, сыграли с увлечением.

Во второй программе неудачно выступил Габриэль Кузен в одноактном «Спуске на Риф». Автор большой социальной темы, активный участник событий 1968 г. в ряде своих пьес («Драма Фукуруи-Мару», 1954; «Лающая женщина и автомат», 1960; «Черная Опера» и др.), Кузен сурово обвинял виновников голода и войны — этих бичей современного человечества. Теме голода посвящен и «Спуск на Риф», сокращенный вариант полномасштабной пьесы «Цикл Крабов», написанной на основе социологических, экономических и политических исследований проблем Латинской Америки. Сам Кузен в аннотации к тексту, опубликованному в «Л'Аван-Сцен», указывал на недостатки «Спуска на Риф», где он, ввиду ограниченности объема, вынужден был показать своих героев изолированно от окружения, без перспективы действия и борьбы. Очень трудная по форме, тягостно-тра-



Ромэн Вейнгартен, Ролан Дюбийар, Пьер Дюкс, Франсуа Бийеду на балконе Комеди Франсез.

Жан Ануйль на репетиции пьесы «Ты был таким милым, когда был маленьким». Театр Антуан, 1972.



гическая пьеса Кузена не была понята и принята публикой. Фуасси, обычно резкий в социальных и политических обличениях, предпочел выступить в Комеди Франсез с сентиментальной комической сценкой: молодая пара рабочих — девушка и юноша, встретившись случайно в сквере, словами и мыслями, заимствованными из дешевых книжек и «поп-журналов», высказывают наивные, неумелые мечты о счастье. Наиболее смелым, резким и вместе с тем доходчивым на этот раз снова оказался Грюмберг. В диалоге-скетче «Драка» он в манере более реалистической, чем примененная им в «Завтра, окно на улицу», разоблачил злобу и страх, владеющие теми, кто заражен бешенством расизма.

Казалось, эти «вечера авангарда» перерастут в новую «битву Эрнани». Но этого не случилось. Тексты «девятки» были стилистически отшлифованы, экстравагантны. Этот словесный душ несколько взбудоражил сонливую атмосферу «бастиона классики». Но почти всем «одноактовкам» не хватало гражданской мысли, действия, целенаправленности. Убийство невинного человека оголтелым расистом в «Драке» Грюмберга волновало. Воскресали зверства фашистской оккупации, современного колониального разбоя. В других случаях зрители кричали чаще всего: «Браво, исполнители!» — то есть, не схватывая смысла, оценивали только новаторскую для этого зала, экспрессивную игру актеров. Но Пьер Дюкс сознательно не захотел впускать общественную актуальность на свою сцену. Он прямо заявил об этом одному из репортеров: «Политический театр? Нет, Нет! Поэтический, эстетический, артистический... Я не верю в художественные достоинства театра, заведомо политического...». В этом Дюкс солидарен с официальной культурной политикой, которая отразилась и в монографии Пьера-Эме Тушара — «Театр и тревога людей»¹⁹.

¹⁹ Pierre-Aimé Touchard, *Le Théâtre et l'angoisse des Hommes*, Éditions du Seuil, Paris, 1968.

Руководитель Комеди Франсез отстал в понимании современной эволюции театра даже от более гибкого Руссена, до сих пор считая признаками «авангардизма» настроения, «акоммуникабельности», «смутные страхи» и языковую абракадабру. В сегодняшней Франции, где «68-й» является не могильной плитой революционного эпизода, а стимулятором новых освободительных актов, где даже Ионеско, в меру своих возможностей, желает обсуждать «государственные проблемы», «алиенацию» в любом словесном варианте большинство прогрессивных знатоков и любителей театра рассматривают уже как «отжившую моду», пройденный этап.

Таким образом, «революция» в стенах Комеди Франсез оказалась, во-первых, только «эстетической», а во-вторых, «революцией» — «только для нее».

Дюкс продолжает поддерживать связи с «новыми авторами» того же типа. В сезоне 1971/72 гг. организация «литературных вечеров» была поручена Дюбийяру, Бийеду и Обалдиа. Последний к этому времени успел поставить (театр Евр, XI 1971) две свеженарисованные «психозматические» и довольно близкие к «бульвару» комедии²⁰. В декабре — январе на сцене Комеди Франсез шли «День возвращения» Андре Обеи и «Уайу» Одиберти. «Юманите» писала о первой из них: «Хорошо известна мещанская страсть некоторых авторов сводить великие античные мифы к альковным тайнам. Главный специалист подобного жанра — Ануйль. Обеи тоже приистрастился к этому занятию. Улисс, вернувшись домой после долгих странствий, не может уйти от упреков ревнивой Пенелопы. «Одиссея» сведена к «бульварной» драме. Улисса играет Пьер Дюкс, наряженный в пижаму времен Гомера!!!».

Бурные критические эмоции сторонников Барро вызвала постановка на сцене Одеона, который теперь вхо-

²⁰ René de Obaldia, Deux femmes pour un fantôme, La baby-sitter.— «L'Avant-Scène», 1972, N 487.

дил в комплекс Комеди Франсез и дирекцию Дюкса, новой пьесы Грюмберга «Аморф д'Оттенбург» (X 1971) ²¹. Грюмберга во Франции считают сейчас одним из самых сильных драматургов младшего поколения, следующего за «поколением Гатти и Бийеду», сравнивают по манере его первый условно-исторический фарс с пьесами Дюренматта и Евгения Шварца.

И все же, намерения Пьера Дюкса имели, думается, положительный смысл. Пригласив Кузена и Фуасси, он пошел навстречу драматургии, до сих пор непосредственно связанной с «публичными» театрами. Дюкс явно стремился также расширить контакты с демократической и молодежной аудиторией, признавался в том, что мечтает превратить Дом Мольера в «Первый Дом Культуры Франции».

Актеры Комеди Франсез с подъемом выступили в «современных вечерах», но это были «разностильные» выступления по «произвольной программе». А репертуарной основой театра оставалась по-прежнему классика, возвращавшая труппу к одной из наиболее острых и принципиальных художественных проблем западноевропейского театра середины XX в.

«Самую плохую услугу мы оказываем классике, когда пытаемся с музейной точностью восстановить бытовые подробности, увлекаемся этнографией. Искусство внешнего правдоподобия жизни умирает. Умирают соответственно и какие-то выразительные средства театра,— писал советский режиссер Г. Товстоногов.— При постановке классических пьес... нужно создавать атмосферу, родственную пониманию зрителя. Это делал еще Шекспир, у которого Гамлет не средневековый принц, а человек Возрождения» ²². Можно напомнить, что сторонни-

²¹ Jean-Claude Grumberg, *Amorphe d'Ottenburg*.— «L'Avant-Scène», 1971, N 485.

²² Г. А. Товстоногов, *Классика и чувство времени*.— «Нева», 1968, № 1.

ком художественного воссоздания старины, близкого пониманию читателей нового времени, был в своих эстетических работах еще Вальтер Скотт. Этот взгляд повсеместно принят на современной прогрессивной сцене Запада.

Однако теперь, когда идейно-эстетическая борьба ощущается не только при выборе репертуара, но и в острых столкновениях принципов режиссуры, а в наиболее молодой поросли театра господствует метод импровизации, «самовыражения актера», «коллективных» спектаклей и т. п., «прочтение классики» становится порой слишком «вольным», а иногда и одиозным.

Недавно западногерманский еженедельник «Дер Шпигель» так писал о преувеличенной «автономности» немецких театров по отношению к авторам прошлого: «Это все те же старые, знакомые фигуры. Они все еще называются Луиза Миллер, Карл Моор, Тит Андроник или Антигона. Но как сильно изменились эти герои Шиллера, Шекспира, Софокла. Выступают в джинсах и кожаных куртках, курят гашиш, раздеваются догола и действуют под аккомпанемент оглушительного «биг бита» в психопатическом, мигающем свете, на фоне дикой пестроты кулис, выдержанных в стиле поп-арта... Режиссеры... директора театров государственных, городских и окружных обрабатывают, сокращают и актуализируют тексты так свободно и так безжалостно, как никогда до сих пор».

Во Франции на разных уровнях театра относятся к национальным классикам достаточно «уважительно», хотя и по различным причинам. Жиль Сандье со своей обычной, неподкупной прямоотой пишет: «Классики продаются хорошо; французские классики особенно: наши компатриоты лакомы до всего, что считают своей собственностью. Мольер, Корнель, Расин, Мариво, Бомарше, Мюссе, Фейдо, все эти наши собственные великие люди, наводнили театральный рынок. Пусть их показывают как угодно, в каких угодно отряпках, под любым соусом, старательно набальзамированными, или сварганенными

наспех — все равно можно быть уверенным, что извлечешь пользу. Отсюда разрастание классических спектаклей и утренников...

Это одна точка зрения — коммерческая. Есть также точка зрения работников музея, библиотекарей... докторов литературы и литераторов, торговцев слогами, факельщиков похоронных процессий и археологов, которыми владеет чувство ответственности за передачу наследия, за увековечение прошлого, продолжение традиций, закрепление старых форм. Такой труд годится лишь для тех, кто им интересуется. Его охотно выполняет Комеди Франсез.

Это точка зрения бальзамировщика. А кроме того, есть еще точка зрения людей живых, интересующихся живыми явлениями. Они хотят раскрыть значение классических произведений для нашей современности: это взгляды людей, которые знают, что жизнь шедевров искусства изменяется и обновляется в соответствии с моментом истории, формами общества, морали, культуры... людей, которые задумываются над тем, как помочь этим произведениям ожить, ответить на запросы нового времени...»²³.

Сандье прав, когда утверждает, что деятельность Комеди Франсез в области классики не играет в наши дни руководящей роли для национальной сцены. Рядом с «августейшим» театром, с официальным бастионом классического искусства существует множество других интерпретационных концепций, кипит «торговая» конкуренция, шумит идейная и эстетическая борьба.

Во Франции нечасто встречаются случаи сознательной варваризации, грубого опошления национальной и мировой классики. В конце концов, джинсы и бикини на персонажах «Гаргантюа и Пантагрюэля» — шаловливая уступка молодежной моде — не помешали Барро передать и осовременить гуманистические идеалы Рабле; так

²³ Gilles Sandier, *Théâtre et Combat*, Paris, 1970, p. 151—152.

же как кожаные пальто стражников Креона в «Антигоне» Ануйля только усиливали метафору жестокости оккупационного режима, волновавшую французов 1943 г. Зато, как всегда, здесь широко распространено «адаптирование», свободная обработка классических сюжетов в новых, порой чуждых замыслу автора фабульных, идейных и стилевых вариантах. Образцом тенденциозного «четвертования» Шекспира в реакционных политических целях может служить «Макбетт» Ионеско. В 1968 г. Жан Ко написал пьесу «Выколотые глаза»²⁴, бессмысленно жестокую порнографическую версию «Царя Эдипа», осовремененную браком миллионерши с бывшим автогонщиком, «психологией» гомосексуализма и т. п.

«Новый» Ануйль, автор «Золотых рыбок», в январе 1972 г. поставил (театр Антуан) еще одну «античную» пьесу — «Ты был таким милым, когда был маленьким»²⁵ на тему Электры и Ореста. В театральной программе пьесы Ануйль сообщал зрителям, что она создана под впечатлением «Хозфор» Эсхила. И тут же вступал в полемику с «пуристами», с «профессорами», которые требуют от драматургов «научных изысканий» в связи с использованным источником. К классикам нужно подходить свободно, как к однокашникам по профессии, и разбавлять их тяжеловесные, суровые тексты легким пикантным соусом, подходящим для наших деликатных желудков. Мысли Ануйля, казалось бы, сродни Сандье. Но «свобода» «свободе» рознь. Постановка собрала большую прессу. Однако многие критики резко осуждали Ануйля за его «Анти-Антигону».

Уже само название пьесы «Ты был таким милым, когда был маленьким» говорит о смягчении темы, о приближении ее к обыденному. Впрочем, «фамильяризация мифов» свойственна всему течению «интеллектуального

²⁴ Jean Cocteau, Les yeux crevés, Gallimard, Paris, 1968.

²⁵ Jean Anouilh, Tu étais si gentil quand tu étais petit, Table ronde, Paris, 1972.

театра» первой половины века, из которого вышел Ануиль. Но Ануиль изобрел на этот раз особенно виртуозную, «дьявольски ловкую», как пишут французы, фабульную рамку для трагической истории семейства Атридов.

«Легендарные преступники» осуждены на то, чтобы каждый вечер, снова и снова до бесконечности играть свою страшную трагедию; в этом их казнь. Большая часть сцены занята высокой эстрадой. У ее подножия скорчившись, вся в черном маленькая Электра. Она ждёт Ореста. Слева условный греческий портик — вход во дворец. Перед ним разворачивается действие: Электра встречает Ореста. Орест разговаривает с Клитемнестрой и Эгисфом, убивает их и т. д. Справа на подиуме идет своя «пьеса». Музыканты: старый пианист и три женщины разного возраста и разных взглядов (все в современных костюмах) пришли, чтобы аккомпанировать пьесе. Они в нужные моменты играют ту или иную мелодию и все время обсуждают и оценивают поступки «античных» героев с точки зрения французских обывателей наших дней, часто переходя на свои личные дела и заботы... После того как месть Ореста свершилась, скрипачка, виолончелистка и контрабасистка как бы превращаются в эриний, окружают с криками: «Он убил свою мать! Он убил свою мать!» — несчастного Ореста, рвут на нем одежду, бьют его, действуя инструментами как оружием. Орест падает. Старый пианист поднимает его, накрывает своим плащом, превращая таким образом сына Агамемнона в современного юношу, успокаивает его и уводит с собой. На сцене снова появляется Электра и садится у подножия эстрады. Через сцену проходят с видом актеров, усталых после представления, «ожившие» Эгисф и Клитемнестра. Королева вытирает с лица грим. Электра продолжает ждать Ореста. Занавес падает.

«Рамка» оркестрантов сделана очень эффектно. Контраст между величественной трагедией древности с ее

суровыми морально-этическими и общественными проблемами и болтовней современных мещанок разителен и смешон. Многие рецензенты с восторгом писали об игре Мадлены Барбюле, исполнявшей роль старой контрабасистки в духе «мадам Прюдом» XX в.

Мастерски смонтирована и «греческая» часть. Но в ней отталкивает пахнущая театром коммерческой выгоды, совершенно чуждая античному искусству сексуальная истерия, которой обильно сдобрена «партия» Клитемнестры и отчасти даже роль Электры, а также дешевое, «гиньольное» смакование ужасов крови, «психологии» убийства, ожидания смерти. Однако все это второстепенная, внешняя сторона вопроса: обычные качества «ловко скроенной» пьесы.

Ануиль закончил работу над текстом 16 июля 1969 г. В нем есть прямые намеки на отношение к тому, что происходило во Франции около года назад. Споря с пианистом Леоном, который сочувствует «сиротам Агамемнона», мадам Гортенз — контрабасистка, воплощение сто процентного мещанства, говорит: «О, вы вечно защищаете молодежь. Мы видели вас в Мае!» И настоящая, глубинная тема всей пьесы, отраженная в обоих ее планах, это — «извечный бунт молодых», неизбывный «конфликт поколений». Каждый вечер повторяется драма Ореста, и Электра после ее окончания снова ждет своего Ореста, чтобы все началось сначала. Но в идейном смысле это только абстрактная, «универсальная» экспозиция. Мораль — впереди.

Об этой вещи можно сказать то же, что писали французские рецензенты по поводу автобиографической комедийной трилогии Ануиля 1969—1970 гг. и о его пьесе 1968 г. «Булочник, булочница и подмастерье». Ануиль не желает понять общественного смысла молодежного движения в капиталистическом мире. Так же как авторы французского бульварного театра, он снова и снова поднимает вопрос о семейных драмах, заброшенных де-

Мадлена Барбюле — контра-
басистка («Ты был таким ми-
лым, когда был маленьким»
Ануйля). Карикатура.

«Ричард III» Шекспира в
Комеди Франсез (фестиваль в
Авиньоне 1972 г.).



тях, дурных инстинктах... Героя новой пьесы отовсюду преследуют советы и предостережения. Мадам Гортенз говорит о преимуществах зрелого человека над бессмысленными порывами юности; Эгисф, очень «интеллектуальный» и «гуманный» у Ануйля, отравляет Ореста ядом пресловутой теории акоммуникабельности, бессилия любой деятельности перед лицом смерти; хор — голос авторской мысли — утверждает, что самая «справедливая» месть неизменно превращается в «несправедливую», в преступное насилие; «добрый» пианист учит Ореста примирению с «вещами, какими они есть». Греческий миф о первом юноше, восставшем против миропорядка взрослых, использован Ануйлем явно тенденциозно. Его вариант «Хоэфор» звучит как тема неизбежной, но скоропреходящей болезни «пылких заблуждений» молодости.

Одним из наиболее серьезных спектаклей 1969 г. была пьеса африканского драматурга, пишущего по-французски Эме Сезэра — «Буря»²⁶ в постановке Жана-Мари Серро. Сезэр — Серро имели большой успех уже в двух предшествующих спектаклях («Трагедия Короля Христофора», Одеон, 1965 и «Сезон в Конго», ТЭП, 1967). Обе постановки стали объектом глубокого исследования как образцы высокого мастерства драматурга и режиссера в жанре политико-социальной драмы²⁷. «Буря» Сезэра написана по мотивам одноименной драмы Шекспира. Здесь, как и в других произведениях Сезэра, центральной темой является «трагедия деколонизации». Пьеса современного африканского драматурга лишена богатой сказочной метафоричности и философской сложности шекспировского шедевра. Изменен и его сюжетный аспект. Смысл драмы теперь не в борьбе мудрого Просперо против лишившего его трона брата Антонио и

²⁶ Aimé Césaire, Une tempête.

²⁷ Les voies de la création théâtrale, 2, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1970.

злых сил природы. И Калибан — не злой дух, а правитель народа, угнетаемого захватчиками-колонизаторами. Просперо, лишивший его трона, кричит: «Чем бы ты был без меня?» Калибан возмущенно отвечает: «Но просто королем, королем моего острова». Талантливая постановка Серро подчеркивала антиколониалистский акцент пьесы.

Прогрессивная критика высоко оценила «Бурю». Многие, правда, отдавали предпочтение пьесе о Лулумбе («Сезон в Конго») и «Трагедии Короля Христофора», где Сезэр открыто говорил о событиях современности и американском расизме, в то время как действие «Бури» развивается вне конкретной истории. Но так или иначе, «черный Шекспир» прозвучал на парижской сцене как талантливое явление передового театра.

К понятиям французской культуры сферы 1968 г. ближе других классиков оказался Мольер, хотя принципы «мольеризации» осмысливались по-разному.

«Рыцарей Комеди Франсез» она уводила назад к старине. Превознося Мольера как «новатора», они цитировали Фенелона. Группа Действия «леттристов» Парижа, Лиона и Нанси, имея в виду вечера «новых авторов», требовала очистить «мусорный ящик» Комеди Франсез от «псевдоавангардистов» именем «молодых бунтарей» и «их предка — Мольера». Гошистская театральная молодежь прямо называла Мольера «разновидностью хиппи».

Мольер первым из классиков вошел в цеха бастовавших заводов. Труппа Ги Реторе весной 1968 г. предприняла турне по многим лицам, коллегам и предприятиям района столицы со спектаклем «Повторяя Мольера». Интересно, что даже в эти волнующие дни «Ла Гильд» ставила отнюдь не только развлекательные или просто «просветительные» задачи. Спектакль был рассчитан на воспитание художественного вкуса, на то, чтобы выработать верную точку зрения учащейся молодежи и рабо-

чих на классическое наследие. Шли «Ученые женщины», причем актрисы выступали не в кринолинах, а в брючках и свитерах. И была показана, собственно, не мольеровская пьеса, а работа над ней. Два актера-режиссера вели спектакль и у каждого из них был свой взгляд на трактовку драматургии прошлого: один был за «актуализацию», за осовременивание, другой — за сохранение традиционных форм игры. Режиссеры все время прерывали действие, чтобы показать в чем суть их метода. Необычная публика живо реагировала на замыслы театра.

Клод Оливье («Леттр Франсез», X 1968), говоря о вялом начале первого послемайского сезона, выделил только три спектакля, заслуживающих внимания, постановки, пусть спорные, но отражавшие усилия «перевести на язык театра то, что недавно произошло на улицах», доказывающие, что драматическое искусство «служит событиям и их продолжает». Речь шла о пьесах: «Жара в Париже, или Делай в мае все, что тебе нравится», «Цена бунта на черном рынке» и «Проделки Скапена». Театр де л'Эст Паризьен несколько лет назад уже показывал эту комедию. Но теперь многое в постановке изменилось. Режиссер-постановщик Эдмон Тамиз в программе спектакля писал: «В свете майских событий мне кажется невозможным ставить эту вещь как легкий, очаровательный балет-фарс. Я должен показать в ней картину жестокой эпохи, когда финансовая система Кольбера, безумная роскошь двора, налоги и войны разоряли народ...

Морис Сарразен, директор Гренье де Тулуз, ознаменовал 25-летие существования Драматических центров постановкой «Школы жен» Мольера. В специальном бюллетене театра²⁸ Сарразен писал: Я не хочу воскрешать бытовых деталей прошлого. Но мольеровские персона-

²⁸ Grenier de Toulouse, Bulletin de Centre Dramatique National, 6-e année, oct. 1970, N 1.

жи и их отношения живы и понятны сегодня. Меня интересует тема молодежи, поднятая у Мольера, стремление молодых освободиться от гнета, найти свой путь. Недавно в одной радиопередаче два политических деятеля спрашивали друг друга: что такое молодежь, реальность или мифология? Мне сорок лет, и все стремления современной молодежи кажутся мне совершенно реальными... Я вижу, как маленькая Агнесса каждый день пробегает по улице и ее можно фотографировать десятки раз.

Как когда-то два юбилейных года Бальзака (1949—1950), Франция отмечает в 1972—1973 гг. двукратный юбилей Мольера (350 лет со дня рождения и 300 лет со дня смерти). Это вызвало новый приток его пьес в театры Франции и вместе с тем новые споры вокруг этого славного имени. Споры, имеющие принципиальное методологическое значение.

Эдит Раппопорт, обозреватель из «Франс нувель», дала аналитический обзор ситуации накануне юбилейного периода (XII 1971). С предстоящим выходом на различные сцены страны множества новых мольеровских спектаклей, пишет Э. Раппопорт, «хранители традиции» проявляют заметное волнение. Комеди Франсез объявила шесть Мольеров и хочет посвятить весь следующий год «Патрону Дома». В других театрах пойдет сразу четыре «Скупых». Национальный театр Страсбурга возобновляет «Проделки Скапена». Это далеко не все, что попадет за два года на подмостки театров. Но уже теперь можно видеть, что предъюбилейный и юбилейный показ Мольера превращается в «турнир» концепций. В одних театрах Мольер являет нам облик мрачный и серый, как в плохом школьном учебнике, в других — обнаруживает силу и страсть в раскрытии своей эпохи, которые помогают нам понять нашу...

Во французском театральном мире существует шуточная поговорка: «Что нового?» — «Мольер!» Таким вечно новым, горящим живой общественной мыслью,

радостно веселым и остро обличительным выглядит автор «Проделок Скапена» в ТНС (Национальный театр Страсбурга). Творчество Мольера глубоко человечно и плодотворно для всех времен. Но такого Мольера, по мнению критика из «Франс Нувель», не принимает Жан Пиа, который поставил в Комеди Франсез «Школу жен» (XII 1971). Пиа считает «нелепым» и «безумным» трактовать Жана-Баптиста Поклена как «носителя социальной мысли». Своей постановкой он намерен вызвать безудержный смех, «психологически» обоснованный. Ибо нельзя не смеяться над женщиной, забывающей свою естественную обязанность — быть женой... Другие рецензенты оценивают спектакль Пиа мягче, но тоже называют эту добротную, отшлифованную постановку «Мольером без неожиданностей». «Мнимый больной» у «французских комедиантов» — еще один «педантический» Мольер. «Демификация» великого комедиографа, «новое освещение» пьесы, обещанное постановщиком (Ж.-Л. Коше), свелось к подмене социально-психологической темы достаточно наивной «конкретной» сатирой на медицину и врачей, к нагромождению этнографических деталей. В Доме Мольера тоже бывают «описки». Ж.-Л. Тамен в один вечер с «Мнимым больным» живо и инициативно поставил «Смешных жеманниц», о которых говорили — «Мольер с сюрпризом!».

Комеди Франсез имела значительный успех с исторической хроникой Шекспира «Ричард III». Однако спектакль не был для нее характерным, так как его поставил один из руководителей Ройял Шекспир Компани — Тэрри Хэндс.

Сумма критических оценок работы Комеди Франсез в сфере классики позволяет утверждать, что, несмотря на великолепную техническую школу и наметившуюся прогрессивную эволюцию, первый государственный драматический театр Франции до сих пор и здесь не является лидером национальной сцены. Приоритет завоевали

«публичные» театры, вооруженные демократическим и материалистическим пониманием истории культуры. Правда, и у них не обходится без поисковых просчетов, противоречий и крайностей, типичных для «левой» творческой среды Франции.

Преимущественно с классикой работает наиболее сильный и самобытный режиссер младшего поколения — Патрис Шеро, выступивший в 1968 г. с нашумевшим спектаклем «Цена бунта на черном рынке». Как постановщик классических произведений Шеро тоже вызывает дискуссии и пересуды. В передовом театроведении он имеет, пожалуй, больше критиков, чем сторонников, хотя в таланте, инициативности и доброй воле ему отказать нельзя.

«Солдаты» Ленца (премия молодых компаний 1967), «Дон Жуан» Мольера (1968), «Ричард II» Шекспира (1970) и другие пьесы реализованы им, по существу, в русле режиссерского принципа «народных» театров, принципа «актуального», «внетрадиционного» прочтения шедевров прошлого. С тем различием, что режиссерский «почерк» Шеро отмечен чрезмерной сложностью формы, своеобразно сочетающейся со сгущенной социологической тенденциозностью и крайне «вольным» обращением с текстом. Это дает кое-кому основание обвинять Шеро в том, что он позволяет себе «играть с театром, использовать его, чтобы показать себя», в каждой пьесе «расставляет западню для публики» и т. д. После новой постановки Шеро («Парижская резня» — Марло, 1972) «Юманите» прямо писала, что молодой режиссер пренебрег выразительностью содержания ради визуальных эффектов. Но Патрис Шеро способен к теоретической мысли, к эстетическим исканиям. И его деятельность привлекает внимание критики значительно больше, чем многие постановки Комеди Франсез.

Поисковая работа передовой режиссуры, ставящей классику, осуществляется и опытными, зарекомендовав-

шими себя коллективами, и молодыми труппами. Это для них вопрос метода и идеологии, к которому в демократическом лагере сценического искусства относятся с большой требовательностью.

Заметным событием в данной области стал первый шекспировский спектакль начинающей тогда актерской группы Театр дю Солей — «Сон в летнюю ночь» (1968). Критика писала о недостаточной «историко-философской» глубине и некоторых спорных деталях интерпретации. Но нельзя не признать, что Ариана Мнушкина (руководитель театра) сумела передать народность и сатирический огонек очаровательной сказки Шекспира, где ум и талант афинских простолюдинов торжествуют над «прециозной» культурой знати. А очень простая декорация, если так можно назвать огромный белый ковер, застилающий арену (труппа выступала в помещении цирка), в различном освещении создавала живую иллюзию лесной поляны и лунной ночи.

Крупнейшие сцены периферийных Драматических центров и театров Красного пояса Парижа настойчиво вырабатывают свою эстетику классического спектакля, которая восходит к нашумевшим в начале 60-х годов постановкам Планшона («Генрих IV», «Троил и Крессида» Шекспира и др.) и через Планшона к Брехту. Планшон был далек от задачи «консервировать» классику. Он стремился воссоздавать гениально схваченные Мольером, Шекспиром, Кальдероном и др. черты «жизни людей» в ее социальном и историческом осмыслении. А свое право режиссера видел в том, чтобы «задавать классикам вопросы», интонировать в их произведениях идеи особенно актуальные сегодня. Рецензия «Юманите» на постановку «Береники» Расина, осуществленную Планшоном, в 1970 г., начиналась словами: Избрать произведение архаической культуры, смысл которого затемнен предвзятыми толкованиями, очистить и восстановить его для сегодняшнего зрителя... Эту задачу вы-

полнил Роже Планшон в «Беренике» Расина... Его «Береника» стала достоянием национальной культуры, более важным, чем многие образцы искусства, хранящиеся в Лувре.

Планшон серьезно изучал историю Рима, использовал новейшие исследования о Расине. Но его спектакль — самостоятельное творческое слово, ушедшее от теории ученых к практике образного воссоздания интимно-психологической и вместе с тем общественно обусловленной человеческой драмы.

Глубокой философской продуманностью отличается, по словам критиков, «Тимон Афинский» Шекспира в постановке Театрального ансамбля Женевилье. Его руководитель — Бернар Собель в творческих раздумьях над реалистической трагедией Шекспира исходил из трудов классиков марксизма-ленинизма об эпохе Возрождения, опирался на концепции советских литературоведов, на брехтовские рассуждения о классическом репертуаре.

Высоко оцениваются шекспировские спектакли Театр де ла Коммюн в Обервилье («Генрих VIII», 1972) и ТЖФ в Сен-Дени («Отелло», 1971). В первом (постановка Г. Гаррана) преобладает аспект художественно-историографический. Второй, оставляя историю как детерминирующий социо-политический фон, глубоко вклиняется в психологические коллизии.

Передовые аниматоры много работают над образом Лорензаччо (ТЭП и др.) — «романтическим Гамлетом» Мюссе, чья трагедия рассматривается теперь в свете некоторых молодежных проблем современности.

Эстетика прогрессивного классического спектакля еще во многом противоречива, не лишена вульгарно-социологических реминисценций и формалистических отклонений. Но именно здесь реализуются идейно-художественные искания, принципиально важные в общенациональном масштабе.

„THÉÂTRE — MODE“



ТЕАТР ЗАМЕШАТЕЛЬСТВА И КАТАСТРОФЫ

КРИЗИС ТЕАТРА ПАССИВНЫХ РАЗДУМИЙ

МОЛОДЕЖЬ ЗАХВАТЫВАЕТ СЦЕНУ



„Т

еатр молодых (или почти)» назвал наиболее популярные течения послемайской сцены один из критиков. «Почти» относится прежде всего к Аррабалу — плодовитому драматургу, который в истории современной сцены занимает место где-то между «театром абсурда» «испуганных пятидесятников» и молодежным «театром протеста» конца 60-х годов. Впрочем, сам Аррабаль тоже является главой «школы», известной под названием «театр паники».

Фернандо Аррабаль также, как Ионеско и Беккет, иностранец по происхождению. Он родился в 1932 г. в бывшем испанском Марокко. Детство и юность провел в Мадриде, где получил юридическое образование. Рано начал увлекаться театром и уже в семнадцать лет был автором двух пьес («Загородный пикник» и «Трехколесный велосипед»). В 1955 г. после столкновения с франкистской цензурой добровольно эмигрировал во Францию. Тяжело болел туберкулезом. В 1957 г. «Трехколесный велосипед» поставили в Испании. Пье-

са шла всего один день, и все закончилось громким скандалом. По словам автора, в прессе вспыхнула настоящая битва мнений. А в театральном зале зрители «дрались зонтиками». В Париже это же произведение было передано в Комиссию помощи первой пьесе. Тут на него обратил внимание нынешний директор Театр де ла Виль Жан Меркюр и известный своим неизменным интересом к новым явлениям драматургии режиссер Жан-Мари Серро. С тех пор началось «триумфальное» шествие Аррабаля по столичным и периферийным сценам страны. До 1967 г. его показывали обычно маленькие «экспериментальные» труппы. «Архитектора и императора Ассирии» смотрела уже публика театра Монпарнасс — зала высоких драматических традиций. Это окончательно упрочило место Аррабаля в национальном репертуаре Франции¹. Теперь его называют «наиболее часто играемым» современным драматургом. В 1961 г. появилось двухтомное издание его пьес с хвалебным предисловием Женевиев Серро, которой Аррабаль в значительной степени обязан своим быстрым продвижением². Спустя несколько лет его произведения вышли уже в семи томах³.

Отчасти связанные с классической испанской традицией, пьесы этого автора были вместе с тем вызывающе

¹ Вот далеко не полный перечень постановок Аррабаля во Франции. Часто трудно переводимые названия его пьес приводятся здесь в оригинальной транскрипции: «Pique-nique en Campagne», 1959; «L'Orchestration théâtrale», 1960; «Le Tricycle», 1961; «Fando et Lis», 1963; «Le Couronnement», 1965; «Le Cimetière des voitures», 1966; «Le Grand Cérémonial», 1966; «La Princesse et la communiantte», 1966; «Le Labyrinthe», 1967; «L'Architecte et l'empereur d'Assyrie», 1967; «Guernica», 1968; «Bestialité érotique», et «Un Tortue nommé Dostoïevski», 1969; «Et il passèrent des menottes aux fleurs», 1969; «Le Jardin des Délices», 1969; «Le Lai de Barabas», 1969; «Concert dans l'Oeuf», 1969; «Fando et Lis», 1970; Bella Ciao, 1972.

² Arrabal, Théâtre, Julliard, Paris, 1961.

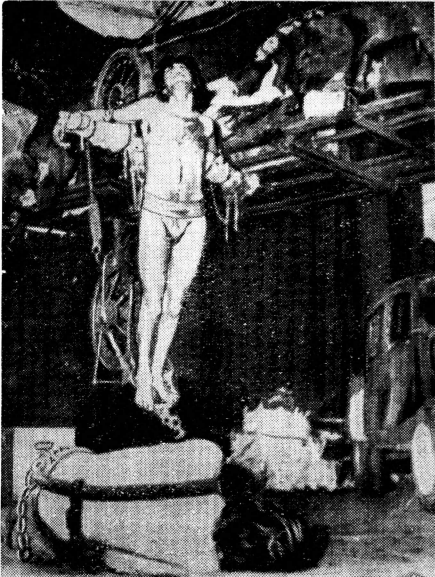
³ Arrabal, Théâtre, Christian Bourgeois, Paris, 1969.

новаторскими, скандально необычными. С помощью эффектных постановок «придворных» режиссеров драматурга, выходцев из испанской Аргентины — Виктора Гарсиа, Хорхе Лавелли и Жерома Савари, «театр Аррабаля» вскоре приобрел едва ли не мировую известность. Право издания и постановки пьес этого «Сальвадора Дали драматургии» покупалось в Англии, Германии, Бельгии, Скандинавских странах, Латинской Америке. Особенный успех Аррабаль имеет в США.

Нельзя не согласиться с советскими критиками, которые, отдавая должное популярности Аррабаля, считают его театр явлением отрицательного идейного и художественного потенциала⁴. Как драматург Аррабаль неотступно придерживается бредовых сюжетов, демонстрации невероятных духовных и физиологических патологий, извращенных сексуальных сцен, ситуаций чудовищной, бессмысленной жестокости. Анормальность, алогичность, аморальность, апсихологизм. Кошмарный «анти-мир».

Фандо нежно любит прелестную, до половины парализованную Лиз. Он посадил ее в тележку и везет в некий город Тар. Неизвестно зачем. В пути они много говорят о бесконечной взаимной привязанности. Однако Фандо, все время повторяя любовные клятвы, почему-то связывает цепью и забивает «возлюбленную» Лиз ремнем до смерти... («Фандо и Лиз»). В свое время в грубом физиологизме, в ненужно жестокой обнаженности показа человеческих страданий обвиняли Золя — автора «Лурда». Там, кстати, тоже были свои «Фандо и Лиз»: молодой аббат Пьер Фроман и подруга его детства калека Мария. Но никто бы не стал сравнивать грандиозную антиклерикальную, глубоко гуманную эпопею ав-

⁴ Л. Щепилова, Жестокость под маской инфантильности.— «Театр», 1971, № 2; Л. Павлов, Фернандо Аррабаль или «театр панического ритуала».— «Литературная газета», 26 апреля 1972 г.



*«Кладбище автомобилей»
Аррабалья в постановке Викто-
ра Гарсиа. Театр дез'Ар.*

Фернандо Аррабаль.



тора «Трех городов» с болезненно садистским бредом Аррабаля.

В одноактном диалоге «Молитва», который как составная часть входит в спектакль «Кладбище автомобилей», речь тоже идет о религии. С той разницей, что вместо страстной и принципиальной общественно-философской дискуссии, поднятой Золя, у Аррабаля — идиотическая «словесная порнография», уродливая «антимысль». На фоне черного занавеса: молодые мужчина и женщина, Фидио и Лилбе. Аксессуары: черный детский гробик с четырьмя свечами по углам, железный крест. Фидио и Лилбе просто так, чтобы «на минутку развлечься», избавиться от скуки, убили своего ребенка и теперь «грустно» «морализируют» над его трупиком. Они читают Библию и собираются стать добрыми, «как ангелы», или как тот «маленький бог», который родился в холодном хлеву. Правда, их мучают сомнения.

Л и л б е. Это вовсе не так просто быть добрым.

Ф и д и о. Во все не просто.

Л и л б е. А я смогу врать?

Ф и д и о. Нет.

Л и л б е. А красть апельсины в лавке?

Ф и д и о. То же нет.

Л и л б е. А сможем мы ходить на кладбище и играть там как прежде?

Ф и д и о. Конечно. А почему бы нет?

Л и л б е. И как когда-то выцарапывать глаза у мертвых?

Ф и д и о. Ну, нет, вот это нет!

Л и л б е. А убивать?

Ф и д и о. Нет.

Л и л б е. Значит позволим людям жить дальше?

Ф и д и о. Очевидно.

Л и л б е. Тем хуже для них.

Несколько десятков минут подобного разговора о «по-

исках христианских добродетелей». Оба «героя» устали и соскучились. Вывод:

Л и л б е. Это будет тоже нудно. Как и все другое...

Ф и д и о. Попробуем.

Издали доносятся звуки джазовой музыки из репертуара Луиса Армстронга (?!?!).

Другие пьесы Аррабаля еще гораздо нелепее, ближе к безумию. «Лабиринт» — это местность, сплошь завешанная сохнувшими на веревках выстиранными одеялами. Справа на сцене тесная, грязная уборная, где лежат на спине двое скованных цепью друг с другом молодых людей. Жалкий, умирающий Бруно непрерывно стонет и просит пить. Хорошо одетый, бодрый Этьен, не обращая внимания на мучения Бруно, силится распилить наручники. Освободившись, выходит наружу. Но найти выход из путаницы мокрых полотнищ не может. Встречает Микаэлу — дочь Жюстена, человека неизвестно за что арестовавшего Этьена и запершего его в отхожем месте. Девушка приветлива с Этьеном, но помочь ему уйти не желает. Появляется таинственный папаша. Дочь начинает бессовестно врать ему, уверяя, что Этьен пытался ее подкупить или изнасиловать. Старик благодушно отсылает Микаэлу к «жениху», которым оказывается несчастный, задыхающийся в зловонных испарениях Бруно. Микаэла ложится рядом с умирающим, требует от него ласк. Отец любит эту сцену и заставляет Этьена смотреть на свою «чистую», «непорочную» дочь. Этьен с ужасом узнает, что почему-то должен предстать перед «Высшим судом». Жюстен уходит. Тем временем Бруно повесился в уборной. Микаэла этим не огорчена и просит Этьена помочь ей спрятать труп. Совершенно растерявшийся Этьен соглашается. Но в этот момент возвращается Жюстен и снова арестовывает юношу, теперь уже по обвинению в убийстве Бруно. Тут же состоялся суд. Присутствующая при этом Микаэла неприлич-

но ластится к отцу. Этьен приговорен к смерти. Он должен оставаться на месте и ждать, когда за ним явится стража и с барабанным боем отведет его на место казни. В заключение пантомима: судья удаляется, утаскивая с собой стол, заваленный бумагами и бутылками, фигурировавший во время процесса. Микаэла уходит, обнявшись с Жюстеном. Этьен, жалкий, уничтоженный, ждет. Барабанный дробь вдали. Осужденный бешено мечется между одеялами. Барабаны приближаются. Никого. Затем появляется ужасный призрак агонизирующего Бруно с нечеловеческими воплями: «Пить! Пить!» Этьен отступает в ужасе. Одеяла поглощают Бруно. Барабаны еще ближе. Этьен опять ныряет в «лабиринт». Еще ближе. Никого. Этьен то скрывается, то снова выглядывает из-за одеял. Занавес опускается.

Большая двухактная драма «Архитектор и император Ассирии» — «аррабалианский» вариант «робинзонады» — контрастирует с предыдущими пьесами, «инфантильными» по мысли и примитивными по диалогу. Это произведение «грандэлоквенции»: ораторских эффектов и философских претензий.

На маленький островок, единственный житель которого — дикарь, прозванный Архитектором, в результате авиационной катастрофы попадает некто важный и элегантный, именующий себя императором Ассирии. Он тоскует по «цивилизованному обществу», предается многословным воспоминаниям и, шутя, научает Архитектора, ставшего его Пятницей, всем «премудростям» восточной и западной культуры вплоть до «радостей» гомосексуализма и тонкостей софистических споров. Громадные монологи обо всем и ни о чем чередуются здесь с диалогами-скетчами, игрой в чужую жизнь, в процессе которых персонажи переодеваются в женское платье, меняют костюмы и маски. Речь идет то о нагих красавицах-одалисках, приветствовавших когда-то пробуждение императора Ассирии, то о боге, который «сошел с ума

еще до сотворения мира», то о войне и истреблении мирного населения чужеземными агрессорами, то о том, как император убил свою «нежно любимую» мать, разрезал ее труп на куски и дал их сожрать немецкой овчарке, а кости выбросил в мусорные урны Медицинского факультета. Все это и многое другое на одном уровне, уровне «ноншалантной» безответственности, которую сам автор претенциозно называет «творческой свободой». В конце концов император в припадке ностальгии требует, чтобы Архитектор убил его. Тот сопротивляется: «Умереть — это уже не игра. Это непоправимо». Но «господин» настаивает: ты убьешь меня и ты должен меня съесть всего целиком, чтобы ты стал одновременно собой и мной. Заключительная сцена полна «неожиданностей».

Архитектор за пиршественным столом, на котором лежат останки императора. Убийца оплакивает свою жертву и вместе с тем мощными ударами топора отрубает у нее то руку, то ногу, чтобы обглаживать кости. Архитектор, как того хотел его покойный господин и друг, одет в платье матери императора: кружевной корсаж, шляпу с вуалью. В разгаре этого политого слезами пира, когда архитектор полез под стол за упавшей костью, он внезапно превращается в императора: ведь они составляют одно целое. Воскресший император полон буйной радости жизни, пляшет, поет, кричит: «Да здравствую я!». Вдруг слышится гул пролетающего самолета, взрыв, вспышка огня. На сцене появляется Архитектор, в костюме императора из первого действия. Император, как когда-то дикарь Архитектор, испускает нечленораздельные звуки, стремительно убегает. Все повторяется сначала.

Не имеет смысла останавливаться на содержании нескольких томов пьес Аррабаля. Краткий пересказ не может воссоздать ни их фабульной абсурдности, ни бредовой фантазии автора, ни странных словесных нагромождений.

дений, то наивных, то изобретательно непристойных. Да и само творчество Аррабалья представляет сегодня интерес не столько непосредственный, сколько «функциональный». В сущности, Аррабаль тоже вчерашний день французской драматургии. Недаром его все чаще начинают причислять к современным «классикам». А это после избрания в Академию Ионеско во Франции становится признаком перевода автора из категории «авангарда» в категорию «традиции». Важно выяснить причину того, что именно он «выжил» пока среди крушения абсурдистского «ведеттариата». Чем он смог пленить не только лучшие парижские театры, но и демократических режиссеров периферии? Откуда интерес к нему у молодежных трупп? Для этого нужно на время забыть критерии русской реалистической и советской сцены и попытаться стать на точку зрения современного француза.

Аррабаль, несомненно, близок к «театру абсурда». Это не требует доказательств. Рядом с ним называют также имена Жарри, Арто, Витрака, Кафки. Все в какой-то мере верно, но слишком общо, применимо почти к любой пьесе модернистского театра. Главный козырь, выделяющий Аррабалья среди «однопольчан» по модернизму,— биографическая и художественная связь с Испанией.

Со времен гражданской войны в Испании во Франции всегда сохранялись общественные слои, выражавшие сочувствие делу испанской республики и протест против франкистского террора последующих лет. Среди иностранных драматургов французского репертуара все эти годы предпочтение отдавалось испанским авторам от Кальдерона до Лорки и Рафаэля Альберти. Все испанское становилось символом антифашизма. Вспомним случай с запрещением постановки пьесы Гатти «Страсти генерала Франко» в ТНП, переросшей в грандиозный общественно-политический скандал. В этом смысле положение Аррабалья оказалось весьма выигрышным. Его

отец, офицер республиканской армии, был приговорен к расстрелу в 1936 г. Душевная драма маленького Фернандо, о которой он не устает напоминать, усугублялась еще тем, что его мать не разделяла взглядов отца и пыталась воспитать сына в ортодоксально консервативном духе. Среди кадров саморекламного альбома, выпущенного Аррабалем, есть такой: слева вдаль, в дымке взрывов отец в военной республиканской форме. Его голова пробита несколькими пулями. Справа в кресле за столом, заставленным едой (символ дома), мать с головой, рассеченной надвое и затянутой паутиной (символ ее колебаний между любовью к мужу и «политическим долгом»). На коленях женщины сам драматург в виде голого ребенка или карлика с мужской бородатой головой в очках. Аррабаль и его сверстники подрастали в обстановке политической диктатуры, полицейского и церковного террора, нищеты масс. Тяжкие воспоминания детства дополнились новыми фактами и личным опытом. Во время поездки по Испании в 1967 г. Аррабаль был посажен в тюрьму по спровоцированному обвинению в святотатстве. Арест известного писателя вызвал множество протестов западноевропейской интеллигенции, к которой во Франции примкнули Беккет, Ионеско, Ануиль, Франсуа Мориак и др. Суд состоялся в Мадриде осенью 1967 г. при большом стечении публики. Приговор был смягчен, так как эксперты сумели доказать, что подсудимый страдает «временным мозговым расстройством».

Неправильно было бы утверждать, что Аррабаль безучастен к судьбам своей родины. После выхода из тюрьмы он заявил, что намерен бороться за освобождение политических узников франкистской Испании. И, действительно, в 1969 г. написал и поставил в театре Эпе дю Буа пьесу, созданную по документальным материалам мадридской тюрьмы Карабанчел⁵. Прогрессивная прес-

⁵ Arrabal, *Et ils passèrent les menottes aux fleurs* (название заимствовано из поэмы Федерико Гарсии Лорки).

са отмечала остроту антифашистской направленности спектакля⁶. Но более часты случаи, когда «протест» Аррабаля обесценивается индивидуалистической позицией автора, его искаженным представлением о задачах и формах искусства. Известны декларации Аррабаля вроде следующих: «Никакой теории театра у меня нет. Писание пьес представляется мне авантюрой, а не плодом знания и опыта... Я пытаюсь создавать театр абсолютно свободный... Театр — это прежде всего ритуал... который вмещает святое и кощунственное, эротику и мистицизм, воспевает смерть и экзальтацию жизни...».

Аррабаль постоянно настаивает на личных, автобиографических источниках своих сюжетов. Часто возвращается, перефразируя ее то во фрейдистском, то в чудовищно шутовском аспекте, к теме взаимоотношений с отцом и матерью, как это было, например, в «Архитекторе и императоре Ассирии». Объясняет галлюцинаторные ужасы пьес реминисценциями воспоминаний о франкистских застенках. Он утверждает, кстати, что именно мадридский процесс 1967 г. послужил толчком к созданию одной из наиболее эротико-садистских пьес «Сад наслаждений» — овеянный мистикой и атмосферой хичкоковских ужасов истории любовных отношений между молодой прославленной актрисой Лаис и человеком-обезьяной Зеноном (роль Лаис в спектакле 1969 г. исполняла Дельфин Сейриг).

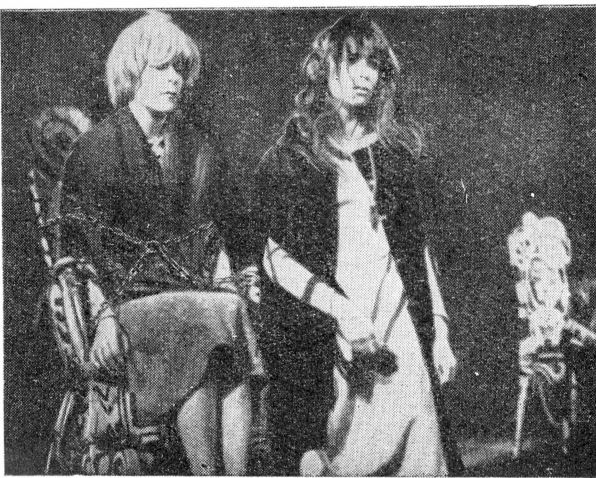
Театр Аррабаля в целом — явление, в сущности, не только «элитарное», предназначенное для узкой группки «левых интеллектуалов», но и «антинародное», мистифицирующее историю, общественные взаимоотношения, человеческие чувства. Тем не менее в обстановке французской сценической культуры 60-х годов на фоне претензий общественно аморфного и чаще всего бесфабульного «театра абсурда», спектаклей, где «ничего не происхо-

⁶ «France Nouvelle», 1.X 1969.



Рэймон Жером — император Ассирии.

Анна Карина и Элеонор Хирт в пьесе Эрика Вестфаля «Ты и твои облака». Театр Атений. 1971/72 гг.



дит», пьесы Аррабаля одним казались, видимо, более действенными по мысли, другим — увлекательно-сказочными. Третьих они привлекали «барочным» «испанским колоритом»... Говорили о влиянии на Аррабаля Гойи, Валье-Инклана. Сам автор в представлении многих был окружен нимбом «мученика-антифашиста».

Более прогрессивных зрителей привлекали такие спектакли, как «Загсродный пикник», с его антимилитаристской идеей, навеянной семнадцатилетнему Аррабалью войной в Корее, или «Герника», где то ли в духе инфантильного недомыслия, то ли с цинической иронией все же напоминали зрителю о преступлениях франкистов в годы гражданской войны.

Аррабаль уже в 1949 г. заговорил о судьбе молодежных низов («Трехколесный велосипед», «Кладбище автомобилей» и др.), безродных клошаров, которых вскоре стали называть «хиппи», а еще позже «бунтовщиками». Впоследствии он много раз возвращался к этой теме. Всегда по-своему, в бредовых сюжетах. Но нельзя забывать, что к этому времени французский зритель привык к самым удивительным ситуационным и словесным вывертам модернистского театра. У Аррабаля, начиная с его первых пьес, встречается то сипонимическое смешение свободы секса и социального протеста, которое отличало французскую буржуазно-либертенскую молодежь еще во времена, описанные в «Базельских колоколах» Арагона, а в наши дни стало для нее «болезнью века».

К. Муратова на страницах журнала «Театр» (1969, № 10) рассказывала, что в дни постановки «Кладбища автомобилей» зрительный зал наполнялся «эксцентрически одетыми» юношами и девушками, и закончила анализ этой пьесы словами: «Познакомившись с драматургией Аррабаля, ощущаешь особенно остро, как велика неудовлетворенность молодых представителей современного западного искусства окружающим миром».

А в 1968 г. отдельные критики причисляли Аррабаля к авторам, способствующим «возрождению» национальной сцены в дни, когда «театр бросился в атаку» на старое общество⁷.

Автор «Герники» и «Кладбища автомобилей» тоже поспешил откликнуться на «пламенный май». В том же году он написал драматическую тетралогию «Красная и черная утренняя звезда»⁸, где, по утверждению чешского журнала «Дивadlo», Аррабаль выразительнее, чем когда-либо раньше нападает на устои общества, стесняющего «свободу личности». Уже это определение говорит о стабильности буржуазного индивидуализма писателя. Стоит заглянуть хотя бы в первую часть тетралогии («Камни мостовой»), чтобы уловить состояние мыслей и эстетических принципов Аррабаля в интересующий нас момент. Пьесу, казалось, писали два автора. «Новый» Аррабаль, открыто и горячо взволнованный происходящим, воссоздал атмосферу студенческих сходок, манифестаций, баррикадных боев. Причем сделал это гораздо более темпераментно, сценически умело, чем Люк де Густин в «10 мая». И Аррабаль «классический», который затемнил большую историческую тему нелепыми интермедиями — смесью церковного католического лубка, с его экстатическим любованием кровью распятого Христа, и новейшего модернистского «гиньоля». По форме «Камни мостовой» — сплав из «хэппенингов» и травестированного средневекового «ауто».

Автор так объясняет свое отношение к теме: став свидетелем майских событий, я сразу же написал пьесу о баррикадах — «Красная и черная утренняя звезда». Я не собирался касаться политики. Я не хотел давать никаких поучений. Я маленький человек, свободный, насколько это возможно.

⁷ См. предисловие к семитомному изданию Аррабаля у К. Буржуа.

⁸ A r r a b a l, L'Aurore rouge et noire.

Польский журнал «Фильм» (26.VIII 1971) в статье о кинокартине «Да здравствует смерть!», поставленной Аррабалем в Тунисе по собственному сценарию, сообщает дополнительные детали о взглядах популярного драматурга. В интервью по поводу этого «странного, несвязного и мучительного фильма», где речь снова иносказательно велась о франкистском терроре времен подавления Республики и о личной драме автора, Аррабаль сказал: я не имею определенной политической программы. Мои взгляды рождаются из повышенной чувствительности к жизненным трагедиям, горю людей. Я на стороне рабочих, потому что их положение отражает страдания угнетенного человечества. Я ненавижу франкизм и церковь, как тот сапог, что давит бедняка, о котором говорил Брехт... Если бы я был старше и видел Республику, я бы понимал, что такое свобода, справедливость, равенство. Мог бы на что-то опереться. Но уже в четырехлетнем возрасте я встретился с кровавым чудовищем террора... Я немного оправился после переезда во Францию. Но понимаю, что и здесь не обходится без конфликтов...

Но как все-таки расшифровать получившее широкое развитие во Франции и вообще на Западе явление — «панический театр», «театр ужаса»? Несмотря на то, что Аррабаль располагает собственным периодическим изданием, он решительно уклоняется в данном случае от сколько-нибудь определенных дефиниций. В «Автоинтервью» драматург пишет: я придумал «панический театр» потому, что не верю в школы и системы. Отмечаю все предшествующее. «Паническое» течение не имеет ни догматов, ни манифестов. К нему может принадлежать любой, кто этого пожелает. Это театр, в котором трагедия свободно сочетается с балаганным Петрушкой, поэтичность с вульгарностью, страх с любовью, жизнь с галлюцинациями.

Аррабаль, впрочем, отнюдь не считает себя «безрод-

ным». Но «набор» философских и литературных параллелей, которые он для себя придумал, крайне парадоксален. Первым «паницистом» автор «Лабиринта» считает Конфуция. «Предвестниками» «искусства паники» называет попеременно Кафку, Достоевского, Льюиса Кэрролла... Можно было бы, естественно, оспаривать и углублять этот вопрос. Но для аспекта данной работы это не обязательно. Важно установить, что «обтекаемая» формулировка Аррабаля не отвечает сущности фактов.

Даже сторонники Аррабаля ощущают идейную подоплеку его искусства. Называют драматическую эстетику «паницизма» «театром замешательства и катастрофы». Известный французский театровед Одетт Аслан считает «паническую драматургию» родом ущербной идеологии, надломленного мировосприятия, прячущегося за экстремистскими средствами художественного выражения.

Не случайно самое большое количество постановок пьес Аррабаля падает на невыразительный, лишенный прогрессивной идейной доминанты сезон 1969/70 гг. «Черный юмор» этого драматурга, его скандально громкий, но чрезмерно личный, слишком метафорически выраженный «протест» был симптоматичен, во многом близок дезориентированной части французской творческой интеллигенции и особенно молодежи в первые послемайские годы.

«Эфемерная», как ее называет Одетт Аслан, максимально экспрессивная форма драматургии Аррабаля тоже находит место в кругу противоречивых эстетических поисков «левого» искусства. Это в значительной мере способствовало тому, что Аррабаль с его проблематикой антифашистских и антиклерикальных идей мог попасть в один из лучших театров системы Децентрализации — Грень де Тулуз. Ставили в 1970 г. раннюю пьесу Аррабаля «Фандо и Лиз». Причем режиссер спектакля, молодая актриса Лиз Гринвель, объясняла выбор автора

и произведения тем, что зритель найдет здесь возрожденную трагедию Ромео и Джульетты, новую «песнь любви», «погубленной потребительским обществом». 29.XI 1972 «Юманите» опубликовала текст заявления Аррабаля, сделанного им по поводу новой постановки «Ils passèrent les menottes aux fleurs» (театр Палас). Обращаясь в редакцию «Юманите», Аррабаль подтвердил свою принципиальную антифашистскую позицию в таких словах: «Я горячо желаю того, чтобы эта пьеса помогла привлечь всеобщее внимание к людям, заключенным в тюрьму за то, что они хотят видеть Испанию свободной страной, где будут установлены равенство и справедливость».

В годы наибольшего успеха Аррабаля во французскую драматургию пришли авторы того же, примерно, социального кругозора, о которых немало писали. Значительно более молодые, но тоже не принадлежащие к «студенческому поколению» Жан-Клод Грюмберг и Рене Эни, а также плеяда более зрелых литераторов, помнящих войну, оккупацию, фашизм — Ремо Форлани, Эрик Вестфаль, Жак Борель, Жанин Вормс и др. Никак не связанные между собой, они все же как бы составляют новый послемайский этап «интеллектуального» театра. Интеллектуального не в широком смысле материалистического миропонимания, а скорее в смысле «искусства раздумий», сознательно затрагивающего жизненные проблемы разного уровня.

Наиболее поверхностна и «старомодна» из них Жанин Вормс. Две ее одноактные пьески, показанные парижанам на сцене Пти-Одеон в декабре 1971 — январе 1972 г.⁹, возвращают нас к раннему Ионеско, но без его «патафизического» всеотрицающего подтекста и головоломной метафористики. В связи с театральными вечерами Жанин Вормс упоминали также «пьесы» На-

⁹ Jeannine Worms, Le gouter, Tout à l'heure.— «L'Avant-Scène», 1972, N 492.

тали Саротт и диалоги Анри Монье. Талантливого художника и литератора-республиканца революционной эпохи 1830—1840-х годов, Монье стали часто вспоминать и даже ставить в нынешней Франции. Однако встреча бичующей антибуржуазной сатиры «Народных сенок» и особенно монументальной сатирической фигуры Жозефа Прюдома с красочными, но слишком уж легкими «мыльными пузырями» словесного потока в «драматикюль» Жанин Вормс ни в каком измерении невозможна.

Две светские дамы, как две капли воды похожие одна на другую, зашли в кондитерскую выпить чаю. Они с жадностью поглощают сладости и, не закрывая рта, сплетничают о своих друзьях. Новая «Школа злословия», но без остроты шеридановских ситуаций, без пронизательности его социального анализа, без человеческих характеров. Рецензенты хвалили автора «Полдника» за наблюдательность, за блестящую словесную игру, наконец, за «типичность» социального портрета, изобличающего пустоту, эгоистичность и злобность «полных ртов». Но даже Ги Дююр, в общем весьма «комплиментарно» представивший Жанин Вормс читателям «Аван-Сцен», не удержался от реплики: Жанин Вормс далеко не наивна. У нее есть враг, с которым она воюет: общие места, бездушные, безответственные, ничего не значащие словесные стереотипы в любви, в семье, в общественных отношениях, в политике. Воюет, но зачем, во имя какого морального принципа? Об этом Жанин Вормс не упоминает никогда.

Жак Борель, романист, лауреат Гонкуровской премии 1965 г., написал «черный фарс» на тему об уродливом воспитании детей в среде «интеллектуального мещанства» — «Тата, или О воспитании»¹⁰, настолько им-

¹⁰ Jacques Borel, Tata, ou De l'Éducation, éd. Gallimard, Paris, 1972.

понировавший «левому» искусству, что его дважды поставили режиссеры «публичных» театров (II 1971 — Дом Культуры в Ренне, II 1972 — Муниципальный театр в Понтиви).

Эрик Вестфаль, экономист, журналист и писатель, награжденный за роман «Манифестация» премией Вайяна Кутюрье 1968 г., в пьесе «Ты и твои облака»¹¹ (Театр Атений, I 1971) сложнее, глубже, трагичнее Бореля и Вормс. Внешне сюжет драмы представляется нелепым. Две девушки-сироты, дочери ученого-зоолога, производившего опыты с обезьянами. Старшая, красивая и умная Адель отказывается от личной жизни, чтобы целиком посвятить себя уходу за младшей душевнобольной Эрнестиной, которая любит играть с шимпанзе, но в моменты острых приступов болезни убивает их. Адель и старый друг отца — Зомбрович — решают не подпускать больше больную девушку к обезьянам. Тогда она чуть не отправила на тот свет зашедшего в дом коммивояжера. Коммивояжера удалось спасти. Но обиженная на сестру за то, что у нее отняли «игрушку», Эрнестиная привязывает Адель к креслу, как она это делала раньше с животными. Измученная Адель умирает.

В эту неудачно выбранную, отдающую гиньолом фаву автор явно пытался вложить глубоко волновавшие его мысли. Не новые, много раз уже высказывавшиеся другими, но и теперь актуальные для западноевропейской интеллигенции — поиски индивидуальной свободы и нравственного самоутверждения. Конфликт: Эрнестиная — Адель, по-видимому, означает здесь столкновение принципов независимости и пассивного подчинения. Эрнестиная давно упрекала сестру в нежелании бросить вызов судьбе, разорвать цепи их унижительного совместного существования. Убивая Адель, сама Эрнестиная со-

¹¹ Eric Westphal, *Toi et tes nuages*. — «L'Avant-Scène», 1971, N 468.

вершает акт, напоминающий ситуацию «Служанок» Жене. Она торжествует над той, кому до сих пор вынуждена была подчиняться.

Страшная тягостная и нелепая история, в которой большие общественные и духовные проблемы сведены к камерной шизофренической «психодраме». Французские критики рассматривают пьесу уже. Одни воспринимают ее как вариант модного «панического» сюжета. Другие — как натуралистический эпизод из «провинциальной жизни».

«Идиотизм провинциальной жизни» служит фабульной оболочкой и для другой пьесы последних лет, тоже привлечшей внимание критики, но написанной в более мягкой тональности. «Лаает ли бог?» назвал свою первую комедию автор многих романов и киносценарист Франсуа Бойер¹² (театр Матюрен, II 1971).

Молоденькая девушка — Мария, деревенская «идiotка», которая водится только с псами и кошками, предсказала односельчанам землетрясение. Стокки, немолодой полицейский, судья и кюре в одном лице, ибо в этой глуши грамотных людей мало, пришел в домишко Марии, чтобы допросить ее. Мария не умеет читать, она говорит странные и наивные вещи. Но Стокки скоро начинает понимать, что юная нарушительница общественного спокойствия обладает своеобразным умом, наблюдательностью, свежим и здоровым восприятием мира. Ее любовь, в которой смешались пробудившаяся страсть молодой женщины и дочерняя привязанность к взрослому мужчине девочки-сироты, покоряет Стокки, открывает ему красоту человеческих чувств. Однако он должен уйти, его ждет служба и законная жена.

Еще раз о Раутенделейн и Мавке. Но откуда же «святотатственное» название? Дело в том, что религия, наряду с другими рутинозными представлениями совре-

¹² François Boyer, Dieu aboie-t-il? éd. Gallimard, Paris, 1969.

менного буржуазного человека, становится тут мишенью иронического обстрела с позиций «анархиста инстинкта», как критики окрестили автора.

Умело написанная и прекрасно поставленная пьеса имела значительный успех. Однако под напором дирекции театра, за которой стояла публика, Франсуа Бойер вынужден был изменить заголовок. Теперь он звучит просто «Очаровательная кретинка» (!?!?!).

Большое драматургическое дарование, поэтический талант, серьезность общественных интересов отличают лучшую драму Ремо Форлани «Война и мир в кафе Снеффль»¹³ (театр Ла Брүйер, III 1969).

Ремо Форлани, полуитальянец, полуберриец по происхождению, родился в Париже в 1927 г. Провел трудное детство и юность. Учился в Школе декоративных искусств, зарабатывая на жизнь мытьем посуды в итальянских ресторанчиках. Был фигурантом, актером, журналистом, работал на радио, в телевидении. Первые пьесы: «В понедельник, месье, вы станете богатым», «Война и мир в кафе Снеффль» принесли ему две литературные премии 1969 г. — «Люнье Пое» и «Ю». В 1970 г. Форлани поставил новую драму «Мадам» (театр Ренессанс) и в 1971 г. — «Собачий бал» (Ателье).

Форлани, как и Аррабаль, часто возвращается к тяжким воспоминаниям прошлого, к «кошмарам маленького Ремо». Рассказывает о тягостной разнородности окружения, где смешивались влияния церкви и антикоммунизма с антиклерикализмом и антифашизмом, о своей школьной драке с почитателями Дуче. О войне, оккупации, предательстве французского правительства, о страхе перед «миром отцов», злобно уничтожающих друг друга.

Именно на эту тему написана его наиболее заслуживающая внимания пьеса. Хроника французской жизни

¹³ Rémo Forlani, Guerre et paix au café Sneffle, éd. Gallimard, Paris, 1968.

1939—1944 г., увиденная глазами незаметных людей из маленького парижского бистро у лионского вокзала. История, увиденная и пережитая ими. Потому что здесь не только пьют, поют, спорят и рассуждают, но и убивают.

Форлани написал эту пьесу александрийским стихом, с классическим размером которого подчеркнуто контрастируют бойкие парижские диалектизмы, густые непристойности арго. Политическая тема непрерывно комментируется злободневными и злыми антифашистскими песенками комического певца, похожими на те, которые в военные годы, по его словам, распевал мальчишка Ремо. Пьеса не претендует на правдоподобие в деталях. В третьем акте в бистро «инкогнито» появляется сам маршал Петен с бородой деда Мороза, а в четвертом завсегда таи спорят с солдатами «союзников» из-за откуда-то взявшегося трупа Муссолини и т. п. Гротескны, но не лишены реалистической выразительности посетители кафе. Великолепно сыграл роль пятидесятилетнего итальянца, беспринципного авантюриста, пьяницы и фантазера Бобо артист Жан-Пьер Мариель.

Критики справедливо усмотрели в этой и в других пьесах Форлани любование патологией чувств и поступков, горький пессимизм «под-Селина». Но автора «Кафе Снеффль» отличает от цинической мизантропии Луи Селина прикрытое иронией, но, несомненно, искреннее чувство симпатии к людям «дна», к «униженным и оскорбленным». Ему свойственна «диккенсовская» вера в преимущества не только личной, но и гражданской морали «маленького человека». Муссолини и Петэн предали свой народ. Мечтательная Матильда, эта мадам Бовари парижского бистро убивает гитлеровца. Ее старая, смешная кузина «отчитывает» главу правительства Виши от имени французских патриотов. Бездомный, прозябающий в эмиграции Поляк готов отдать жизнь за «свободу Франции».

Театр в известной мере рисковал, приняв к постановке в марте 1969 г. эту пьесу-гротеск, где, однако, достаточно остро, на историческом фоне обсуждался вопрос о роли поколения, от которого зависело устройство послевоенного мира. Как выразился Пуаро-Дельпеш, молодые зрители могли «свести счеты» с «сорокалетними», с теми, кто претендует на право руководства в современном обществе. Но режиссер и автор выиграли ставку. Спектакль был понят и имел успех. Его признали одним из главных достижений сезона. «Премия Ю», которую два года назад получил Грюмберг, подчеркивала смелую необычность произведения.

Сам Форлани не был вполне доволен пьесой. «Кафе Снеффль» — это экзамен моей совести,— говорил драматург.— Я, вероятно, должен был быть тверже в подходе к теме, критиковать более отчетливо, судить решительнее, создать настоящее историческое произведение. Однако творчески он не развивает пока этих идей. Антиколониалистская концепция «Мадам» слишком густо покрыта флером экзотической детективной драмы, которая происходит в бывшем публичном доме, разрушенном после изгнания белых из одной африканской страны. «Юманите» называет «Собачий бал» Форлани, затрагивающий события «весны 68», «маленькой энциклопедией анархизма».

Обобщение только что перечисленных авторов под девизом «интеллектуальный театр» сделано произвольно. Но они, безусловно, выделяются среди других пылкостью и вместе с тем шаткой ограниченностью мысли, кругом затронутых вопросов и даже формой, претенциозно оригинальной и все же явственно связанной с «домашней» традицией «вербальной», изоциренно литературной историко-бытовой и социально-психологической драмы.

Сравнение этих произведений с «проблемной» драмой 20—40-х годов не говорит в пользу младших. Като-

лик и монархист Клодель до сих пор считается во Франции поэтом «героической темы»; Жироду, Ануиль, Кокто, колеблясь, кокетничая своим анархо-романтическим «свободомыслием», все же, каждый по-своему, искали путей к универсально-этическому и общественно-историческому расширению тем и образов, к поискам утверждающего начала. Об этом свидетельствуют их лучшие адаптации античных мифов, «Жаворонок» и т. п.

Форлани, Грюмберг, Борель, Бойер, Эни — пока только талантливые дебютанты в драматургии, хотя критика уже квалифицирует их как «надежду нового театра». Непрочность и неясность гуманистического зерна их мысли особенно настораживает после трудного испытания, предложенного передовой французской интеллигенции историей последних лет. Досадна «замкнутость» их раздумий, сосредоточенных на вопросах буржуазной морали, на исторической теме прошлого. Нельзя считать попыткой выйти за рамки этих вопросов и новую, нашумевшую пьесу Рене Эни — грандиозный аллегорический фарс «Эжени Копроним»¹⁴ (I—IV 1972, театр Эберто, театр Амбассадер и др.). Тем более, что этот зрелищно необыкновенно эффектный, двусмысленный по содержанию спектакль — пародийная история гибели Западной цивилизации — далек от прежней манеры автора и близких к нему драматургов.

Сравнение двух этапов «интеллектуального» театра важно не столько само по себе, сколько для фиксации некоторых актуальных историко-культурных аналогий.

В свое время изысканно поэтическое, неопределенно-вольнодумное искусство Кокто—Жироду—Ануиля, беспомощное перед напором грозных проблем послевоенной эпохи, вынуждено было уступить в мировом мнении место драматургии мозгового и эстетического шока — «театру абсурда». История 50—60-х годов обусловила триумф и деградацию «ионескизма». Единствен-

¹⁴ René Eni, Eugénie Kopronime.

ный оставшийся в живых из группы «проблемного» довоенного театра Жан Апуиль в новых условиях идеологически сдвинулся вправо, эстетически — вниз. Новые «интеллектуалы», «вольтерьянцы модели конца XX века», как их называют во Франции, вряд ли могут быть фундаторами нового жизнеспособного направления или влиять на театральные начинания молодежи. Им не достает стойкости принципов и в конце концов настоящей новизны.

Все это еще больше подчеркивает кричащую фанатическую страстность и формальную изобретательность Аррабаля — законченность его во многом отталкивающей, но, безусловно, оригинальной художественной системы. Именно так, по-видимому, расценивает положение вещей зарубежное театроведение, выделяющее Фернандо Аррабаля среди французских драматургов его среды как сильнейшего представителя поколения «почти молодых». Аррабаль фигурирует также в ряду театральных «новаторов» международного масштаба. Во всяком случае, в первом томе издания Жана Жако, посвященном наиболее влиятельным явлениям мирового театра 60-х годов (Театр-Лаборатория Гротовского, Ливинг Тиэтр, Оупен Тиэтр в Нью-Йорке и др.), в разделе «Начало новых исканий» анализируется «Кладбище автомобилей».

Как свидетельствует зарубежная пресса, Аррабаль имел непосредственные контакты со студенческими театральными труппами в Америке, и естественно предположить, что такие контакты тем более существовали во Франции.

До сих пор мы имели дело с явлениями драматургии и театра, возникавшими из французской национально-культурной инициативы и во многих случаях «экспортированными» за рубеж. «Молодежный» театр Франции конца 60— начала 70-х годов в смысле студенческих трупп и шире — всевозможных «молодых компаний»,

театральных коллективов, кафе-театров и т. п., несомненно, имеет отношение к отечественной традиции. Но, с другой стороны, он очень явственно входит в сегодняшнюю международную систему, вернее, в «поток» искусства нового качества, инспирированного борьбой учащейся молодежи против империализма.

Студенческое движение — один из наиболее характерных показателей истории капиталистических стран последнего времени.

«Лет пятнадцать назад студенчество Запада называли молчаливым поколением,— пишет советский журналист-международник Б. Баннов,— будущие коммерсанты, инженеры, врачи, учителя были далеки от политики и свою склонность к апатии и самосозерцанию сочетали с настойчивыми поисками теплого местечка в жизни. Ни малейшей потребности в приключениях, никакой романтики. Социологи США констатировали, что студенты предпочитают ранние браки, чтобы, замкнувшись в семье, предаваться «растительному» существованию. «Студентус вульгарис» из Старого Света не имел особых отличий от своей заморской разновидности»¹⁵.

Это было время послевоенной стабилизации капитализма, «экономического чуда», маскировавшего неразрешимые противоречия частнособственнического общества, сменившееся затем глушившим внутренние конфликты периодом «холодной войны». Молодежь молчала. Вялую пассивную оппозицию американских битников нельзя было считать началом весомой оппозиции. Перелом наступил в середине 60-х годов. Студенчество Соединенных Штатов и других зарубежных стран с энтузиазмом вступило в борьбу против агрессии во Вьетнаме, против гонки вооружений, за запрещение ядерной бомбы, за расовое равенство. К общеполитическим лозун-

¹⁵ Б. Баннов, Мятёж возмущенного разума, М., «Молодая гвардия», 1970, стр. 3—4.

гам учащаяся молодежь вскоре присоединила конкретные пункты, связанные с реформой образования, профессионального трудоустройства, раскрепощения от буржуазного «образа жизни» и т. д. Движение приобретало особую силу и значение там, где оно сливалось с забастовками трудящихся. Общеизвестны ошибки молодежного движения протеста и «вызова» в капиталистических государствах, провокационная деятельность его анархистских, маоистских и т. п. элементов. Но перечеркнуть исторический вес происходящего в этой общественной сфере невозможно.

По данным Организации Объединенных Наций, которые сообщает Б. Баннов, студенческие волнения последних лет охватили 50 стран мира. Буржуазные комментаторы пишут о «беспредельном нигилизме» «студенческой революции», называют ее участников «отбросами истории». Однако объективный анализ широких студенческих выступлений обнаруживает целый ряд факторов, которые ведут к радикализации в большинстве случаев не принадлежащих к пролетариату масс учащейся молодежи, то есть дают положительный эффект в процессе формирования новой интеллигенции, интеллигенции завтрашнего дня. Об этом говорилось на Московском Совещании коммунистических и рабочих партий. Спецификой движения протеста интеллектуальной молодежи явилась попытка творческого самовыражения, овладения средствами искусства. Отсюда — расцвет «молодежного театра» в капиталистических странах.

Вокруг международного «мятежа возмущенного разума» и его художественных исканий появилась уже обширная научная литература. Существуют интересные попытки внести хронологическую, социально-политическую и эстетическую классификацию в этот уникальный, до сих пор неизвестный в истории культуры процесс. Рассмотрены, по крайней мере бегло, отдельные национальные явления этого рода.

Студенты Сорбонны еще в 1967 г. создали, по мотивам французской классической литературы, великолепный антимилитаристский спектакль «Пикрошолианские войны», имевший большой успех в стране и на международных молодежно-театральных смотрах (Большая медаль Интернационального фестиваля студенческих театров в Загребе 1967 г.). И этот факт во Франции не был одиноким. «Весна 68» возродила традицию революционного искусства Парижской коммуны, Народного фронта, Сопrotивления, подсказала новые, спонтанно рожденные в боях и дискуссиях темы, сюжеты и формы. Затем вожаки «молодежной Мельпомены» стали оглядываться на зарубежные образцы, использовать уже проверенные, действенные приемы, найденные теми, кто вступил в борьбу раньше.

Культурный рефлекс, последовавший за политическим взрывом 1968 г., не мог не повлиять на содержание иностранного репертуара французских театров. Сузился импорт зарубежного «бульвара» и американских «вестернов». Меньше, чем всегда, давней и ближней классики (кроме Шекспира): Аристофан («Лизистрата»), Софокл («Электра»), Шиллер («Разбойники»), Гете («Эгмонт»), А. Островский («Лес»), Чехов («Иванов»), Достоевский («Белые ночи»), Шоу («Майор Барбара»), Пирранделло, Стриндберг, Горький. Много Брехта. Значительно больше, чем прежде, заметна ориентация на новейшую современность. Очень часто английские драматурги: популярный во Франции Гарольд Пинтер («Сторож» и наиболее параболическая из его пьес «Это было вчера») и другие «возмутители спокойствия» конца 60-х годов. Пьесы в духе французского послемайского «интеллектуализма», где сатира едка, но не скреплена выводами, гуманность сентиментальна, но лишена большого общественного смысла и действенности. Остатки «алиенации». «Черный юмор» в обыденном. Комедия Бернарда Копса «Давид, ночь спускается» о неприкаянном

молодом поэте, который не хочет и не может «жить, как другие» в исполнении Лорана Терзиева, играющего нечто подобное в пьесе тоже частого гостя во Франции Мюррея Шизгэла — «Фрагменты». Пьеса о еще одном «невротическом Бестере Китоне», безвольном мечтателе, «прирученном Пер Гюнте», о его маленькой личной драме, которую автор, очень молодой англичанин, живущий в Греции — Вильям Пейн, — по-видимому, предлагает рассматривать в расширенном плане — жестокости современного мира¹⁶. Гротескно-меланхолическая комедия на грани «бульвара» и «проблемности» Питера Никола — «Не забывайте меня» об отцах и детях, о брожении умов у молодежи. «Гиньоль по-английски», «опустошительный бурлеск» Джо Ортона «Жилец», где молодой человек отменно здоров и предприимчив, но зато «взрослые» дают основание для разговора о всех возможных патологиях чувств или поступков.

Американский «театр паники» Эдварда Олби («Все в саду»). И другие, пестрые по содержанию и жанрам, но, несомненно, с умыслом выбранные пьесы американских авторов. «Че Гевара де Маллисард» Джона Спарлинга, где тема близкая «Рождению» Армана Гатти — борьба латиноамериканских народов против империализма и национальной реакции — интерпретируется в жанре музыкальной комедии или циркового аттракциона, в центре которого «приключения» Гевары и его соратников. В том же сезоне (1970/71 г.) шла драма бывшего учителя, тридцатипятилетнего Роберта Мараско — «Детские игры», тягостная, чрезвычайно напряженная психологически, передающая мучительный конфликт между учениками и преподавателями в одном из швейцарских колледжей. Ее успех в Нью-Йорке и затем в Париже, несомненно, подогревался актуальностью темы, связанной с волнениями молодежи. Еще более трагически прозвуча-

¹⁶ Название пьесы трудно поддается переводу, приводим английский заголовок: *William Payne, Une anguille pour rêver.*

ла беспощадная в своей документальной правдивости драма канадца Дж. Герберта «Мужчины», по сюжету напоминающая «Строгий надзор» Жана Жене, но лишенная его «комплекса» и тюремной героики. «Человеческий документ», рассказывающий о физических и душевных муках наивного юноши, попавшего в камеру уголовников, в среду людей, раздираемых грязными, примитивными страстями.

Театры обращались к большим прогрессивным драматургам, к пьесам острой социально-обличительной и политической тематики. В 1969 г. французы увидели две антимилитаристские и антифашистские пьесы крупнейших передовых писателей Германии: «Дуб и ангорские кролики» Мартина Вальзера (ФРГ) и «Битва при Лобовице» Петера Хакса (ГДР). В 1972 г.— «Жареную картошку ко всему» Арнольда Уэскера и глубоко волновавший публику спектакль по новой пьесе Артура Миллера «Инцидент в Виши» на тему о предательстве Петэна, гитлеризме и расизме.

Однако значительность этой части репертуара не определяла его влияния на французов. Это были соратники, но не учителя. Причем соратники поколения «сорокалетних», а не молодежного «бунта» в театре.

Влияния, волновавшие молодежь конца 60 — начала 70-х годов, спускались чаще всего по другим, «не афишным» каналам. Международные контакты «левых» театров возникали на французских и зарубежных фестивалях, во время гастролей некоторых иностранных трупп во Франции. Характер влияния не был однородным, воспринимался и впитывался тоже различно в зависимости от того или иного аспекта многогранного конгломерата французских «молодых».

Назовем важнейшие «узлы» международной театральной эстетики, интересные в этом отношении.

Первым следует упомянуть миланский Пикколо театро, созданный в 1947 г. Джорджо Стрелером и Пао-

ло Грасси. Свое название театр получил по аналогии с «малыми театрами» Англии и США, возникавшими в борьбе с коммерческой сценой. Театр Стрелера, начиная с 1949 г., много раз гастролировал в Париже. Его репертуар, помимо итальянских пьес (Гольдони, Пиранделло), составляли Шекспир, Брехт, Чехов, Достоевский, Горький и др. Основное художественное направление труппы — «эпический реализм». Французская передовая критика уделяла много внимания деятельности Пикколо театро. «Публичные» театры признавали его своим «образцом». Французы видели в работах коллектива Стрелер — Грасси, не менее «антитрадиционных», чем все разновидности модернистского театра, живой творческий контраст и с Комеди Франсез, и с «театром абсурда». «Новая эстетика» в Пикколо театро означала динамическое, всестороннее, поэтически оригинальное воспроизведение жизненной реальности, в ее исторических, социальных и интимно-психологических границах. Органически связанный с итальянским фольклором, Миланский театр умеет проникать в художественное мышление и образную сферу драматургии разных времен и народов. Он изгоняет с подмостков дешевые сценические приманки, не признает модных теорий «магического театра», «театра ритуала». Это прежде всего «сознательный» театр, обладающий чувством гражданской ответственности, стремящийся, сочетая «удовольствие с педагогикой», быть понятым широкой публикой. Избегая навязчивой дидактики, Пикколо умеет создавать постановки большого идейного и культурного значения. Он является также примером деятельности, не связанного рамками застывшей системы, но единогодушного сценического коллектива, взаимообогащающегося в процессе совместной работы. Зависимость от денежной дотации городского Муниципалитета обязывает Пикколо театро обслуживать разнообразную публику. Но весь внутренний смысл его творчества на-

правлен на привлечение и воспитание народного зрителя.

Воздействие Пикколо на молодые демократические труппы Франции особенно усилилось в 1968 г. после его гастрольного турне по французской периферии с остановками в Домах культуры и театрах Драматических центров. В 1969 г. Джорджо Стрелер, один из крупнейших режиссеров современной Европы, по неизвестным причинам покинул миланский Пикколо. Но контакты демократической театральной Франции с Пикколо театро остаются в силе. Любопытно, что Ариана Мнушкина, директриса Театр дю Солей показала премьеру своего спектакля о французской революции — «1789», который вскоре стал заметным событием на театральной шкале Европы, в одном из спортивных залов Милана (1971). Этим она была обязана тогдашнему директору Пикколо театро Паоло Грасси, так как во Франции не нашлось никого, кто бы взял на себя финансовый риск поддержать это начинание. На сцене Пикколо театро (с участием итальянских актеров) показал свою новую постановку — «Лулу» Ведекинда Патрис Шеро (1971). По своему обычаю, Шеро изменил и актуализировал преэкс-прессионистскую пьесу 1902 г., придав ей характер антифашистского памфлета.

Во второй половине 60-х годов новаторский авторитет итальянских «публичных» театров во Франции поддерживал Луиджи Скуарцина. Ученик Брехта и Стрелера Скуарцина насаждал, по словам французской критики, принципы «живого», «подлинно современного» театра¹⁷. Его лучшим спектаклем считают «Восьмое сентября» — историческую пьесу из недавнего прошлого Италии, которую он написал в соавторстве с двумя ветеранами антифашизма Энцо де Бернартом и Рудижие-

¹⁷ Jean-Jacques Roubine, Théâtre vivant de Florence.—«La Nouvelle Revue Française», 1971, N 224,

ро Зангранди. Избрав темой пьесы критический момент национальной истории — 8 сентября 1943 г., когда обес- силенная войной Италия была зажата в тиски между Союзниками и наци, причем обе стороны угрожали бомбардировкой Рима, Скуарцина смело и пронизательно раскрывает смысл этих событий. Используя оригинальную сценографию, сочетавшую открытый реализм с вуалирующей события сатирической аллегорией, театр марионеток с новейшей телетехникой, режиссер создал сильный обличительный спектакль, опровергавший официальную версию «освобождения» Италии. Зрители, умело втянутые в сценическое действие, как бы выступали свидетелями этого эпизода Второй мировой войны, вершили суд над предателями родины.

Можно завидовать Италии, писал Ж.-Ж. Рубин. «Восьмое сентября» итальянцев подсказывает нам необходимость создания французского политического театра, оценивающего конкретную историю последних десятилетий: войну, Соппротивление, «весну 68».

Спектакль Скуарцины и идеи его французского рецензента характерны для активного процесса политизации прогрессивного зарубежного искусства на грани 60—70-х годов. Театр и история, театр и политика, проблемы, которые все чаще выдвигают не только критики-марксисты, но и серьезные исследователи из буржуазного лагеря. Однако в странах капитализма, где для многих «людей доброй воли» все еще остается неразгаданной возможность гармонии между идейностью и внутренней свободой художника, этот процес нередко перекрывается гипертрофированной жадной эстетического обновления.

Боязнь почувствовать себя «на привязи», показаться «интеллектуальными дебилами», наряду с хаотичностью общественных взглядов, вывязывает иногда крайне сложную сеть контактов и отталкиваний между поэтикой и жизнью у некоторых зарубежных драматургов

наших дней. Более всего это относится к молодежному театральному движению.

Но именно молодежная сфера, в силу связанных с ней актуальных исторических и политических проблем, во Франции, как и в других странах Запада, стоит сегодня в центре внимания художественной общественности. Стрелер, Скуарцина и другие создавали блестящий и новый сценический стиль, глубоко «продуктивного», но уже знакомого французам по деятельности Планшона, Реторе, Гаррана и т. д. направления. Начиная с 1968 г., во Франции уделяют особое внимание американскому «андерграунд» театру, то есть пестрому антикоммерческому и антибуржуазному театру американских молодых. Теоретическим проявлением этого интереса являются большие монографические публикации на французском языке, многочисленные статьи и главы в книгах¹⁸. Еще раньше возникли практические связи. Ими увлекалась не только зеленая студенческая молодежь, но и «ведущие» французского театра. Артюр Адамов после поездки в США пробовал использовать некоторые приемы хэппенинга. Жан Вилар летом 1968 г. пригласил труппу Юлиана Бэка и Джюдит Малины участвовать в авиньонском Фестивале. Аррабаль не раз упоминал о своих симпатиях к Ливинг Тиэтр. Уже этот «перекрестный» интерес, в чем-то столкнувшийся Вилара и Аррабаля, позволяет судить о пестроте содержания американского сценического «андерграунда».

Разобраться в сущности вопроса отчасти помогает вдумчивое, исторически обоснованное исследование Жоттерана. Французский ученый, написавший свой труд на основе длительного пребывания в Соединенных Штатах

¹⁸ Franck Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*, Edition du Seuil, Paris, 1970; Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, la Cité Editeur, Lausanne, 1971; François Kourilsky, *The Bread and Puppet theatre*, La Cité Editeur, Lausanne, 1971 etc.

тах и личных встреч с молодежными труппами, не закрывает глаза на опасную, порой политически безграмотную путаницу их взглядов. Анархическая идейная разноголосица, по мнению Жоттерана, угрожает привести «левый» американский театр к лишенному смысла горлодерству, или окончательно отбросить его к беспредметной «эстетике шока». Силу, до сих пор как-то скреплявшую все движение, критик не менее справедливо усматривает в том, что лучшие тенденции «левой» сцены родились из оппозиционности к империализму, войне и расизму. Рождение «нового» театра в США Жоттеран исчисляет с момента трагической гибели Мартина Лютера Кинга, объединившей в мощном порыве возмущения прогрессивные силы страны.

Глубокий след оставили во Франции гастроли «молодых» театров Америки. Труппа Ливинг Тиэтр вынуждена была покинуть Авиньон под нажимом местных властей, которые сочли ее выступления политически «неблагонадежными». Но, как рассказывают очевидцы, множество юных французов умоляло Бэка принять их в этот «безденежный», бродячий коллектив. Театр Хлеба и Кукол (Брэд энд Паппет) впервые стал известен в Европе после его выступления на Фестивале в Нанси. Этот «уличный театр», рассказывающий зрителям о голоде и нужде народа, имел громадный успех в послемайском Париже. Музыкальная комедия «Волосы», которая выражала протест американской молодежи против «истэблшмента», расизма и войны во Вьетнаме, была скопирована французской труппой.

Работы компаний Бэка, Батлера («Волосы»), Шумана (Брэд энд Паппет) неравнозначны по уровню их воздействия на французов. Об этом следует сказать подробнее. Но до того необходимо упомянуть о характерном для 60-х годов, тоже пришедшем из США жанре «хэппенинга», который является, в сущности, первичным,

формообразующим элементом многих нашумевших спектаклей «новых левых» во Франции.

Хэппенинг (что по-английски означает «событие», «случай», «происшествие») — один из специфических зрелищных гибридов XX в. История его существования насчитывает более 10 лет. За это время он оброс большим количеством «манифестов», антологий и критической литературы¹⁹. Родоначальником хэппенинга считается американский музыкант и философ Джон Кейдж, поставивший в 1952 г. для узкого круга зрителей в одном из колледжей экспериментальный спектакль в этом духе. Наиболее крупным американским «хэппенингистом», давшим название жанру, является Алан Капроу, автор «Восемнадцати событий в шести частях», поставленных в 1959 г. в Нью-Йорке²⁰. Мода на хэппенинги быстро начала распространяться в Европе. Как сообщает польская исследовательница Малгожата Семиль, первый хэппенинг во Франции был поставлен прогрессивным политическим и общественным деятелем художником Ж.-Ж. Лебелем. В Западной Германии над хэппенингом работал Вольф Фостель. Позже жанр получил распространение в Скандинавии, Японии и др.

¹⁹ Michael Kirby, *Happenings. An Illustrated Anthology*, E. P. Dutton and Co., Inc. New York, 1965; John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut, 1961; Alan Kaprow, *Assamblage, Environments and Happenings*, New York, 1966; Yürgen Becker und Wolf Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art. Nouveau Réalisme, Eine Dokumentation*, Rowohlt, 1965; Dick Higgins, *Postface*, New York, 1963; Ala Hansena, *A primer of Happenings and Time Space Art*, New York — Paris — Cologne, 1965; Jean-Jacques Lebel, *Le Heppening*, Paris, 1966; Malgorzata Semil, *Happenings*.— «Dialog», 1966, N 7; Stefan Morawski, *Happenings (I—II)*.— «Dialog», 1971, N 9, 10; Vladimír Burda, *Fluxus-happening-event*.— «Diwadlo», leden, 1967; Miloš Horansky, 45 odstavců o happeningu a divadle.— «Diwadlo», leden, 1967.

²⁰ Alan Kaprow, 18 happenings in 6 parts.

Л. Землянова в статье «Эстетика молчания и кризис антиискусства в США» называет хэппенинг «своего рода гибридом между поп-артом и «театром абсурда»²¹. Это определение, недостаточно раскрытое в статье, мало дает для оценки крайне разветвленного, разноликого жанра. Впрочем, исчерпывающей его характеристики нельзя найти и в специально посвященных хэппенингу монографиях. Обратимся к практике, текстам и теоретическим комментариям «хэппенингистов».

Вот несколько образцов, взятых из пересказа Малгожаты Семиль, Милоша Горанского и оригинальных публикаций.

Наиболее элементарная форма хэппенинга — «event» («случай»):

на сцену выходит дирижер, кланяется, поднимает палочку, занавес опускается; появляются два трубача. Они начинают дуть в трубы, из которых выскальзывают резиновые перчатки, разлетаются и планируют над залом. На сцене появляется мужчина во фраке, подходит к фортепьяно, ударяет по очереди по всем клавишам, затем перекрашивает его в белый цвет. Далее выходит ребенок с отцом и матерью. Мать (или отец) купает ребенка, одевает его, оставляет на сцене с игрушками. Конец представления наступает тогда, когда ребенок, которому надоела игра, уходит со сцены.

Два хэппенинга неизвестных авторов:

Неширокая улица, длиной около 100 метров вся покрыта густым слоем печатных листков. Намокшие от дождя липнут к ногам проходящих. Сухие собираются в фантастические кучи. Участники зрелища бредут по улице, разбрасывают ногами листки. Одни из актеров останавливаются, поднимают листок и с увлечением читают эти давние новости. Другие осыпают себя и других

²¹ В кн.: «Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960 гг.», М., «Художественная литература», 1972, стр. 120.

участников целыми снопами бумаги. В этом снежно-белом вихре люди идут куда-то...

В маленьком помещении столпилось в страшной тесноте множество людей. У них свободны только руки для того, чтобы можно было толкаться, стучать, бить, колотить по всему, что находится ближе в этом невероятном столпотворении. Завывает разбитый старый граммофон. Автор хэппенинга находится тут же и выкрикивает что-то ободряющее. Участники вопят от восторга.

Хэппенинг А. Капроу «Есть» был показан в 1964 г. в Нью-Йорке. Он разыгрывался в помещении заброшенной пивоварни, находящейся в пещере, высеченной в скале и имеющей форму «У». Стены пещеры местами окрашены в белый цвет, часть их заставлена балками из почерневшего дерева. Напротив входа (у основания буквы «У») на возвышении сидели две неподвижные женщины с бутылками вина в руках (у одной — красное вино, у другой — белое) и с бумажными стаканчиками. Зритель мог потребовать вина, одна из женщин, не говоря ни слова, наливала ему вино в стаканчик и снова застывала без движения. За возвышением с «виночерпями» с потолка свисали на веревках яблоки, которые зрители могли есть, сколько им захочется. В правом ответвлении пещеры, освещенном мигающими лампочками и наполненном тиканьем какого-то механического устройства, под кистью бананов, подвешенной к потолку и завернутой в пластик, сидела женщина и на электрической жаровне жарила в сахаре бананы, угощая ими посетителей. В левом ответвлении пещеры была четырехугольная загородка из балок, освещенная красным светом. Между балками были заткнуты куски хлеба. На верх загородки вела стремянка, а внутри на столе расставлены в ряд банки с клубничным джемом, лежал хлеб и кухонные ножи. В отдаленной части этого ответвления на полке, высеченной в скале,azole тикающего механизма сидел на корточках мужчина. Он варил

картошку и механически повторял: «Берите, берите!» Посетителям, которые взбирались по лестнице на его полку, он подавал на ноже куски посоленной картошки. Через час посетителей выпроваживали и впускали новую группу.

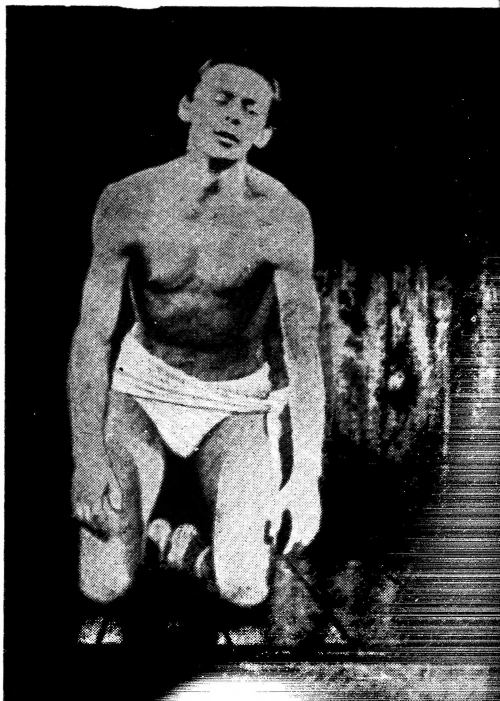
В ином роде хэппенинг Милана Книжака. Участники с зажженными свечами в руках быстро спускаются в глубокий, напоминающий катакомбу сырой подвал. Говор сразу утихает. Переход от дневного света к темноте подземелья слишком резок. Затем кое-кто начинает шепотом переговариваться с соседом. Кое-кто, высоко поднимая свечу, поджигает паутину, пытается рассмотреть испещренные царапинами стены. Люди медленно, неуверенно подвигаются к разветвлению подвала. По команде гасят свечи. Наступает полная тишина. Никто не пытается заговорить. Слышно только как монотонно с потолка капает вода... У выхода из подвала участников ожидает автор хэппенинга с одной из тех жутких фотографий, которые изображают концлагери с длинными рядами костлявых трупов. Протягивает всем фотографию, стоя в торжественной позе, почти ритуальным жестом. В это же время люди подходят к большому котлу с нечищенной вареной картошкой и начинают ее есть...

Полный текст сценария хэппенинга Вольфа Востела «Больше никогда». Материал и ситуация:

Семь человек стоят лицом к стене. 100 килограммов желтой краски в порошке на земле. Один реактивный самолет, двигая крыльями, находится между кучей желтой краски и группой людей. Посредине театра свободное пространство, клочок желтого ржаного поля. Среди колосьев телевизионный аппарат, передающий программу (замазанное изображение). К экрану привязаны воловьих кости. Один мужчина сидит в кресле напротив семи стоящих. На нем противогаз, к которому приделана голубая лампочка.



Хэппенинг.



«Стойкий принц» в Театре-Лабораториуме Грозовского.

Из репродуктора подается такой текст: «Ломтики корейки укладывают крест-накрест и накальвают на палочки».

Каждый из зрителей получает свисток и подробную инструкцию, где его употреблять и как принимать участие в игре.

Один мужчина с полицейским псом.

Развитие инцидента:

Когда зрители видят, что на противогазе загорается голубой свет, они начинают свистеть. По этому сигналу семь персонажей бросаются в желтую краску. Это действие повторяется каждый раз, как загорается голубой свет. Условием начала действия является свист. Если никто не свистнет, фигуры под стеной стоят неподвижно. Благодаря этому дальнейший ход действия оканчивается в руках публики. В тот момент, когда лампочка зажигается в первый раз, из репродуктора разносится задание: «Ломтики корейки складывают крест-накрест и накальвают на палочки». Это повторяется до тех пор, пока не погаснет голубая лампа. Свет же гаснет тогда, когда никто уже не свистит. Однако не позже, чем через 12 минут. В это же самое время каждый раз среди пшеницы бежит полицейский с псом. Когда пес сожрет все воловьих кости с телевизора, кто-то включает мотор самолета (если постановка происходит под открытым небом), который работает до тех пор, пока все не разойдутся.

Участие публики:

Дамы и господа, будьте добры взять свои свистки. Прошу подождать передачи текста: «Ломтики корейки...». Когда зажжется голубая лампа, поднимите крышку люпитра и прочтите текст, который там найдете. (Смотрите 24 часа в глаз слона). Одновременно свистните только на секунду в свисток. Наблюдайте за тем, что в Аудиториум Максимум является желтым. Рассудите сами, имеет ли смысл всегда повторять эти действия при

голубом свете. Если нет,— положите руку на свою обнаженную грудь и слушайте как бьется сердце. Потом осмотрите свою фотографию с удостоверения личности и обнимите кого-нибудь. Прекратите свое участие в событиях, как только перестанет зажигаться голубой свет.

Мотивировка всех этих, чаще всего лишенных связанного смысла эпизодов, если судить по декларациям авторов, сводится к следующему.

• Хэппенингисты стремились отмежеваться от старых и новых канонизированных традиций: от «разобщенности» и абстрактности «театра абсурда», от условного, надуманного, «жизнеобразного» сюжета бытовой драмы. Прежде всего от «коммерческого» театра. А также от «всеядного» «поп-арта». По этому поводу говорилось: «Хэппенинг — это оживший поп-арт; поп-арт — это умерший, застывший хэппенинг».

Их антитезис был экстремистским. Хэппенингисты предлагали «идентификацию» жизни и сцены, утопическое «со-бытие» зрелища с действительностью как равноценного жизненного акта. Отождествление спектакля и зрителя — контаминацию работы артистов и втянутой в игру публику. Они разрушали литературный текст, сохраняя лишь краткий сценарий как основу для импровизации. Предпочитали зрительному залу и сцене «естественные» места действия: улицу, мастерскую, церковь, сарай, хлев, луг, лес, погреб, горы, морской берег и т. п. Делали упор на гиперболу, гротеск, грубость в языке, жесте, положении. «Театр анекдотичен, абсурден, груб, реален и галлюцинаторен, как сама жизнь». Нет «героя». Хэппенинг, как жизнь, состоит из цепи ситуаций, в которой, как в жизни, выступают люди. Изображая ситуацию, театр заставляет «образ» выйти из состояния пассивности, действовать, ставить и разрешать актуальные вопросы по отношению к себе и к окружающему. Чтобы увеличить количество «ситуаций», устраи-

вались так называемые «флюксы» «потоки» ситуаций — хэппенингов, специальные фестивали.

Наиболее популярные технические термины хэппенинга: «коллаж» (нагромождение вещей, участников, «склеивание» эпизодов) и «деколлаж» — деструкция, начиная от раздевания участников и уничтожения аксессуаров и кончая «скандальным» нарушением всех эстетических и моральных норм.

«Симплификация», предложенная хэппенингом, не во всех случаях была искренней. В большинстве из них — на первичное ядро, жизненную ситуацию — налагались всевозможные, часто трафаретные приемы, изобретенные многими поколениями буржуазных модернистов от «дада» до того же «театра абсурда». Однако лучшие из хэппенингистов рьяно защищались от обвинений в «снобизме», «аристократичности» или «антидемократизме».

Вряд ли можно отдавать целиком течение хэппенинга реакции и упадку. С осторожностью следует принять также утверждение М. Семиль, что если «среди пионеров этого движения были люди с искренними намерениями, по-настоящему воинствующие и действительно к чему-то стремящиеся, то они уже давно смешались с людьми, ищущими дешевых эффектов, снобами и псевдохудожниками...»²².

Хэппенинг, помимо нигилистических «деколлажных» и декадентских кризисных тезисов, выдвигал иногда простые и впечатляющие формы «агитпропа», каким он может быть в наши дни. Примером этого служит пересказанный выше сценарий чеха Милана Книжака о гитлеровских концлагерях. Или спонтанно возникшая студенческая демонстрация хэппенинг, о которой рассказывает один из профессоров Колумбийского университета: «Посмотрите на этих студентов с забинтованными ли-

²² Малгожата Семиль, О хэппенинге без комментариев.— «Театр», 1968, № 2, стр. 162.

цами, с окровавленными повязками на ногах и с красными лоскутами на кольях. Как они ползут по траве, изображая агонию вьетнамских крестьян, их предсмертные стоны и крики. Эти страдания зовут к протесту!».

Той же цели служит «симультанный» хэппенинг, уличные спектакли, идущие по следам недавних событий, повторяя картины митингов, манифестаций, стычек с полицией и т. д. Эти зрелища, несомненно, ближе и нужнее современному искусству, чем первые бессюжетные, развлекательные «ивентс», вышедшие из среды американской артистической богемы 50-х годов.

В 1970 г. в Штуттгарте состоялась выставка мирового хэппенинга, охватывавшая более пятисот экспонатов реализаций нескольких десятков авторов (сценарии, фотографии, аксессуары). Выставка продемонстрировала значительность явления в плане историко-театральном. Вместе с тем, участники говорили о конце жанра в его чистом виде. Элементы хэппенинга: «имитация жизни», «активизация публики», «спонтанность» спектакля, отказ от полного литературного текста и т. п.— вошли и войдут в драматургию будущего. Но, как писал один из наиболее поздних мастеров жанра, поляк Тадеуш Кантор, «физическое» вмешательство в жизнь, предложенное хэппенингом, неизбежно должно уступить место более глубокому, осмысленному, «ментальному» вторжению искусства в действительность.

«Лоскутный», разномастный конгломерат хэппенинга позволяет говорить лишь о некоторых «продуктивных» элементах, вошедших в историю молодежного «театра протеста».

Крупнейшим монолитным явлением американского «нового театра», особенно хорошо известным во Франции, стала труппа Ливинг Тиэтр, основанная в 1951 г. в Нью-Йорке художником Джулианом Бэком и его женой Джудит Малина. Главное качество, выделившее Ливинг Тиэтр — «Живой театр» из среды многослойного

театрального «андерграунда» США, заключалось в попытке сочетать резкое, «шоковое» зрелищное воздействие на зрителя с «политической» пропагандой. Декларативная программа Бэка — «революция против насилия».

Творческая судьба коллектива, чья деятельность стала событием в художественной жизни Америки и завоевала международное признание, оказалась на редкость трудной. Сначала выступали в случайных помещениях, на чердаках, в квартире Бэков. Наконец в 1959 г. добились собственного театрального зала на 162 места, где выступали всего лишь пять лет. В 1963 г. по специальному решению Федерального трибунала театр был закрыт. Юридической причиной считалось финансовое банкротство. Но за этим скрывались полицейские преследования «неблагонадежного» театра. Желая избежать тюремного заключения, которому они подвергались уже не раз, Бэки приняли предложенный им ангажемент в Лондоне.

Вынужденный отъезд Ливинг Тиэтр из страны вызвал возмущение прогрессивной общественности. В одном из американских журналов была помещена «Эпитафия Ливинг Тиэтр» следующего содержания: «Ливинг Тиэтр не может исчезнуть без следа. Он уезжает в Европу, но останется всегда живым». Эти надежды блестяще оправдались. В течение пяти лет 36 актеров и восемь детей «собственным ходом» путешествовали по Европе, перевозя на своих фольксвагенах костюмы и декорации, ночуя в отелях, оставаясь всего на несколько дней в каждом городе. Это напоминало странствования труппы молодого Мольера. С той разницей, что американских «скоморохов» XX в. принимали в крупнейших театрах континента, и их спектакли сопровождались горячими дискуссиями о путях передовой театральной эстетики Запада.

Возвращение «домой» осенью 1968 г. прошло в атмосфере общественного скандала. Ливинг Тиэтр успел

к этому времени окончательно утвердить за собой репутацию врага «истэблишмента». Защитники «американского образа жизни» не скупилась на «оскорбительные» эпитеты для всемирно известной труппы: «чужаки», «бродяги», «наркоманы», «нимфоманы», «проклятое отродье», «битники», «спазматики», «большевики» (!!!). Выступление Ливинга на родине, как это было и в Европе, вызвали острую борьбу мнений. Сталкивались восторженные и уничижительные оценки. Передовая критика, признавая неоспоримые достоинства театра, справедливо указывала на его анархические и экстремистские грехи.

Во Франции Бэк и его труппа выступали несколько раз. 1961 г.— «Связной» Гельбера в Театре Наций. Спектакль, поразивший парижан вызывающей необычностью формы и содержания. Тема: извращенная психофизиология человеческих отбросов — наркоманов. Зрительный зал, смешавшийся со сценой. «Связные», поставщики героина, среди испуганной публики. 1966 г.— снова Театр Наций. «Тюрьма» Кеннета Брауна. Реставрация личного опыта автора на сцене: сутки жесточайших пыток заключенных в тюрьме на американском военном корабле. Тема — гибельная власть человека над человеком. Ад физических мук в «натуралистической» граничащей с пароксизмом, нет пароксизмальной, интерпретации. Страдания, переданные почти без слов, мучительным воем и сверхвыразительными жестами. Своеобразное разоблачение американской демократии, вызывающее аналогию с Освенцимом и Хиросимой. Кроме того, французы увидели «Загадочное и миниатюры» (сценарий Гертруды Стайн, режиссер Джулиан Бэк). Вот описание спектакля, приведенное одним из советских критиков²³:

На пустую сцену выходит актер, и, подобно изваянию, молча стоит в луче юпитера в течение пяти минут — пер-

²³ См.: Н. Ковалев, Границы «нового театра». — «Театр», 1969, № 8.

вый «акт». Уже это вызывает удивление, недовольство и шум в зале. Второй «акт»: члены труппы, расположившиеся в проходах между креслами зрителей, наперебой выкрикивают надписи на долларовой ассигнации. Они впадают в неистовство: часть актеров остервенело швабрят проходы в зале, другие носятся со сцены в зрительный зал и обратно, остальные под музыку неистово маршируют по сцене. Раздается хриплый крик «начальника», все останавливаются. Сцена погружается во мрак. В следующем эпизоде — смена настроения. В темноте под гитару поет женщина. Зал наполняет запах ладана. На сцене появляются узкие лучи света, мрак исчезает, и зрители видят в глубине актеров, держащих в вытянутых руках благовонные свечи. Актеры неподвижны, их лица непроницаемо серьезны. Медленно развернутым строем актеры начинают двигаться по краю сцены, на зрителей, спускаются в зал и покидают его. На сцене остается один актер. Это режиссер труппы Бэк. Он долго сидит безмолвно, скрестив ноги. Потом произносит: «Уличные песни в исполнении Джексон Мак Лоу». Пауза. «Свободу не-мед-лен-но!». Пауза. И так еще трижды — неспеша, нараспев. Снова пауза, и тот же лозунг, только по-французски. Потом — «Накормите бедняков!», и то же самое по-французски. Пауза, и новый лозунг: «Запретите бомбу!», «Запретите бомбу!» вторят ему актеры, сидящие в зале. «Остановите войну!», «Освободите негров!» лозунги подхватывают зрители. «Измените мир!», «Найдите путь!», «Свободу теперь же!».

Следуют новые мимические, полубалетные миниатюры, и, наконец, финал, названный «Чума». Актёры ползают, корчатся на сцене. Болезнь прижимает всех к полу. Конвульсии, стоны, надрывный кашель. Несколько актеров оказываются в зрительном зале, бьются в агонии у ног зрителей. Наконец все стихает — люди мертвы. С пола поднимаются четверо актеров и начинают укладывать тела в цепочку, строят пирамиду из тел в центре

сцены, забирают тела из зрительного зала: аккуратно, размеренно передают из рук в руки. Пирамиду сооружают трудолюбиво, медленно. Слышно только тяжелое дыхание работающих. На сцене полумрак. И вот — последнее тело. Это Джудит Малина, одна из создателей труппы, сорежиссер постановки. Четверо актеров кладут ее на верх пирамиды лицом к залу, и ее длинные черные волосы спадают вниз, закрывая другие тела. На сцене становится все темнее, четверо актеров стоят подле пирамиды, как бы оценивая проделанную ими работу. Гаснет свет...

В 1967 г. в театре Шаптал-347 показывалась «Антигона» Брехта в сценической адаптации Бэка, выполненной в традиции Антонена Арто.

Об «уроках Арто» в связи с Ливинг Тиэтр говорят постоянно. И, возможно, именно Бэк, действительно, стоял ближе других к тому, что есть лучшего в наследии автора «театра жестокости», к его лозунгам: «театр, не ложь, а подлинная жизнь»; «красота не может быть незаинтересованной»; театр должен стать «активным», превратиться из шедевров для элиты в «массовое» зрелище; «магическая» роль искусства в том, чтобы помочь человеку «завладеть жизнью»; «театр — чума», потому что он должен воздействовать на зрителя со всей жестокостью и суровостью громадной страсти, вызывать пылкую и действенную реакцию...

Однако давно следует подумать о том, что само увлечение Арто: переиздание его книг, настойчивые аналогии со всеми авторами, у кого звучит тема смерти, страдания, жестокости, в театре Запада исторически обусловлено. Несомненно, сам Арто снова попал в орбиту популярности в 50—60-е годы как производное от волновавших человечество событий войны, фашизма, лагерей смерти, газовых камер, атомной бомбы, напалма. Поэтому, естественно, что образ жестокости и насилия преломляется у многих художников по-разному. Груды тру-

пов у Бэка, Ионеско и Беккета имеют социально, философски и политически различный метафорический смысл. Смысл Ливинга ближе всего к идее антиимпериалистического протеста, к борьбе за мир.

Бэк, Малина и их труппа явились одним из наиболее сильных и сознательных факторов «контр-культуры» бунтующего поколения США, той его части, которая добивается социальных изменений буржуазного мира. Вся деятельность Ливинг Театр отличалась глубокой убежденностью. Основной принцип творческого и жизненного поведения этого коллектива — чувство ответственности за происходящее вокруг. Работа «ливингистов» не имеет ничего общего с «театральными играми и шалостями», с «игрой в ничто», которой заняты некоторые эпигонские труппы ставшего «модой» «нового театра». Джулиан Бэк не раз откровенно высказывал возмущение общественной атмосферой США, которое пытался выразить в каждом из своих спектаклей, включая «классическую» «Антигону». В театре и за его пределами «ливингисты» борются против американской агрессии во Вьетнаме. Они практически связаны с негритянским движением. Примером собственной жизни они пытались выразить протест против культа бизнеса и угнетения человека человеком. Жили маленькой сплоченной «коммуной», в условиях добровольной бедности, так как популярность, завоеванная Ливингом, могла бы гарантировать ему прочный финансовый успех. Отказываясь от предложений коммерческих театров, они предпочитали выступать бесплатно перед людьми, «обделенными культурой». Одевались в лохмотья, подчеркивая свою принадлежность к тем, кто борется против «власти Маммоны». Это тоже отчасти стало причиной скандального эпизода в Авиньоне, снова приковавшего к судьбам Ливинга внимание международной прессы.

Накануне Фестиваля 1968 г. у труппы Бэка были во Франции две готовые рекомендации. Буржуазно-охран-

тельная газета «Меридиональ» требовала запрещения показа спектаклей Ливинга в Авиньоне. «Неужели мы отдадим город грязным нищим и оборванцам сомнительных национальностей, проходимцам и разбойникам, явившимся к нам со всех концов света?» — писала «Меридиональ». Пьер Бинер как раз тогда выпустил серьезную книгу — «Ливинг Тиэтр. История без легенды» — документальное исследование, написанное на основании анализа спектаклей и бесед с руководителями труппы.

Победили защитники французского «эстаблишмента». Мэр Авиньона запретил Бэку бесплатный показ на улицах рабочего квартала новой постановки театра «Рай сегодня». Бэк отказался заменить пьесу другой и играть в помещении театра Карм. Он покинул Авиньон, назвав Фестиваль демонстрацией «буржуазной культуры».

«Рай сегодня», как впрочем и другие спектакли, вызвал общественные скандалы и вмешательство полиции в США, куда труппа отправилась в конце 1968 г. После нескольких месяцев «гастролей» (Бэк так называл теперь свое пребывание в Америке) театр снова вернулся в Европу. Но и здесь не нашел возможностей для плодотворной работы. В 1969 г. знаменитая «труппа-коммуна» Ливинг Тиэтр распалась, и след дальнейшей деятельности ее бывших участников пока ускользает от театроведения. Зарубежная пресса сообщает, что якобы летом 1971 г. Дж. Бэк был арестован по обвинению в торговле наркотиками, деморализации, подрывной деятельности и хранении недозволенной литературы, в частности произведений К. Маркса.

Историю Ливинг Тиэтр можно назвать героической, но отнюдь нельзя считать безупречной как фактора развития прогрессивного театра современности. Джулиан Бэк и Джудит Малина обладали большой театральной культурой, острым дискуссионным умом, широкой художественной эрудицией, энергией, энтузиазмом. Их путь —

продуманная эволюция искателей, которые пришли от увлечения лирическим театром, театром поэтического слова к формуле «театра-шока», «театра-морали», «театра-бунта». Параллельно этому их репертуар эволюционировал от большой драматургической литературы: Расина, Лорки, Элиота, Пиранделло, Стриндберга, Кокто, Брехта и др., к жанру пьесы-сценария, драмы «социального эксперимента». Мастерство Ливинга, вышедшее, по сути, из хэппенинга, было доведено до высокой и сложной сценической организации. Успехи Ливинга провоцировали возникновение других, тоже известных теперь всему миру американских «новых» трупп: Оупен Тиэтр, Ла Мама, Перформенс Групп и т. д.

Основные «прорывы» Ливинга лежат не на всем видной поверхности. Джек Кролл, рецензент газеты «Нью-свик» (28.X 1968), писал о впечатлении зрителей от постановки четырех спектаклей, привезенных Бэками в США: «Каждый вечер зал Бруклин Экедеми превращался в хаотический ипподром, наполненный химерическими зрелищами, звуками и запахами; толпы зрителей громоздились на сцене, а группы актеров проталкивались через партер и балкон, задираясь в проходах с публикой, заводя с ней странные разговоры. Доходило до драк или взаимных объятий. Целыми стадами врывались в зал какие-то типы в индейско-египетско-марсианских одеждах, приводя в трепет билетеров, привыкших к благопристойной публике концертов...».

Странные костюмы, богемные вольности, трюки в духе «битников», «хиппи» и «йеппи» не были в театре изобретением «ливингистов», давно перестали быть новинкой. Также как атмосфера «ужасного» на сцене и в киноленте. Кто-то из зарубежных критиков, говоря о современном «театре жестокости», заметил: «После того, как Бюнюэль показал на весь экран глаз, разрезанный бритвой, публику напугать трудно».

Ближе к истине стояла другая мысль Кролла: Бэк

пытался с помощью театра добиться переворота не только в психике, морали, сознании зрителей, но и в структуре общества, лежащего за пределами сцены.

Именно тут скрывалась главная опасность, ставшая позже одной из важных причин распада Ливинга, который не желал влиться в поток коммерческого поп-искусства и не смог утвердиться как очаг сцены подлинно демократической. Высокие иллюзии труппы не обеспечивались положительной программой. «Ливингисты» называли себя «комедиантами-анархистами». Бэк к антивоенным и антирасистским лозунгам пьесы «Загадочное и миниатюры» добавлял призывы: «Долой государство! Долой законы!» и т. п. Но речь шла отнюдь не о воскрешении идей Бакунина или Кропоткина. Искренние в своих стремлениях и надеждах, участники труппы Ливинг Тизтр тем не менее запутались в смеси маркузианства и популярных среди мелкобуржуазной либеральной интеллигенции США восточных оккультных идей, смешивали понятия революции социальной, «моральной», «культурной» и «сексуальной». Как писал Джудит и Джулиану один из друзей, их представление о «революции», на необходимость которой они постоянно ссылались, было слишком «субъективным». И нужно добавить — оторванным от живой исторической конкретности, не основанным на материалистической оценке общественного развития. Отсюда «ошибки» в поэтике, превращавшие постановки Бэков в зрелища шумные, эффектные, «душераздирающие», но труднопознаваемые. Вместо показа реальных «норм» капиталистического мира, типических ситуаций классовой борьбы они обращались к чудовищно утрированным и потому терявшим историческую подлинность гиперболам, к неузнаваемо окарикатуренной передаче социальных и политических конфликтов, снижающей силу беспощадной объективной правды.

Едва ли не полнее всего это отражено в последнем из спектаклей, созданных Бэками, «Рай сегодня», испу-

гавшем респектабельных буржуа, но далеком и от эстетики прогрессивного театра. «Рай сегодня», большой, восьмичленный «флюксус» усложненных хэппенингов, длился четыре часа. В нем, как всегда у Бэков, звучали призывы к борьбе против всех видов угнетения в мире империализма. Но формальное выражение темы граничило с традицией «абсурда» и с эротикой стрип-тиза. На сцене, судорожно извиваясь, громоздились кучи обнаженных тел — зрелище, возможно, имевшее в глазах постановщиков некий «контестационный» смысл, но воспринимавшееся многими как обычная порнография.

Тем не менее, громадная популярность «Банды Бэков» крепилась живыми контактами с сетью внебродвейских трупп США и «публичных» театров Европы, экранизацией постановок, телепередачами, грамзаписью. Мирозрение «ливингистов» в той или иной мере было близко разношерстной армии молодежной «контестации» 60-х годов. Их эпатирующая политизированная эстетика отвечала запросам «левого» студенческого театра.

Но уже накануне 1968 г. Ливинг встретил сильного соперника в лице Театра-Лабораториума во Вроцлаве, руководимого молодым польским режиссером Ежи Гротовским. Это были в ту пору два крупнейших по оригинальности, выразительной мощи и эстетическому влиянию сценических центра, которые постоянно сравнивались в критике и монографиях о «новом» театре. Впрочем, эти сравнения были скорее поисками контраста.

Жиль Сандье так сформулировал границу различия: «Соединенные Штаты менее спиритуалистичны, чем Польша; и Ливинг Тиэтр менее мистичен, чем Гротовский». Броская формула французского критика в данном случае мало что объясняет. Различны прежде всего творческие цели Бэка и Гротовского. Ливинг Тиэтр был своего рода «агит-пропом», «массовым» театром даже в своих ошибках пламенно дидактическим. Театр-Лабораториум, «вроцлавское чудо», как называют эту труппу, с

самого начала выбрал эстетическое направление, ориентировался на небольшую, тонко чувствующую аудиторию. Хэппенинг был пробой «физической» имитации жизни. Ливинг Тиэтр «физической» и «ментальной» — мозговой атакой на зрителя. Метод Театра-Лабораториума во Вроцлаве преследует цели «самораскрытия» актера и его эмоционального «сопереживания» с публикой.

Теоретическое кредо Гротовского изложено в книге «На пути к бедному театру»²⁴. Уже эта публикация вызвала полемику. Одни упрекали автора в чрезмерной фрагментарности, требовали более точных «рецептов». Другие иронизировали по поводу названия — «бедный театр», билет в который на черном рынке Нью-Йорка стоил 200 долларов. Последнее, кстати, не зависело от труппы и ее руководителя. Театр-Лабораториум никогда не был предприятием коммерческим. Кроме того, своей громкой дискуссионной славой он был обязан не столько теоретической эстетике Гротовского, сколько ее режиссерской реализации и идеально отшлифованной, настоящему вдохновенной работе всего коллектива.

Ежи Гротовский (родился в 1933 г.), выпускник московского ГИТИСа, бывший ученик Ю. Завадского, начал самостоятельную деятельность в 1959 г. с руководства маленькой труппой в Ополе, называвшейся Театр 13 рядов. Уже здесь были эскизно намечены перспективы программы будущего. Поиски «сущности театра». Борьба с «нетворческой» театральной традицией. Спонтанность, самопроизвольность и вместе с тем строжайшая правдивость и дисциплинированность актерской игры. Ее цель — создать симбиоз с аудиторией, атмосферу «общего действия», зрелище «коллективного воображения». В этих наметках, в сущности, было много общего с начинаниями других очагов «нового театра» того времени, который, несмотря на крайнюю формальную

²⁴ Jerzy Grotowski, *Toward a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968.

экстравагантность, отличался от «антидраматургии» поисками общественно-воспитывающего влияния на зрителя и зачатками «конструктивных» идей. Как сообщает свидетель первых режиссерских работ Ежи Гротовского — польский театровед Юзеф Келера, в них многое еще напоминало свойственную хэппенингу прямолинейную игру в правдоподобие и «кабарежные» трюки Ливинга. Переход от уровня Театра 13 рядов к вышке Театра-Лабораториума во Вроцлаве (1965), по словам Келеры, стал возможным только благодаря многолетнему «бенедектинскому», то есть аскетическому, фанатически напряженному труду коллектива, строго анализируемому, подвергающемуся бескомпромиссной критике актерскому тренингу, художественной практике «творчески живых людей, глубоко осознавших свою цель, уверенных в правоте избранного пути»²⁵.

Интересно, что Гротовский всегда работал исключительно с классикой: «Орфей» по Жану Кокто, «Каин» по Байрону, «Мистерия Буфф» по Маяковскому, «Кордиан» по Словацкому, «Идиот» по Достоевскому, «Гамлет» по Шекспиру, «Фауст» по Марло, «Акрополис» по Выспяньскому, «Стойкий принц» по Кальдерону... Однако это был непредвиденный ни одной из рубрик Сандье новый подход к литературному наследию: не «торговый», не «профанирующий» и не «осовременивающий» источник. Предлог «по» здесь так определяет соотношение между спектаклем и оригиналом. Опорой театральной «креации» становится не литературный текст в целом или в обработках, а то, что в его сюжете, идеях, образах полнее отражает опыт, «модель» больших, всегда сохраняющих силу и важность человеческих переживаний. По словам Гротовского, путем «селекции» он выделяет и «артикулирует» в шедеврах минувшего то, что легло

²⁵ Józef Kelera, Teatry Wrocławskie, in: «Panorama kultury wspolczesnego Wrocławia».

«в основу человеческой культуры» и «культуры народной», то, что волнует и сейчас.

В тезисном изложении эта формула напоминает концепцию классики у Планшона, или даже Шеро. Но на сцене она выглядит иначе. Режиссеры французских Драматических центров дают пьесы Шекспира или Мольера как драматизированные эпизоды исторического и частного быта людей, в сложном декоративном оформлении, с выразительным звучанием текста, для большой аудитории. Театр-Лабораториум во Вроцлаве рассчитан всего на 36 мест, которые расположены вдоль стен помещения, затянутых черными полотнищами. Игровая площадка находится в отгороженном барьером прямоугольнике посередине зала на одном уровне со скамьями для зрителей. Декораций никаких. Единственный световой эффект: два прожектора направлены на ослепительно белый потолок. Отраженный свет падает на актеров. Затем электричество выключают. Представление идет при постепенно гаснущих свечах и кончается в полной темноте. Но главное не в этом, а в подмене мысли и слова пьесы «языком тела».

В. Гаккебуш в письме из Вроцлава²⁶ так описывал свои впечатления от наиболее нашумевшего спектакля Гротовского «Apopcalypsis cum figuris».

Когда зрители входят в зал, пять актеров уже неподвижно лежат посередине на полу. Студийцы театра отбирают у посетителей программы и все другое, чтобы ничто не могло оторвать их внимания от действия. Пять фигур, одетых в белые костюмы — какие-то абстрактные одежды, в покрое которых все-таки можно угадать иногда контуры некоторых современных принадлежностей туалета (мундира, сутаны, джинсов), — начинают понемногу двигаться. Зритель довольно ясно видит вырази-

²⁶ В. Гаккебуш, Вроцлавське чудо.— «Культура і життя», 22 липня 1971 р.

тельную картину полного физического истощения группы молодежи после пьяной оргии. Появляется шестой персонаж на этот раз в черной одежде с посохом в руках. Это как будто бы сельский пастух, бедный дурачок, юродивый, случайно оказавшийся среди городских «апокалиптических» пьяниц.

С появлением юродивого начинается неожиданная игра — пять одуревших от пьянства начинают так, от нечего делать импровизировать... второе пришествие Христа. Объявляют наивного пришельца Спасителем. Себя они соответственно именуют евангельскими персонажами: Симон-Петр, Иоанн, Иуда, Лазарь, Мария-Магдалина. Травестированные евангельские эпизоды — тайная вечеря, брак в Кане Галилейской, воскресение Лазаря, изгнание из храма и др. — становятся содержанием спектакля. Совершенно произвольно объединяются для этого отрывки текстов из Библии, «Братьев Карамазовых» Достоевского, стихов Т.-С. Элиота и т. д.

Впрочем, пестрый литературный текст играет второстепенную роль в этом парадоксальном «коллаже». Основой представления является своеобразная пантомима, движение, физическое состояние и физические действия исполнителей, которых зритель видит часто на расстоянии полуметра от себя, так что легко может коснуться рукой. К тому же отрывки текста произносятся на таком бешеном эмоциональном подъеме, что нормальная актерская артикуляция становится совершенно невозможной. В этом эмоциональном экстазе, собственно, суть всего представления. И секрет безотказного воздействия на аудиторию... Гротовский и его соратники неутомимым трудом достигли своеобразной техники воспроизведения человеческих аффектов. «Предельные» эмоции не могут не влиять на зрителя, не вызывать у него ответных сильных чувств. Зритель не может не поддаться ощущению глубокого отчаяния или спазматических взрывов радости, которые перед ним совершенно естественно, хотя и с

преувеличенной силой, воссоздаются. Но физиологическое в первую очередь выражение эмоциональных состояний неминуемо создает физиологический характер образности этого театра. А такая образность мало прозрачна.

В качестве примера этой субъективной «косноязычной» образности, образности двусмысленных загадок, «не имеющей объективной ценности подлинного искусства», в статье приведен такой эпизод из пьесы: Юродивый бегаёт вокруг группы участников, стараясь привлечь к себе внимание. Он заглядывает им в глаза и потихоньку «соблазнительно» посвистывает, как будто бы чего-то просит. Петр внезапно ловит его, садится на него верхом и погоняет под бешеные выкрики присутствующих. В конце концов Юродивый сбрасывает наездника, но продолжает бежать; его галоп превращается в нечто напоминающее синкопированный дионисийский танец.

Кто такой наездник? Мнения тоже, естественно, субъективны и спорны: Римский папа, утверждает один из критиков; «галопирующий Христос», заверяет другой...

Общая идея спектакля, на взгляд автора названной статьи, заключается в следующем: буржуазный мир не может быть спасен от апокалиптического разложения никаким новым «пришествием Христа».

В 1966 г. Вроцлавский театр впервые выехал на гастроли за границу. С тех пор Гротовский дважды был во Франции и в США, а также в Скандинавских странах, Англии, Шотландии, Италии, Голландии, Мексике, Иране.

Гастроли всюду сопровождались исключительным успехом, не лишенным, однако, привкуса «сенсационности», который провоцировался репертуаром, методом, а также самой личностью молодого польского режиссера, решительно защищавшего свои оригинальные идеи.

В. Гаккебуш объясняет увлечение Гротовским на Западе «эмоциональным голоданием» публики «потребительского общества». Но это лишь одна сторона вопроса. Действительно, рецензенты писали: «Гротовский атакует зрительный зал». Тем не менее, это не объясняет горячего интереса к «маленькому не-театру из Вроцлава» не только у молодых «партизан Мельпомены», но и у ведущих театральных деятелей разных стран. Спектакли Театра-Лабораториума, семинары и пресс-конференции, которые проводит Ежи Гротовский, неизменно посещает верхушка театрального мира. Вроцлав стал местом паломничества. О Гротовском говорят как о «выдающемся реформаторе театра», способствующем «революционизации искусства» и т. п. Если касаться не частных компонентов «системы Гротовского», проникающих в разные театральные сферы Запада, а говорить о Театре-Лабораториуме как о цельном явлении напрашивается вывод: экспериментальный польский театр был принят ищущей театральной общественностью Запада как более совершенный этап развития «новой» сцены. Как попытка закрепить в отшлифованной и четкой форме новое сценическое искусство, антитетическое и к буржуазно охранительному бытовизму, и к бессмысленности «антидраматургии».

Ричард Шехнер, редактор нью-йоркского «Драма-Ревю» и директор Перформенс-Групп, еще в 1966 г. указывал на «анархический хаос», господствующий в среде рыцарей «нового театра», на смесь жанров, путаницу методов, на неопределенность понятий «новой чувствительности», «новой экспрессии» и т. п. Единственное, что было ясно, это стремление современной «заиндивидуализированной» культуры повернуть в сторону культуры «племенной», то есть от искусства «акоммуникабельного» к искусству гражданственному. Ежи Гротовский, сохраняя общественную тенденцию, пытался придать прочность и четкость ее сценическому выражению, от сти-

хийных форм хэппенинга и «театра улицы» перейти к «новому искусству» строгих контуров.

Первая большая монография о Театре-Лабораториуме принадлежит известному французскому театроведу Раймонде Темкиной²⁷, для исследования вопроса специально приезжавшей во Вроцлав. О парижских гастролях вроцлавской «лаборатории» писали Абираше, Лерминье, Копферманн, Сандье, Пуаро-Дельпеш и др. Без упоминания о Гротовском не обходится здесь ни один крупный теоретический разговор об эволюции новейшего театра. Пуаро-Дельпеш так «этапизировал» доминирующие тенденции театральной эстетики 50—60-х годов: Йонеско, Брехт, Арто, затем Бэк и Гротовский. Как обычно, более требователен Сандье, который не одобряет обращения Гротовского к восточному ритуалу и католической мифологии. Но и этот критик считает молодой польский театр наряду с Ливингом наиболее важным стимулирующим «феноменом» театрального развития прошлого десятилетия. Упомянув в связи с Театром-Лабораториумом о традициях Станиславского, Мейерхольда, Арто, Рембрандта, Каравадже, критик тем самым подчеркивает его значение как фактора искусства. Сандье был заинтересован новыми принципами игры, внедряемыми Гротовским, который формировал актера вне традиционно-бытовой и вне абстрактной, игровой манеры современности, пытался превратить исполнителя в трепетно-живое «воплощение мифа». Французский критик интересно проанализировал первый спектакль Гротовского в Театре Наний («Стойкий принц») и нашел своеобразную формулу для оценки сочетания в нем классики и злободневности, для специфики актерской игры: «Голгофа, увиденная художником эпохи Освенцима. И сыгранная йогами».

²⁷ Raymonde Temkine, Grotowski, La Cité Éditeur, Lausanne, 1968.

Однако Гротовского на его восходящем пути ждали не только розы, но и тернии. Роже Планшон, нынешний директор ТНП, писал о разрыве между программой Театра-Лабораториума и задачами непосредственного разрешения актуальных жизненных проблем. Особенно остро встретили Гротовского «радикальные» молодые критики Соединенных Штатов. «Балаган вокруг Гротовского в США», — писали в 1969 г. театральные обозреватели. Здесь тоже называли труппу Театра-Лабораториума «лучшим актерским коллективом мира». Но ее самоуверенному и эксцентричному руководителю предъявляли немалый критический счет.

Чему служит эта великолепно вышколенная труппа? Не демобилизует ли физиологический акцент игры ум и волю актера, не снижает ли он проблемности пьесы? Не сдвинулся ли режиссер в своем стремлении к безупречному совершенству актерского «самовыражения» на путь голой наглядности, формализма? Почему Гротовский ушел от современной тематики, от польской действительности? Возможен ли спектакль «без драматурга», как считает Гротовский? Критик Эрик Бентли («Нью-Йорк Таймс», 10.X 1969), признавая «лирический» и «поэтический» дар Гротовского, очень серьезно писал о вреде двусмысленной, абстрактной трактовки политических («Акрополис») и религиозно-философских («Стойкий принц», «Апокалипсис...») проблем в талантливом молодом театре, которая может привести к их использованию в «консервативных» целях...

Все это, по-видимому, заставило задуматься Гротовского, за которым стояла в конце концов культура социалистической страны. В декабре 1970 г. он срочно выехал в Нью-Йорк, чтобы встретиться с театральной общественностью Америки и «выяснить недоразумения, накопившиеся вокруг его метода». Беседа, начавшаяся в полночь, затянулась до рассвета. Но как сообщали из

США, диспут «кончился тем же, с чего начался,— загадкой».

Как видно из его последующих выступлений, Гротовский настойчиво стремится к «самореабилитации», отбрасывает упреки в формализме, техницизме и антиобщественной изолированности. В речах на Фестивале Латинской Америки (1970) и на III Международном фестивале фестивалей студенческих театров во Вроцлаве (1971) руководитель Театра-Лабораториума говорил об интересе к «общественному человеку» как основе всякого подлинного искусства, о своих новых творческих планах, оставляющих позади «подготовительную» практику прошлых лет.

Молодежное артистическое движение разных стран объединяется вокруг студенческих театров. Далеко не все, кто играет в этих театрах, учащиеся. Наряду со студентами здесь выступают молодые люди разных специальностей, в том числе и профессиональные актеры. Наличие довольно сильной Международной ассоциации студенческих театров и практика перманентных фестивалей позволяют вовлекать особенно интересные «радикальные» молодежные труппы мира. Прогрессивный студенческий театр за последние годы вырос в один из влиятельных факторов сценической жизни, о котором много пишут. Вехами в творческом развитии этих театров стали ежегодные фестивали в Нанси, Парме, Загребе, Стамбуле, Эрлангене... Каждые два года сильнейшие молодежные театры мира приезжали на Международный фестиваль фестивалей студенческих театров (МФФСТ) во Вроцлаве. Вроцлавские встречи — высшее мерило в данной ветви искусства.

Эти «встречи лучших» синтетически отражали не только технический рост, но и морально-политический уровень молодежной сцены. То, что театральная молодежь капиталистических стран собиралась на земле Народной Польши,— первый показатель настроения участников.

Двухгодичная дистанция во времени позволяет следить за эволюцией мысли.

На II МФФСТ (1969), еще полным впечатлениями от «жаркого лета» 1968 г., от массовых волнений студентов и молодежи в США, Франции, Италии, ФРГ, все участники показали актуальные, злободневные, политические спектакли. Всеобщее внимание привлекла тогда нью-йоркская труппа «Брэд энд Паппет» — наиболее демократический молодежный коллектив США, который положительно оценивается коммунистами Америки. Благодаря подлинной народности, искренности и воинственности своих постановок («Крик людей о пище», «Пламя») она приобрела большое влияние на передовую театральную молодежь.

Театр Брэд энд Паппет основан в 1960 г. молодым скульптором и танцовщиком Питером Шуманном. В 1961—1963 гг. труппа работала в традиции средневековых странствующих комедиантов, выступая в церквях, на улицах, площадях, пляжах, всюду, где находила зрителей. Затем сняла помещение в Нью-Йорке. Однако Брэд энд Паппет Мюзеем служил скорее мастерской, где репетировались спектакли, выносившиеся затем на улицу. Ф. Курильски в своей монографии о Брэд энд Паппет наглядно показывает живую связь творческой инициативы труппы, ее репертуарной проблематики и игровой техники с радикальным общественным движением американской молодежи 60-х годов. Советский театральный обозреватель А. Силин, видевший выступления группы Шуманна на международных молодежных фестивалях, дает описания ее спектаклей и сообщает ценные сведения из истории этого театра. В 1963—1966 гг. театр Брэд энд Паппет организовывал театрализованные марши протеста по улицам Нью-Йорка, спектакли для забастовщиков, рождественские и пасхальные «антипраздничные» представления перед кафедральным собором св. Патрика. Наиболее крупными мероприятиями за эти годы бы-

ли: парад с огромными куклами по улицам Нью-Йорка в знак протеста против выборов, большое антивоенное карнавальное шествие, спектакль «Крысы» о положении негров, показанный в Гарлеме. В 1967 г.—уличные представления по поводу Дня Хиросимы, 1 Мая, Дня ветеранов и т. п. В 1968—1969 гг. театр совершил турне по Европе, завоевав ряд высоких наград на фестивалях студенческих театров в Нанси, Лондоне, Вроцлаве. В 1970 г. труппа во главе с Шуманном переехала из Нью-Йорка в Вермонт, где под эгидой Годдардского колледжа готовит новые спектакли, играет их на улице и в цирке, проводит занятия со студентами по «кукловодению» и т. д.

В программе театра Брэд энд Паппет немало спектаклей. Наиболее популярны среди них «Крик народа о пище» и антивоенное представление «Пламя».

Питер Шуманн говорит: «Наш театр, это анти-театр, зрелище, которое, в сущности, не является спектаклем. Мы готовим свои постановки от случая к случаю, выполняя то или иное задание». Однако Брэд энд Паппет не похож ни на хэппенинг, ни тем более на «театр абсурда». Ф. Курильски ищет истоков его содержания в «пролетарском театре» Пискатора и формы в «сверхмарионетках» Крэга. Сравнение имеет некоторый смысл, но тоже не покрывает жанра труппы Шуманна. Шуманн, как и Гротовский, использует мифологию Ветхого и Нового Завета, но делает это только ради прозрачных политико-обличительных аллегорий, без следа эстетизации, без претензий на «проблемную» технику актерской игры. Он не требует от своего коллектива высокого профессионального мастерства. В сюжете пьесы, в сценографии, в игре важна идея, антиимпериалистическая мысль, которую нужно передать зрителю как можно яснее и доходчивее. Древние легенды о сотворении мира и человека, о Всемирном потопе, рождении Христа, избииении младенцев, бегстве евреев из Египта и т. д. переплетаются с нашей

современностью. Гротовский в одном из интервью заявил: театр всегда элитарен. Даже в Афинах он не был народным. «Шуманновцы» играют свои политические «пьесы-притчи» для народной аудитории. Хотя, конечно, и их театр несет на себе признаки века, страны, среды.

А. Силин в своем интересном интервью о II МФФСТ во Вроцлаве²⁸ так передает содержание отдельных фрагментов и общую атмосферу спектакля «Крик народа о пище».

Пьесу показывали на этот раз не на улице, а на сцене громадного Воеводского дворца культуры.

На сцене свалены куклы, маски, весь реквизит, необходимый для спектакля. Актеры прямо на глазах у зрителей переодеваются в белые полотняные рубахи навыпуск и такие же штаны, подвязанные под коленом платками. Многие босиком. Разбирают музыкальные, гремящие инструменты. Начинается, как всегда на представлениях этой труппы, с пролога: «Мы — театр Брэд энд Паппет из Нью-Йорка! Мы из богатого города Нью-Йорка, самого богатого города в мире, где в сытости и довольствии живут семь миллионов человек!.. Вы видите, как мы прекрасно одеты, вы видите, как мы элегантно обуты!» Эти слова выкрикивает в микрофон маленькая рыжая девчонка, свистит, хохочет.— За два с половиной часа мы вам покажем всю историю человечества, весь Ветхий и Новый Завет, от сотворения мира до распятия Христа!» — кричит она.

Появляются две громадные куклы, каждую несет человек десять актеров, это бог-отец и бог-мать. Они ссорятся, мирятся, танцуют друг с другом. Но вот выходит бог времени Хронос с двумя мечами и убивает бога-отца. Кто-то из актеров, забравшись на стремянку, снимает с бога-отца громадную голову и швыряет ее вниз. Осталь-

²⁸ Анатолий Силин, Студенты выходят на подмостки.— «Театр», 1970, № 7.

ные ловят голову на кусок красной материи и пляшут, подбрасывая ее к колосникам. На тачках вывозят несколько мешков мусора, газетных и тряпичных обрезков, разбрасывают по всей сцене. Ключки бумаги, как снег, летают по воздуху, сугробами лежат на земле. Наступил Хаос. Из дальнего угла сцены, на рампу, на зрителя медленно ползут, извиваясь, оскаленные хищные маски с волчьими зубами. У каждого актера их три — одна на голове, две в руках. Переплетаясь в немыслимый клубок, вся эта чудовищная масса заполняет сцену (бог создал животных). Шуманн гасит свет, бросает на пол лампу с рефлектором, медленно тянет ее к себе. В бликах света вспыхивают глаза, зубы... Но вот страшилища уже на краю сцены, смотрят в зал. Пауза. Из клубка шевелящихся масок выкарабкивается юноша, завернутый в целлофан. Это Адам. За ним такая же девушка — Ева. Они зубами сдирают друг с друга упаковку, а Шуманн торжественно провозглашает: «И сказал господь: отныне все, что движется, будет для тебя пищей». После этого люди начинают пожирать друг друга...

Шуманн обнаруживает большую режиссерскую изобретательность, умеет создавать сильные, динамические визуальные эффекты. Так, например, решена в пьесе сцена Всемирного потопа. Актеры плашмя ложатся на пол и медленно, по-пластунски ползут. А Ной стоит на их телах, упираясь в пол шестом. Когда он переносит тяжесть тела на одну ногу, под другой слегка продвигается лежащая под ней фигура. Иногда он переходит с одного тела на другое, и тогда вся эта человеческая масса «плывет» через сцену.

Прием наложения современных политических ассоциаций на события, описанные в Библии: актеры играют легенду об избиении Иродом младенцев, а в микрофон читают письмо вьетнамской матери, рассказывающей о гибели своих шестерых детей под бомбами американских самолетов...

Библейские метафоры Шуманна носят, как и у Гротовского, атеистический характер, что особенно актуально в обращении к публике капиталистических стран. Однако в других пьесах, или, как их здесь называют, «историях» Брэд энд Паппет, минуя иносказания, прямо идет к показу общественных трагедий современности. Так было, например, в уличном представлении «Человек прощается с матерью», показанном на студенческом фестивале в Нанси (1968). Эта очень простая, лишенная «мятежного неистовства», присущего Ливингу, антивоенная постановка разыгрывалась на городской площади перед дворцом губернатора четырьмя актерами. Наглядно, с помощью немногих аксессуаров и плакатов перед зрителями воскресала такая «будничная» и такая чудовищная жизненная драма: чуждая интересам народа разбойничья война, разрушающая мирную жизнь и мирный труд людей. Юноша, труп которого приносят старой матери. Прощание матери с убитым на войне сыном...

Французский прогрессивный театровед Эмиль Копферманн высоко оценил тогда замысел и «педагогическую эстетику» представления народного нью-йоркского театра и поставил его выше спектаклей многих занимающих видное положение дотационных трупп.

III МФФСТ во Вроцлаве (1971) зафиксировал новые тенденции молодежного театра капиталистических стран. Хозяева Фестиваля — польские театроведы — сопровождали его лавиной обзоров, репортажей, эстетических раздумий. Основная мысль сформулирована в передовице варшавского двухнедельника «Театр» (15.XII 1971): «Новая эпоха — каждые три года». Здесь говорилось о неестественно быстрой и «верткой» смене настроев в сегодняшнем театре Запада вообще и в студенческом особенно. «Никогда еще театр не эволюционировал в таком горячечном темпе. И, главное, без одышки!».

Насчет «одышки» не совсем верно. Заминка и прыжок в сторону были настолько заметны, что некоторые кол-

лективы (японский) покинули Фестиваль, сочтя его «неинтересным». Пресса писала о двух симптомах очередного МФФСТ: о «сумерках» «театра протеста» и кризисе жанра «коллективной» пьесы-сценария, то есть того, что два года назад считалось многообещающей дорогой сцены.

Фестиваль фестивалей 1971 г. проходил под общим лозунгом — «Молодежный театр — голос прогресса». Отдельные обозреватели сомневались в праве нового вроцлавского слета на эпитет «прогрессивный». Выдвигали вопрос: что это «театр прогресса» или «прогресс театра»? Иначе говоря, просто еще один шаг зигзагообразного движения вперед?

• Более справедливой была другая точка зрения: молодежный театр переживает «трудности роста», обусловленные политической и культурной ситуацией Запада на рубеже 60—70-х годов. В московском журнале «Театр» (1972, № 9) читаем: «Разброд в рядах политического молодежного движения на Западе, размежевание различных студенческих группировок, уход от политической борьбы одних, переход к крайним экстремистским, террористическим актам других, попытки третьих нащупать пути сближения с рабочим классом, Коммунистической партией — все это как в зеркале отразилось в спектаклях студенческих театров».

Тут же намечены три основных течения в развитии студенческих театров. Первое — это продолжение развития политического театра, театра — агитатора и пропагандиста. Во вторую группу входили театры, ушедшие или в область эксперимента и поисков «чистой» формы, или в область эпатажа и секса. Третью, наиболее интересную группу театров, задававшую тон на фестивале, составляли коллективы, которые, с одной стороны, оставались верны серьезному идейному содержанию, с другой — взяли на вооружение все новейшие достижения в области театральной формы.

Французский молодежный театр занял на Фестивалях фестивалей, проходивших после 1968 г., заметное место. В 1969 г. спектакль Андре Бенедетто «Красная зона» (Нувель Компани д'Авиньон) считался вторым по значению после «Крика людей о пище». В 1971-м, вроцлавском, к третьей категории, по классификации «Театра», относится труппа из Экс-ан-Прованс Кисс (Поцелуй). Спектакли и труппы различны по оттенку ориентации, как различны по духу второй и третий вроцлавские международные фестивали 1969 и 1971 гг.

«Красная зона» со всеми ее пропагандистскими достоинствами и недостатками некоторой формальной усложненности представляла национальный французский «театр восстания» из репертуара эпохи «весны 68». Остается неизвестным, был ли стереотипным спектакль Бенедетто или после показа весной 1969 г. в театре Даниэль-Сорано он подвергся доработке. Во всяком случае, участники II МФФСТ приняли его как программный для этого фестиваля политического театра прогрессивной молодежи мира. Вот эпизод постановки — глазами зрителей²⁹.

Открытая сцена, без занавеса, светлый задник, все залито светом. Три парня и две девушки лениво развалившись на полу, греются в этих ослепительных лучах. Но вот один встает (джинсы, кожаная безрукавка на голое тело, кожаные манжеты), поднимает с пола кусок красной материи и швыряет его в центр сцены.— Это будет красная зона,— говорит он.— Давайте играть. Ты будешь полицейский, ты — нищий, ты — банкир.— Я не хочу,— говорит другой.— Чего ты не хочешь? Ты не хочешь быть банкиром? — Я не хочу играть в политику. Надоело. В газетах — политика, по радио — политика, по телевидению... Вот где она у меня сидит!.. Я хочу заниматься любовью, а не политикой! — Ах, вот как,— вос-

²⁹ Анатолий Силин, Студенты выходят на подмостки.— «Театр», 1972, № 7.

кликает первый.— А ну!.. Молодые люди хватают своего товарища и крепко держат его, а девушка приносит ведро с черной краской и быстро мажет парню лицо, шею, руки, живот... — Не хочу! — кричит он, — не надо, все равно я не буду заниматься политикой! Не бу-у-уду!.. Его отпускают. Он весь черный.— Теперь ты — негр, — говорят ему.— Попробуй-ка оставаться вне политики!.. Участники спектакля свистят, гогочут, улюлюкают, щиплют «негра», кричат ему «черная образина! Негатив!» — плюют в лицо... Девушка манит его, но когда он склоняется над ней, издевательски кричит: «Мне нравится твоя черная кожа!». «Негр» отшатывается, закрыв лицо руками, она толкает его так, что он летит через всю сцену, его подхватывают, перекидывают дальше и наконец выталкивают на середину и стреляют в него (как дети, двумя пальцами изображая пистолет), стреляют из всех углов. «Негр» хватает с пола красную материю и поднимает ее над головой...

↪ Нувель Компани д'Авиньон основана в 1963 г. Кисс — плод более поздних международных контактов студенческого движения. Этот театр так и называет себя — «Международная группа Кисс». Она возникла в 1970 г. в Лондоне. Теперь действует на юге Франции в Экс-ан-Прованс. Ее руководство представляют аниматоры разных национальностей. Среди них... Рене де Обалдиа. Известный польский поэт, основатель одного из варшавских студенческих театров — Витольд Домбровский в своем обзрении III МФФСТ называет Кисс «театром хиппи», нигилистически отрицающим все существующие сценические нормы. Но, в сущности, Кисс тоже традиционен, хотя уже в аспекте новейших «моделей». Он отстаивает «коронный» тезис эстетики Гротовского — «наиболее универсальный язык — человеческое тело», подменяет драматический диалог точно отработанным движением (в спектакле, показанном во Вроцлаве — «Шары Венеры», звучит не более 200 слов), стремится к сопере-

живанию с публикой, вводит в театральное представление элементы эстрады, кабаре, цирка, пантомимы. По определению другого польского критика Хенрика Мелехи, тема «Шаров Венеры» — беспокойство современных людей, отсутствие понимания в мире расизма и войны.

Международное движение студенческих театров, охватившее сегодня все материки земного шара, — интенсивный фактор контактирования творческой молодежи заявляющей голосом искусства о своих правах и требованиях. Понятен интерес к этому детищу второй половины нашего века со стороны театроведов и ученых. Бельгийский журнал «Кайе Театр Лувэн» опубликовал (1971, № 10/11) фрагменты докторской диссертации А.-М. Дюге на тему «Студенческий театр — его эффективность и практическое воздействие на студенческую среду». В этом первом на Западе научном исследовании о молодежном театре есть ряд ценных тезисов. Студенческий театр капиталистических стран, как считает А.-М. Дюге, переступил границы «школьной» деятельности и «клубных» развлечений, превратившись в значительное общественное явление, чаще всего оппозиционное к официальной культуре и государству привилегированных в целом. Не являясь ни зарегистрированным коммерческим предприятием, ни дотационным театром, студенческая труппа располагает большей свободой репертуарного выбора и форм исполнения. Студенческий театр, связанный с общественным движением протеста, ориентируется прежде всего на сценическую проблематику реального жизненного значения. Вопреки бездумному буржуазному театру «интеллектуального комфорта», он выступает перед зрителями только тогда, когда у него «есть что сказать». Лучшие студенческие компании, не удовлетворяясь «школьной» аудиторией, ищут сотрудников и публику среди рабочей молодежи.

Таковы «оптимальные» показатели студенческого театра начала 70-х годов. Но неверно было бы абсолю-

тизировать эти достижения. Появившаяся в зарубежном театроведении последних лет идея — студенческие театры — авангард мирового сценического развития — утопична. Взаимодействие надстройки и базиса не может быть односторонним — сверху вниз. Яркая вспышка передового молодежного театра за рубежом имеет детерминирующую его предысторию. И притом — неоднородную. Э. Колферманн среди предков современного молодежного «театра протеста» видит «русский и немецкий агит-проп». Другие называют конкретные имена: Маяковский, Мейерхольд, Пискагор. Тезис — искусство жизненной правды — ведет к источнику Станиславского. Необыкновенно много дал тем, кто способен принять революционную эстетику, Брехт. Но можно ли обходить других предшественников и влиятельных сверстников? Уроки сюрреалистов, чье наследие сегодня всячески пытаются оживить за рубежом? Заразительность «скандальной» поэтики «абсурда» и псевдогероической тематики Аррабаля? Тема аalienации, жестокости, «паники», метод «шока», художественный эпатаж — язык индивидуалистического бунтарства — весьма импонировал «гоштивущей» части театральной молодежи. Даже искренних, но анархически дезориентированных защитников демократии таких, как Бэк и Малина, он не раз отвлекал от задачи показа жизни в сторону образного «нон-реализма».

◀ Молодому театру, взятому как течение, не хватает четкости прогрессивной идеологии, материалистического образа мыслей. Как сказал недавно руководитель одного из сильнейших демократических театров Америки (Сан-Францисская группа пантомимы) Ронни Дэвис: «Сейчас стало слишком много бессмысленных радикальных поступков. Люди идут и не знают зачем. Слишком много шума и мало разумных предложений». Для большинства трупп единственными реальными задачами были и остаются — борьба против войны и расизма. Тема защиты

Вьетнама и осуждения агрессоров является идейным центром многих талантливых спектаклей. Кто-то удачно заметил: Вьетнам больше дал театру, чем театр Вьетнаму.

Даже искренние почитатели студенческого театра желают ему «меньше распыляться», перейти наконец от фанатического экстаза, импульсивности, «самораскрытия» к искусству прогрессивной мысли, способной направить действие.

Теоретические и конкретные наблюдения над перспективами развития шумного, многоликого театра «молодых левых» сходятся в основных пунктах. Для того, чтобы стать явлением «внесектантского» масштаба, закрепиться как один из непреходящих факторов передового искусства, «студенческим театрам» предстоит перешагнуть еще один барьер: уничтожив зависимость от буржуазной «школьной» традиции, теснее сблизиться с проблематикой и эстетикой общедемократического значения. Сблизиться, не теряя собственной оригинальной тематики и стилового облика.

А. Силин, говоря об этой задаче, очень обоснованно сослался на слова В. И. Ленина о студенчестве, сказанные еще в 1901 г.: «...только поддержка народа и главным образом поддержка рабочих может обеспечить им успех, а для приобретения такой поддержки они должны выступать на борьбу не за академическую (студенческую) только свободу, а за свободу всего народа, за политическую свободу»⁸⁰.

Тадеуш Буржинский, сопровождавший польский коллектив «Каламбур» на VIII Мировом фестивале студенческих театров в Нанси (апрель — май 1971), делает такой вывод из просмотра почти двух десятков пьес: «Одним из богатейших источников художественной силы для театра остается народная традиция. Многие театры,

⁸⁰ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 5, стр. 370.

черпавшие из этой традиции, имели на Фестивале большой успех. «Космополитическая» пьеса в принципе возможна, но в том случае, если она не скатывается к полной абстракции и абсурду».

• Французский молодежный театр не пользуется международной популярностью, равной громогласному успеху трупп Бэка, Шуманна или Шехнера. «Пари-Театр», журнал сюрреалистической ориентации, объяснял это тем, что ни один галльский «комедиант» не в силах отбросить традицию, уйти от вековых норм, «снять смокинг». Другие считают причиной полной «раскованности», а иногда и «разнузданности» американских театральных «хиппи» — «слишком короткую» историю театра США, отсутствие в ней классических норм, недавнюю соблазнительную карьеру «мюзикла».

Надо думать, корни уходят в пласты более глубокие, чем история культуры. Они в специфике движения протестующей молодежи Соединенных Штатов, в накаленности социально-политического и нравственно-психологического климата Америки, страны расовой дискриминации, раздираемой острейшими классовыми противоречиями, ведущей преступную войну во Вьетнаме.

• Театр молодых «контестантов» Франции разделяет многие общественные взгляды, эстетические вкусы и «тики» международного студенчества, атакующего «храм Мельпомены». Но степень созидательного, жизнеспособного эффекта его деятельности определяется участием в общенародном освободительном движении, контактами с демократическим искусством нации.

ФРАНЦУЗСКАЯ
ДЕМОКРАТИЯ
БОРЕТСЯ
ЗА ПЕРЕДОВОЙ
ТЕАТР



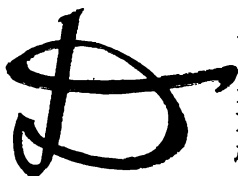
ЗАВЕЩАНИЕ ВИЛАРА

ТРЕВОГИ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИИ

«Ca ira...»
5

К ТЕАТРУ ПОДЛИННОЙ ЖИЗНИ





емократический театр пос-
слемайской Франции по-
нес две тяжелых утраты.
15 марта 1970 г. после
длительной болезни ушел
из жизни Артюр Адамов. А не-
много более чем через год, 28 мая
1971 г. полный надежд и планов
скоропостижно скончался Жан
Вилар.

«Я считаю, — говорил Жан
Вилар во время последнего при-
езда в Москву, — что деятельность
каждого крупного художника и
театр, им созданный, умирают
вместе с ним. Важно лишь сохра-
нить намеченные им основные ли-
нии. Искусство требует постоян-
ного обновления. Всякая светлая
и логичная система побуждает к
творчеству новое поколение и од-
новременно дает ему оружие про-
тив самой себя».

Эти глубокие и великодушные
слова отражают объективную ди-
алектику художественного разви-
тия. Французский прогрессивный
театр, оглядываясь на опыт ве-
ликих ушедших, идет дальше, от-
кликаясь на зов нового времени.

Смысл творческой судьбы Ар-
тюра Адамова удачно передан в
нескольких словах аннотации-эпи-

тафии к первому во Франции монографическому исследованию об авторе «Весны 71», написанному Рене Годди¹: «Артюр Адамов не узнал сенсационной славы Беккета и Ионеско, к которым его причисляли на заре успехов «нового театра». Но он завоевал настоящее признание как один из самых значительных авторов современного театра».

Путь Адамова — пример бескомпромиссной суровой искренности искусства, отражающего глубинную ломку общественного сознания художника. Этап сюрреализма и «анти-драмы» совпал с годами тяжелого душевного одиночества, метафизических страхов, невротической депрессии прибитого нуждой чужака-эмигранта, далекого от кругов передовой французской интеллигенции. Большой социально-обличительный сценический эпос «Паоло Паоли» (1955/56 гг.) — творческий резонанс решительного поворота в мыслях Адамова, его выступлений против войны в Алжире, против антикоммунистической пропаганды, неофашизма. «Весна 71» (1960) — пьеса о великой героической трагедии Парижской коммуны и о контрреволюционном терроре XX в. Начиная с «Паоло Паоли», Артюр Адамов — крупнейший представитель «ангажированного» политического театра французской демократии, выдающийся драматург, известный во многих странах мира и упорно замалчиваемый в стране, где он живет. Его шедевр — «Весна 71» пробивается на сцену молодого тогда рабочего театра в Сен-Дени через десятки запретительных кордонов официальных властей.

Эволюция Адамова-драматурга началась с увлечения сюрреализмом, Кафкой, Стриндбергом и привела его к Маяковскому, Горькому, Брехту, О'Кейси. Этот «маршрут» продолжался в настойчивых поисках сценической поэтики, говорящей голосом новых сдвигов в сознании

¹ René Gaudy, Arthur Adamov. Essai et document, Théâtre Ouvert, Stock, Paris, 1971.

передового человечества. Поиски Артюра Адамова были индивидуально своеобразными, но никогда не сводили его с линии реализма и гражданственности. В 1962 г. — «универсально-антирасистская» «Политика отбросов». В 1967 г. — антимеланская клоунада «Господин умеренный». После второй поездки в США — «Вход воспрещен» («Off limits»). Адамов сам называл эту пьесу «смесью происшествий и поисков, развлечений, наркотиков, виски, навязчивой идеи расизма и запутанной ущербной дружбы отчаявшихся людей». Подчеркивая «национальный колорит» этой острой сатиры на американскую женщину и буржуазный «эстаблишмент», драматург сознательно выдержал ее в структурно-анархической манере молодежного «андерграунда».

После смерти Адамова осталась в рукописном тексте его следующая пьеса «Если бы снова настало лето» и отрывки из незаконченной политико-аллегорической драмы о Суэце и Панаме.

Уже в 1953 г. начинающий тогда режиссер Драматического центра Роже Планшон поставил «Смысл движения» Артюра Адамова. С тех пор продолжался неразрывный контакт большого драматурга с народной сценой Франции. В некрологе, опубликованном от имени Центрального Комитета Компартии Франции в траурном номере «Юманите» (17.III 1970), говорилось: «С глубоким волнением мы приняли весть о смерти Артюра Адамова. Мы чтим его память как художника, чей вклад в современный театр останется невосполнимым, как очень близкого друга Коммунистической партии Франции, разделявшего борьбу нашего народа».

Советским людям особенно дорога память Артюра Адамова, талантливого писателя и драматурга, переводчика и пропагандиста Гоголя, Гончарова, Чехова, Достоевского, Горького во Франции.

Артюр Адамов оставил младшему поколению высокие образцы актуальной политической драмы, театра

«en direct avec la vie». Жан Вилар будет жить в памяти благодарных потомков как «вожак» целого направления, организатор демократической ветви сцены середины XX в. На родине о нем говорят — «национальная гордость Франции». Но перед нами еще одно нелицеприятное свидетельство, вышедший посмертно автобиографический роман Вилара — «Романтическая хроника»². Это очень интимная и вместе с тем общественно-показательная книга. По жанру — сочетание патетического словесного букета романа-исповеди времен Мюссе и Констана с современной лирической прозой, мемуарным эссе. Своеобразный «поток сознания», но озаренный то и дело вспыхивающей посреди преходящих настроений, смутных воспоминаний большой, воинствующей мыслью: критической и творческой. В издательской аннотации «Романтическая хроника» названа «книгой опыта и размышлений» и еще «историей одной страсти».

Среди многих других второстепенных действуют два основных персонажа: Ком — директор «народного театра» и его соратник — советчик-двойник Каэтан Хикс. Они вместе переживают «трудное приключение» борьбы за новое демократическое искусство внутри «железного ошейника» буржуазного государства. Свой долг они понимают как гражданский, этический и эстетический.

Достоверность наиболее важных мыслей и фактов, встающих из импульсивного лирического изложения книги, подтверждается записью подлинных высказываний Вилара, собранных его биографом Клодом Руа, и всем тем, что известно о Виларе — человеке, актере, режиссере, общественном деятеле. Глубинная тема «Романтической хроники» трагична — это беспредельная, беспокойная, требовательная любовь артиста к своему искусству, от которого он вынужден отказаться, чтобы не

² Jean Vil ar, Chronique romanesque, Grasset, Paris, 1971.

предать своего творческого идеала. «Романтическая хроника» много добавляет к тому, что известно о причинах ухода Вилара из ТНП и последних годах его деятельности.

Очень выразителен эпизод — Ком и Хикс на спектакле в Гранд-Опера, где, по их мнению, искусство «продается» по дорогостоящим ценам, где надо оплачивать бархат, позолоту и рекламы дорогих вин, чтобы «услышать песни, сочиненные революционером-гарибальдийцем Джузеппе Верди». Коммерческая культура — иллюстрация социальной системы». Искусство — синоним собственности. Нужно силой вырвать его из рук «привилегированных». Завладеть «платной Вавилонской башней» театра. Отказаться от «буржуазной филантропии», которая использует ширпотреб поп-искусства для собственного обогащения. Создавать и укреплять театры для трудящихся, театры «service public», новые по задачам, идеям и форме.

В книге много говорится о тягостном положении руководителей «народных» дотационных трупп, о финансовых тисках, идеологическом гнете. О постоянных претензиях, подозрениях и обвинениях по поводу расходовемых средств, репертуара, сценографии. «Если вы не проявляете самостоятельности, вас считают невеждой. Если вы ее проявляете — называют «большевиком!».

Вилар не скрыл от читателя и собственных противоречий, колебаний, ошибок, боязни связать себя «партийной принадлежностью», обманувшей его утопии «независимого театра». Ком отказывается от главного дела своей жизни — руководства «народным театром», отделяется от его бурных тревог, но не находит успокоения. Он, который всегда хотел «погрузиться в общество, целиком отдать себя долгу», теперь чувствует себя «окруженным пустотой»...

Жан Вилар умер в родном Сёте, на берегу Средиземного моря во время работы над редактированием «Ро-

Жан Вилар (1970).



Роже Планшон.



мантической хроники», которая должна была иметь продолжение. Возможно здесь он рассказал бы о своем другом любимом детище — ежегодных фестивалях в Авиньоне — второй столице французской культуры. Жак Ралит писал в «Юманите» на следующий день после смерти Вилара: «Вилар — это Авиньон, это ТНП, это Жерар Филип, это Брехт во Франции, это Бежар во Дворце пап... Вилар подлинный (и может быть главный) «интендант» культуры нашей страны».

Прекрасной демонстрацией передовой национальной культуры Франции были фестивали в Авиньоне, которыми с 1947 г. руководил Жан Вилар. Сперва они назывались просто «неделей искусства» и ограничивались показом постановок ТНП. Но затем выросли в широкую культурно-просветительную акцию, в смотр передового театра, не только Франции, но и других стран, в синкретический праздник разных видов искусства: драмы, музыки, хореографии, цирка, живописи.

В дни фестиваля 1968 г. Авиньон как крупнейший центр национальной общественно-культурной деятельности стал ареной яростных стычек и всевозможных провокаций, зачинщиками которых были голлистская группировка, с одной стороны, и прибывшее из Парижа гошистское студенчество, с другой. Анархистская молодежь толпами бродила по городу, обзывала Вилара реакционером и готовилась после операции «Барро-Одеон» реализовать операцию «Вилар-Авиньон», то есть добиться прекращения фестиваля. К гошистам, по-видимому, примкнул и Джулиан Бэк, бросивший Вилару обвинение в «буржуазности» его фестиваля. Среди «заговорщиков» был также известный «хэппенингист» Ж.-Ж. Лебель — один из инициаторов оккупации театра Барро.

«Жаркое лето» 1968 г. в Авиньоне, с его оскорбительными треволнениями, уже тогда едва не стоило Вилару жизни. Он смог выстоять только благодаря вмешательству Коммунистической партии Франции, распростра-

нявшей по всему городу листовки с призывом. «Прекратить заговор против фестиваля!»

Благодаря помощи демократических сил страны фестивали продолжались в прежнем направлении. Вилар стремился оказывать всяческую поддержку передовому искусству, выдвигать молодые дарования, будить общественную мысль, нести культуру трудящимся.

Удельный вес Авиньонских фестивалей становился все более значительным. Вилара не стало накануне XXV юбилейного. Но его инициативу уже давно поддерживали и развивали многие передовые деятели театра. Фестиваль 1971 г. длился месяц. Он продемонстрировал широкие прогрессивные контакты театральной Франции с передовым международным искусством. Громадный успех на юбилейном Авиньоне имела балетная труппа Большого театра СССР. Внимание публики привлекали также осуществленные лучшими французскими театрами и режиссерами прогрессивные зарубежные пьесы: антирасистская историческая драма автора с Берега Слоновой Кости — Бернара Дадье «Беатриса Конголезская» (режиссер Ж.-М. Серро, Театр бури) и комедия итальянца Дарио Фо на антиколониальную тему «Изабелла, три кавалера и шарлатаны» (парижский Театр де ла Виль), решенная в духе ярмарочного театра с громадными куклами типа «Брэд энд Паппет». Актеры авиньонской труппы Нувель комеди де Карм (руководитель Андрэ Бенедетто) показали «коллективный» спектакль, сочиненный усилиями 36 актеров театра — «Уметь дать отпор» — пародийную историю Авиньона — бывшей столицы римских пап, насыщенную множеством забавных эпизодов и трюков. Фестиваль превращался в экспериментальную лабораторию в жюри по отбору лучших текстов для дальнейших спектаклей, авторы выступали здесь с чтением новых пьес.

Вилар называл Авиньон «местом надежды». Р. Се-ребренников в газете «Советская культура» (29.III 1972)

с увлечением рассказывал об имевшей место на XXVI Авиньонском фестивале постановке балетмейстера Ролана Пети — «Зажгите звезды», посвященной «трибуну русской революции» Владимиру Маяковскому. Либретто к этому балетному спектаклю написал профессор философии Парижского университета Жак Риста в содружестве с Луи Арагоном, который сам выступил в Авиньоне с чтением текста.

За пять недель фестиваля было показано 144 представления. Их просмотрело 120 000 зрителей. Вне программы состоялось еще 88 представлений, которые шли в самых различных местах, начиная с городской биржи и кончая снятым за деньги монастырским залом. Спектакли повторялись по несколько раз в день. Значительно выросло количество участвующей в фестивале молодежи. Праздник искусства закончился всеобщей демонстрацией в защиту Вьетнама.

Не все, что смотрят и слушают в Авиньоне, имеет одинаковую идейную и художественную силу. Как отмечает «Франс нувель», эти фестивали не отражают и культурную политику государства, которое оказывает им самую незначительную помощь. Но передовая Франция имеет право гордиться благородной традицией, которая в целом служит делу борьбы за мир и прогресс человечества.

Авиньон тем более важен для Франции сегодня, когда демократическая театральная сеть страны переживает трудную полосу.

1969 г. был кризисным для всего сектора европейских «публичных» театров, то есть театров «народного» типа. В этом естественно видеть ту же «контратаку» со стороны защитников «старого порядка», которая «сработала» во Франции после Мая. Патрис Шеро, занявший под постановку «Цены бунта на черном рынке» значительную сумму денег, был уволен из муниципального театра в Сартурвиле как несостоятельный должник (!!!) и

довольно долго после этого вынужден был заниматься случайными постановками за границей.

Трещина, возникшая на теле «публичного» театра в силу неблагоприятных общественных обстоятельств, углублялась ударами со стороны «новой левой» театральной молодежи, которой нетерпелось вырваться из-под опеки слишком устоявшихся авторитетов. Все чаще говорили теперь о «постбрехтовской» эпохе. После ухода Стрелера заколебалась позиция Пикколо Театро. «Вход воспрещен» Адамова и «Воображаемая жизнь подметальщика Огюста Ж...» Гатти на его сцене уже мало привлекали прежних завсегдатаев. Да и сам Стрелер, искавший вне стен Пикколо еще более живой и активной сценической и гражданской деятельности, едва не остался безработным, а в 1971 г. снова вернулся в Милан. Ситуация коснулась даже театра непререкаемого мирового авторитета, созданного Брехтом и Еленой Вейгель, — Берлинер Ансамбль, от которого откололась наиболее молодая часть труппы.

Во Франции положение было, как уже говорилось выше, особенно критическим. Театральная децентрализация, более или менее интенсивно развивавшаяся после Освобождения, теперь, казалось, повисла на волоске.

В Кане и Тулузе муниципалитеты лишили «публичные» театры помещения, а их прежние залы превратили в «гаражи», где стали выступать случайные гастролеры или джазовые ансамбли. На правительственную дотацию рассчитывать не приходилось, так как процент государственного бюджета, выделяемого на нужды театра, еще уменьшился. Недаром новый министр культуры Мишле рекомендовал Драматическим центрам «привыкать к бедности». Причем термин «бедный театр» употреблялся тогда французами отнюдь не в эстетическом смысле Гротовского. Создавалось впечатление, что внезапно заканчивается целый период французского театра — период ТНП, Жана Вилара, Драматических центров, теа-

тров Красного пояса, заканчивается, даже не достигнув еще полного расцвета...

Развернувшаяся в 1969 г. во Франции широкая кампания «битвы за культуру», за увеличение государственных ассигнований оказалась бесплодной, поскольку метод денежного нажима и программа «бедного театра» явно играли роль буржуазно-охранительного буфера. Битва против культуры продолжается. Причем удары обрушиваются на лучшие труппы Парижа и периферии.

В ноябре 1970 г. «Юманите» поместила под заголовком «Жизнь или смерть народного театра?» письмо Жака Крэмера, директора ТПЛ (Театр Попюлер де Лоррэн), которое свидетельствовало о «преднамеренном убийстве» талантливой и влиятельной народной труппы с помощью систематических финансовых репрессий. Ровно через год без всякой необходимости для столичного хозяйства было снесено здание театра Эле де Буа, известного не только собственными оригинальными постановками, но и тем, что в течение ряда лет он предоставлял свой маленький зал (и часто безвозмездно) новаторским зарубежным труппам, в том числе Театру-Лаборатории Гротовского. Протест Питера Брука, Барро, Вильсона, Гинью не оказал никакого действия.

В том же 1971 г. удар настиг популярную лионскую труппу Компани де Котюрн, переименованную в дни мая 1968 г. в Театр дю 8^e. Руководитель труппы Марсель Марешаль, одаренный актер и режиссер, чьи постановки Ж. Сандье назвал «отвечающими наиболее передовым стремлениям эпохи», с успехом играл и показывал в Лионе, Париже и многих других городах пьесы Аристофана, Аррабаля, Брехта, Вольфа, Достоевского, Гельдерера, Гольдони, Марло, Мольера, Обалдия, О'Кейси, Рудзанте, Синга, Шекспира. Но ни яркий талант Марешаля, ни авторитет труппы у лионцев и парижан не помешали его новому театру лишиться субсидии Министерства. После долгих мытарств коллектив оказался на

пороге банкротства. Марешаль писал в «Юманите»: «Нас считают духовными детьми децентрализации и Мая. Мы стремимся к искусству ясному, мужественному и великодушному. Все это, по-видимому, не угодно официальному руководству».

Однако акция против «народных» театров в целом не удалась. Большинство из них удержалось не только на собственном энтузиазме, но и на ответной симпатии публики. Можно привести многочисленные примеры этой исторически оправданной живучести. В 1965 г. молодая труппа, руководимая Пьером Дебошем, осела в большом университетском и металлургическом центре, колыбели будущих студенческих «беспорядков» — Нантерре. Компани Дебош выступала в городском театре Амандье, но, стремясь сблизиться с рабочей аудиторией, объявила себя «театром в квартале», понесла свои спектакли в клубные залы, на школьные площадки. Традиция закрепились. Зимой 1968/69 гг. режиссер Антуан Витез вместе с актерами театра Амандье показывал населению квартала острую социально-политическую драму «Большой процесс Франсуа Феликса Кульпа». Витез не имеет своего театра. Он зарабатывает «на жизнь» как преподаватель консерватории. Увлечшись идеей «народного» театра, он создал далекий от официального искусства своеобразный жанр динамического театрализованного рассказа, живой киноленты без экрана. Это был «спектакль-минимум», не претендующий на сценографические эффекты, но волнующий и экспрессивный, которым Витез гордится до сих пор.

Даже в самом опасном периоде «децентрализации», вопреки существующему «культурному планированию», возникали мужественные, ко всему готовые, иногда не удерживающиеся на долго маленькие труппы. Постепенно «приходили в себя» ущемленные театры: Гренье де Тулуз, Комеди де Кан и др.

Некоторые из них благодаря качеству репертуара и

его исполнению быстро добивались новых успехов. Комеди де Кан начала с повторения опыта «театра в квартале». Пользуясь небольшим залом на улице Корд, она ставила «Лает ли бог?» Франсуа Бойера, «Хронику жизни и смерти Гитлера» Кристиана Лижье, «Дон-Жуан или любовь к геометрии» Макса Фриша. Приглашала к себе Роже Планшона с «Бесчестным» и «Береникой», ансамбль Кулонжа «Коммуна в песнях», американскую труппу Ла Мама.

Успех вынудил местные власти заключить договор с Комеди де Кан и выделить ей скромную субсидию. Труппа имеет теперь два зала: на улице Корд и сорок дней в году помещение большого муниципального театра. Это дало возможность создать экспериментальную базу, ставить сложные спектакли, принимать большие театральные антрепризы. В 1970/71 гг. здесь был ТНП, который привез нашумевшую комедию-сатиру «Капитан Шелл, капитан Эссо», труппы из Лондона, Познани и т. д. «Народный» театр небольшого периферийного города превращается в крупный художественный центр с живыми международными контактами.

В 1971 г. отмечал свое славное десятилетие Театр де ла Коммюн в Обервилье. С высоко поднятой головой продолжают свой путь другие театры Красного пояса. Демократическая сцена Франции по-прежнему представляет подлинный идейно-художественный театральный авангард страны.

Организация новых театров в промышленных районах и их деятельность поддерживается коммунистическими и рабочими муниципалитетами. В 1971 г. в индустриальном центре Малакофф открылся современный по архитектуре и оборудованию театр на 800 мест. Его название — «Театр 71» — символично. Директор-аниматер Ги Кайа так разъясняет выбор «имени»: 71 — год рождения театра; анаграмма 71—17, год русской революции.

Задача знакомить широкие массы с искусством по-прежнему привлекает сегодня многих прогрессивных деятелей театра. Популярный актер Робер Оссейн с июля 1971 г. обосновался в Реймсе и возглавил городской «Народный театр». Дом культуры, в котором разместился театр Оссейна,— здание в готическом стиле, или, как говорят французы, «в стиле Мальро», так как бывший министр любил придавать строившимся при нем домам культуры для рабочих торжественный вид «клубов-соборов», который должен был интонировать «демократический климат» Пятой республики. Однако Оссейн, по-видимому, собирается действовать не в духе официальной «культурной филантропии». Он до сих пор не был связан со средой децентрализации. В его высоко профессиональных постановках Достоевского и Горького, реализованных в Реймсе, можно найти акценты, далекие от концепции «классика для народа», предложенной Планшоном и его соратниками. Однако режиссер, пришедший в «народный» театр из коммерческого кино, энергично стремится к контактам с трудовым населением города. Активисты театра связались с местными профсоюзами и до открытия сезона успели провести более 120 бесед на предприятиях и в школах. Труппе Оссейна удалось заинтересовать «самую холодную во Франции» публику Реймса, привлечь большое количество рабочих. На 20 спектаклях «Преступления и наказания» присутствовало 18 тысяч зрителей. Большой интерес вызвала постановка «На дне», с вертикальным расположением сценической площадки, позволявшим одновременно разворачивать действие на верхнем дворе и в ночлежке.

После «зигзага» с «Опереттой» Гамбровича снова вернулся к демократическому театру Жак Рознер. С марта 1971 г. он директор Драматического центра Северного района и театра Ламбрекен в Туркуэне. Его труппа показывает зрителям «Никомеда» Корнеля, «Господина Пунтилу...» Брехта, «Трафальгарское сражение»

Роже Витрака. Андре Бенишу работает в Народном театре департамента Юра (деревня Вершиа, 150 чел. жителей).

После запрещения его пьесы в постановке ТНП, снятой, как стало известно, по требованию самого Франко, Арман Гатти, признанный вожак прогрессивной драматургии Франции, обратился к «малой» форме, к пьесам-памфлетам, которые, наряду с профессиональными театрами, охотно используют студенческие и рабочие самодеятельные коллективы. Гатти пишет для пролетарской аудитории. В одном из послемайских интервью он сказал: «Я беспредельно верю в творческие силы рабочего класса». С самого начала литературной деятельности Гатти сотрудничает с народными театрами: Театр де ла Сите Вийербанн, Театр дю Солей, рабочий ансамбль из Бельфора и другие.

Говоря о неоспоримых успехах Народного театра во Франции, нельзя умолчать о его трудностях. Чаще всего — это отсутствие хорошего помещения, нехватка средств, скудность заработной платы. В последние годы не раз имели место «голодные» забастовки технического и административного персонала дотационных театров Франции (в том числе Комеди Франсез). Трудности внутренние, идейно-эстетические составляет отсутствие репертуарного выбора. Играют больше всего классику. От Аристофана и Шекспира к Брехту. Брехту в духе Берлинер Ансамбля и в «антибрехтовском» стиле более «левых», или точнее более молодых трупп и компаний, одолеваемых жаждой новаторства «любой ценой». Нужны были современные, высокохудожественные, сильные пьесы на большую историко-политическую, социальную и нравственно-психологическую тематику. А их мало.

Арман Гатти один или вместе с труппой создает свои «короткометражные» пьесы, отнюдь не похожие, однако, ни на беккетовские «драматикюль», ни на коллективные креации Гротовского, Бэка, Шехнера. В 1970 г. Гатти

рассказывал корреспонденту из Эссена: «Я предложил участникам ансамбля из Бельфора написать пьесу об их проблемах. Они сначала не соглашались, не доверяя своим творческим возможностям. Но постепенно мне все же удалось воодушевить их, и они начали описывать свою собственную жизнь. Мы вместе просмотрели материал и определили две линии, на которых нам показалось целесообразным сконцентрировать внимание: забастовочное движение 1936 г. и майские события 1968 г. Потом мы записали на пленку все, что знали об этих событиях. Так родился текст. Участники ансамбля сначала никак не хотели признавать, что создали драматическое произведение. Они говорили: «Это же наша жизнь, наша борьба».

Пьесу назвали «1936—1968». Основная идея ее сводится к переключке между старшим поколением рабочих, участвовавших в борьбе в тридцатые годы, и их молодыми товарищами, продолжающими дело отцов. В пьесу вошли также проблемы войны и мира, события во Вьетнаме. Рабочие сами сумели поставить спектакль, не прибегая к помощи профессиональных актеров. Они сделали декорации. Добились разрешения использовать вместо зала заводскую столовую. Впоследствии они не раз выступали с этой пьесой на других предприятиях, и она пользовалась огромным успехом.

В первой французской монографии об Армане Гатти³ прокомментированы «минипьесы», написанные драматургом под впечатлением майских событий. Каждая из них рассчитана примерно на один час, содержит небольшое количество ролей, не нуждается в декорациях, может быть сыграна в любой обстановке.

«Маленький Манюэль из городских партизан» (1969). Название перефразирует слова префекта парижской полиции Гримо, который на следующий день после первой

³ Gérard Gozlan et Jean-Louis Pays. Gatti aujourd'hui, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

вооруженной стычки полиции со студентами сказал: «Мы имели дело с настоящими специалистами городской гериллы».

«Пять лекций о Вьетнаме для майской лицеистки». Ставилась в 1969 г. студенческой группой в помещении различных лицеев Страсбурга. Действующие лица: Ариан (лицеистка), Жан (ее отец, профессор истории), Хуан (боец вьетнамской освободительной армии) и др. Тема: политизация французской молодежи в период войны во Вьетнаме, растущие настроения антиимпериалистического протеста.

«Запрещение «Страстей генерала Франко». Впервые поставлена группой V в Театр де ла Сите Университер (май 1969). Написана на основании споров и возмущения, вызванных изъятием пьесы Гатти из репертуара ТНП. Актеры, играя самих себя, резко осуждают франкизм, подвергают критике положение культуры и театра во Франции, разыгрывают отрывки из ролей, которых не смогли произнести с большой сцены. Это самая бурлескная пьеса Гатти. Здесь выведены Франко и французский министр культуры. Мальро заперг в Доме культуры, который уменьшился благодаря государственному режиму экономии до размеров чемодана и т. д.

«Дикая кошка». В июне 1970 г. показывалась группой V в различных университетских и молодежных клубах. Подзаголовок: «коллективная работа, оформленная в тексте Арманом Гатти». Постановка Ж. М. Лансело. Тема: в июне 1968 г. революционно настроенный студент был убит, защищая дело рабочих-забастовщиков. Какое значение имеет этот поступок, как продолжать борьбу сегодня? Каждый из персонажей высказывает точку зрения, основанную на личном опыте и субъективных настроениях. Но никто не может до конца разрешить проблемы. Необходимо выработать коллективную стратегию, перестать быть «дикими кошками», чтобы объединиться в борьбе за народные права.

Однако перечисленные выше и некоторые другие пьесы-скетчи Гатти «эпохи 68» не были опубликованы и потому остались малодоступными, тем более, что автор, не желая выносить денежную и цензурную тиранию, нависшую над французским театром, выехал тогда за границу. Из больших пьес Армана Гатти на французской сцене идет только «Аист» (театр Амандье в Нантерре, текст не опубликован). После взрыва второй атомной бомбы в Нагасаки 9 августа 1945 г. под руинами были найдены девять человек, оставшихся в живых, люди разных профессий и положений. Одна из них девочка, желая помочь остальным, следуя древней легенде, делает множество маленьких бумажных аистов, которые должны спасти умирающих. Умирает она сама. Те, кто пережил ее, объединяются вокруг памяти об этом героическом сердце. Как всегда Гатти нелегко для восприятия по фабуле и ее образному раскрытию. Рецензент «Юманите» назвал драму «волнующей параболой», сюжет которой усложнен размышлениями в духе «зен-буддизма». Но итоговая мысль и весь идейный тонус пьесы, переданный со свойственным драматургу бурным лиризмом, насыщены верой в победу тех, кто борется. Аисты не могут погибнуть. Семь раз упавшие на землю, они на восьмой все равно поднимутся в небо...

Соратники Армана Гатти по «демократическому авангарду» 60-х годов дали пока не много пьес, и эти пьесы не всегда удачны.

«Бесчестный» (Театр де ла Сите Вийербанн, Театр Монпарнас — 1969/70 гг.) возвращал Роже Планшона в русло его домашней драматургии, близкой к традиции натурализма и Театра Антуана. Как когда-то Стендаль в «Красном и черном», Планшон использовал нашумевший уголовный процесс, трансформируя его типологиче-

⁴ Roger Planchon, L'Infâme.— «Travail théâtral», 1970, N 1, Lausanne.

ски. Подлинная история священника, который в 1956 г. убил свою молодую любовницу и совершил над ее трупом кесарево сечение, чтобы спасти ребенка, выросла под пером драматурга в глубокое социально-аналитическое произведение. Однако пьеса была слишком специфичной по теме и слишком далекой от эстетических запросов момента, чтобы вызвать большой интерес у французской публики 1969 г. Кроме того, она еще больше подчеркивала характерный для Планшона творческий парадокс: разрыв между его принципами режиссера-брехтианца, лидера отважных реформ передовой сцены и его «архаической» литературной манерой. После «Растерзания Сида» этот разрыв представлялся парадоксальным вдвойне. Его не снимает и новая пьеса Планшона «Кошачий визг» (Дом культуры Реймса, Вийербанн, Ница — октябрь — декабрь 1972 г.). В этой комедии, написанной по мотивам Бен-Джонсона (три лондонских мошенника, занимаясь алхимией во время эпидемии чумы всячески обманывают и грабят доверчивых граждан), автор, как он сам говорит, хотел изобразить обывателей современного капиталистического Запада, жертв самой страшной чумы «политической лейкемии». Пьеса нелегка для понимания. Трудности с Планшоном всегда возникают из-за того, что у него слишком много идей, писал рецензент «Юманите».

Жорж Мишель после «Воскресной прогулки» и «Агрессии», поставленной в ТНП (1967), не предложил ничего нового. Выступление в Комеди Франсез не способствовало росту авторитета Габриэля Кузена. Ги Фуасси и сейчас популярен в «общественных» театрах, но это, в сущности, завоевание прежних лет. Виктор Аим, написавший одну из лучших антивоенных пьес 1967 г. («Холодное оружие»), в «Кожуре плода на гнилом дереве»⁵ (Театр де Пош — Монпарнасс) пробовал себя как

⁵ Victor Haim, *La peau d'un fruit sur un arbre pourri*, Théâtre ouvert, Stock, Paris, 1971.

политический сатирик. Однако гротескная история Рауля Реаля, бывшего министра, бежавшего в пустыню, объективно выглядит как бредовой гиньоль, напоминающий худшие вещи Аррабалья. Театр 71 обратился к новой пьесе Клэр-Лиз Шарбоннье, автора «Войны в скобках» (1967) и тоже неудачно. «Роза Розис» К.-Л. Шарбоннье, несмотря на усилия Ги Кайа и его труппы, осталась мелким по теме декламационным спектаклем о бюрократизме.

Многие из «левых» драматургов не находили себя в новой тематической сфере. Антивоенная тема прошлого десятилетия была общегуманистической. Политико-социальная ситуация начала 70-х годов требовала мыслить конкретно, в направлении реальной политики, уметь обнаружить жизнетворящую «красную нить» в запутанном клубке идей.

Репертуарные трудности демократического театра мешали его участию в борьбе современных идей, создавали вокруг театральной периферии коммерческий ажиотаж. Как говорила в свое время Джудит Малина: «Маммона не дремлет!» Во Франции этим занялось основанное полвека назад Объединение «Гала-Корсанти-Эбёр», навязывающее «народным» театрам «бульварные» сенсации Парижа.

Зажатый тисками «трехгрошового бюджета» «общественный» сектор французского театра попробовал «синкретизировать» программу, вводя в нее киносеансы, эстраду, концерты, всевозможный дивертисмент. К денежному вопросу присоединялась трудноразрешимая в капиталистических странах, где трудящиеся массы веками «отлучались» от культуры, проблема завоевания народного зрителя. Мешали и внутренние противоречия — «ножницы» между общественной и экспериментально-художественной программой в работе отдельных аниматоров и трупп.

Впрочем, творческие споры, оставаясь принципиаль-

ными, отступали, как и привычные финансово-административные трудности, перед насущными задачами 70-х гг.: 1. Удовлетворить зрителя на новом историческом этапе и 2. Отстоять масштаб, уровень и общенациональный удельный вес театральной децентрализации, как одного из важных факторов демократической борьбы.

В этот и без того крайне напряженный момент на прогрессивную сцену Франции обрушилась новая катастрофа. В конце 1971 г. был ликвидирован ТНП. Событие готовилось давно. В течение почти двух лет его предвидела и обсуждала пресса. Высказывалось множество и сочувственных, и злорадных предположений относительно причин того, что еще недавно переполненный громадный зал Шайо начинал пустовать. Многие детали так и остались невыясненными. Но общие контуры происшедшего удастся проследить.

В материалах по изучению проблем «массового театра» на Западе, опубликованных осенью и зимой 1970/71 гг. Интернациональным театральным институтом, парижскому ТНП, который уже тогда испытывал серьезные затруднения, отводилось особое место. Выводы бюллетеня ИТИ совпадают со свидетельством живых фактов о деятельности Театр Насьонал Попюлэр.

Уходя из ТНП, Вилар оставил этот громадный творческий механизм в состоянии высокой продуктивности. Вильсон имел несколько больший, чем Вилар, вкус к современной драме, но зрители охотно посещали наряду с Шекспиром пьесы Горького, Брехта, Осборна и Жоржа Мишеля. Первую осечку театр Вильсона дал уже в 1968 г. События мая — июня нарушили традиционное течение конца сезона. Коллектив ТНП, как и вся передовая Франция, был потрясен и одухотворен происходящим. Осень принесла неожиданный и тем более горький урок — изъятие из репертуара уже отрепетированных «Страстей генерала Франко». Пьеса Гатти должна была внести актуальный остро гражданственный элемент в облик театра.

Места давно раскуплены. Пришлось наспех сымпровизировать новый сезон. Сперва выручали старые, имевшие какой-то успех постановки: «Дьявол и добрый бог» Сартра, «Дуб и ангорские кролики» Мартина Вальзера. Затем наступила полная растерянность. Не сразу нашлось нужное решение. К тому же Вильсон, вероятно, рассчитывавший на то, что наэлектризованная майским возбуждением демократическая публика сама нахлынет в его театр, как раз тогда отменил систему абонементов, распространявшихся раньше в рабочих кварталах и на предприятиях. Поджимали вечные денежные проблемы, необходимость «продавать» спектакли, чтобы мог существовать театр. Основанный правительственным решением в зале Сара-Бернар муниципальный театр Парижа — Театр де ла Виль, добротнo и сдержанно работая с классическим репертуаром, все больше привлекал именно того зрителя, который прежде ходил в ТНП. А Вильсона между тем начали упрекать, как это сделал, в частности, Жан Дювиньо, в законсервированности, в боязни новшеств. С другой стороны, после прекращения стычек на улицах разгорались события в студенческом театре. Во Францию стали приезжать анархистствующие, но ярко талантливые, «зажигательные» молодежные труппы, имевшие шумный успех. Вилар пригласил в Авиньон Ливинг Тиэтр. Ф. Вильсон зимой 1970/71 г. предоставил сцену ТНП одному из молодых авторов офф-офф-бродвейской труппы Ла Мама (Пол Фостер — «Том Пейн»).

Замысел постановки пьесы о Пейне, выдающемся деятеле международной революционной демократии XVIII ст. в ТНП был понятен. Но сам спектакль (адаптация Клода Руа, постановка Жака Рознера) вызвал заслуженную критику. «Революционный герой» — Томас Пейн в интерпретации Фостера выглядел как фигура патологическая, лишенная гражданского и человеческого достоинства. Смысл идей американской войны за не-

зависимость, участником которой был Пейн, приглушался обычным для офф-офф Бродвея чрезмерно бравурным обрамлением главной темы.

Вильсон имел ряд достижений в своих поисках «нового» репертуара. Публика снова наполнила залы театра в дни представлений сатиры молодого французского драматурга Резвани — «Капитан Шелл, капитан Эссо», пьес Брехта и Уэскера. Но Вильсон продолжал углубляться в «ситуационную» сверх-модную драматургию. Он поставил «Столетнюю войну» Аррабаля, пьесы англичанина Эдварда Бонда («Ранним утром», «Спасенные»), по вульгарности остроумия и необузданному смакованию жестокости, оставлявшие далеко позади и Ионеско, и Аррабаля, показал зрителям «Полицейскую комедию» в постановке Группы ТСЭ из Буэнос Айреса и т. п. Статистика неумолимо свидетельствовала о грозном падении посещаемости (от 98% в начале до 37% в конце администрирования Ж. Вильсона). Однако директор ТНП, не имея, видимо, другого выхода, в поисках финансового источника сделал новый шаг, беспрецедентно нарушающий правила Национального Народного Театра. Весной 1972 г. он сдал Дворец Шайо на длительный срок в пользование популярной американской антрепренерше Анни Фарг, которая показывала здесь свою рок-оперу «Иисус Христос — супер-звезда».

«Юманите» по этому поводу писала: «Отказ Министерства культуры увеличить дотацию ТНП вынудил крупнейший национальный театр пойти на предосудительный компромисс, противоречащий всей его деятельности».

ТНП некоторое время держался на авторитете Жа-на Вилара. Но едва ли не на следующий день после смерти его прославленного основателя, Вильсон получил правительственное уведомление о своей предстоящей отставке и роспуске труппы. Впоследствии было решено перевести ТНП в Вийербанн, где он будет продолжать свою деятельность под руководством Планшона, Жильбера и

Шеро. Французская прогрессивная общественность ждет возрождения ТНП и его лучших традиций.

В октябре 1972 г. французская пресса сообщала, что Театр де ла Виль тоже находится под угрозой. Публиковалось заявление коммунистической группы Городского совета, которая требовала изменения ориентации Министерства культуры, угрожающей театральной деятельности в столице.

Кризис большой творческой сцены Парижа выглядел беспросветным. В 1972 г. вновь открылся Одеон. Но уже первые постановочные попытки его художественного руководителя Жана-Пьера Микеля были осуждены как «старомодные новшества». Надежды на будущее связываются с назначением Жана-Луи Барро на пост руководителя Театра Наций.

«Сумерки богов» особенно выразительно оттеняли «восходящую звезду» французского молодежного театра. Ее свет тоже был мигающим и неверным. Но любителей привлекала новизна, взрывчатость, мажорность явления.

Действительно, это был уже не «театр для моего сына», не лицейские спектакли, устраивавшиеся старшими для молодежи. Кафе-театры 60-х годов — крохотные, разрозненные центрики молодежного искусства — казались теперь скромным явлением «добаррикадного» периода. Их завоевания неоспоримы: вызов «бульвару» и «абсурду», «энергичный стиль игры», «соучастие» зрителей, которые как у Гротовского были рядом с актером, могли коснуться его рукой, демократическая атмосфера. Теоретики кафе-театров предвещали им в свое время судьбу первооткрывателей театра будущего. Но «кафе-драматурги» оставались на уровне сентиментально-богемных идей. Так выглядит и лучшая пьеса, поставленная в 1972 г. популярным кафе-театром «Ле Фаналь» — «Сквер X» Мишеля Ле Биана⁶. История старого бродя-

⁶ Michel Le Bihan, Square X.—«L'Avant-Scène», 1972, N 488.

ги, придумавшего себе большую любовь и трагическую утрату любимой, а затем утешившегося в дружбе с симпатичной пожилой «клошаркой». Смесь Пиранделло и Олби. Прелестная вариация на тему о свободе мечтать в обществе алиенации, писали рецензенты.

Генезис французского молодежного театра 70-х годов следует искать не в морально-эстетических, а в историко-политических категориях. Это театр новый по содержанию и форме. Неоднородный и разветвленный, он так или иначе отражает коллективный порыв, инерцию массовых усилий, вспыхнувших в Мае. Отсюда его жанровая природа. Вместо камерной игры двух-трех актеров, действующих между столиками кафе, — динамические групповые сцены, требующие большого пространства. Вместо рационализированной работы натренированного тела в стиле Гротовского, хаотический, но бурный поток движения, поднятые в угрозе руки, кричащая жестикулирующая толпа.

Идейные противоречия студенческого Мая достаточно изучены и классифицированы политически. В театре, прикрытые импульсивностью или клоунадой, они прощупываются труднее. Был ли, например, спектакль 1972 г. «Мысли Мао и Обнаженная» с участием голой девицы пропагандой или пародией?

Поэтому важнее установить основные грани молодежной сцены в смысле их общественно-художественного значения. Выделить то, что относится не к нигилистической антикультуре, а к живой развивающейся антибуржуазной контркультуре.

При знакомстве с театром этого типа прежде всего напрашивается задача разделить его на самобытный и подражательный. Удобнее начать со второго. Исторически получилось так, что формы «театра-митинга», спектакля-демонстрации, революционного хэппенинга «прекрасного месяца мая» в дни антимайской культурной агрессии ушли из театрального обихода. Даже Бенедетто



«Волосы» в театре
Порт Сен-Мартен.

Обложка програм-
мы спектакля «Воло-
сы». Театр Порт Сен-
Мартен.

LA VERSION ORIGINALE FRANÇAISE DE

PHILIPS

HAIR

une
très grande
réussite!

VOUS DEVEZ
LA CONNAITRE!

DISQUE 30^{cm} N° 844 987
MUSICASSETTE LP N° 9592

PHILIPS

и Гатти обращались теперь к аллегорической системе образов. На сцены международных фестивалей и с гастролями во Францию хлынули имеющие более длительный опыт развития оппозиционных студенческих театров американские труппы.

Первой такой сенсацией, усвоенной во Франции, был спектакль «Волосы» («Hair»). Его родина — Нью-Йорк. Дата создания — 1968 г. Авторы — молодые американские актеры Джером Рагни и Джеймс Радо. Жанр — мюзикл. Первый постановщик — Майкл Батлер, о котором в программе сказано: «миллиардер — хиппи, смесь Робин Гуда и Супермена». Центральная тема напоминает «Офф Лимитс» Адамова — американская молодежь не хочет убивать и умирать во Вьетнаме.

Разговор о «Волосах» останется абстрактным, если не передать того, что происходит на сцене. Воспользуемся свидетельством заслуженного артиста РСФСР Н. Алексеева («Театр», 1970, № 11). На авансцене пустынная улица. Вместо задника серая стена с яркой неоновой рекламой кафе. Над ней, как горькая насмешка — половина изможденного мужского лица, из единственного глаза которого катится тяжелая кровавая слеза. Актеры, юноши и девушки, белые, индейцы и негры, сидят в зале на спинках кресел, валяются в проходах. Услышав гонг, лениво поднимаются на сцену. Здесь происходит церемониал «посвящения в хиппи». У молодого негра отрезают клочек волос. Все поют гимн волосам, как части человеческого тела, которое имеет право жить, любить, быть счастливым. Песни и пляски перемежаются с драматическими сценами. К хиппи приходят разные люди, уговаривая их вернуться в «добропорядочное» общество. Они отвечают новыми песнями и насмешками. Рвут и топчут звездный американский флаг. Призрак войны. В полутьме искаженные лица, заломленные руки. Вьетнам. Теперь война касается хиппи. Мобилизован один из них, прекраснодушный мечтатель Клод. Он грустно про-

щается с друзьями. Уходит. И в следующем эпизоде показан мертвым. Актеры медленно подходят к авансцене с песней, которая становится все более грозной. Требовательно и яростно они спрашивают: «Что вы делаете? Куда вы нас ведете? Что же с нами будет?»

Н. Алексеев писал: «Спектакль потрясает резкой, отчаянной подчас даже истерической нотой протеста молодежи против существующего порядка... в этом протесте... много инфантильности... элементов анархизма и индивидуализма...».

Все это верно. Наивная претенциозность спектакля сохранилась и в его французской версии (театр Порт Сен-Мартен, 1970), в программе которой можно прочитать: «Наиг» — это не пьеса нормального театра и не нормальная музыкальная комедия. Тут нет нормальных актеров и нормального режиссера. Это вообще не нормальный вечер. Но не думайте, что это безумная история. Это мудрая история... Видеть «Наиг» ...значит видеть ясно...». В Париже представление сохранило заголовок оригинала. Но по-французски слово «Наиг» означает ненавидеть.

В театре Порт Сен-Мартен были все те же полуголые юноши и девушки, «варварские» песни и пляски. Это не вполне вязалось с нравами французской молодежи. Но пьеса выражала ее мысли. Успех был громадным. Пресса шумела. Перед театральным подъездом выстраивались хвосты очередей и вереницы автомашин. «Волосы» стали еще одной достопримечательностью Парижа. Французский Клод — красивый юноша Жюльен Клерк удостоился попасть в Музей Гревен и быть выставленным рядом с восковой фигурой «идола» французской эстрады Жонни Голидея и в нескольких шагах от воскового президента Франции.

Передовая критика, отмечая недостатки пьесы, высоко оценивала искренность и гуманистический энтузиазм молодых исполнителей. Противопоставляла их бодрое

HAIR

Ce n'est pas une pièce de théâtre normale
Ce n'est pas une comédie musicale normale
Ce ne sont pas des acteurs normaux
Ce n'est pas un metteur en scène normal
Ce n'est pas un adaptateur normal
Ce n'est pas non plus une soirée normale
Mais n'allez pas en conclure que c'est une histoire
de fous, c'est une histoire de sage.
Ce soir, vous allez prendre un coup de drogue,
un coup de soleil, un coup d'amour, un coup de
folie. Certes, vous n'allez pas, aussitôt vu, aussitôt
entendu et compris, vous laisser pousser les
cheveux et vous mettre à chanter : " Je n'ai pas
d'argent, je n'ai pas de boulot, je n'ai pas 20 ans,
je n'ai pas de pot " mais j'ai : " une tignasse qui
s'élève dans le vent comme un grand cerf-volant ".
En vous, à l'intérieur et autour de vous, HAIR va
cheminer, HAIR va pousser des pointes, HAIR va
établir des têtes de ponts, HAIR va faire des
comparaisons, HAIR va donner une nouvelle
dimension, HAIR va viser et tirer sur la longue,
longue cohorte de fantômes qui quotidiennement
vous étranglent, HAIR va assassiner les démons
et les tabous, HAIR va vous faire rêver debout,
HAIR va vous remettre debout. Voir HAIR, c'est
voir Clair.

JACQUES LANZMANN

Текст программы спектакля «Волосы».



жизнелюбие общественному нигилизму «театра абсурда» и двусмысленному протесту «театра паники». «Волосы» называли «настоящим театром» своеобразного жанра. Этот «импортный» жанр оказался близким к французской революционной традиции «уличного театра», приглушенной смутными и серыми послемайскими месяцами. В дни оккупации Сорбонны и «взятия Одеона» выросла эстетика «террористических актов» против буржуазно охранительной культуры, «театра коллективного действия», «театра-парада», «театра-цирка». Ее тогда подхватило даже старшее поколение опытных художников сцены. Жанр политико-сатирического ревю пытался использовать руководитель театра Ромена Роллана в Вильжуиф Рэймон Жербаль («Жара в Париже»). Планшон в «Растрезании Сиды», удачно или нет и во всяком случае неожиданно для привычной манеры театра де ла Сьте, «растрезал» все старые и современные сценические каноны, так и не придя к синтезу. Эти вопросы дискутировались в «зрелой» теории «общественных» театров 70-х годов. Весной 1972 г. Жозе Вальверде — директор театра Жерар-Филип в Сен-Дени утверждал, что диалектика взаимоотношений аниматера городского «народного» театра и его публики требует множественных аспектов репертуара, расширения жанров эмоционально-воспитательного действия, в том числе сатирических. С 26 марта этого года ТЖФ начал показывать спектакль под названием «Это праздник...» — красочное злободневное обозрение с песнями, балетом и скетчами, смесь фантазии, шутки, острых намеков на городские административные неполадки и социальные пороки французского общества.

Сценический эксперимент больших театров децентрализации был связан внутренними дискуссионными проблемами общеэстетического и режиссерского плана: аниматер и автор, объем прав вторичного, то есть сценографического текстового варианта и т. п., а также зависи-

мостью от субсидирующей инстанции. Небольшие молодежные труппы, выступавшие в снятых на время залах, не зависящие от государственного бюджета, чувствовали себя свободнее.

Жорж Мишель писал о пьесе-пародии, сочиненной и поставленной Алэном Скоф, руководителем передвижного Театр Бюль (Театр Пузырь)⁷: «Этот коллектив нашел то, чего нам не доставало. Скоф — маленький Шекспир во вкусе дня. Не принимая себя всерьез, он говорит о современных проблемах на языке нашего времени. Ничего не опасаясь, называет вещи своими именами. Этот сын Мая обладает живым словом и заражительной жизнерадостностью. Смеясь, он растоптал все жалкие лавочки наших устаревших ценностей. Он придает нам сил и здоровья. Некоторые говорят, что это не театр. А что такое театр? То, что показывают нам сегодня на больших сценах? Замороженные пьесы, сочиненные рафинированными умниками, способные только усыпить публику? В лице Скофа видна жизненная сила. Будем же пить из источника молодости».

Эти похвалы не были преувеличенными. Во всяком случае, их хором повторяла пресса: «Комба», «Монд», «Экспресс», «Нувель обсерватер», «Канар аншне». Все говорили о блеске и увлекательности «агрессии смеха» у Скофа, хотя кое-кто жаловался на то, что в ней слишком заметны следы «майской демагогии». Сатирическое обозрение Скофа, показанное в мае 1972 г. в театре Муффетар, было свежим, актуальным и в меру острым, чтобы понравиться и автору сильных антикапиталистических пьес Ж. Мишелю, и пестрому конгломерату рецензентов. Впрочем к пьесе-памфлету Скофа не стоит предъявлять слишком суровых требований. Он хорошо делает свое об-

⁷ Alain Scoff, Jesus — Fric Supercrack. Super fresque politico-culturelle en sexyrama et en Pepsi-color.—«L'Avant-Scène», 1972, N 505.

личительное дело, помогая фронту демократического искусства.

На счету группы Скофа, состоящей из девяти молодых актеров и актрис, всего несколько спектаклей, первый из которых был создан в 1970 г. До сих пор они играли в кафе-театрах, в Домах культуры, гастролировали в странах Африки. В 1973 г. мечтают выступить на сцене Театр де л'Эст Паризьен.

Тема пятнадцати скетчей ревью 1972 г. — состояние французской культуры, «великое братство денег», послемайская политика. По жанру это напоминает любительские шарады, отлично поставленные. Прозаический диалог и вставные песенки не слишком «литературны», но зато метко бьют в цель.

Скетч первый: «Культурная война». За кулисами пулеметные очереди и разрывы гранат. Вбегают два солдата, падают у авансцены и, прячась за вещмешками, переговариваются между собой. — Как хорошо было когда-то. Париж. ТНП. А теперь эта гнусная война! И из-за чего? Из-за александрийских стихов, из-за Расина, Корнеля Мольера, Виктора Гюго, из-за того что неофашисты заигрывают с Ануйлем, — говорит первый. — Что ты хочешь, отзывается второй, во Франции не хватает новых авторов. А Жан Ко? — говорит первый. И так далее, под звуки стрельбы попеременно мелькают имена литераторов и критиков: Жироду, Монтерлана, Бальзака, Роже Вайяна, Жюлья Руа, Пуаро-Дельпеша, Арто... Наконец стрельба стихает. Входит отряд, шагающий под команду начальника подразделения: «брехт-брехт-брехт!». На сцене появляются другие актеры в маскировочных халатах и красных беретках. Все кричат: «Ура! Культура победила! Декаданс не пройдет!» и т. п.

Затем во второй — третьей — четвертой и т. д. картинах то иронически добродушно, то зло и возмущенно с помощью все новых сценок говорится о бедах и неудачах «пионеров децентрализации» — Дасте, Гаррана, Валь-

верде, о власти «фрика», золотой монеты над театром, еще раз о закрытии ТНП, о «маниаках репрессий», об официальной «оптимистической культуре», о теледезинформации, о походе против «секса», о моде на американский «театр-хиппи», который скоро окажется в церкви Сакре-Кер, о дельцах от искусства, о положении молодежи, о слишком добром президенте, который не решается принимать делегации бастующих, боясь что не сможет им отказать, о «болезни гошизма» и т. д. и т. п. Полу-серьезно и полуубедительно. И несколько неожиданный суровый конец в духе пьесы Грюмберга 1967 г. Скetch пятнадцатый: «Вместо заключения. Открытие охотничьего сезона». На сцене несколько пожилых обывателей, мужчин и женщин. Все с ружьями. Сидя в креслах, читают — «Франс суар». Сначала новости о погоде. Затем о молодежных беспорядках. С воплями хватают ружья и стреляют в темноту зрительного зала. Молодые негодяи! Длинноволосые мерзавцы! Бездельники! Кому-то в толпе пуля попала в глаз. Как интересно! Совсем как было в Алжире. Свет медленно гаснет под звуки очередей и вой сирен.

Значит ли что-нибудь сходство в названиях пьес Скофа и рок-оперы в ТНП? Скоф упоминает об «Иисусе-Христе супер-звезде» в тексте и в карикатурном плакате к своему спектаклю. Возможно, отчасти он пародирует американский боевик. Но в основном «Иисус — Фрик Суперкрак» французская пьеса о французских делах, сделанная с подлинно галльским юмором.

Спектакль-пародия, шумный, озорной, бесконечно изобретательный «театр-праздник» — едва ли не самый популярный жанр молодежной сцены. Один из его лучших образцов — грандиозное представление «Последние дни одиночества Робинзона Крузо. Двадцать лет приключений и любви», поставленное группой «Большой Магический Цирк» в помещении Театр де ла Сите университета (февраль 1972). Группа состоит из двадцати чело-

век, которые, как когда-то «ливингисты», живут вместе, не получают и не стремятся получать ниоткуда субсидии. По примеру американского «андерграунда» и французского «театра в квартале», они готовы выступать где-угодно, любят улицу, играют и для взрослых, и для детей. Руководитель группы Жером Савари, в прошлом художник-декоратор, работавший с известным постановщиком пьес Жене и Аррабаля Виктором Гарсиа. Савари тоже связан с Аррабалем, ставил его пьесы («Лабиринт»). Он имеет большой опыт заграничных поездок. Несколько раз был в США, где сблизился с труппами Ла Мама, Волосы, Брэд энд Паппет. Собственная труппа возникла в Нью-Йорке. Первоначальное название «Большой Панический Цирк» позже было заменено на «Большой Магический Цирк», чтобы провести различие между ее задачами и концепцией аррабалевского «Театра паники».

В Париже группа Савари впервые выступила в театре Плезанс осенью 1968 г. Зал был переполнен, но критика молчала. Момент был явно неподходящим для репертуарного утверждения сатирико-развлекательного жанра, о котором буржуазная пресса еще недавно писала: «Демонический и опасный, он угрожает морали среднего класса». Сегодня даже наиболее требовательный в вопросах новаторства журнал «Кайе дю Театр» утверждает: «Большой Магический Цирк», выйдя за привычные границы театра, нашел самую сущность «новой» сцены».

Комедия о Робинзоне не имеет полного литературного текста. Но в печати появился подробный сценарий, записанный «в назидание потомкам» по следам спектакля в Театр де ла Сите Университер⁸.

Объявленная в заголовке тема одиночества Робинзона обыгрывается в юмористическом плане. История знаменитого отшельника, который 28 лет провел на необитаемом острове, превращена в цепь фантастических при-

⁸ «Les derniers jours de solitude de Robinson Crusoe. 20 ans d'aventures et d'amour». — «L'Avant-Scène», 1972, N 496.

ключений с любовными романами и даже «революционными переворотами» (Робинзон вместе с красавицей куртизанкой Ринальдой Ринальди убивает короля-тирана Феона и едва не становится президентом новой республики). Они ведут героя отнюдь не прочь от людей, а в самую гущу жизни. Комедия-буфф оборачивается острой пародией на столько лет занимавшую французское модернистское искусство тему «алиенации», сатирой на расизм, политическую тиранию, колониализм.

В интервью с директором ТЖФ (IV 1971) о роли «театра-праздника» в укреплении контактов между театром и демократической общественностью, наряду с «Большим Магическим Цирком» упоминался спектакль Театр дю Солей — «1789». Но эти явления, параллельные во времени, представляют разные ветви жанра.

А.-Л. Перинетти, директор парижского Театр де ла Сите Университер, преследует прежде всего экспериментально-творческие цели. Он превращает свой театр в место встречи парижан с новыми французскими и зарубежными труппами, в центр международной сценической информации. Убежденный враг «сектаризма», Перинетти не делает различия между пьесами в смысле идеологии и проблематики. На протяжении 1969—71-х годов в разных залах доверенного ему большого театрального комплекса посетители могли увидеть: социально-политическую драму «Большой процесс Ф. Ф. Кульпа» без декораций и костюмов в строгой постановке режиссера народного театра Амандье А. Витеза, а также мистические «Буддийские рассказы» и претенциозный псевдополитический мюзикл «Октябрь в Ангулеме», отдающий маоизмом. Спектакль Савари прошел здесь как одно из звеньев экспериментальной шеренги, в котором выделялась, главным образом, развлекательная интонация.

«1789»⁹ возник в 1971 г. как ответ труппы Театр дю

⁹ «1789», mise en scène d'Ariane Mnouchkine, par le Théâtre du Soleil.— Texte-Programme, Théâtre Ouvert, Stock, Paris, 1971.

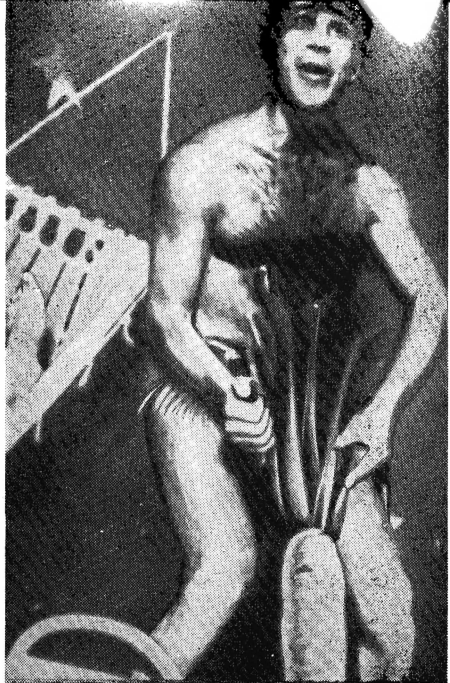


«Большой Магический Цирк».
Театр де ла Сите-Юниверси-
тер, 1972.

Робинзон — Ги Колларди



Пятница—Луис Мария Олмедо.



«1789». Театр дю Солэй, 1971.



Солей на новый подъем революционных настроений в стране в связи со столетним юбилеем Парижской коммуны. Театр Солнца был создан в середине 60-х годов. Арианой Мнушкиной на основе университетской студенческой труппы. Не имея ни капитала, ни крыши над головой, несколько десятков молодых энтузиастов существовали за счет своего «рабочего кооператива» и заработков на стороне в школах и учреждениях. Начали с «Мещан» Горького. Потом ставили Шекспира, Теофиля Готье, Уэскера, Брехта. Увлекались «коллективными» спектаклями собственного сочинения. В 1969 г. имели шумный успех в Авиньоне, хотя их и критиковали за «экзистенциалистский» привкус пьесы «Клоуны». После «1789» Ариану Мнушкину начали ставить как режиссера рядом с Планшоном и Шеро. Но проблематика пьесы и освещение в ней событий Французской буржуазной революции XVIII ст. заставляют считать «1789» лучшим, единственным по своему политическому и художественному значению спектаклем года.

Ариана Мнушкина — художник послевиларовской ориентации. Ее интервью, помещенное в журнале «Травяй театраль» (1971, № 5), говорит о том, что, высоко оценивая почин основателя ТНП, директриса молодежного театра 70-х годов стремится найти более радикальную, «классовую» линию искусства.

Тема Французской революции после Ромена Роллана почти не поднималась во французском театре. Пьеса Планшона «Синие, Белые, Красные...» (1967) была не вполне удачной. К тому же эта тема была и остается объектом острых споров во французской исторической науке. «1789» появился в момент кульминации этих споров, отразившихся в ряде новых исследований. Ни один из столичных театров не открыл своего зала для демонстрации новой пьесы о Революции XVIII в. Как уже говорилось, ее премьера состоялась в Милане. Затем Муниципальный Совет Парижа предложил труппе арендо-

вать на три года заброшенное здание патронного завода в Венсенне. Три недели актеры работали каменщиками, малярами, плотниками. Так возник теперь широко известный в Европе театр Картушри. «1789» имеет большой успех за рубежом: в Лондоне, Берлине, Белграде и др.

«1789» в полном смысле — коллективное создание театра, рассказывает Мнушкина. — Пьеса представляет собой театральную импровизацию на тему французской революции. Мы хотели взглянуть на французскую революцию глазами народа. Буржуа украли у народа его революцию. Буржуазия экспроприировала ее результаты и ее историю. Наш спектакль — попытка отобрать у нее, хотя бы историю»¹⁰.

Рецензенты утверждали, что Театр Солнца талантливо возродил старинный ярмарочный спектакль-праздник со всеми его атрибутами: марионетками, акробатами, зазывалами. «Юманите» писала: «1789» открывает путь к подлинно народному театру». Тезис «Юманите» приобретает особый смысл в свете современных французских споров о природе новой народной сцены. Театр Солнца использовал тему Великой Французской революции, чтобы осветить средствами искусства крайне важную для трудящихся Франции, переживших подъем и разочарования 1963 г., проблему роли народа в истории. «1789» атаковал школьный исторический катехизис и буржуазную историографию. Показывал неумирающую силу народной массы, которая героически проявила себя в революции XVIII ст., в дни Парижской коммуны и будет решать судьбы общества сегодня.

«1789» еще более многокрасочен, динамичен и ярок, чем сатирические ревю Савари и Скофа. Пьесу показывают сразу на пяти сценических площадках, воссоздавая кипение живой революционной истории. И публика не нуждается здесь в том, чтобы ее агрессивно втягивали в

¹⁰ Приведено в статье Р. Серебренникова, В театрах Большого Парижа. — «Театр», 1972, № 2.

действие. Она взволнована, глубоко увлечена, чувствует себя сродни тем, кто брал когда-то Бастилию. Сценография представления Арианы Мнушкиной несомненно восходит к старинному народному зрелищу. Но сочетает его приемы с новейшей техникой студенческого театра, близкой современной публике.

Уважение к студенческому и рабочему зрителю — основному контингенту Картушри де Венсенн — выразилось в углубленной работе театра над историческими документами, в серьезных эстетических раздумьях. Сложная по идейно-философскому замыслу пьеса должна была отлиться в ясную, чистую, доступную форму. Один из английских критиков перечисляет шесть компонентов, из которых составлялась постановка «1789»: 1) реалистические скетчи, отражающие главные исторические события эпохи; 2) мимические и балетные вставки, характерные для нравов того времени; 3) «Театр кукол» — карикатура на врагов революции; 4) чтение исторических документов и революционные песни; 5) сценки типа «моралите», изображающие столкновения классов; 6) символика, воплощающая революционные идеи и их проекцию в будущее¹¹.

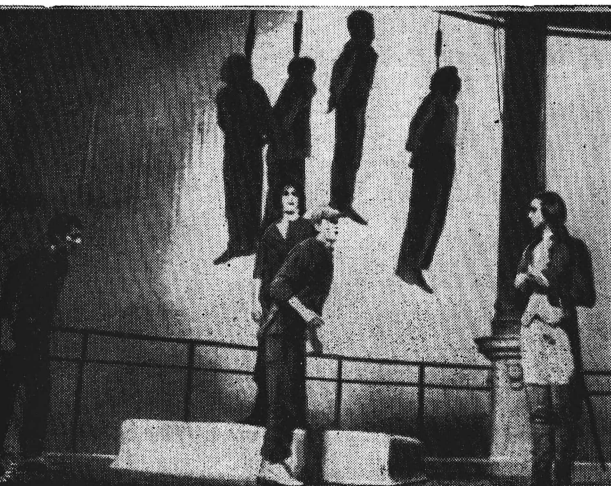
Текст пьесы, опубликованный на основании записи уже готового спектакля, сделанной членами труппы Театр дю Солей — Софи Лемассон и Жан-Клодом Пеншна, не мог воспроизвести всего объема представления. Эта «постзапись» точно фиксировала диалоги, но ограничивалась лишь кратким пересказом даже наиболее выразительных массовых сцен, решенных средствами пантомимы: созыв Генеральных Штатов, взятие Бастилии и т. д.

С другой стороны, словесная фиксация спектакля «1789» помогает точнее уловить масштаб всего действия, его смысловые центры, которые частично ускользают от

¹¹ См.: Christophe Camps, Experiments for the People of Paris.— «Theatre quarterly», 1972, N 8.



«Капитан Шелл, капитан Эссо» Сержа Резвани. ТНП.



зрителя при одновременном показе событий на нескольких сценических площадках.

По замыслу Арианы Мнушкиной, историческая пьеса «1789» должна была быть сыграна, как представление французских бродячих комедиантов, «скоморохов» эпохи Революции. Этот замысел подсказывал крайнюю простоту языковых и сценографических средств. Но вместе с тем позволял актерам мимикой, жестом и интонацией подчеркивать свое критическое отношение к врагам народа, предателям революции, роли которых им приходилось исполнять. Острый, меткий, образный, богатый диалектными идиомами язык народных персонажей напминает словесный строй «Гаргантюа и Пантагрюэля» или знаменитую плебейскую газету Первой французской революции «Отец Дюшен».

Спектакль «1789» представляет собой, по сути, «флюксус» хэппенингов, в том лучшем, идейно насыщенном понимании жанра, которое придала ему Джоан Литтлвуд (Лондонский театр Уоркшоп) в своей высоко оцененной во Франции антимилитаристской пьесе — «О, что за прелестная война!», «1789» — длинная вереница эпизодов Французской буржуазной революции XVIII в., начиная с «голодных бунтов», рабочих волнений в Париже и созыва Генеральных Штатов весной 1789 г. и кончая расстрелом республиканской демонстрации на Марсовом поле по приказу Учредительного Собрания в июле 1791 г.

События-хэппенинги, переданные то в наивной, народно-сказочной манере, то в форме поэтической метафоры или строгого исторического документа, всегда очень наглядны, правдивы, идейно доходчивы, визуально выразительны. В бедной крестьянской семье с радостью ждут появления ребенка. Старшая из женщин, находящихся в доме, тщательно подготовила чистое белье и горячую воду для роженицы и новорожденного. Внезапно появляется Сеньор, вернувшийся с удачной охоты. Грубо оттолкнув старуху, он вытирает простыней грязные сапоги, выпле-

скивает горячую воду на окровавленные руки... В порыве отчаяния молодой простолюдин, обращаясь к самому последовательному тогда вождю революционной демократии Марату, говорит: «Нация больна, доктор Жан-Поль Марат, можете ли Вы ее вылечить?» И актер передает в руки тому, кто играет роль Марата, тело прекрасной бесчувственной девушки. Массовые игровые кадры, сменяющиеся с кинематографической быстротой, перемежаются с документальными вставками. Оглашаются и тут же сатирически комментируются речи и послания короля, парламентские дебаты. Великолепно сделаны сцены «великого страха», охватившего землевладельческую аристократию и имущую буржуазию перед восставшим народом...

Вся концепция спектакля иллюстрирует известную мысль Энгельса о том, что без вмешательства народных низов в этот период старый порядок неизменно одерживал бы победу над буржуазией, коалиция в союзе с двором подавила бы революцию. Набатов звучат в Театре Солнца обращенные к людям XVIII в. и актуальные для передовых французов сейчас речи Марата и воззвания Гракха Бабефа.

Исходный замысел Арианы Мнушкиной показать первые годы Великой французской революции в интерпретации ярмарочных фигляров вылился, несомненно, в нечто более значительное. Героика и памфлет, люди и куклы, документальные факты и творческий домысел год за годом, этап за этапом в пластических образах воскрешают события славного национального прошлого, его волнующие уроки.

Как свидетельствует международная театральная пресса, «1789» почти единодушно признан крупнейшим сценическим свершением Западной Европы последних лет. Отдельные критические атаки не могут изменить этот приговор.

Польский журнал «Диалог» (1973, № 1) опубликовал

вместе с переводом текста «1789» «Полемический комментарий» Кристианы Турле, молодой актрисы, сотрудничающей с парижским Национальным Центром научных исследований. Кристиана Турле не является сторонницей сценической импровизации и коллективных постановок. Она ставит также в вину Театру Солнца недостаточную «вышколенность» его молодых актеров, составляющую контраст с безупречным актерским мастерством такой, например, труппы как Театр-Лабораториум Гротовского. Критик говорит и об отсутствии «стилевого единства» в данном спектакле, которое, с ее точки зрения, составляет отличительную черту таких коллективов, как Театр имени Вахтангова в Москве или Миланский Пикколо Театро. Турле обнаруживает в сценографии «1789» следы влияния манеры Патриса Шеро, Жерома Савари, знаменитого «Рабле» Жан-Луи Барро и американской труппы Брэд энд Паппет. Однако и автор «Полемического комментария» не смог отказать труппе Картушри де Венсенн в пылкости и силе постановки актуальных исторических проблем, связывающих события прошлого с настоящим.

* Труппа Мнушкиной — наиболее сильный, оригинальный и устойчивый из демократических молодежных театров Франции. В международном аспекте она представляет собой новый, высший этап в развитии прогрессивной сцены, оставляющий позади период экстремистских экспериментов.

Весной 1972 г. в Картушри де Венсенн показывали новую историческую пьесу — «1793» — эпоха Конвента, увиденная глазами санкюлотов. Талантливая драматическая диалогия о Великой французской революции выдвинула труппу Арианы Мнушкиной в первый ряд театрального искусства страны и, как писали критики, способствовала «утверждению политической доминанты» в национальном репертуаре. Однако заслуга Театр дю Солей еще в другом.

Уже несколько лет французская театральная эстетика обсуждает проблему «коллективного спектакля», «театра без текста» как одно из явлений сценического распада. Это справедливо по отношению к анархо-индивидуалистической ветви современного молодежного театра. Но революционные эпохи разных времен всегда подталкивали искусство к жанру импровизации. Так родились «Марсельеза», «Ga ira...» и другие песни Французской революции. В XX в. традиция возрождалась в периоды Народного фронта, Сопротивления, «весны 68». Юбилейный год Парижской коммуны, первого опыта диктатуры пролетариата, замечательной инициативы народных масс, напомнил трудящейся Франции о ее революционных обязанностях и возможностях. Мобилизовал творческую мысль. Рождалось новое, неизвестное в 50—60-е годы художественное явление — театральный фольклор, самодеятельные спектакли о Парижской коммуне. Представления чаще всего возникали из коллективного замысла и не имели полного литературного текста. Так, как это было в случае описанной Арманом Гатти постановки пьесы «1936—1968». «1789» и «1793» служили блестящим образцом и стимулом для подобных начинаний, занимающих видное место в сегодняшней истории французского театра.

Театральное празднование Парижской коммуны ознаменовалось приездом Берлинер Ансамбля, показавшего в Сен-Дени, Нантерре и Обервилье пьесу Брехта «Дни Коммуны». Но наряду с этим высокопрофессиональным спектаклем, французские рабочие, молодежь, интеллигенция с энтузиазмом встречали постановки многих небольших театров и самодеятельных групп периферии, посвященные Парижской коммуне: «Коммуна в песнях» — инсценировка сборника песен Парижской коммуны Жоржа Кулонж (Вильжуиф), «На штурм неба» по мотивам одноименной книги Жака Дюкло (Шампиньи), «Церемониал битвы» — оратория в честь женщин-комму-

нарок (Венисье), «Площадь Тьер. Хроника Коммуны» (Гавр), «Каналья» (Страсбург), «Цветение вишни» (Нантерр) и другие.

От темы Коммуны переходили к проблемам сегодняшней жизни и борьбы. От скетчей и сенок к более объемным постановкам, от примитива к художественно-выразительным формам. Театр рабочего пригорода Лиона — Венисье сначала разъезжал по району в грузовичке, чтобы показывать на различных предприятиях одноактную пьесу «Вьетнам». А затем ставил в собственной обработке спектакли «Ромен Роллан — борец за мир», «Хорошо» по Маяковскому, «Путч полковника» о фашистской диктатуре в Греции и т. д. По пути «Театра сатиры» из Венисье идут многие другие группы рабочей самодеятельности. Начинают всходить культурные семена, которые сеяли в народе ТНП и театры децентрализации. Заговорила собственным звучным-голосом «антипублика», до недавних пор не знавшая, что такое театр.

. Здоровый, нужный процесс коллективного творчества, идущего навстречу запросам народного зрителя, охватывает и многочисленные молодежные труппы, разбросанные по стране, и опытные театральные коллективы. «Блеск и нищета Минетты, доброй девушки из Лотарингии» — постановка созданная директором Театр.Попюлэр де ла Лоррэн (1969—70), получила широкое признание как новый творческий поиск. Это живой остроумный спектакль «сатирическая парабола» о борьбе рабочих и капиталистов промышленного департамента, в котором расположен театр Джека Крэмера. Большим политическим событием явилось представление ТЖФ «Освободите Анджелу Дэвис, немедленно!» (1971). Пьеса основана на огромном документальном материале. Но по жанру и сценографии она не напоминает «классический» документальный театр 60-х годов. Автор-постановщик Жозе Вальверде непрерывно дополнял свой гибкий текст-сценарий новыми сведениями, рождавшимися в процессе

международной кампании борьбы за свободу бесстрашной американской коммунистки. Знаменитый театр Красного пояса использовал все лучшее из техники молодежной сцены, хэппенинга, театра-митинга, ревю, чтобы сделать для зрителей ощутимой судьбу героини, положение белых и черных трудящихся США.

В спектаклях этого типа смыкалось все самое сильное и лучшее, что родилось в искусстве международного освободительного движения последних лет.

Новая «литературная» драма конца 60-х — начала 70-х годов пока пикем не собрана и не проанализирована как типологическое явление послемайской художественной культуры, хотя попытки этого рода существуют. В последнее время во Франции созданы два издательские центра, публикующие новые тексты «творческого» театра: коллекция «Театр» (фирма «Сейль») и серия «Театр Увер» (фирма «Сток»). В издательстве «Сейль», начиная с 1968 г., выходили пьесы А. Гатти, Э. Сезера, Ф. Адриена, П. Але, В. Айма, Л. Атлан, «10 мая» Люка де Густина, «Блеск и нищета Минетты...» Дж. Крэмера. «Сток» более осторожна. Уже в предварительной рекламе (1971) фирма предупреждала, что читатель не найдет у нее пьес, сочиненных «длинноволосыми бунтарями». Тем не менее и здесь почти все авторы упоминают о политике. Это делают: Эли Прессман в пьесе «Охота», Виктор Аим в «Кожуре плода...», Серж Беар в «Вавилоне 75», Робер Абираше в комедии «Знаешь ли ты музыку?» Смелее других повела себя на этот раз Жанин Вормс, объявившая в своей новой пьесе «Лавочка» своеобразную войну морали собственников и атомной бомбе. И все-таки это не больше, чем тот же «театр раздумий», драматургия «интеллектуальных» мелких буржуа, беспомощных перед большими решениями, идейно и эстетически во многом связанных с модернизмом.

Интересные драматические тексты начали появляться в 1972/73 гг. в издательстве «Пьер-Жан Освальд». Стихо-

гворная пьеса трех молодых авторов (Жан-Клод Батос, Изабелла Грез-Рюеф, Жан-Франсуа Пюжоб) «Приманка» — умело модернизированный вариант «Лизистраты» Аристофана. Пользуясь техникой современного «театра улицы», «театра-манифестации», начинающие драматурги создали безудержно веселую и внутренне глубоко содержательную комедию, в которой отстаивают идею мира и борьбы против «несправедливого общества», плодящего политику сегрегации и захватнических войн. Новая пьеса П. Кейнега «Весна красных колпаков» на тему крестьянских восстаний XVII в. в Нижней Бретани, вышедшая у «Освальда», в декабре 1972 г. была поставлена силами Театра Бури на сцене Картушри де Венсенн.

С 1972 г. у «Масперо» выходит новое периодическое издание — «Кайе де ла продюксьон театраль», в котором публикуются пьесы, показанные Драматическими центрами Франции, с большим историко-театральным и теоретическим комментарием. Это свидетельствует о подъеме деятельности очагов французского демократического театра и прогрессивной эстетики.

Единодушное признание получила поставленная ТНП в его последнем сезоне пьеса малоизвестного автора Сержа Резвани — «Капитан Шелл, капитан Эссо». Ее исключительность на общем фоне столичного репертуара признавалась единодушно. Рецензент из «Канар аншне» писал: «Мы спим в театре уже давно, с тех пор как смотрели в Картушри «1789» ...И вдруг — удар по мозгам, по сердцу, по глазам... Наконец-то нечто значительное!..».

Резвани тоже остается формально в рамках аллегории. Но «мифология XX века» у него реалистически раскрыта для публики и убийственно остра. Объектом сатиры стали современные промышленные магнаты Запада и те, кто пытается укрыться, избегая борьбы с их властью.

Режиссер спектакля Жан-Пьер Винсент в предисло-

вии к изданию литературного текста пьесы¹¹ так объясняет причины, обусловившие постановку необычной для репертуара ТНП комедии-памфлета Резвани. По словам Ж.-П. Винсента, вопреки большинству «новых авторов», которые видят действительность сквозь призму метафизической тоски и цинического нигилизма «театра абсурда», Серж Резвани показывает современный капиталистический мир с действенной, полемической позиции. Жестокость мира, в его глазах, не результат «врожденного варварства» людей, а порождение конкретной социально-политической системы, с которой нужно и можно бороться.

Серж Резвани (родился в 1928 г.) — художник, музыкант и романист. Его первая пьеса «Ле Ремора» из жизни богемной артистической молодежи получила «Премию черного юмора» 1971 г. «Капитан Шелл, Капитан Эссо» — пятая работа Резвани в жанре драмы. Он рассматривает ее и свои новые пьесы, как «привлечение к суду» буржуазного общества. «Капитан Шелл, Капитан Эссо» — тоже, по существу, «театр черного юмора», ставшего здесь, как говорит сам Резвани, успешно действующим оружием разоблачения «Святой Троицы» Западного мира — «хозяин — жандарм — раб».

На роскошной яхте «Биафрер» путешествует, наслаждаясь жизнью, семья нефтяных королей: желчный жестокий Капитан Шелл; его братья — лицемерный, прикидывающийся либералом Капитан Эссо и цинический бездельник Эльф; их мать Демократия Тоталь Тоталь, высохшая мумия, которую возят по палубе в кровати на колесах. С ними жены и «мэтрессы»: Эурика — супруга Шелла, которую забивает до смерти его любовница Дженера Моторс, беременная младенцем, вооруженным до зубов уже в чреве матери; жена Эссо «радиоуправляемая»

¹¹ Rezvani, Capitaine Schelle, Capitaine Eçço, Texte-programme, «Téâtre-Ouvert», Ed. Stock, Paris, 1971.

Кукки, «вдова убитого президента», и его брошенная фаворитка скандальная певица Кавалькантопулос. Чета Эссо — Кукки совершенно прозрачный намек на Жаклин Кеннеди и Онассиса. Но здесь дело не в личностях, а в обобщениях и выводах. В начале пьесы беседы и стычки «хозяев» происходят под трупами повешенных после подавления недавнего бунта «рабов». В конце действия места на мачтах взамен повешенных прежде рабочих занимают «герои» сюжета: Шелл, Эссо, Эльф с присными. Новый бунт «рабов нефти», возглавленный умным и отважным рабочим по имени «Око за Око», одержал полную победу над старым мироустройством.

Короткий пересказ не может не упростить впечатления. Физиологическая откровенность «Лизистраты» и больше чем нескромные метафоры античного комедиографа — ничто перед «черными» остротами и словесным ядом французского драматурга 1970-х годов. Недаром кто-то из рецензентов предлагал зрителям, желающим получить истинное удовольствие от спектакля в ТНП, «оставить стыдливость в гардеробе». Все искупал пламенный гнев, водивший пером драматурга и заражавший публику.

В пьесе Резвани звучит еще одна тема, важность которой он особо подчеркивал: роль и место художника в борьбе общественных сил. Сатирический бич драматурга беспрерывно хлещет по персонажу литератора Эвридея, вышедшего из среды «рабов», но ставшего жалким холуем Эльфа.

О Резвани говорят: «Он называет вещи своими именами». Эту формулу все чаще можно встретить теперь во французской театральной критике. Ее применяют к памфлету Скофа, к спектаклю об Анджеле Дэвис, к постановкам Арианы Мнушкиной. Она свидетельствует о продуктивном сдвиге в общественно-эстетических критериях. Укрепление и объединение сил французской демократии находит отражение в искусстве. На смену за-

владевшим в последние годы французской сценой пьесам-параболам приходят активно-реалистические жанры: драма-свидетельство, пьеса — зеркало народной жизни. К ним обращаются и опытные художники, и начинающие авторы. Живое внимание зрителей снова привлек к себе выдающийся алжирский писатель Каттеб Ясин, который в своих последних пьесах («Человек в каучуковых сандалиях» — Компани де Котюрн, «Ма-хомед, возьми чемодан» — Театр Моря) перешел от исторической темы к освещению насущных проблем современной классовой и национально-освободительной борьбы. Огромную аудиторию собирают в театрах Драматических центров спектакли, посвященные жизни, труду и борьбе рабочего класса, трудящихся масс Франции («3, 1416, или наказание» Пьера Жоффруа в Комеди де Сент-Этьенн и др.).

Новое звено в эволюции послемайского передового театра Франции можно определить с помощью формулы директора Комеди де Сент-Этьенн Пьера Виалея: «часы поставлены на современность».

С каждым днем все больше заявляет о себе потребность пересмотреть эстетическое понятие «современная культура». Во многих случаях оказывается недостаточно конкретной формула «искусство XX века». Часто не удовлетворяет дислокация: до и после второй мировой войны. Послевоенная история устанавливает свои вехи и рубежи, от которых во многом зависят судьбы художественного творчества. Одной из таких вех явилось мощное движение молодежи против империализма.

Студенческая «контестация» второй половины 60-х годов стала объектом исследования во всех отраслях общественных и гуманитарных наук, темой литературных произведений. Искусство нового качества рождалось в ее собственной среде. Однако исторический удельный вес молодежного движения определяли не его имманентные требования, а степень участия в борьбе за общенародные освободительные цели. Искусство и литература Франции конца 60-х — начала 70-х годов отражают существенно новую политическую ситуацию, которая создавалась в стране после «весны 68» в результате углубления кризиса капитализма и успешной

борьбы Коммунистической партии Франции за объединение всех демократических сил вокруг идеи социализма.

Размах, динамичность и резкость потрясений, пережитых страной в последние годы, обусловили сложность развития театрального искусства во Франции. Его парадоксальная пестрота, ломкость, изменчивость многим казалась неоправданной, наталкивала на мысль об окончательном упадке.

Рано говорить об итогах «эпохи Мая» во французской драматургии и театре. Но многое уже представляется объяснимым. Намечаются перспективы будущего.

Общественно-политическая и «умственная» атмосфера послемайской Франции полнее всего отражена в двух новых творческих явлениях. Отступление «антитеатра» перед прогрессивной проблемной драмой было очевидным уже в озаренном энтузиазмом антивоенного сопротивления 1967 г. Но разрозненные «постабсурдистские» элементы продолжали сквозить в «театре жестокости» Аррабалья, в инфантильной наивности новой «интеллектуальной» драмы, в режиссерской подмене художественного слова чисто физиологической экспрессией и многих свойствах анархизирующего молодежного театра. Наводнение сцены длинноволосыми «хиппи» казалось признаком окончательного распада драматических форм, концом психологического театра, победой сексуального варварства. Но сегодня многие из этих опасений представляются уже слишком «паническими», преувеличенными. Лозунг — «занимайтесь любовью, но не войной» для самой молодежи утрачивает новизну и значение. «Ливинг» распался. Аррабаль хорошо или плохо, но пишет политические антифашистские пьесы. Гротовский заявил, что желает пересмотреть прежние концепции... Все складывается так, как если бы модернизм не только реакционный, но и «социологизирующий» все больше терял равновесие.

Неожиданными и беспрецедентными были такие фак-

ты как крушение ТНП и «авангардистское» перерождение Комеди Франсез, хотя и то и другое находит объяснение в подсказанной Маем, но не всегда верно понимаемой задаче «завоевания масс».

Однако наиболее существенно другое. Намечается выход из тормозившего до сих пор эволюцию передового французского театра эстетического конфликта в рядах «демократического авангарда». Гатти — Рознер — Шеро пробуют отказаться в своих новых работах от чуждого духу революционного театра формального экстремизма. Молодежный театр начинает обращаться к общественно-обличительной и героико-революционной теме. Передовые авторы ищут новых путей в жанре остро актуальной реалистической драмы.

В этом объединении усилий демократического искусства — залог будущих творческих свершений французского прогрессивного театра.

Попытки осмысления сегодняшнего художественного процесса стран капиталистического Запада всегда являются в какой-то мере гипотетическими. Однако международные исторические свершения современности позволяют верить в перспективы развития реализма в мировом искусстве.

* *
*

Автор выражает глубокую признательность Книжному отделу Академии Наук СССР, Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы, Научной библиотеке Киевского университета, а также Национальной библиотеке в Париже, библиографией и литературой которых он пользовался.

В книге помещены карикатуры французского художника Vasquez de Sola, публиковавшиеся в газетах «Либерасьон» и «Канар аншне».

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Французский театр и «весна 68»	7
«... в 1789 году взяли Бастилию, в 1968 — слово»	8
Взлеты, испытания, перспективы	8
Театр и традиция	59
Конец «ведеттариата»	60
«Великие приключения» Комеди Франсез	60
Классика и современность	60
«Theatre — Mode»	123
Театр замешательства и катастрофы	124
Кризис театра пассивных раздумий	124
Молодежь захватывает сцену	124
Французская демократия борется за передовой театр	199
Завещание Вилара	200
Тревоги децентрализации	200
«Ça ira...»	200
К театру подлинной жизни	200
Краткие итоги	252

**Татьяна Константиновна
Якимович**

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА РУБЕЖЕ 1960—1970-х ГОДОВ

Издательское объединение «Вища школа»
Издательство при Киевском государственном университете

Редактор *Л. В. Трембицкая*

Художник *В. А. Егоров*

Художественный редактор *В. Д. Лелеко*

Технический редактор *Ю. С. Семендяев*

Корректоры: *М. М. Шевченко, Л. К. Дихтяр*

Сдано в набор 29.III. 1973 г. БФ 08376. Зак. № 249. Изд. № 35. Формат
бумаги 70×108¹/₃₂. Физич. печ. листов 8. Условн. печ. листов 11,2.
Учетно-издат. листов 11,32. Бум. листов 4. Подписано к печати
27.VIII 1973 г. Тираж 3030. Бумага типограф. № 2. Цена 92 коп.

Издательство издательского объединения «Вища школа» при Киев-
ском государственном университете, 252001, Киев, Героев револю-
ции, 4а.

Киевская книжная типография научной книги Республиканского про-
изводственного объединения «Полиграфкнига» Госкомиздата УССР,
Киев, Репина, 4.



92 коп.

LES JEUDI
MATINEES
ENFANTINES
A 16H

Le
Magi

PRE

21

OP
GALERIE

21 Bd J
TOUS
ET