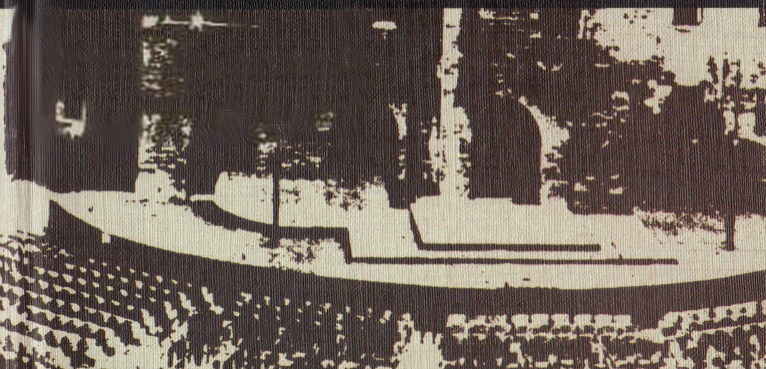
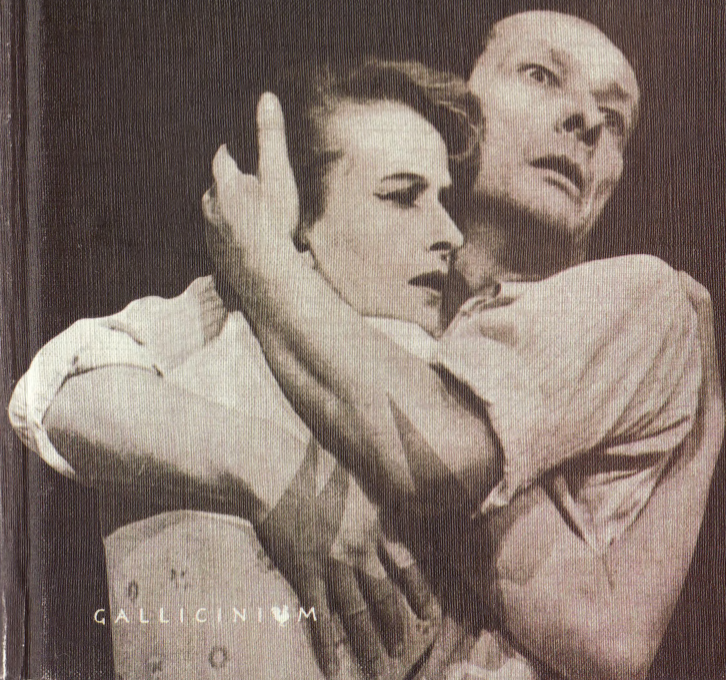


Т. Б. ПРОСКУРНИКОВА



ТЕАТР ФРАНЦИИ. СУДЬБЫ И ОБРАЗЫ



GALLICINIUM

GALLICINIUM



Tatiana PROSKOURNIKOVA

Le théâtre en France.

Images et destins.

*Reflexions sur le théâtre français
de la deuxième moitié
du XX siècle*

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Государственный институт искусствознания

Т. Б. ПРОСКУРНИКОВА

Театр Франции.
Судьбы и образы.

*Очерки истории
французского театра
второй половины XX века*

Научное издание

Издательство «АЛЕТЕЙЯ», Санкт-Петербург

2002

УДК 792.03(092)(44)«19»

ББК Щ333(4Фр)6

П 82

Проскурникова Т. Б.

П 82 Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. — СПб.: Алетейя; Москва.: Государственный институт искусствознания, 2002 г. — 472 с. — (серия «Gallicinium»).

ISBN 5-89329-381-9

Книга посвящена самым ярким фигурам драматического искусства Франции второй половины XX столетия. Наряду с такими знаменитыми театральными деятелями, как Жан Вилар и Питер Брук, Жан-Луи Барро и Антонен Арто, в ней впервые предстают те, кто во многом определил картину французского театра в этот период, и чье творчество мало известно в нашей стране: Антуан Витез и Арман Гатти, Ариана Мнушкина и Жером Савари, Патрис Шеро и Брижит Жак. В ней также рассказывается о Театре Бульваров и постановках А. П. Чехова на французской сцене.

Увлекательно написанная, книга представляет интерес не только для практиков и исследователей театра, но и для широкого круга читателей.

УДК 792.03(092)(44)«19»

ББК Щ333(4Фр)6

*Иллюстрации на первой странице обложки:
Парадный двор Папского дворца в Авиньоне (вверху);
Дэзи — Симона Валер, Жан — Жан-Луи Барро
«Носороги» Э. Ионеско (внизу).*

ISBN 5-89329-381-9 © Издательство «Алетейя», 2002 г.



9 785893 293814

© Государственный институт искусствознания,
2002 г.

© Т. Б. Проскурникова, 2002 г.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	6
Наследие Жана Вилара	7
Судьба и театр Антонена Арто	43
Арто, Барро, Брехт и «театр абсурда»	82
Театрализовать политику, политизировать театр	114
Неистовый Арман Гатти	142
Антуан Витез. Элитарный театр для всех	187
Ариана Мнушкина и «Театр Солнца»	230
Жером Савари. От Магического цирка до Дворца Шайо	276
Театр Бульваров	302
Питер Брук во Франции	339
А. П. Чехов на французской сцене. 70–90 годы ...	381
Следы Дон Жуана	416
Указатель имен	458
Список произведений	467

ОТ АВТОРА

Интерес к французскому театру велик в нашей стране всегда. Его любит публика. Ему постоянно уделяют внимание историки театра и театральные критики.

Книга «Театр Франции. Судьбы и образы» призвана дополнить уже написанное и внести новые краски и оттенки в сложившуюся у нас картину драматического искусства Франции второй половины XX века. Три десятилетия пристального изучения этого искусства, собственные впечатления от работ современных режиссеров, многолетнее знакомство с крупнейшими деятелями французского театра последней четверти XX столетия позволяют мне рассказать о тех фигурах и явлениях, которые определили его историю.

Театральная жизнь Франции всегда насыщена и многообразна. Не пытаюсь воссоздать ее во всей полноте, я предпочла подробный разговор лишь о некоторых — ключевых, на мой взгляд — ее моментах, о наиболее интересных судьбах и образах французской сцены.

Татьяна Проскурникова

НАСЛЕДИЕ ЖАНА ВИЛАРА

...Из-за того, что всё в вашей профессии гибнет, вы имеете возможность, в отличие от других, избежать рабства. Произведение играется в последний раз, но вы-то остаетесь.

Жан Вилар. Хроника в форме романа

Одна из самых, может быть, бесспорных театральных истин заключается в том, что французский актер и режиссер Жан Вилар оказал огромное влияние на жизнь театра второй половины XX столетия. Конечно же, его творчество связано с определенной эпохой, с определенной системой идейных и эстетических ценностей, с продолжением исканий режиссеров межвоенных десятилетий. Но, вероятно, главное — это тот след, который деятельность Вилара оставила в жизни театра, существовавшего уже без него последние три десятилетия этого века.

У Иосифа Бродского есть строки, поразительно передающие ощущение эфемерности присутствия актера (следовательно — спектакля) на сцене, ее не зависимое от него существование во времени. Зная судьбу Вилара, может показаться, что эти строки написаны о нем:

Трагедия окончена. Актер
уходит прочь. Но сцена — остается
и начинает жить своею жизнью.
Что ж, в виде благодарности судьбе
изобрази со всею страстью сцену.
Ты произнес свой монолог. Она
переживет твои слова, твой голос

и гром аплодисментов, и молчанье,
столь сильно осязаемое после
аплодисментов. А потом — тебя,
все это пережившего.

Рембрандт. Офорты

Четверть века без Вилара французский театр решал встававшие перед ним проблемы неизменно, хотя очень часто и неосознанно, оглядываясь на сделанное им. Закономерно, что даже смерть Художника в 1971 г., вскоре после того как на него обрушилась волна непонимания и неприятия со стороны тех, кто, по его разумению, призваны были стать его преемниками в новом театральном поколении, даже смерть не остановила сведения с ним счетов. И французские режиссеры поствиларовского поколения искали свои пути «вопреки Вилару», отталкиваясь или споря с ним и, чаще всего, не признаваясь в этом даже самим себе. Казалось, что многие из них всерьез озабочены тем, чтобы его театральные идеи и их воплощение поскорее стали фактом истории, к которой они имеют лишь косвенное отношение. Самоутверждение через отрицание или хотя бы сомнение — путь традиционный, в искусстве особенно. И нет ничего удивительного в том, что в 1981 г., через десять лет после смерти Вилара, когда в Авиньоне проходил всего второй по счету фестиваль, который осуществляла не его команда, дух освобождения от «опеки» витал в воздухе. Один из центральных персонажей того фестиваля, показавший на нем более чем причудливую трактовку шекспировского «Короля Лира», Даниэль Месгиш, ученик А. Витеза, сторонник и проводник идеи театра как постоянного возмутителя благопристойности и здравого смысла, облек свое отношение к Вилару в парадоксальную форму: «...Он огромен. Необходимо сознавать, что без него нас бы здесь не было... Надо любить Вилара и остерегаться тех, кто его любит»¹.

Казалось, что в тот год наследие великого человека театра стало объектом исключительно мемориального интереса, лишённого живой потребности его осмыслить и соотносить себя с ним. На открытие Дома Вилара в Авиньон

прибыл впервые избранный президентом республики Франсуа Миттеран. Посвященная Вилару и его ТНП выставка, на которую устремились завсегда и фестивалю, помогла им освежить в памяти лучшие авиньонские страницы.

Прошло десять лет. И двадцатая годовщина со дня смерти Вилара была отмечена множеством акций, среди которых главную роль сыграли коллоквиумы в Центре Помпиду и в пригороде Парижа Сюрэн, где в 1951 г. играл впервые свои спектакли еще не поселившийся во Дворце Шайо Национальный народный театр, ТНП Жана Вилара. Показательны сами названия этих коллоквиумов: «Жан Вилар в настоящем времени» и «Жан Вилар сегодня». Собрать вместе не только тех, кто с Виларом работал, но и тех, кому это не довелось, и тех, кто, впервые ступая на подмости, стремились доказать когда-то, что они совершенно независимы от его влияния, эти «Дни Вилара» обнаружили со всей очевидностью, что в каждом из деятелей французского театра последней четверти XX в. он оставил свой след. В этом признавались даже те, от кого этого можно было меньше всего ожидать. Тот же Даниэль Месгиш или Жером Савари, или Андре Бенедетто, один из главных оппозиционеров Вилара в памятном для всех 1968 году.

«Вилар-актер», «Вилар-постановщик», «Вилар и Авиньон», «Вилар и ТНП», «Вилар и Опера», «Вилар и художники», «Вилар и театр на открытом воздухе», «Вилар и публика», «Вилар и театр на службе обществу» — эти и многие другие темы выступлений, отразившие многогранную деятельность этого человека, — которого в посвященной ему статье-некрологе знаменитый французский театровед Бернар Дорт назвал «республиканским монархом», — слились в потрясающую картину. «Я делаю театр своего времени», — говорил Вилар. Изменившееся время и радикально менявшийся вместе с ним театр словно обнаружили вдруг, что краски на этой картине не только не поблекли, но стали с годами ярче и отчетливее. И прошедший сквозь бури перемен театр увидел в ее палитре столь ценные для себя тона и оттенки.

После, вероятно, неизбежного этапа ниспровержения авторитетов французский театр в конце столетия все чаще

относится к наследию Вилара не как к сундуку с устаревшим театральным реквизитом, а как к раскрытой книге, которую можно постоянно перелистывать. И может быть, самые увлекательные страницы этой книги связаны с Авиньонским фестивалем.

При всей уникальности Авиньонского фестиваля — это детище Вилара вобрало в себя многие социальные и художественные устремления драматического искусства Франции, которые с особой остротой проявились на рубеже 40–50-х годов. За годы войны и оккупации театр приобрел во Франции новые, ранее не свойственные ему черты, стал для французов не только местом «приобщения к искусству», но и своего рода духовным храмом, в котором парижане встречались, чтобы «приобщиться к национальному гению». Общность национальной судьбы, слитность с толпой и острое чувство одиночества и разобщенности, переходы от тревоги к надежде, сохранившиеся и в первое послевоенное десятилетие, находили свое отражение не столько в произведениях, связанных с недавним трагическим прошлым, сколько с углублением в нравственно-философские аспекты поступков человека, вовлеченного в события часто помимо своей воли. Но «интеллектуальная драма» экзистенциалистов и абсурдистов, к творчеству которых нередко сводят понятия «театра идей», была адекватна умонастроениям лишь незначительной части послевоенного общества. Все очевиднее становилась тенденция, уходящая корнями в начало века, ориентации на широкие зрительские круги, на демократизацию и децентрализацию театрального искусства. Именно этот путь избирает и Жан Вилар.

«Доавиньонская» творческая биография Вилара поражает целеустремленностью и четким представлением о необходимости кардинальных перемен во французском театре. Информация о начале пути Вилара-актера и Вилара-организатора театрального дела небогата, но она не оставляет сомнения в том, что к моменту его появления в Авиньоне — это человек, впитавший театральный опыт межвоенных десятилетий, широко эрудированный во всем, что касается драматического искусства, «пропустивший

через себя» произведения мирового классического и национального репертуара, знающий, как сделать этот репертуар достоянием современного человека. И одним из самых, может быть, удивительных моментов истории французского театра этого периода оказывается не только быстрота, с которой приходит к Вилару успех, но и то, что Авиньонский фестиваль появляется в то время, когда из французского театра один за другим уходят режиссеры, с чьими именами была связана его предшествующая слава. В 1949 г. умирают Жак Копо и Шарль Дюллен, в 1951 — Луи Жуве, в 1953 — Гастон Бати. Общественные и художественные идеалы, к которым они стремились, оставаясь в границах традиционного театра или лабораторного эксперимента, Вилар попытался осуществить, вернув театр к исконным формам его существования.

Бесспорно, что в реализации поисков Виларом новых форм высокого и одновременно демократического искусства театра, в отказе от традиционного театрального помещения и традиционных взаимоотношений со зрителем Авиньон сыграл определяющую роль. Время, эпоха, художник, творческая личность и Город, его история и архитектура смогли, объединившись, открыть новую страницу в истории национального театра. Изумление от того, сколь театральна сама природа и архитектура Авиньона, и недоумение, почему театр так долго не приходил сюда, чтобы занять, казалось, самой судьбой предназначенное ему место, неотделимы от восхищения прозорливостью и поразительным художественным чутьем Вилара, увидевшего и оценившего возможности этого старинного французского городка. Пройдут годы, и вслед за Авиньоном многие французские города станут местом театральных встреч, но ни в одном из них «дотеатральная» их биография не оказала такого ощутимого влияния на театральные фестивали, как «дух Авиньона».

Богатая событиями история Авиньона, оставившая в архитектуре города запечатленными в камне многие свидетельства разных эпох и событий, органично вошла в замысел Художника, который в своем стремлении завоевать зрителя хотел прежде всего увлечь его в мир фантазии,

спровоцировать его воображение, привить ему вкус к раскованному и увлекательному театральному зрелищу, вернуть театру одну из главных его «природных черт» — праздничность. Как ни одно другое место во Франции, Авиньон казался Вилару подходящим для того, чтобы «вернуться к изначальным условиям театральной игры, к помостам, воздуху, небу, камню и к тому, чтобы предложить это зрелище публике, состоящей из представителей всех классов, всех социальных горизонтов». На первых же Авиньонских фестивалях упорно и сознательно вырабатывается особый тип отношений с публикой. Будь то театральные завсегда-тай или неофиты, Авиньон с его атмосферой открытости и раскованности позволяет Вилару рассчитывать на ее заинтересованность и соучастие, на установление с ней особого контакта.

Авиньон помогает Вилару и в его устремлении противопоставить «скучному, рефлектирующему, интеллектуальному театру» театр, в котором серьезные проблемы и высокие страсти захватывают зрителя благодаря его вовлеченности в происходящее на его глазах. Так было на первых же представлениях «Ричарда II» Шекспира в Парадном дворе Папского дворца и «Шехерезады» Сюпервьеля, сыгранной в Саду Урбана V, когда «естественные декорации» диктовали постановщикам свои условия, заставляя их быть максимально точными и изобретательными в выборе выразительных средств, которые не должны были вступать в противоречие с «местом действия».

С первых же Авиньонских фестивалей со всей остротой встает вопрос об особенностях «спектакля на открытом воздухе». Вилар отдает себе отчет в том, что и до Авиньона возникали подобного рода представления в XX в. И вслед за Копо и Рейнхардтом, развивая найденные ими приемы, он не просто переносит уже готовый спектакль за пределы театрального помещения, лишь частично меняя сценическое решение, привязывая его к тем или иным природным и архитектурным особенностям. А спектакль изначально создается исходя из нетеатральных условий, и они диктуют отказ от привычных для традиционных театральных помещений декораций и аксессуаров. В поисках

новых выразительных средств, необходимость которых была продиктована не только особенностями спектаклей на открытом воздухе, но и тем, что Вилар не столько пересматривал вопросы архитектуры театральных зданий, сколько решал проблемы, связанные со взаимоотношениями «сцена—зал», он стремится к их максимальной образной экспрессии, к их доступности для восприятия зрителей.

С первых представлений в Авиньоне одним из ведущих компонентов виларовских постановок стал свет, тончайшая световая партитура, которая передавала все оттенки режиссерского замысла. Будоража зрительское воображение, заставляя его интенсивно работать, свет успешно заменял декорации, не имитируя реальное место действия, а создавая его поэтическую иллюзию. Узкое и колеблющееся световое кольцо, окружающее брошенное в темницу (в виларовском спектакле темницей служила обволакивающая героя плотная темнота) Ричарда II («Ричард II» Шекспира, 1947), переступить которое для него столь же невозможно, как взломать тюремную решетку; вертикально падающие световые лучи — стволы деревьев обступившего Дон Жуана леса («Дон Жуан» Мольера, 1952) — эти образы оказывались для зрителей не менее узнаваемыми и понятными, чем если бы лес или темницу изображали традиционные декорации. На протяжении многих лет оставался неизменным «зачин» спектаклей Вилара, найденный в первых постановках в Авиньоне: после того как зрители рассаживались по своим местам и раздавались звуки фанфар, извещавших о начале спектакля, пустая обнаженная сцена погружалась в полный мрак; когда через несколько мгновений ее заливали ярким светом лучи прожекторов, она выступала из тьмы обжитая, населенная актерами — героями начинавшегося представления. По свидетельству очевидцев, такое начало действовало эмоционально сильнее, чем простое поднятие занавеса. Очень важная роль принадлежала свету и в связи с тем, что в значительной части огромной чаши Парадного двора Папского дворца, в дальних рядах гигантского амфитеатра, вмещающего около трех тысяч зрителей, трудно различить мимику актеров.

Категорически отказываясь от утрирования жеста и пластики, Вилар добивается от актеров максимальной эмоциональной точности и выразительности. И свет был призван не только делать хорошо различимым и зримым реальное присутствие актера, но и позволял следить за малейшими пластическими нюансами актерской игры и обыграть один из главных составных элементов спектаклей в Авиньоне — цвет.

Вместе со светом цвет у Вилара берет на себя осуществление тех задач, которые в традиционном театральном представлении решают другие его слагаемые, из авиньонских спектаклей исчезнувшие. Цветовая гамма является определяющей в создании костюма. Он становится более абстрактным, менее скрупулезно воспроизводящим одежду эпохи, в которую происходит действие того или иного драматического произведения. По мнению Вилара, само понятие «оформление спектакля» почти исчерпывается цветовой палитрой костюмов, которые должны выполнять различные функции: создавать цветовое решение всей постановки, служить для зрителя своего рода характеристикой персонажа и одновременно приковывать к себе внимание независимо от того, сидит ли зритель в восьми или тридцати пяти метрах от сцены. Цветом фона оставалась густая чернота ночи и изредка высвечиваемые каменные стены. В конце спектакля герои растворялись в темноте; она опускалась, как занавес, отделявший персонажей от тех, кто следил за их судьбой.

Один из главных секретов праздничной атмосферы в Авиньоне заключается, по точному определению Б. И. Зингермана, в том, что «отторгнутый от городской повседневности человек не обособляется от других людей и от культуры, — напротив, приобщается к культуре в самом полном ее значении, наслаждается сразу и природой, и театральным зрелищем, и памятниками архитектуры»². Молниеносный и прочный успех созданного Виларом в Авиньоне театрального фестиваля во многом объясняется тем, что он ответил на жгучую потребность широких слоев французского общества конца 40-х — начала 50-х годов в таком празднике. Празднике, который вырывал людей из

унылой обыденности с ее бесконечной борьбой за хлеб насущный, с ее моралью коррупции и наживы и не только позволял на время забыть об этом, но и дарил ощущение общности, рожденное благодаря вместе пережитым в театре волнениям и радостям.

Выдвинутый Виларом лозунг «Собрать вместе, чтобы объединить», которым он определял один из главных моментов взаимоотношений со зрителями, казалось, был реализован уже на первых Авиньонских фестивалях. На раннем этапе деятельности Вилара в Авиньоне объединительная идея была одной из главных в его понимании «народного театра». Словно крушение надежд на кардинальные перемены в других сферах общественной жизни сделало принципиально важной их реализацию в сфере театра. Триумф пятого Авиньонского фестиваля (1951 год) не только подвел своеобразный итог деятельности Вилара по осуществлению задуманного им, но и явился провозвестником нового, самого важного в его творчестве этапа, создания Национального народного театра (ТНП).

Два спектакля обеспечили этот триумф: «Принц Гомбургский» Клейста и «Сид» Корнеля.

И героика, и высокие страсти, и потрясения, и поэтический строй «Сида» — очевидны. Очевидна и возможность для зрителей подняться над повседневностью, удовлетворить свою тягу к идеальному герою. Однако этого мало для того, чтобы заставить людей сопереживать героям. Какие только опасности не подстерегали Вилара при постановке «Сида»; как реальна была возможность того, что на фоне стен Папского дворца персонажи трагедии XVII в. могли показаться ближе к былым его обитателям, чем к людям, пришедшим на спектакль в 1951 году. Возвышенные страсти и нравственная цельность героев в силу своей недостижимости и ускоренности в иных временных и социальных условиях могли показаться зрителям анахронизмом. Как непросто было вдохнуть жизнь в положения и ситуации, продиктованные иными нравственными императивами, которые в другую эпоху могли показаться искусственными и надуманными. И главная заслуга Вилара в том, что ему удалось, ничего не модернизируя, рас-

крыть непреходящий характер человеческих страстей, мучительной борьбы, выпадающий на долю того, кто верен себе до конца, перед кем судьба ставит труднейшую проблему выбора между чувством и долгом. Именно внутренняя борьба героев, их страдания нашли отклик в сердцах зрителей. Залогом успеха было и то, что Вилар доверил главные роли молодым актерам. Восторженное и единодушное изумление критики перед лицом столь юного состава участников спектакля свидетельствовало, сколь неожиданным и ошеломляющим был эффект возвращения персонажам корнелевской трагедии их реального возраста, который уже сам по себе многое объясняет в их переживаниях и поступках. Заставив молодых актеров прочитать текст «Сиды» свежим, непредвзятым взглядом, Вилар сумел убедить их, а потом и зрителей, в том, что за строгим фасадом рыцарских понятий о долге и чести можно обнаружить живые, трепещущие и свойственные многим людям чувства. Он сумел зажечь актеров не только стремлением проникнуть в суть создаваемых ими образов, в мотивировки поступков их героев, но и в секреты александрийского стиха, который стал для них в этом спектакле органичной формой выражения чувств и помыслов. Актеры должны были произносить известные всем во Франции со школьной скамьи строки так, словно они впервые срывались с их уст, словно переживаемое ими в это мгновение чувство впервые облекалось в слова.

Показательно, что именно в «Сиде» и в «Принце Гомбургском» в распределении ролей (Сид — Жерар Филип, Король — Жан Вилар; принц Гомбургский — Филип, Курфюрст — Вилар) сложился «архетип» отношений Вилара и Филипа на сцене и в жизни: старшего, умудренного опытом, знающего «как надо», готового к роли ведущего, и молодого, порывистого, мятущегося и смятенного, каковым Жерар Филип в жизни не был, но был готов на роль ведомого уже в силу своей необыкновенной преданности актерской профессии, такой зависимой и «несамостоятельной». Репертуар Пятого Авиньонского фестиваля, тщательно и точно составленный Виларом, позволил Филипу в двух главных ролях продемонстрировать многогранность своего

удивительного таланта. Вилар сделал так, что встреча Филипа с огромной зрительской аудиторией оказалась решающей для обеих сторон: целое десятилетие, до самой своей кончины в 1959 году, Жерар Филип был для французов любимым актером, олицетворявшим национальный характер для его многочисленных поклонников за пределами Франции; для актера Сид и принц Гомбургский, которых он продолжал играть на протяжении нескольких сезонов, определили во многом его дальнейшую творческую судьбу, они стали как бы двумя половинками, двумя составляющими того Персонажа, который навсегда останется связанным в истории французского театра с именем Жерара Филипа.

Поставив одновременно с классицистской трагедией XVII в. немецкую романтическую драму начала XIX-го, Вилар предложил своеобразный диптих на тему доблести, чести и долга, ответственности перед собой и перед другими. Сюжетные совпадения, как и совпадения проблематики этих столь разных произведений, после того как Вилар поставил их рядом, поражают. При этом по сути и по духу они остаются почти антиподами, написанными не только в разные эпохи, в рамках разных национальных традиций, но и с разных нравственных позиций, в чем-то даже прямо противоположных. Показав в «Сиде» цельность и доблесть человека, осознанно следующего заповеди служения сыновнему и ратному долгу, Вилар в «Принце Гомбургском» раскрывал сложность взаимосвязи отдельной человеческой судьбы и интересов государственной власти, чувства и закона, порыва и подчинения порядку. Спектакль решался как столкновение эмоционального, порывистого индивидуализма с холодной рассудочной логикой соображений «высшего порядка».

Реконструируя оба спектакля по описанию их в мемуарах и критических работах, по некоторым записям самого Вилара и по иконографическому материалу, включая несколько сцен, снятых на пленку, можно достаточно полно воссоздать их атмосферу, которая рождалась в Авиньоне, благодаря простым и необычайно выразительным художественным средствам, делавшим органичными и легко при-

нимаемыми публикой классицистские «три единства» и романтическую «размытость» происходящего. Обе постановки как нельзя лучше свидетельствовали об универсальной широте найденного Виларом стиля, лаконичного и экспрессивного, точного в деталях, которые оказывались неизменно узнаваемыми и одновременно символическими. Высочайшие художественные достоинства обеих спектаклей и их оглушительный успех у тысяч зрителей превратили Пятый Авиньонский фестиваль в событие, которое затмило все, что происходило в Париже, и не замечать которое стало невозможно. Многие деятели французской культуры были убеждены в том, что главные театральные события происходят теперь у Вилара, далеко от Парижа. Андре Жид, Андре Мальро, Жан-Поль Сартр сходятся и в том, что театр Вилара представляет национальный интерес. Всем было ясно, что в Авиньоне театр обрел свою публику, поверил в нее, и она уверовала в то, что это ее театр. Как утверждал один из критиков, «авиньонская революция была не дворцовым переворотом, но завоеванием общества, которое театр предпринял». Прозвучавшее вслед за одним из последних авиньонских спектаклей предложение Вилару возглавить в Париже театр во Дворце Шайо стало закономерным итогом пяти лет его деятельности в Авиньоне. Название «Национальный народный театр», который дал ему Вилар, было не только данью уважения к тем попыткам создать такой театр в 20–30-е годы, которые принимали некоторые французские режиссеры, и прежде всего Фирмен Жемье, но и, главным образом, декларацией своей собственной программы, своего собственного представления о месте и роли театра в обществе. И Вилар не скрывал, что опирался при этом на авиньонский опыт.

С первых же дней существования ТНП начинается полемика Вилара с художниками, близкими ему во многих вопросах понимания роли искусства в обществе, но расходящимися с ним в том, каким должен быть «народный театр». Любопытно, что неприятие репертуара ТНП высказывал Жан-Поль Сартр, утверждавший, что идущие там классические произведения давно превратились в составную часть буржуазного культурного наследия, а народной

публике необходимо показывать пьесы, написанные для нее и о ней. Критика «слева» в еще более острой, чем Сартр, форме требовала от Вилара ангажированности, выражения интересов трудящихся слоев общества, у которых его призывали идти на поводу, а не вести их за собой. Авиньонский опыт трансформировался на столичной почве и помогал Вилару удерживать завоеванные позиции. Этот опыт был учтен в установлении тесных контактов с потенциальными зрителями, в создании специальной службы по связям с публикой, что быстро дало поразительные результаты: ТНП завоевал своего постоянного зрителя. Внедрение системы абонементов позволяло публике заранее планировать свои посещения ТНП и покупать билеты по более низким ценам, а театру давало значительное финансовое обеспечение. Все это стало возможным благодаря авиньонскому опыту объявления заранее репертуара будущего фестиваля. Из Авиньона в Париж перешла и традиция встреч со зрителями, на которых обсуждались и спектакли, и более общие вопросы взаимоотношений театра со своей публикой. Но самое главное — во Дворец Шайо был перенесен сам стиль авиньонских спектаклей. Огромная сценическая площадка и крутой амфитеатр на две тысячи мест, составлявшие театральное помещение воздвигнутого в 30-е годы Дворца Шайо, во многом напоминали тот «зрительный зал», в который Вилар превратил Парадный двор Папского дворца в Авиньоне. Но с первых же парижских сезонов появились и существенные различия в восприятии спектаклей, игравшихся в Авиньоне и в Париже.

Вилар прекрасно отдавал себе отчет в том, что на сцене Шайо его спектакли утрачивают многое, как бы ни старался он привнести атмосферу Авиньона в эти стены. Одна из главных заслуг Вилара в том, что при постановке произведений, раскрывающих вечные темы человеческого существования, он сумел блестяще использовать амбивалентность созданной им в Авиньоне сценической площадки. Окружающие помост каменные громады стен и лежащая у его подножия земля хранят свою природную непреходящую сущность, свою собственную историю. Неповтори-

мость авиньонских спектаклей заключена именно в этом сплаве: подчиненность окружающей природы и архитектуры интересам того или иного драматического произведения, того или иного спектакля и сохраняющееся при этом ощущение их вечности, незыблемости. В режиссерском прочтении текста, в актерской игре всегда чувствовались свежесть, новизна интерпретации классических пьес людьми второй половины XX столетия, их творческая и гражданская позиция. Камни дворца, земля и ветер Прованса, чернота южной ночи, завораживая зрителей, создают у них ощущение, что все происходящее на их глазах, при них, было и до них, будет и тогда, когда их не станет. И может быть, главное чудо Авиньона состоит в этой слитности радости сиюминутного, живого общения с театром, со своими современниками и чувства собственной принадлежности мирозданию, о которой человеку так остро напоминают небо, камни, земля. Черный бархат или черные сукна — неизменный фон всех спектаклей в Шайо, могли еще в какой-то мере «возместить» публике черноту авиньонской ночи, но ощущение связанности с природой, со Вселенной оставалось прерогативой Авиньона.

С 1952 по 1966 год Авиньонский фестиваль был фестивалем одного театра — ТНП. Помимо того что Авиньон продолжал оставаться местом праздничной встречи с театром, в которую год от года вовлекалось все больше и больше людей, он превратился в площадку, на которой продумывался и готовился репертуар следующего зимнего сезона ТНП. Все поставленные в Авиньоне спектакли переносились затем на сцену Шайо. Обратное происходило чрезвычайно редко: всего несколько спектаклей, поставленных в Париже, были показаны затем в Авиньоне. Репертуар фестивалей складывался исключительно из постановок классических произведений. В первые пять лет существования ТНП в Авиньоне были показаны «Скупой», «Дон Жуан» и «Лекарь поневоле» Мольера, «Сид» и «Цинна» Корнеля, на четырех фестивалях возобновлялся «Принц Гомбургский», на одном — «Ричард II» Шекспира, был поставлен его же «Макбет», «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Мария Тюдор» Гюго, «Лоренцаччо» Мюссе. Каждый автор

прочитывался заново, обращение к каждому драматическому произведению было вызвано сознанием его необходимости в репертуаре театра, который апеллирует к самым широким зрительским кругам. Естественным, закономерным и ожидаемым оказалось появление на афише ТНП имени Жана-Батиста Мольера.

Часто в выступлениях и интервью Вилара, в его дневниках и записях-размышлениях встречаются примеры из судьбы театра во Франции XVII столетия. Он словно прорывался к своим предшественникам через временную толщу в три столетия и через многочисленные напластования исследований и интерпретаций. В своем собственном подходе к любому произведению Вилар опирался на текст и на свое знание эпохи. В том, что касается постановок Мольера, опасность оказаться в кругу привычных, ставших расхожими толкований и штампов очень велика. После отмены во Франции в 1864 г. монополии Комеди Франсэз на национальную классику и прежде всего на Мольера, лишь Жак Копо и режиссеры Картеля рискнули предложить свое видение классического наследия.

«Мольеровский цикл» Вилара, созданный им за 12 лет руководства ТНП, очень своеобразен: им или под его руководством поставлены «Скупой», «Дон Жуан», «Лекарь поневоле», «Сумасброд», «Ученые женщины», «Мнимый больной», «Школа жен», «Смешные жеманницы» и «Версальский экспромт». Из всего этого, не такого уж короткого, списка лишь «Скупой» и «Дон Жуан» относятся к тому, по определению многих исследователей, вершинному пятилетию в творчестве Мольера, когда им были написаны еще и «Тартюф», и «Мизантроп», и «Амфитрион», и «Жорж Данден». Лишь «Скупого» и «Дон Жуана» выбирает Вилар из этого богатства, ставит их одного за другим и лишь их показывает в Авиньоне. Выбирает два произведения, чьи сценические судьбы прямо противоположны: «Скупой» входит в тройку самых репертуарных пьес Комеди Франсэз, сразу после «Тартюфа» и «Лекаря поневоле», но нет другого произведения Мольера, которое было бы менее желанным на этой сцене, чем «Дон Жуан».

Очевидно, что для постановки Виларом в 1952 г. именно «Скупого» были различные побудительные мотивы.

Субъективные: если уж начинать ставить Мольера, то лучше всего обратиться к одной из самых знаменитых его комедий. Объективные связаны с общей социальной и политической ситуацией в стране, когда кризис в экономике послевоенной Франции выносил на поверхность все более откровенных в своем стяжательстве и стремлении к наживе дельцов. Конечно, было бы непозволительной натяжкой объяснять обращение Вилара к Мольеру желанием откликнуться на «фарсовые сюжеты» французской действительности начала 50-х годов. Смысл его постановки «Скупого», в которой он сыграл главную роль, в том, чтобы рассказать о том, как деньги оказываются для человека Богом и религией, заменяющей ему все иные чувства и привязанности. Вилар ставит комедию о бессмертном сословии хапуг и рвачей, железные когти (таков смысл имени «Гарпагон») которых готовы удушить любого. Но больше всего поражало видевших спектакль звучание в нем лирической темы, совершенно не свойственное предыдущим, весьма одномерным интерпретациям «Скупого».

Ничего не меняя в мольеровском тексте, Вилар сумел преодолеть содержащийся в нем некоторый элемент резонерства и очевидного морализаторства, окружив главного героя не бесцветными «персонажами фона», как это обычно бывало при постановках «Скупого», а молодыми, полными жизни и страдающими по милости Гарпагона, зависимыми от него людьми. Благодаря тому что они перестали быть статистами, благодаря тому, что у каждого была своя биография и судьба, фигура Гарпагона оказывалась особенно нелепой и противоестественной. Вилар, известный как прекрасный драматический и трагический актер, предстал в «Скупом» как блестящий комедийный исполнитель. Щедрый на оттенки и нюансы, он создавал не фарсовый, но трагикомический персонаж, достойный и осмеяния, но и сострадания. Отзывы на спектакль свидетельствуют, что если во время представления зрители умирали со смеху, то после него появлялось чувство изумления перед добровольно загубленной человеческой жизнью, перед страстью, способной так изуродовать человека. Вилар-режиссер выстроил спектакль как подвижную и яркую кар-

тину пусть небольшого и достаточно замкнутого мира, центром притяжения в котором являлся Гарпагон.

Именно постановка «Скупого» дает возможность проследить, какую существенную роль в судьбе ТНП сыграл выработанный в Авиньоне художественный стиль. Поставленный на сцене Шайо, он шел в декорациях, очень подробно воспроизводящих обстановку буржуазного дома конца XVII в. Перенесенный во внутренний дворик Урбана V, среди натуральной зелени и камня, заставивших свести до минимума всевозможные аксессуары и элементы декораций, поначалу тяжеловесный и не очень динамичный спектакль обрел воздух, в прямом и переносном смысле, и полетную легкость. Он имел не только огромный успех у публики, но и вызвал похвалы критики, весьма сдержанно отнесшейся к парижской премьере, но оценившей авиньонского «Скупого» как один из замечательных спектаклей Вилара. Таковым он и вернулся после Авиньона в Париж, таковым был и при возобновлении.

«Дон Жуан» был поставлен в Авиньоне в очень короткие сроки и открывал фестиваль 1953 г. Эта работа Вилара молниеносно нашла горячий отклик у зрителей, которые прекрасно уловили в спектакле отражение перемен, происшедших в их собственном умонастроении, в становившейся все более тягостной и давящей атмосфере 50-х годов с их разочарованиями и безверием. То, что Жан Вилар сам сыграл заглавную роль в «Дон Жуане», во многом определило постановку в целом. Но и сыграл он ее потому сам, что мольеровский герой, каким он себе его представлял, позволял Вилару не только выплеснуть наружу настроения и переживания, которые обуревали его в тот момент, но и вступить в диалог со своими молодыми современниками. Обнаженно и беспощадно Вилар-Дон Жуан прочертил судьбу человека, сделавшего вседозволенность своим знаменем. И прежде всего не вседозволенность в любовных похождениях галантного кавалера, а самоубийственную силу холодного разума, отринувшего все идеалы и святыни. Трудно утверждать со всей определенностью, но, может быть, выделение именно этого аспекта в теме мольеровского Дон Жуана явилось для Вилара продолжением

разработки столь волновавшей его проблемы «бездушно-го разума». Вилар выводит своего Дон Жуана из либертинства, того нравственно-философского течения, которое во Франции предшествовало рационализму. В его понимании «либертен» гораздо ближе к смыслу русского перевода — «вольнодумец», чем к расхожему французскому представлению о нем как о неутомимом покорителе женских сердец. В виларовском «Дон Жуане» было ощутимо то памятликое знание национальной истории духовного развития, которое не давало забыть, что Мольер был современником Декарта и Паскаля, что его герой-либертен родился незадолго до эры Просвещения, сделавшей рационализм своим знаменем.

Создавая свой спектакль в период, когда «драма идей», «интеллектуальная драма», в лице прежде всего Сартра и Камю, начинает вытесняться со сценических подмостков «драматургией абсурда», Вилар ставит те же, что и «интеллектуалы», вопросы на основе классического произведения, которое, по его мнению, обладает тем преимуществом перед современной драмой, что включает в себя большие возможности апеллировать к «народной памяти». Что было особенно важно для психологической трактовки роли, обращенной к индивидуальному опыту каждого зрителя, включая и того, кому был малодоступен ее философский пласт. Разрушая стереотип донжуанизма, Вилар опирался и на популярность своего героя в самых широких слоях общества.

Абсолютное внутреннее освобождение от суда не только себе подобных, но и от Божьего суда, не дарило его Дон Жуана подлинной свободой, а испепеляло, обнажая прежде всего для него самого бессмысленность и никчемность его существования. Именно этот «урок», адресованный молодому поколению, был заложен в спектакле Вилара, который всегда выступал против морализаторства на сцене, но неизменно оставался моралистом. В бесплодности позиции циничного отрицания всех и всяческих ценностей, в судьбе безгранично уставшего от других, а еще больше от себя самого, гордого и насмешливого Дон Жуана юные скептики 50-х годов могли отчетливо увидеть свое страшное будущее.

Не менее трудный урок был заключен и в другом блистательном спектакле, поставленном в Авиньоне, — «Лоренцаччо» Альфреда де Мюссе с Жераром Филипом в главной роли. После целеустремленного Сида, после поднявшегося над своей слабостью принца Гомбургского Вилар и Филип вывели на сцену героя еще более сложного и противоречивого. Их спектакль был не об утрате идеалов. Он звучал как страстное предупреждение о трагической судьбе каждого, кто сделает преступление и порок своим оружием для достижения пусть даже самой высокой цели. Если в тексте Мюссе аргументация поступка Лоренцо в равной мере основывалась на стремлении пробудить совесть людей и на желании «войти в историю», то спектакль делал акцент на общественном смысле так дорого стоившего Лоренцо решения следовать до конца избранному пути. Трагедия же республиканцев, не поверивших Лоренцо и тем самым упустивших единственный, может быть, шанс на победу, заключалась, по мысли постановщиков спектакля, в том, что, в отличие от Лоренцо, они не отважились на Поступок. И в этом был еще один нравственный урок спектакля: не прямолинейный, не назидательный, но заставлявший задуматься о цене компромисса с совестью, о смысле и значении человеческих поступков не только для самого индивидуума, но и для общества.

Такие разные спектакли, «Скупой», «Лоренцаччо», «Дон Жуан», укрепили Вилара в его убеждении в том, что значение ТНП для сотен тысяч людей гораздо важнее, чем его неприятие незначительным числом лиц, пусть и наделенных властью и авторитетом. Горечь непонимания всегда будет оставаться с Виларом, но умудренный опытом театральных сражений и свершений первых лет существования ТНП, он создает на протяжении 50-х годов множество интересных спектаклей и много сил продолжает отдавать формированию новой публики. Одной из самых интересных форм сотрудничества со зрителем стали созданные по инициативе Вилара в Авиньоне центры по приему и размещению любителей театра, которые, существуя и поныне, призваны помогать людям разных возрастов, и особенно молодежи, преодолеть робость в постижении «науки

быть зрителем» и психологические барьеры, позволяя людям, раньше никогда не осмеливавшимся судить о театре из страха обнаружить свою некомпетентность, вместе обсуждать увиденные спектакли, свободно и непринужденно обмениваться мнениями. В Авиньоне, а затем и в ТНП, театр давал своим зрителям уроки подлинного демократизма, ломая привычные представления о взаимоотношениях с публикой, активно вовлекая ее в свои замыслы и поиски.

Дневники Вилара середины 50-х годов свидетельствуют о том, что к нему приходит ощущение победы, что наступила полоса стабильности, когда ни художественная, ни финансовая программа ТНП не подвергаются больше сомнению. В Авиньоне и в Шайо театр продолжает вести со своими зрителями страстный и вдохновенный диалог, «предъявляя» им вновь и вновь блистательные образы мирового и прежде всего национального классического репертуара. В эти годы Вилар ставит романтические драмы Гюго «Рюи Блаз» и «Мария Тюдор», «Город» Клоделя, одно из «самых народных» произведений французской литературы «Женитьбу Фигаро» Бомарше, «трагедии власти»: «Цинна» Корнеля и «Макбет» Шекспира. Эти два последних произведения, поставленные один за другим, имели единую сквозную тему — обнажение кровавого механизма власти, неприглядности и порочности ее сути, беспощадности и незаконности средств в борьбе за нее.

Отказываясь от традиционного для французской сцены выяснения правоты той или иной из борющихся в «Цинне» сторон, Вилар ставит спектакль о том, что «все мерзавцы», о том, что для всех персонажей трагедии наваждением становится мысль: убивай или будешь убит. Вилар не интересовал прием актуализации содержания «Цинны», которое не могло не вызывать у французов аллюзий с нескончаемой борьбой за власть во Франции 50-х годов. И в этой постановке он верен избранному принципу: «Если режиссер и актеры точно следуют классическому анализу, то этот анализ оказывается более разоблачительным в политическом смысле, чем любое современное произведение»³. Как всегда, главной опорой и основой постановки становился текст, свою же задачу Вилар видел в том, что-

бы высветить и подчеркнуть силу и беспощадность разоблачения, на которое был способен гений Корнеля. Он выстроил подчеркнуто строгий, лишенный каких бы то ни было эффектов спектакль, отказавшись даже от характерных для его постановок нюансированных световых и музыкальных партитур: ослепительный полный свет на протяжении всего представления, никакой музыки, предельная строгость и сдержанность в актерской игре, никаких «утрированных страданий» ни в мимике, ни в жестах, никакой трагедийной патетики. Любопытно, что этот столь сдержанный и внутренне напряженный вариант прочтения классицистской трагедии оказался важен не только для развития ясного и строгого стиля, к которому ТНП прибегал именно в тех случаях, когда хотел помочь зрителям ощутить трагизм человеческого существования, но и позволил Вилару создавать в репертуаре интересные «комбинации»: если на Корнелевском фестивале в Руане «Цинна» вместе с «Сидом» представляли различные стороны богатейшего наследия великого драматурга, то на Авиньонском фестивале в паре с «Макбетом» трагедия Корнеля явилась частью дилогии о кровавых путях достижения власти.

Записные книжки Вилара и несколько отрывков из спектакля, сохраненных на пленке, позволяют судить о различных этапах его работы над «Макбетом», которого он считал одним из самых сложных произведений мирового репертуара, и о том, сколь поразительного результата смог добиться постановщик, преодолев множество «подводных камней», одним из которых оказался для него перевод. В связи с «Макбетом» эта проблема детально рассмотрена Виларом в его записях. В ней, вероятно, заключена одна из главных причин столь незначительного количества произведений иностранных авторов в постановках Вилара. Ставя стихотворные драмы Корнеля или прозаический текст Мольера или Мюссе, и в мизансценах, и в решении отдельных ролей Вилар обязательно опирался или на ритм александрийского стиха, или на особенный ритм прозы, который во многом определял для него и внутреннее состояние персонажа и пластику его поведения. И когда он требовал, чтобы актеры доверились автору и следовали за

ним, то имел в виду необходимость проникнуть не только в смысл, но и в ритм текста, и из него исходить. Ставя «Макбета», Вилар ищет у Шекспира не только ответ на вопрос, *о чем* написана эта трагедия, но и опирается в своей работе на то, каким «звучащим материалом» наделен тот или иной ее персонаж. Например, образ леди Макбет рождается в спектакле в какой-то мере и из противоречия между тем, что в сюжете трагедии она играет одну из главных, если не главную роль, и тем, что Шекспир предоставил в распоряжение своей героини немного текста, ограничив ее возможности выразить себя в слове. Контраст между скупостью слов и значимостью судьбы героини для всего сюжета и смысла трагедии породил в постановке Вилара своеобразное пластическое решение образа леди Макбет.

«Трагедия власти» свидетельствует о том, как настойчиво и упорно Вилар пытается удержать ТНП от прямых вторжений в политические катаклизмы рубежа 50–60-х годов, как помогает ему в этом следовании избранному пути ориентация на классические произведения, какую важную роль играет в осуществлении этих задач собранный им актерский ансамбль, в котором выделялись и Филип, и Казарес, и Даниэль Сорано. Со смертью Филипа, а вскоре и Сорано, Вилар вынужден отказаться от целого ряда спектаклей. Продолжая много играть сам, он все острее и отчетливее прочерчивает тему трагического одиночества личности, возвращаясь на новом витке своей судьбы к произведениям, которыми она была отмечена еще в начале его творческого пути: «Генрих IV» Пиранделло, «Царь Эдип» Жюльетты Жюльетты и «Убийство в соборе» Элиота. Впервые в работах Вилара превалирует драматургия XX в. Но политическая ситуация в стране, где все отчетливее становятся посягательства на ее демократические и конституционные завоевания, война в Алжире со всей неизбежностью ставят вопрос об ангажированности художника. В этот момент Вилар вновь обращается к Брехту. Возобновив «Мамашу Кураж», Вилар привез спектакль в 1959 г. в Авиньон, где вместе с «Убийством в соборе» и осуществленной в Авиньоне премьерой «Сна в летнюю ночь» она составила фестивальную программу. Поставив имя Брехта рядом с Эли-

отом и Шекспиром, Вилар подчеркивал, что отказывается от «разделения» великого немецкого драматурга на политика и поэта. Жесткий, но одновременно и очень эмоциональный, поэтический, антивоенный спектакль по пьесе Брехта появляется у стен Папского дворца как напоминание о том, что в 1951-м Вилар первым в послевоенной Франции обратился к Брехту и что для ТНП это обращение органично и плодотворно. В следующем сезоне в его репертуаре появятся сразу две постановки пьес Брехта: «Добрый человек из Сезуана» и «Карьера Артура Уи» с Виларом в заглавной роли. И если «Карьера Артура Уи» была воспринята зрителями и критикой как прямое выражение позиции Вилара и ТНП в политических событиях, чреватых для Франции установлением режима личной власти и диктатуры, то показанные в следующем сезоне «Саламейский алькальд» Кальдерона и «Мир» Аристофана, казалось, возвращали публику в круг привычных для любимого ею театра «высоких страстей» и «вечных сюжетов». Однако и эти режиссерские и актерские работы Вилара воспринимались в новых условиях прежде всего как отклик театра на «злобу дня».

Театр постепенно превратился в заложника политической ситуации, завоеванное годами сотрудничества с публикой доверие зрителей к художественной и общественной позиции Художника и его Театра в критический для страны момент вынудило Вилара уступить необходимости создавать спектакли впрямую аллегорические, откликающиеся на происходящие во Франции конкретные события. То, что он не ставил «политические однодневки», а по-прежнему говорил со своими зрителями с помощью произведений предшествующих, даже очень далеких эпох, мало что меняло в их восприятии. При всех бесспорных достоинствах такой позиции ангажированности на стороне демократических свобод и завоеваний утопизм возможности существования объединяющего театра в раздираемой социальными и политическими схватками стране проявился с небывалой до того отчетливостью. В решающий момент руководимый Виларом театр и он сам вступили в эту схватку.



*Жан Вилар и Жерар Филипп в гримерной,
перед выходом на сцену. «Сид», 1952 г.*



Жерар Филипп у афиши ТНП



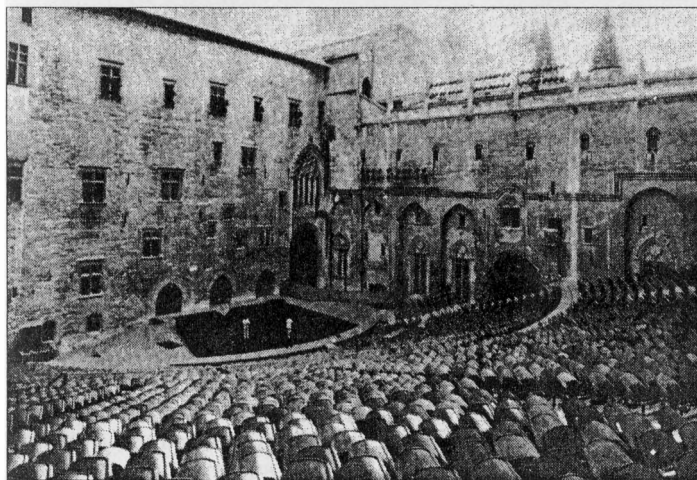
Король — Жан Вилар, Родриго — Жерар Филипп,
«Сид» Корнеля, 1951 г.



*Леди Макбет — Мария Казарес,
Макбет — Жан Вилар,
«Макбет» У. Шекспира*



Сцена из «Ричарда II» У. Шекспира. 1953 г.



Почетный двор папского дворца в Авиньоне

И с поста директора ТНП Жан Вилар ушел не в силу сложных отношений с администрацией Министерства культуры и не из-за финансовых трудностей, которые ему неизменно удавалось преодолевать. Решение не возобновлять с 1 сентября 1963 г. свой контракт на руководство ТНП созрело у Вилара в связи с тем, что он не хотел оставаться во главе Национального народного театра, сознавая невозможность преодолеть постоянную трагическую разобщенность своих сограждан и осуществить идею «театра для всех». И как всегда у Вилара неслучайно, последней его работой в ТНП стала постановка пьесы молодого английского драматурга Роберта Болта «Томас Мор, или Человек для любой поры», в которой Вилар вернулся к излюбленной, можно сказать, лирической теме: противостояние человека, который поступает по совести и справедливости, и тех людей, чей девиз — «цель оправдывает средства».

По свидетельству критики, и в этом спектакле «политизированные зрители» легко находили аналогии с современной им действительностью. Для Вилара же пьеса Болта и образ Томаса Мора были особенно привлекательны именно тем, что позволяли не только излить свои собственные переживания и свой горький опыт, но и со свойственным ему упорством высказаться в защиту своих представлений о долге, чести и достоинстве. В своей последней роли в ТНП и Авиньоне он показал удивительно стойкий характер, достойный того, чтобы служить образцом, моделью поведения в любую историческую эпоху, когда перед человеком встает проблема нравственного выбора. Когда в финале последнего представления «Томаса Мора» в Авиньоне Вилар, впервые за семнадцать лет, вышел на поклон один, он прощался с теми, кто благодаря ему узнал, что такое театр, кто уже не мог жить без Авиньона и фестиваля, кого он многому научил и кому подарил встречу с подлинным искусством. Одинокая фигура Вилара на фоне огромной стены Папского дворца вызывала щемящее чувство утраты, которая тогда воспринималась как потеря любимого актера и режиссера и едва ли осознавалась кем-то как конец целой эпохи, приближение которого художник чутко уловил.

Представитель великой французской культурной традиции, сумевший в своем театре соединить ее просветительскую и романтическую ветвь, Вилар постоянно ощущал себя наследником и пропагандистом гуманистических ценностей и нравственных постулатов, которые способны помочь человеку выстоять и сохранить себя в самые безнравственные времена. Никогда не скрывая своей гражданской позиции, он оказывался все более вовлеченным в политико-социальные сражения на ниве искусства как глава первого театра страны. Расставаясь с ТНП, избежав его превращения в чисто политический театр, Вилар сохраняет за собой Авиньон, чтобы по-прежнему «помогать людям воспринимать мир иначе благодаря театру».

Подводя «предварительные итоги» этого направления деятельности Вилара, можно опереться не только на свидетельства критиков и очевидцев, которые единодушны в своем утверждении того, что все поколения любителей театра в послевоенной Франции прошли через Авиньонский фестиваль, но и на высказывания одного из ведущих деятелей французского театра XX в., замечательного историка театра Пьера-Эме Тушара. В марте 1963 г., после заявления Вилара о том, что он покидает ТНП, Тушар публикует статью, в которой чрезвычайно высоко оценивает сделанное Виларом. Считая, что он принадлежит к тому же ряду великих реформаторов французской сцены, что и Антуан и Копо, Тушар полагает, что Вилар сумел «добавить еще одно измерение к гармоничному театру, завещанному нам Копо». И если ни Антуан, ни Копо не задумывались об изменении традиционной роли того, кто находится «по ту сторону рампы», то «Вилар впервые вознамерился преобразовать традиции и, обойдясь с ними непочтительно, завоевать публику»; и он «осуществил синтез различных завоеваний своих предшественников, который увенчался успехом благодаря его уму, его упорству, прозорливости и гениальности; он смог завершить и реализовать поиски, которые предпринимали на протяжении столетия деятели нашего театра. В определенном смысле это итог. Но в то же время он широко раскрыл двери в будущее»⁴. Как же виделось Вилару это будущее театра, для которого он все шире открывал доступ на Авиньонский фестиваль?

На рубеже 50–60-х годов все очевиднее становится успех театра вне Парижа. Плодотворно работают в Лионе Роже Планшон и Марсель Марешаль. Стабильные театры, руководимые молодыми режиссерами Габриэлем Гарраном, Бернаром Собелем, Ги Реторе, Жаком Рознером, Антуаном Витезом, возникают в парижских пригородах. Проблемы народного театра, массового зрителя, репертуара стоят перед ними столь же остро, как и перед Виларом на протяжении всего творческого пути. Характерное для французов, может быть, даже в большей степени, чем для представителей других западных стран, индивидуалистическое сознание приводит к тому, что каждый из них, идущих по стопам Вилара, бьется в одиночку, оставаясь один на один с кардинальными для демократического театра вопросами. Авиньон, по замыслу Вилара, был призван стать именно тем «театральным пространством», теми подмостками и той трибуной, с которых эти очень близкие по духу и очень разные как творческие индивидуальности режиссеры могли бы установить контакт со зрителями, стремящимися узнать и оценить новые искания современного театра, обращенного к широким слоям общества, и поверившими в него. В середине 60-х Авиньон видится Вилару уже не только как место раскованного и плодотворного общения с публикой, вырванной из обыденной суеты, но и как перекресток, на котором встречаются люди театра, объединенные любовью к своей профессии и к удивительному миру иллюзий и фантазий, но разобщенные в своей повседневной деятельности. Для Вилара было очевидно, что режиссерам самых разных, а тем более близких тенденций есть что сказать друг другу по конкретным вопросам творчества и по более широким проблемам искусства и культуры.

Первым, кого Вилар пригласил в Авиньон со спектаклями, нарушив «монополию» ТНП, был Роже Планшон (в 1972-м именно Планшону и его театру в Лионе будет передан статус Национального народного театра, так что выбор Вилара и в этом оказался провидческим). На юбилейном, двадцатом фестивале Планшон показал свои постановки «Ричарда II» Шекспира и «Жоржа Дандена» Мольера.

Но главным событием становится появление в программе фестиваля «чужака» — балета: Вилар приглашает Мориса Бежара с его «Балетом XX в.». И если сегодня трудно поверить, что это был рискованный акт, то в 1966 г. отдать площадку у Папского дворца на десять вечеров для спектаклей, к которым авиньонская публика была совершенно не подготовлена, значило подвергнуть уже завоеванный успех серьезному испытанию. Вилар верил, что сформированная им публика выдержит это испытание с честью, что она оценит по достоинству одно из самых новаторских явлений в современном балете. Он упорно приглашал Бежара вновь и вновь. На фестивале 1967 г. «Балет XX в.» дал 12 спектаклей, в 1968 — 20, в 1969 — 22. Бежар приезжал в Авиньон и уже после смерти Вилара, а привыкшая к танцевальному театру авиньонская публика из года в год встречается с работами выдающихся танцовщиков и балетмейстеров своего времени, с представителями нового, авангардного танца. Вилар вновь оказался первооткрывателем и просветителем, собирая на балетный спектакль в Авиньоне в один вечер больше зрителей, чем несколько представлений балетных трупп по всей Франции.

На следующем фестивале в программу вошел кинематограф со «всемирной премьерой» фильма одного из самых радикально настроенных представителей французской «новой волны» Жана-Люка Годара «Китайка». Спектакли ТНП исчезли из программы, и отныне его работы появлялись в Авиньоне на основании «общего конкурса», а рядом с представленными в ней новыми работами Планшона показывали свои постановки успешно начинавшие творческую биографию режиссеры Жорж Лавелли и Антуан Бурсейе, которому была предоставлена честь открыть новую сценическую площадку фестиваля в бывшем монастыре кармелитов. Необыкновенно увлекательным для его участников был диалог-дискуссия, в котором принимали участие представители разных видов искусства: Вилар, Планшон, Лавелли, Бурсейе, Годар и Бежар. В проходивших в Верже концертах была впервые представлена музыка. Атмосферу фестиваля 1967 г., радость и состояние своего рода эйфории от того, как прекрасно понимали друг друга

творцы и воспринимавшая их творения с открытым сердцем публика, запечатлел документальный фильм. Незабываемы его кадры, когда Вилар машет вслед уходящему с авиньонского вокзала поезду, из окон которого к нему устремлены молодые счастливые лица тех, кому он подарил Праздник. Тем неожиданнее и беспощаднее оказалось крушение, пережитое Виларом на фестивале следующего года, также запечатленное на пленке: в окружении перекошенных злобой молодых лиц строгое спокойное бледное лицо Вилара, пытающегося вразумить захлебывающуюся криком и ненавистью толпу, в которой, может быть, были и те, кого он лишь год назад провожал на вокзале.

Что же случилось за этот год? Май 1968-го — самый мощный социальный взрыв в послевоенной Франции. Студенческие волнения, ставшие центром и катализатором противостояния официальным институтам власти, придали этому взрыву оттенок прежде всего молодежного бунта против устоявшихся ценностей и «завоеваний отцов», от кого бы они не исходили. Для большинства деятелей французского театра отцовство Вилара было неоспоримым, и вероятно, именно поэтому он стал чуть ли не главной мишенью. Вилар, обнаруживший уже в начале 60-х невозможность реализовать в раздираемом политическими и социальными противоречиями обществе идею «объединяющего театра», в конце десятилетия стал свидетелем неопровержимых доказательств утопичности своего театрального проекта. Лозунг «Политизировать театр и театрализовать политику» привлек не только тех, кто связал свою театральную деятельность с субкультурой молодежного бунта и глобального отрицания и разрушения всех завоеваний предшествующей многовековой истории, но и более умеренных. Но и для них, как они сами признавались десятилетия спустя, были в тот момент неприемлемыми и художественный опыт Вилара, и его официальное положение, символизирувавшее неизбежную «интегрированность в систему». Конечно, сегодня это может показаться проявлением инфантилизма, но тогда так понимаемые антибуржуазность и антиконформизм были неотъемлемой частью прокатившейся по Европе и США «культурной револю-

ции». Никого не волновало, что все сделанное Жаном Виларом или Жаном-Луи Барро было антибуржуазно по самой своей сути. Именно им предъявляли бунтари счет за свое «несчастливое детство». А может быть, самым главным было то, что «наследие Вилара» не устраивало их своим пафосом созидания и просвещения, во многом связанным с идеями французских мыслителей XVIII в.

Но все эти размышления хороши на холодную голову. В те же горячие дни летнего Авиньона 68-го, наблюдая за бушующей на улицах города толпой, Вилар, размышляя вслух, может быть, наиболее точно сформулировал свои разногласия с новым поколением: «Если бы мне было столько лет, сколько им, пришел бы я протестовать против Авиньонского фестиваля? Быть может... Все-таки мне кажется, что если бы я стал протестовать против него, то создал бы иной фестиваль, в другом месте»⁵. Так он и поступил когда-то, в 1947-м, когда его, как и многих, не устраивал современный ему французский театр. Но теми, кто противостоял ему в 68-м, владел дух не созидания, а разрушения, в необходимость и справедливость которого они верили, во всяком случае, многие из тех, кто собрались в тот год на фестиваль. Особый драматизм положения Вилара заключался еще и в том, что он сам невольно способствовал тому, что Авиньон стал эпицентром театрального бунта, еще до майских событий пригласив для участия в фестивале 68-го года самый радикальный коллектив тех лет, американский «Ливинг-театр», гастролировавший по Европе. Созданный в предфестивальный месяц спектакль «Рай немедленно», в котором его создатели Джулиан Бек и Джудит Малина опирались прежде всего на эстетику провокационности и шокотерапии, сплотил вокруг себя и приезжих, и местных бунтарей, среди коих выделялись уже имевшие опыт создания постоянного театра в Авиньоне Жерар Желас и Андре Бенедетто. Стремление Вилара интегрировать в Авиньонский фестиваль самые неожиданные и спорные работы современного театра и упорное воспитание публики оказались вдруг несостоятельными и неспособными предотвратить гибель его детища. Стоицизм Вилара и его команды не дали уничтожить фестиваль, спас-

ли его благодаря упорному стремлению даже в, казалось, безнадежной ситуации отстаивать свои убеждения и убеждать других.

Но сила крушения была оглушительной. Иллюзорность идеи объединения людей с помощью театра обнаружилась с небывалой очевидностью. И может быть, самым горьким уроком Авиньона 68-го года стало для Вилара ощущение, что все надо начинать сначала, что перед ним — обезоруживающая и обескураживающая пустота, *tabula rasa*. Потрясение испытал и Роже Планшон, который отговаривал Вилара от проведения фестиваля в то лето и не забыл об этом даже годы спустя. Он вспоминал в 1981 г.: «Надо признать, что в 1968 г. с ним рядом были лишь коммунисты (Жак Ралит, Поль Пюю). Это исторический факт. Вилар давно чувствовал, что воздух наполнен переменами, но не предвидел такой агрессивности. А она была чудовищна. Я не упрекаю в этом молодых, плевавших ему в лицо. Как говорится в Евангелии, они не ведали, что творили. И наоборот, я никогда не прошу некоторым журналистам их оголтелости. Они-то знали, что делали»⁶.

Не в характере Вилара было отступать. На фестивале и после него им руководили не гнев и ярость, а упрямое желание доказать, как заблуждаются те, кто готов отказаться от бесценного наследия прошлого, кто слепо верит в благотворную силу все сокрушающих на своем пути бунта и нигилизма. До своей смерти в июне 1971 г. он успел подготовить еще три фестивальные программы и провести два фестиваля.

Примечания

О жизни и творчестве Жана Вилара см.: *Проскурникова Т. Б. Авиньон Жана Вилара. М., 1989. 367 с.*

Вилар Жан. Хроника в форме романа. М., 1999. 263 с.

¹ L'EXPO. №5. P. 2.

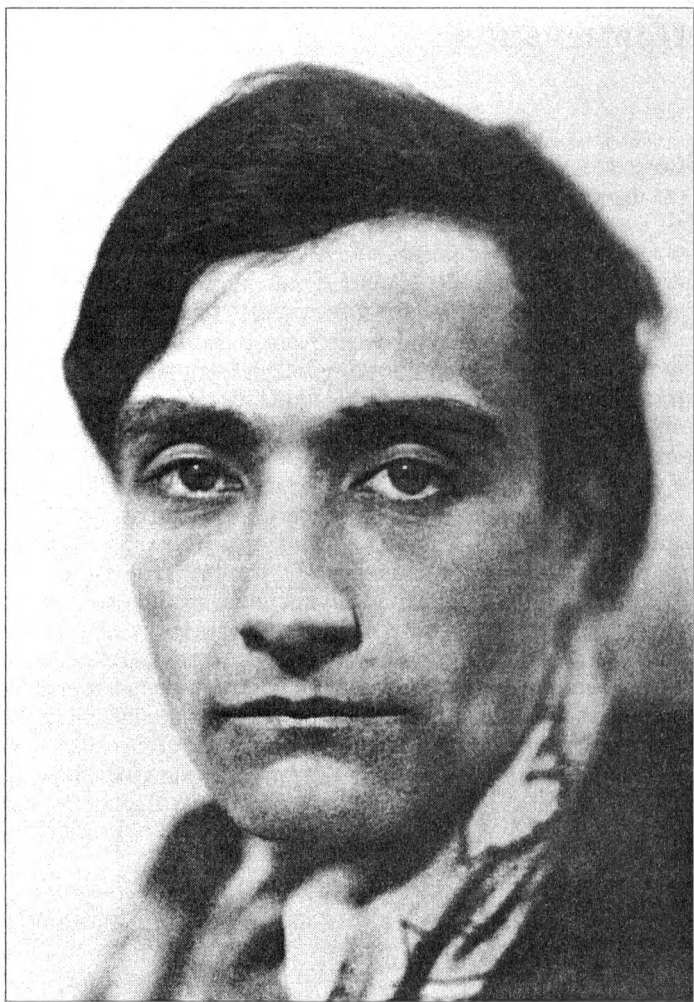
² *Зингерман Б. И. Жан Вилар и другие. М., 1964. С. 33.*

³ *Vilar Jean. Memento. Paris, 1981. P. 126.*

⁴ Цит. по кн.: *Roy Cl. Jean Vilar. Paris, 1968. P. 168.*

⁵ Цит. по кн.: *Ruaux P. Avignon en festivals. Paris, 1983. P. 159.*

⁶ L'Humanité. 22 juillet 1981.



Антонен Арто

СУДЬБА И ТЕАТР АНТОНЕНА АРТО

Арто — Ван Гог современного театра.
Жан-Луи Барро

Главной из сенсаций художественной жизни Франции конца 50-х — начала 60-х годов стала публикация издательством «Галлимар» полного собрания сочинений Антонена Арто, поэта, эссеиста, актера и теоретика театра, чье творчество занимает особое место во французском искусстве XX столетия. В 20–30-е годы, которыми практически исчерпывается период творческой активности Арто, разработанные им принципы «театра жестокости» не получили сколь бы то ни было широкого распространения и не оказали заметного влияния на драматическое искусство той поры. Три десятилетия спустя Арто властно вторгся в жизнь западного театра и был объявлен многими критиками и театроведами — а затем и признан всеми — одной из центральных фигур театральных исканий XX в., в значительной степени определившей целое направление в теории и практике современного театра.

* * *

В бурном водовороте литературного и театрального Парижа начала 20-х годов среди множества имен мелькает и имя Антонена Арто. Несмотря на молодость, он успел накопить солидные знания и эрудицию, но они для него — не самоцель. По свидетельству одного из его почитателей, Отто Хана, Арто, «очень тонко чувствующий, исключи-

тельно образованный, обладающий широтой и точностью суждений в области литературы, театра, живописи, жадно стремился выразить в лирической форме образ мира»¹. Арто быстро входит в парижскую художественную среду, знакомится с Максом Жакобом, Андре Массоном, Мишелем Лейрисом, Хуаном Миро. Директор «Галери Симон» Даниэль-Анри Конвейлер, первым выставивший художников, которые впоследствии становились знаменитыми, и с интересом относившийся к различным авангардистским течениям, решает опубликовать сборник стихотворений Арто. «Небесный триктрак» выходит в 1924 г. тиражом сто экземпляров.

Начало творческой деятельности Арто положили поэтические произведения и критические статьи об искусстве, но его дальнейшую роль в истории французской культуры определил приход в театр. В 1921 г. он встречается с Шарлем Дюлленом, одним из самых интересных французских режиссеров межвоенных десятилетий и одним из самых смелых реформаторов сцены. В письме к своей приятельнице Ивонне Жиль Арто подробно рассказывает о подготовке спектакля по пьесе приобретающего популярность Жана Кокто, в котором он играл роль прорицателя Тиресия. Музыка к спектаклю писал Артур Онеггер, декорации и маски — Пабло Пикассо. Премьера состоялась 21 декабря 1922 г. «Вот спектакль, в котором не занимать новшеств», — пишет Арто. Он играет много и самозабвенно и в других постановках Дюллена в театре «Ателье». Критика живо откликается на работы молодого актера, восторги соседствуют с не менее решительным неприятием созданных им образов. Разноречивость критических оценок того периода творчества Арто предвосхищает горячие споры вокруг его фигуры и столкновения мнений, не утихающие на протяжении более чем полувека.

Любопытны и показательны отклики на одну из первых актерских работ Арто, роль Карла Великого в пьесе А. Арну «Гюон из Бордо» (на основе рыцарской поэмы XIII века). Критик Нозьер писал: «С какой мощной оригинальностью обрисован старый Карл Великий, плачущий над трупом своего сына! В исполнении Арто это патети-

ческий, вселяющий тревогу образ — император, который хитрит со своей совестью, не держит слова, тащит за собою груз содеянного и с ненавистью склоняется перед требованиями сильной знати». «Мне меньше понравился Арто, порой слишком гримасничающий, но он ничем не нарушил прекрасного ансамбля», — отметил родоначальник режиссерского театра во Франции Андре Антуан. Драматург Марсель Ашан категоричен в своей негативной оценке: «Трудно быть более фальшивым и напыщенным, более неестественно симулировать волнение. Арто наделил великого императора неправдоподобным голосом и шаржированной внешностью, создав на редкость несимпатичный образ». Конечно, наиболее ценны относящиеся к этому периоду воспоминания самого Дюллена, понимавшего, в каком направлении идут поиски его ученика: «...В роли Карла Великого он подметал ступени козлиной бородкой, придававшей ему сходство с разъяренным пуделем, но вдруг он выпрямлялся, и его величие всех подавляло». Уже на этом, самом раннем этапе творчества Арто Дюллен подмечает его неумное желание потрясти, расшевелить зрителя, построив роль на резких, кричащих контрастах, вложив в нее скрытый, до конца не выявленный смысл. «Большим личным успехом Арто, — вспоминает Дюллен, — было участие в пьесе Жасинто Гро “Господин де Пигмалион”, где он играл некое исчадие ада по имени Урдемала. Я и сейчас слышу, как он произносит это имя, поигрывая хлыстом»³. Вероятно, не случайно наибольший успех выпадает Арто именно в подобной роли.

Поразительно, как ясно вырисовываются многие моменты будущей театральной теории уже в заметках и письмах Арто, относящихся к самому началу его работы в театре. Вот, например, характеристика театра Дюллена, которую он дает в письме к Максу Жакобу (1921): «Слушая занятия Дюллена, чувствуешь, будто возвращаются старые секреты и забытая мистика театральных постановок... Мы играем глубинами своих сердец, с помощью рук и ног, всеми своими мускулами и всем своим телом. Мы чувствуем предмет, ощупываем и обнюхиваем его, видим и слышим, — а ничего нет, аксессуары отсутствуют. Японцы —

наши прямые учителя и вдохновители, и еще Эдгар По. Это прекрасно»⁴.

В эти годы впервые появляется у молодого актера интерес к восточному театру. Театр Востока, в частности японская актерская техника, увлекают и самого Дюллена. В первые же месяцы работы в труппе Дюллена Арто восхищенно отмечает особенности его актерской школы. В статье о театре «Ателье» он пишет: «Эти актеры представляют почти идеальный образ истинного актера нашего времени и приближают к вечному типу японского актера, который доводит до пароксизма развитие всех своих физических и психических возможностей»⁵. Но очень быстро неумная энергия Арто, его безудержные импровизации во время представлений, то, что он постоянно выделялся из общего рисунка спектакля, приводит к разладу между учеником и учителем. Дюллен писал об этом одному из своих учеников Роже Блену, который стал ближайшим соратником и последователем Арто: «Хотя и я был увлечен техникой восточного театра, он (Арто. — Т. П.) уже тогда пошел значительно дальше меня в этом направлении. С практической точки зрения это становилось порой опасным»⁶.

Уйдя от Дюллена, Арто работает в труппе Жоржа Питоева⁷. На сцене руководимого Питоевым театра «Комеди де Шанзелизе», Арто сыграл Первого Мистика в «Балаганчике» А. Блока, клоуна Джексона в «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, суфлера в «Шести персонажах» Л. Пиранделло, робота Мариуса в «Р.У.Р» К. Чапека в постановке Ф. Комиссаржевского. Отметим на этой стадии театральной деятельности Арто определенные контакты с русским театральным искусством (две пьесы русских авторов и работа под руководством русского режиссера). Затем Арто едет в Германию, где присутствует на спектаклях Эрвина Пискатора и Макса Рейнхардта. В том же 1924 г. Арто начинает сниматься в кино: Господин-2 в фильме К. Отан-Лара «Различные происшествия», Шахматист в первом фильме Рене Клера «Антракт», несколько позже Марат в «Наполеоне» Абея Ганса, Савонарола — в «Лукреции Борджиа» того же Ганса (и еще раз у Ганса — в «Mater dolorosa»), Интеллигент в «Вердене» Леона Пуаре.

Снялся Арто в «Таракановой» Реймона Бернара и в «Трехгрошовой опере» Пабста. Наиболее соответствующим личности и возможностям Арто критики справедливо считают образ молодого монаха Массье в знаменитой ленте Дрейера «Страсти Жанны д'Арк».

Массье — самый светлый образ из созданных Арто. Воплощая неистовость, одержимость, Массье олицетворяет не зло — как большинство персонажей, сыгранных Арто на сцене и на экране, — но добро. Среди монахов, вершащих неправый суд на Жанной, он один по-настоящему сочувствует Жанне и до последнего мгновения пытается облегчить ее участь. В финальных кадрах фильма Массье-Арто иступленно протягивает Жанне на костре крест, в его лице столько муки и веры, что кажется: Массье разделяет с Жанной не только ее страдания, но и ее непокоренность.

К середине 20-х годов Арто становится полноправным членом парижской богемы. В эти года происходит его сближение с сюрреалистами, определившее во многом дальнейшее развитие его творчества. Приход Арто к сюрреалистам был закономерен не только в силу его личных привязанностей (один из основателей группы — друг Арто художник Андре Массон), но прежде всего потому, что все отрицающие и ниспровергающие требования сюрреалистов были созвучны мироощущению Арто. «Мы живем в эпоху смятения... в эпоху обесценения любых чувств и любых ценностей, все вызывает у нас смех: и любовь, и самоубийство... — пишет он Жану Полану. — Мы живем в эпоху, вероятно, уникальную в истории человечества, когда прошедший через горнило мир увидел, как рушатся его старые ценности... И в современных событиях интересны прежде всего не они сами, а это состояние вспышки, в которое они ввергли умы, эта крайняя степень напряжения»⁸.

Морис Надо в своей «Истории сюрреализма» так характеризует годы после первой мировой войны: «Проблемы, ради разрешения которых велась эта четырехлетняя бойня, не были решены, и все это чувствуют. На востоке европейского континента родилась новая цивилизация, основанная на новых ценностях... Там, за "санитарным

кордоном" Клемансо, люди стремятся жить другой жизнью. А солдаты Запада снова окунулись в состояние душевного смятения, которое им слишком хорошо знакомо»⁹. Настроения той поры прекрасно выразил в стихотворении «Совершенство» Поль Элюар:

Все распалось кругом,
Исказилось, пропало,
Исчезло, разбилось,
Даже смерть погрязла в ничтожестве.
Наконец,
Самый свет свою суть потерял,
Стал голодной воронкой, стал горячей звездой,
И утратил лицо,
И утратил оттенки.
Молчаливый, слепой,
Он — везде одинаков и пуст.

(*Le parfait*, 1922. Пер. М. Ваксмахера)¹⁰

«Все распалось», утратили былую силу авторитеты и традиции, в кровавой воронке войны оказались похороненными многие идеалы западной цивилизации. Горячие молодые умы хоронили и саму идею преемственности поколений, прежде всего идею преемственности культуры. Они отрекались от всего, что было уже создано человечеством до них, заявляли, что начинают все с нуля, что отправной точкой любого творчества должна стать *tabula rasa*. Олицетворением столь ненавистной им классической, рационалистической традиции оказался в глазах сюрреалистов Анатолий Франс, на смерть которого они откликнулись оскорбительным памфлетом «Труп», приветствуя не только смерть писателя-классика, но гибель всей европейской цивилизации. Сюрреалисты ратуют за освобождение человеческого духа от оков разума и логики, которые они отождествляют с конформизмом и житейскими компромиссами. «Идеи, порядок, истину, разум — все это мы предаем смерти, небытию. Берегитесь вашей логики, господа, берегитесь, вы не знаете, к чему нас может привести наша ненависть к логике»¹¹, — писали сюрреалисты в программном

манифесте «A table», один из авторов которого — Антонен Арто.

Участие Арто в движении сюрреалистов было недолгим, но очень активным. Он быстро стал не только членом круга избранных, куда входили Бретон, Арагон, Элюар, Супо, Деснос, но и возглавил в 1925 г. «Бюро сюрреалистических исканий». Им написана редакционная статья в третьем номере журнала «Сюрреалистическая революция» (15 апреля 1925 г.), начавшего выходить в 1924 г. и посвященного, главным образом, общественно-политическим проблемам. Арто привлекала в сюрреализме не столько эстетическая программа — хотя и она тоже, — сколько выдвигаемые сюрреалистами требования переустройства общества, уничтожения барьеров для развития творческой личности; нападки на западную цивилизацию, призыв к «полной дискредитации реального мира» ради того, чтобы расчистить дорогу Революции, к безграничному возвеличению поэзии и единению поэзии и Революции. «Изменить мир по Марксу и жизнь — по Рембо», — этим парадоксом во многом определялась программа сюрреалистов. Арто воодушевляло второе из высказанных требований. Прихода некоторых сюрреалистов к марксизму, тех новых, конкретных форм, в которые стала выливаться глобальная поначалу революционность сюрреалистов, Арто не понял и не принял. Требования восьмичасового рабочего дня и борьба против дороговизны жизни казались Арто мелкими и преходящими. Свою задачу он видел в тотальном высвобождении человека из оков цивилизации, в пробуждении в нем художника. О характере разногласий красноречиво говорит такой фрагмент из диалога Арто со своими бывшими товарищами: «Значит, Арто наплевать на Революцию?! — Мне наплевать на вашу, но не на мою»¹².

Как многие утописты, Арто преувеличивал практическую, преобразующую роль искусства, человек действия (на одном из экземпляров его книги «Театр и его двойник» есть такое посвящение: «Мадам Ф. от автора этой книги, который предпочитает писанию действие»), Арто выбирает для осуществления своих планов самый действенный вид искусства — театр, который, как ему кажется, и принесет Западу искомое «второе дыхание».

Актер для Арто — это не только род занятий, но и прямое воплощение активной роли искусства, таящееся уже в самой этимологии слова (*acteur* от *acto*). В 1926 г. вместе с Роже Витраком Арто решает организовать театр и назвать его именем Альфреда Жарри, первого «бунтаря французской сцены» (трагифарс Жарри «Король Убю» Бретон называл «первой великой пророческой пьесой нашего времени»). За то, что Арто и Витрак «изолированно занялись дурацкой деятельностью»¹³, обоих исключили из группы сюрреалистов. Об исключении было объявлено в очень нелестных для Арто выражениях в манифесте «При свете дня» (1927). Об Арто там, в частности, говорилось, что «он не видел в Революции ничего, кроме возможности изменить внутренние условия развития души», и что «сегодня, наконец, мы выплюнули эту каналью»¹³.

Арто ответил резким письмом «При свете ночи, или Сюрреалистический блеф», где заявлял, что «сюрреализм умер из-за глупого сектантства его сторонников» и что «вне литературы у сюрреализма нет завоеваний, в то время как это самое главное»¹⁴. Арто полагал, что его театр станет явлением, выходящим за рамки искусства.

Разрыв был шумным. Известный в 50-е годы драматург Артур Адамов так описывает скандал, разразившийся на представлении «Сна» Стриндберга в «Театре Альфреда Жарри»: «Чтобы заслужить прощение своих бывших соратников-сюрреалистов (он получил субсидию от посольства Швеции, иными словами, совершил преступление), Арто вышел на сцену перед поднятием занавеса и заявил: “Действие происходит в Швеции, то есть нигде”¹⁵. В зале раздавались выкрики: “Долой Швецию! Долой Францию!” Кто-то кричал: “Да здравствует Франция! Да здравствует Ленин! Советы повсюду!”¹⁶. Сюрреалисты освистали Арто, а тот не остановился перед тем, чтобы вызвать полицию для усмирения своих «заклятых друзей».

Атмосфера скандала, выяснение отношений на людях вообще были характерны для сюрреалистов, сделавших вызов и эпатаж составной частью своей эстетической программы. Красочно описана одна из подобных скандальных премьер в автобиографических записках Эйзенштейна, по

неведению пригласившего Поля Элюара на «Человеческий голос» Жана Кокто, к которому сюрреалисты относились резко отрицательно¹⁷. Любопытна оценка Арто распри между Кокто и сюрреалистами. Он пишет Жану Полану: «Эта старая ссора сюрреалистов с Кокто абсурдна. Ведь по сути дела они схожи, и уверяю Вас, что люди, не осведомленные об их дурацких склоках, поставят в один ряд, увяжут в один мешок такие фильмы, как “Золотой век” (фильм Бунюэля. — Т. П.) и “Кровь поэта” (фильм Кокто. — Т. П.), в равной степени безосновательные и никчемные»¹⁸.

Вся короткая история существования «Театра Альфреда Жарри» изобилует происшествиями и скандалами. 14 января 1928 г. в помещении «Театра де Шанзелизе» было показано необычное представление в двух отделениях. В первом был дан один акт из драмы Клоделя «Полуденный раздел», поставленный вопреки воле автора. Затем впервые во Франции демонстрировался фильм Пудовкина «Мать». Можно сказать, что и в том и в другом случае речь шла прежде всего о вызове. Презираемый левой интеллигенцией, особенно из числа сюрреалистов, католический драматург и поэт Поль Клодель, имевший к тому же ранг посла Франции, был в глазах Арто олицетворением ортодоксии. Имя автора не указали, и лишь после шаржированного исполнения фрагмента, вызвавшего неодобрительные реплики зала в адрес неизвестного драматурга, было объявлено, что автор — Клодель. Вызовом иного рода стал показ пудовкинской ленты: фильм был запрещен французской цензурой. Но в то же время для Арто это была дань высоким художественным и идейным достоинствам картины.

Многие исследователи отмечают интерес Арто к советскому искусству, особенно к Мейерхольду. По свидетельству Роже Блена, Арто увлекался массовыми зрелищами в России первых послереволюционных лет, стремясь пробудить у своих соотечественников столь же горячий интерес к театру¹⁹. В одном из интервью Арто сказал: «В России рабочие потрясающе играют “Короля Лира”»²⁰.

Мечтая сломить равнодушие французского зрителя, Арто винит в отсутствии контакта между зрительным за-

лом и сценой не публику, а театр: «Мы далеки от того, чтобы винить толпу или публику, мы должны винить во всем формальный экран, который мы устанавливаем между собой и толпой. Новый вид идолопоклонства, поклонение шедеврам, составляет один из аспектов буржуазного конформизма. Этот конформизм заставляет нас смешивать духовное и вещественное, путать идеи с теми формами, которые они приняли на протяжении веков и в нас самих, в нашем снобистском, претенциозном и эстетском мышлении, не понятном публике»²¹. О том, что его не устраивает существующий театр, Арто писал многократно. Это — отправной пункт его театральной теории, излагаемой в трактате «Театр и жестокость»: «Идея театра утрачена. И пока театр будет ограничивать себя раскрытием интимной жизни каких-то марионеток и превращением зрителей в простых созерцателей, понятно равнодушие к нему элиты и поворот широкой публики в поисках сильных ощущений, которые бы ее не разочаровали, к кино, мюзик-холлу или цирку. При том крайнем истощении, в котором пребывает наша способность чувствовать, мы, несомненно, нуждаемся в театре, пробудившем бы нас — наши нервы, наши сердца»²². В задачу «Театра Альфреда Жарри» входило прежде всего «участвовать — чисто театральными средствами — в разрушении того театра, что существует сегодня во Франции»²³.

«Театр Альфреда Жарри» просуществовал очень недолго. Первая попытка Арто применить на практике складывающуюся у него в эти годы театральную теорию потерпела неудачу, но Арто не расставался с мечтой создать театр, коренным образом отличающийся от всего существовавшего до него и при нем.

* * *

Идеи решительного и безоговорочного отказа от прежних театральных форм и создания «подлинно новаторского» искусства буквально носились в воздухе первых десятилетий нового века. Трудно говорить, например, о прямом влиянии на Арто Ивана Голля²⁴, но бесспорны совпадения их взглядов на современный театр. Талантливый поэт и

критик, в совершенстве владевший французским и немецким языками, Голль был хорошо известен в кругах берлинских экспрессионистов, в швейцарской группе дадаистов и в среде сюрреалистов (в октябре 1924 г. в Париже вышел единственный номер созданного Голлем поэтического журнала «Сюрреализм»). Одной из задач, за разрешение которых брался неутомимый Голль, было кардинальное преобразование сцены, ниспровержение канонов психологического театра. В пьесе Голля «Мафусаил, или Вечный буржуа» совершенно очевидны реминисценции на темы «Короля Убю» Жарри. И так же как Гийом Аполлинер свои взгляды на театр изложил в предисловии к «сюрреальной драме» «Груды Тиресия», так и Голль формулирует свое кредо в предисловии к сборнику своих «Сверхдрам» (Überdramen, 1919)²⁵.

В основе требований Голля к театру лежало убеждение, что «искусство, если только оно хочет быть орудием воспитания, вести к лучшему, вообще быть действенным, актуальным, должно уничтожить человека обыденности, вселить в него ужас, как маска пугает ребенка, как Еврипид приводил в трепет афинян, падавших перед ним в стремительном головокружении»²⁶. В предисловии к «Сверхдрамам» Голль писал: «Сцена должна вселить ужас в обывателя... самодовольный и ограниченный человек должен снова научиться кричать»²⁷. Те же задачи ставил перед своим театром Арто. В заметках, анонсирующих создание «Театра Альфреда Жарри» (журнал «Нувель ревью франсэз», ноябрь 1926 г.), Арто заявляет: «Мы обращаемся не к разуму или чувствам зрителей, а ко всему их существу... Приходящий в наш театр должен знать, что подвергает себя нешуточной операции, затрагивающей не только его ум, но и чувства, и самое его тело. Отныне он будет ходить в театр, как к хирургу или дантисту. В том же состоянии духа, сознавая, естественно, что от этого он не умрет, но что это существенно и что это не может его не затронуть. Если мы не сумеем задеть его самым решительным образом, мы не будем считать свою задачу выполненной. Он должен быть твердо убежден, что мы способны заставить его кричать»²⁸.

Голль хотел создать театр гротеска: «Ограниченность и глупость человека так велики, что их можно выразить лишь с помощью преувеличения. Пусть станет новая драма таким преувеличением... Мы стремимся к сюрреальной действительности, мы ищем сверхдраму»²⁹. В основе «Сверхдрам» Голля лежит сатирическая гиперболизация, которая вынуждена, по его мнению, в современных условиях искать новые средства выражения. «Она нашла их в сюрреализме и в алогичности»³⁰, — пишет Голль в предисловии к «Мафусаилу», называя эту пьесу «комической драмой».

Краеугольным камнем театра Арто становится не комическое, а трагическое, он разрабатывает теорию не театра гротеска, а театра жестокости.

«Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. При нашем состоянии вырождения необходимо ввести метафизику в умы людей через их кожу»³¹, — таков краткий параграф «Жестокость» в программном разделе Первого манифеста «Театра жестокости». «La cruauté» у Арто не сводится ни к житейскому содержанию понятия жестокости, ни к привычным атрибутам гиньольного театра. Арто пишет: «Можно очень легко представить себе жестокость в чистом виде, без насилия над плотью. Что такое жестокость с философской точки зрения? Это неукоснительность, неумолимое следование принятому решению, абсолютная, необратимая решимость»³². Но трагизм человеческого существования, в понимании Арто, связан не только с «необратимой решимостью» индивидуума, но и с зависимостью его судьбы от неподвластных ему сил. «Мы не свободны. И небо еще может упасть на наши головы. Театр и должен прежде всего поведать нам об этом», — пишет Арто³³.

Порвав с Бретоном и его группой, Арто после 1926 г. не уточняет свое отношение к сюрреалистам, но в его театральной концепции отчетливо ощутимо влияние эстетики сюрреализма. Много общего у Арто и сюрреалистов в понимании роли сновидений. Как и его бывшие единомышленники, Арто не предлагал подменить на сцене реальность иллюзией сна, а искал в театральном представлении возможность столкнуть то и другое. Одним из центральных эле-

ментов «театра жестокости» становится сюрреалистический «ошеломляющий образ», складывающийся из объединения разноплановых понятий, из соединения несоединимого, например, абстрактных, метафизических категорий с конкретными бытовыми явлениями. При этом Арто, как и сюрреалисты, придавал большое значение экспрессивной символике привычных бытовых предметов, преподнесенных в неожиданном ракурсе. Его привлекала наглядность вещного сценического образа, называемого у него «зрительным элементом». Воспринял Арто и враждебность сюрреалистической эстетики психологизму. В противовес «описательному» и «психологическому» театру Арто пытается создать театр «метафизический», где бы каждый спектакль вовлекал зрителей и актеров в водоворот неожиданных событий, основанных на реальных, однако доведенных до крайности, до пароксизма ситуациях.

По мнению Арто, проблемы, которым посвящает себя его «метафизический театр», должны быть непременно глобальными, универсальными. «Он снова введет в моду большие дела и большие страсти, которые современный театр покрыл лаком фальшивой цивилизации... Великие социальные потрясения, конфликты между народами и расами, силы природы и вмешательство случая, магнетизм и фатальность будут проявляться в этом театре или опосредованно — в движениях и в жестах персонажей, укрупненных до масштаба героев, богов или чудовищ, до масштабов мифа; или прямо, — в форме вещественных демонстраций, опирающихся на последние научные достижения»³⁴.

Трудно сказать, были ли известны Арто работы о театре его современника, польского художника, драматурга и теоретика Игнация Виткевича, но слова Виткевича о том, что «будущее театра — не в различных интерпретациях существующих произведений, а в рождении совершенно нового типа зрелища»³⁵, могли бы послужить эпиграфом к работам Арто. «Сегодня, — писал Виткевич в 1919 г., — появляется много пьес всевозможных жанров, но ни одна из них не вызывает в человеке настоящего метафизического чувства, то есть ощущения тайны бытия как единства в многообразии, того ощущения, которое с помощью про-

стых элементов создают живопись и музыка»³⁶. Говоря о задачах, стоящих перед «Театром Альфреда Жарри», Арто писал в частности: «Театр Жарри создан для того, чтобы вернуть театру полную, тотальную свободу, присущую музыке, поэзии или живописи, но которой он был лишен»³⁷.

Арто ратует за театр, вызывающий «метафизическое чувство». Он пишет: «Необходимо ввести в театр метафизику слова, жеста, дабы оторвать его от психологического топтания на месте. Но все это ничего не даст, если за всем этим не будет стоять реальное метафизическое искушение, обращение к непривычным идеям, которые невозможно ни как-то отграничить, ни даже формально обрисовать. Эти идеи касаются Создания, Становления, Хаоса, все они космического порядка, и театр давно уже отвык от них. Они могут уравнивать, в некотором роде, Человека, Общество, Природу и Вещи»³⁸.

Некоторое представление о том, каким виделся Арто спектакль, «вводящий метафизику в умы людей», дает сделанный им набросок первого из предполагавшихся спектаклей «театра жестокости» — «Завоевание Мексики»: «Этот спектакль представит на сцене события, а не людей. Люди появятся, в свою очередь, — с их психологией и страстями, — но взятые как порождение определенных сил и под углом определенных событий, в которых они сыграли свою роль, а также исторической фатальности. Этот сюжет был выбран: во-первых, в силу своей актуальности и содержащихся в нем намеков на проблемы, жизненно важные для Европы и для всего мира. С исторической точки зрения “Завоевание Мексики” касается проблемы колонизации. В жестоком, безжалостном и кровавом свете предстает живучее и поныне самодовольное чванство Европы. Эта история развенчивает миф о европейском превосходстве. Она противопоставляет христианству гораздо более древние религии... и вдохновенно показывает величие и поэтичность метафизической основы, на которую эти религии опираются.

Во-вторых, поднимая чрезвычайно актуальный вопрос о колонизации и о праве, которое один континент приписывает себе для угнетения другого, эта история касается

проблемы превосходства — не мнимого, а подлинного — одних рас над другими... Эта история противопоставляет тиранической анархии колонизаторов глубокую моральную гармонию колонизируемых...

С точки зрения социальной, эта история показывает мир и согласие, царящие в обществе, которое сумело накормить всех и в котором революция уже свершилась.

Из этого противопоставления морального смятения и анархии, свойственных католицизму, и языческого порядка можно высечь искры невиданной силы и выразительности, возникающие то и дело в резких и экспрессивных диалогах. И все это — через борьбу людей, как бы несущих в себе противоположные друг другу идеи»³⁹.

В этом наброске отчетливо звучит излюбленная тема Арто — противопоставление древних языческих культур западной цивилизации. Взяв за основу конкретно-исторический факт, Арто практически целиком исключает из задуманного им спектакля реальную событийную сторону. Выбор в качестве героя исторического лица, последнего императора ацтеков Монтесумы, условен: Монтесума для Арто — фигура символическая. Не существенны для Арто и подлинные исторические мотивы мексиканской конкис-ты. Сама проблема угнетения переведена им в иной план: речь идет не о столкновении социально-политических укладов или идеологий, но о противостоянии различных цивилизаций: континент против континента.

Гастроли в Париже театральной труппы острова Бали (1931) утвердили Арто в решении заимствовать для своего театра приемы театра восточного. При этом он неизменно подчеркивает, что обращение к театру Востока, с его сложнейшей философской символикой, это отнюдь не погоня за новшествами, а возвращение к истокам театрального искусства. В рецензии Арто на спектакли театра Бали практически даются наброски еще одного будущего спектакля Арто: «В этом спектакле речь идет о чисто внутренней борьбе. И этот сугубо народный, а не культовый театр дает нам удивительный образ интеллектуального уровня народа, у которого в основе гражданственности лежит душевная борьба, страдания души, находящейся во власти

потусторонних призраков и духов»⁴⁰. И снова Арто возвращается к специфически понимаемой интеллектуальности: «...Что поразительно и непостижимо для нас, европейцев, так это удивительная интеллектуальность, которая ощущается во всем: в сжатой динамике жестов, в нескончаемо разнообразных модуляциях голоса и в этом звуковом дожде, который словно каплет с ветвей огромного леса, и в какой-то звучащей взаимосвязанности движений. От жеста к крику или звуку нет перехода — все словно переливается по удивительным каналам, бороздящим мозг!»⁴¹ Стремясь к замене словесной выразительности выразительностью чисто театральных средств, Арто стремится противопоставить пластическую образность восточной культуры столь ненавистной ему западной цивилизации с ее приматом слова.

Во французском театре, современником которого был Арто, Его Величество Слово если и перестало быть единоличным властителем, то продолжало удерживать за собой ведущую роль. Даже Гастон Бати, ученик Рейнхардта, считавший режиссера сувереном в театре, писал в программе своего театра «Монпарнас»: «Текст всегда остается основой спектакля»⁴². Жан Жироду, крупнейший драматург Франции в период между двумя мировыми войнами, утверждал: «Француз верит слову и не верит декорациям. Точнее, он полагает, что великие проблемы сердца решаются не с помощью игры света и тени, обвалов и катастроф, а с помощью диалога»⁴³. Луи Жуве, один из ведущих французских актеров и режиссеров этого периода, в своих постановках уделяет много внимания декорациям, световому оформлению, но решающую роль на театре оставляет все же за драматургом. (Недаром в историю театра вошли его постановки пьес «рыцаря слова» Жироду.) В одной из своих лекций Жуве говорил: «Только благодаря очарованию языка и тому, как написано произведение, театр может достигнуть наивысшей силы воздействия... Великий театр — это прежде всего прекрасный язык... Достоинства театра определяет не изобретательность, их определяет стиль...»⁴⁴

Любопытна история единственной совместной работы Жуве и Арто. В феврале—марте 1932 г. Жуве ставит в те-

атре «Пигаль» пьесу Альфреда Савуара «Деревенская кондитерша» и поручает Арто организовать оформление спектакля: свет, шум, декорации. И несмотря на то, что Арто очень нуждается в работе, несмотря на то, что он признает недостаточность своего театрального опыта, несмотря на искреннее восхищение мастерством Жюве, он высказывает несогласие с мэтром, отстаивает свое право многое видеть иначе, чем Жюве. Арто требует максимальной экспрессии: если изображается сон, то это должен быть кошмар, нет несчастья — есть рок и т. д. «Я верю, — пишет Арто в одном из многочисленных писем, адресованных Жюве, — что публика всегда примет то, что задевает ее взгляды и противоречит ее привычкам, если она поймет, во имя чего это было сделано»⁴⁵.

Мимика, жест, экспрессивность сценических предметов, шум, музыка, крик, модуляция человеческого голоса — скорее, чем смысл произносимых слов, — вот что, по убеждению Арто, могло бы вернуть театру его настоящее лицо, избавить от роли иллюстратора идей драматурга. По мнению Арто, театральная архитектура должна максимально приблизить актера к зрителю, сделать зрителя активным участником спектакля, в одной из своих работ он сравнивает спектакль с карточной игрой, в которой актеры и зрители участвуют на равных правах. Ни о каком занавесе в театральной архитектуре Арто, конечно же, не могло быть и речи. Аннулировалось и само понятие сценической площадки. Арто считал, что самое удобное помещение для театрального представления — это ангар, в нем зеркало сцены и размеры сценической площадки могли бы варьироваться в зависимости от пожеланий режиссера: «Публика размещается внизу, в центре этой конструкции, на подвижных стульях, которые позволяют наблюдать за разыгрываемым вокруг представлением... Помещенный в центр действия зритель будет как бы окутан, пронизан происходящим»⁴⁶.

Требования, предъявляемые Арто к театральному помещению, лежат в русле тех исканий новых театральных форм, которые стали необходимы театру с приходом в него совершенно новой драматургии. Наиболее отчетливо при-

звыв пересмотреть прежние сценические формы прозвучал в Прологе к «сюрреалистической» драме Гийома Аполлинера «Груды Тиресия», написанном в 1916 г. (текст самой пьесы был создан в 1903 г.):

Театр в форме круга с двумя сценами:
 Одна в центре, другая — в виде кольца,
 Окружающего зрителей и позволяющего
 Показать возможности современного искусства,
 Объединяя без видимой связи, как в жизни,
 Звуки, жесты, цвета, крики, шумы, музыку,
 Танец, акробатику, поэзию, живопись,
 Хоры, движения и множество декораций⁴⁷.

Любопытно, что подобные «видения» посещают и достаточно далекого от театрального мира Франца Кафку. В своем дневнике он записывает в девятнадцатом году: «Позавчерашний сон: вокруг — театр; то я где-то высоко на галерке, то я на сцене. Одна из декораций так велика, что все остальное исчезает: нет ни сцены, ни зала, ни темноты, ни света рампы, а толпы зрителей — в центре всего этого, на сцене»⁴⁸.

Но при всех устремлениях Арто изменить сценическое пространство одно из центральных мест в своей театральной эстетике он отводит актеру. Главное требование к актеру — умение в совершенстве владеть своим телом и голосом. Арто призывал учиться этому у актеров восточного театра: «Никто в Европе больше не умеет кричать. Даже актеры, изображающие ужас, не умеют издать крик. Эти люди, умеющие лишь разговаривать, забыли, что у них есть еще и тело, забыли, как пользоваться собственным горлом. Доведенное до ненормального состояния горло превратилось в чудовищную говорящую абстракцию: французские актеры умеют только говорить»⁴⁹.

«Прежде всего необходимо, чтобы актер перестал быть тем, во что он превратился сегодня: обыкновенным чтецом написанного текста; чтобы он стал одновременно акробатом, танцовщиком, мимом, жонглером, обращающим свое эластичное тело в универсальную метафору»⁵⁰, — это на-

писано Ортега-и-Гассетом, но почти дословно совпадает с требованиями, которые предъявлял к актеру Арто. В статье «Аффективный атлетизм» Арто пишет: «Необходимо разработать у актера нечто вроде аффективной мускулатуры, которая бы соответствовала физической локализации чувств»⁵¹. И там же: «Актер это атлет сердца». В рабочих заметках Ж.-Л. Барро тех лет встречаются термины «респираторное сольфеджио» и «корпоральное сольфеджио». Барро подробно рассказывает, как упорно добивался Арто от своих немногочисленных учеников тончайшей отработанности движений, умения придать особую выразительность каждому произносимому звуку.

Многие западные критики, говоря о системе работы с актером, за которую ратовал Арто, упоминают «биомеханику» Мейерхольда. Нетрудно обнаружить явные совпадения с мейерхольдовской системой подготовки актера: внимание к физической тренировке, требование виртуозного владения телом, отработка экспрессивности жеста, — однако так же очевидны и принципиальные различия. Для Мейерхольда, как он сам говорил, «биомеханика это есть тренаж, это не есть нечто такое, что можно перенести на сцену...»⁵² Мейерхольд считал, что «биомеханика» должна дать актеру навыки, необходимые для исполнения той или иной роли. «Подходя к построению образов, к построению мизансцен, мы подводим под каждое движение мотивировку, связанную с идеей спектакля, связанную с психологией образа»⁵³, — говорил Мейерхольд в одном из своих выступлений. Арто категорически заявляет: «Сфера театра не психологическая, а пластическая и физическая»⁵⁴, и то, что для актеров Мейерхольда было тренажем, для актеров Арто должно было стать основой их существования на сцене, смыслом их сценической жизни в «театре жестокости».

Как и его старший современник Франц Кафка, Арто связывает несвободу человека с его обреченностью злу. Но, в отличие от Кафки, Арто видит возможность освобождения человека от иррациональной власти зла путем обнажения жестокости, выведения ее на поверхность. Он стремится вернуть своим современникам «через кожу» ощущение

ние жестокости окружающего мира, между тем как для них даже «смерть погрязла в ничтожестве».

С первого же мгновения театрального действия Арто хочет толкнуть своего зрителя в ад. Показательно в этом смысле включение в предполагаемый репертуар «театра жестокости» драмы Бюхнера «Войцек», читатель и зритель которой погружаются в тревожную трагическую атмосферу с первой же реплики. Но «Войцека» он не поставил.

Единственным осуществленным спектаклем «театра жестокости» была постановка Арто собственной драматической композиции «Ченчи». Премьера состоялась 6 мая 1935 г. в театре «Фоли-Ваграм», когда «Театр Альфреда Жарри» уже перестал существовать. Казалось бы, Арто получил прекрасную возможность реализовать свои замыслы, поскольку он был единственным автором этого представления: драматургом, режиссером, исполнителем главной роли. Другие актеры, среди них Жан-Луи Барро и Роже Блен, были его единомышленниками и учениками. К сожалению, нет по-настоящему подробных описаний этого спектакля, и нам приходится судить о нем по достаточно отрывочным записям репетиций⁵⁵ и по крайне субъективным отзывам прессы. Не знающий меры в своих хвалах Арто критик Ален Жоффруа называет «Ченчи» живой и пламенной пьесой, единственной истинной трагедией, созданной в XX веке. Уже упоминавшийся Отто Хан считает, что в «Ченчи» Арто нет ничего, что помогло бы зрителям понять современные проблемы, а без этого, по его мнению, нет настоящего театра. Критики, однако, единодушны, отмечая, что помимо трудностей, возникших у Арто в связи с отсутствием денежных средств и необходимого технического оснащения, он столкнулся с враждебностью публики и прессы. Конечно, подробное описание спектакля помогло бы лучше представить сегодня, как Арто попытался осуществить на практике свои требования к театральному представлению. Но даже Роже Блен, который был ассистентом Арто при постановке «Ченчи», сохранил лишь скудные записи своих наблюдений во время репетиций: «Ченчи» для него (Арто. — Т. П.) была прежде всего возможностью пояснить публике некоторые из идей его «театра

жестокости"... Большинство актеров понимали его замыслы, но не могли воплотить их: Арто не трудился разъяснять им свои намерения... Они оставались достаточно абстрактными, коими им и полагалось быть, ибо Арто ставил перед собой цель создания "подлинно великого театра"⁵⁶.

Известно, например, что Арто придавал большое значение символике цвета, так же как и шумовому оформлению «Ченчи». Помимо музыки к спектаклю, написанной Роже Дезормьером, шумы были равноправным и даже ведущим звуковым его компонентом. Арто мечтал повесить в театре настоящие церковные колокола, но пришлось довольствоваться воспроизведением звукозаписи колокольного звона Шартрского собора. Сцена пыток Беатрисы Ченчи сопровождалась грохотом и скрежетом, записанными Дезормьером на одном из парижских заводов. В разных углах зала были установлены репродукторы (это было первым в Париже стереофоническим оформлением спектакля), которые обрушивали на зрителей оглушительные звуки. Арто стремился к тому, чтобы звуковая партитура спектакля была не только непривычной, но и раздражающей, едва переносимой, — дабы публика никак не смогла уклониться от соучастия в представлении.

Более полной иллюстрацией ряда теоретических положений Арто может служить для нас написанный им текст пьесы. Следуя за Шелли и Стендалем в выборе сюжета, Арто вместе с тем видит в истории жестоких и извращенных отношений Ченчи со своей дочерью возможность показать извечную власть зла, неизменную, с его точки зрения, победу темных сил. Текст «Ченчи» достаточно наглядно проясняет, какой смысл вкладывал Арто в понятие «театра жестокости». Главная линия поведения и Ченчи-отца, и Беатрисы, единственная мотивировка их поступков, идущая зачастую вразрез с обычной логикой, — это та самая неукоснительная, абсолютная, неотвратимая решимость, о которой Арто писал в своих теоретических работах. У Ченчи это необратимость его страсти, которой он следует открыто и вызывающе, ничем не маскируя своих намерений. Он совершенно лишен чувства вины и не признает чудовищными свои посягательства на родную дочь:

«Пусть Господь Бог сожалеет о моем поступке. Почему он сделал меня отцом существа, которое будит во мне желание?»⁵⁷ Не столько сами поступки Ченчи должны будоражить чувства зрителей, сколько его абсолютная уверенность в своем праве поступать именно так. Аномалия не то, что совершает Ченчи, — по Арто, это просто одно из проявлений царящего кругом зла, — но нежелание героя маскироваться, прикрываясь общепринятыми нормами морали. Театру Арто чужда маска, чужды ему и смятенность, раздвоенность персонажей. «Театр жестокости» — это предельная обнаженность чувств и помыслов, идентичность внешнего и внутреннего облика персонажей.

Арто утверждал, что его театр призван безжалостно раскрыть перед публикой мифы, окружающие человеческое существование. Его Беатриса, испытав физические и душевные муки, умирает с сознанием не только того, что мир ужасен, но что даже смерть не избавит ее от этого ужаса. Горько и безнадежно звучит ее последняя реплика: «Глаза мои, какое жуткое зрелище предстанет перед вашим застывшим взором. Кто сможет заверить меня, что там я не встречу вновь моего отца?!»⁵⁸ Но подобный финал отнюдь не означает, что Арто стремился показать бессмысленность сопротивления человека обстоятельствам и злой воле судьбы. Напротив, он считал первейшей задачей театра показать «состояние бунта, стать катализатором смятения, смуты»⁵⁹. Жестокая драма елизаветинца Д. Форда «Анабелла» представлялась ему так же, как и «Ченчи», «примером абсолютной свободы бунта»⁶⁰. Образ Беатрисы Ченчи иллюстрирует и еще одну особенность «театра жестокости» Арто: в его истолковании жестокость связана не с понятием садизма (Арто не свойственно смакование жестокости в духе маркиза де Сада), но с понятием катарсиса. «Я мертва, а душа моя страстно цепляется за жизнь и не может высвободиться»⁶¹, — говорит Беатриса после сцены насилия. Убийство отца для нее — необходимость освободить, очистить душу от скверны. На совет подать в суд она отвечает: «Где тот судья, что сможет вернуть мне мою душу?»⁶²

Ж.-Л. Барро писал: «Театр жестокости должен быть очистительным, иначе он превращается лишь в самолю-

бование художника. Тогда это уже не акт мужества. Арто понимал функцию театра иначе: вспомним его сравнение театра с чумой»⁶³. Действительно, одна из теоретических работ Арто называется «Театр и чума». В ней он подробно, на основании исторических документов рассматривает поведение людей в критической ситуации, когда человек, стоящий перед лицом смерти, раскрывается до конца. «Как и чума, — пишет Арто, — театр взывает к силам человека, заставляя его сознание обратиться к первоисточнику всех конфликтов»⁶⁴. Именно в этом — а не в психоаналитическом — смысле Арто называл главной функцией театра функцию терапевтическую, считая, что «как и лекарство, театр может быть горьким и неприятным — главное, чтобы лечение было радикальным»⁶⁵.

Вслед за «Ченчи» в июне 1935 г. Барро поставил спектакль «Вокруг матери», который разделил бесславную участь единственного сценического детища Арто (он выдержал четыре представления). Свое «драматическое действие» Барро создал на основе одного из «черных» романов Уильяма Фолкнера «Как я умирала», изображающего в гротесковом стиле смерть и погребение старой женщины. Шарль Дюллен, которого и Арто и Барро считали в какой-то мере своим учителем, пришел в ужас, посмотрев репетицию «Вокруг матери». «Я не приду вечером на твоё представление, — сказал он Барро. — Это черт знает что. Терпеть не могу подобных штучек. По сравнению с этим Арто — бульварный театр»⁶⁶. А после окончания спектакля, когда прекратились выкрики, свист и оглушительные аплодисменты и зал опустел, Барро заметил, что его ждет Антонен Арто. «Мы вместе спустились на бульвар Рошешуар и поскакали галопом на воображаемых лошадях к площади Бланш. И тут он куда-то исчез. Он был пьян от восторга. Позднее он опубликовал статью в сборнике «Театр и его двойник» — лучшее свидетельство моей профессиональной пригодности», — вспоминал Барро⁶⁷. Конечно же, импровизированный галоп двух сокрушителей традиционного театра по ночному Парижу (кажется, что это кадр из какого-то фильма, в котором снимались оба, чего, к сожалению, на самом деле никогда не было) — это продол-

жение спектакля, в котором Барро сыграл кентавра. Сегодня, когда опубликован русский перевод книги Арто «Театр и его двойник» (М.: Мартис, 1993), нет необходимости подробно цитировать рецензию Арто на спектакль Барро. Отмечу только, что на первой же ее странице Арто восторженно описывает, как великолепно передавал Барро движения дикой лошади, и «вдруг начинало казаться, что он на самом деле становится лошадей»⁶⁸.

Эту свою первую пантомимическую работу Барро пронес через годы, и спустя почти три десятилетия после своего рождения кентавр Барро предстал перед советскими любителями театра. Эволюцию этого созданного Барро персонажа очень интересно прослеживает в своей статье в связи с гастролями «Компани Рено—Барро» в Москве Т. И. Бачелис: «Образ кентавра Барро был метафоричен (здесь речь идет о спектакле 1935 г. — Т. П.), в нем ясно виделась борьба художника с собственным вдохновением, попытка умерить, укротить, обуздать собственный порыв, регламентировать свое дерзкое, всякий раз новое, незнакомое и неожиданное творческое “я”. Побеждала, однако, необузданная стихия творчества, лошадь сбрасывала всадника наземь... В Москве, в этот свой приезд, на вечере в Доме актера Барро показал свой знаменитый номер. Завершался он теперь по-иному: побеждал всадник. В поединке, полном волнующей экспрессии, несравненном по пластической выразительности, зрелый поэт и уверенный наездник обуздывал свою лошадь и свой талант. Все же это была еще дикая, только что укрощенная лошадь»⁶⁹. Почти тридцать лет разделяют этих двух кентавров Барро. И к той первой его «дикой лошади», созданной двадцатипятилетним бунтарем и ниспровергателем театрального консерватизма, ближе всего стоят роли, сыгранные Барро в кино.

В киноработах Барро 30-х годов особенно ощутима связь с теми требованиями, которые предъявлял к актеру Арто. Эти экранные образы позволяют нам в какой-то мере судить и о реализации некоторых принципов актерской школы Арто, влияние которого чувствуется не только в исполнительской манере Барро, но и в самом выборе персонажей. Например, в фильмах Марселя Карне «Женни»

(1934) и «Странная драма» (1937) прежде всего бросается в глаза интригующая необычность героев Барро, выпадающих с первого же своего появления на экране из общей атмосферы фильма. К чему, вероятно, режиссер и стремился, приглашая именно этого актера. В построенной по традиционным канонам любовной мелодрамы картине «Женни», где детально разработаны мельчайшие психологические оттенки в создании образов, Барро играет традиционного злодея. Но что это за злодей! Молодой красивый горбун с непропорциональным телом; с лицом, постоянно искаженным презрительной гримасой, герой Барро — вдохновитель злодейства, не желающий марать руки, в прямом и в переносном смысле этого словосочетания.

Рядом с реалистической игрой остальных участников фильма, иногда лишь чрезмерно аффектированной, — в чем, вероятно, сказывается еще недалекое немое прошлое кинематографа, — рядом с прекрасной реалистической актрисой Франсуазой Розе, исполняющей заглавную роль, Барро совершенно очевидно демонстрирует навыки иной актерской школы. Пластическая выразительность — вот альфа и омега экранного поведения Барро. Движения его героя настолько протяженны во времени и в пространстве, что кажутся снятыми рапидом. «Эластичное тело» — это определение Ортеги-и-Гассета полностью приложимо к Барро. А вот как использует актер «зрительный элемент»: его персонаж все время играет поводком, то подзывая, то прогоняя воображаемую собачонку. Этот поводок, который Барро не выпускает из рук, кажется то хлыстом, то удавкой, усиливая зловещую загадочность фигуры горбуна. (Возможно, Барро использовал и развил находку Арто из спектакля «Господин де Пигмалион», о которой вспоминал в письме к Блену Дюллен.)

Еще более выразительна находка Барро в «Странной драме». Здесь его герой не расстаётся с велосипедом. На бешеной скорости въезжает он на нем то в церковь, то в оранжерею, то в респектабельную гостиную своей возлюбленной. В остроумной и легкой комедии, которая и сегодня смотрится с удовольствием благодаря забавному сюжету и прекрасной игре Франсуазы Розе, Мишеля Симо-

на, Луи Жуве, Барро вновь выпадает из общей, на этот раз комедийной, атмосферы. Нескладный, жалкий и смешной и в гневе и в любви, его герой тем не менее — существо зловещее. Он выслеживает и убивает мясников за то, что те режут нежно любимых им барашков. Образ, созданный Барро, гораздо ближе трагифарсу, чем комедии.

Окрашенный в фарсовые тона образ убийцы — исправителя нравов получает дальнейшее развитие, теряя при этом всякий оттенок комизма, в фильме Ж. Мюссо «Пуританин» (1938). На этот раз Барро представился благодатный материал для реализации принципов Арто, принципов «театра жестокости». Герой фильма Френсис Флаэрти, фанатичный христианин, страстно ищущий чистоты и справедливости, убивает женщину легкого поведения, чтобы привлечь общественное мнение к упадку нравов и морали. (Любовником убитой был сын президента общества пуритан, в котором Френсис до поры до времени состоял.) Снова перед нами подчеркнуто непропорциональная фигура с короткими ногами, с длинными, висящими как плети руками, с асимметричным лицом, на котором выделяются глубоко посаженные глаза, горящие безумным огнем. Экспозиция фильма (целая экранная часть) проходит без единого слова. Флаэрти-Барро крадучись входит в дом, где он живет в меблированных комнатах, наблюдает за тем, как его будущая жертва прощается с любовником, поднимается к себе, надевает перчатки, снимает ботинки, надевает домашние туфли, которые он будет бессмысленно то снимать, то снова надевать, пока дойдет до комнаты Терезы. Флаэрти прокрадывается к ней в комнату, убивает Терезу ножом, кладет ее тело на софу, берет с туалетного столика давнюю фотографию Терезы, возвращается в свою комнату и опускается перед самодельным алтарем. «Господи, дай мне мужество», — это первая фраза, произносимая Барро в фильме.

В роли Флаэрти Барро играет прежде всего все ту же «неукоснительную, абсолютную, необратимую решимость». В самом деле, наибольшее воздействие на зрителя оказывает не жестокость самого убийства, а жестокий трагизм метаний героя в стремлении выяснить, кто же руководил

им в содеянном — Бог или дьявол. И когда следователь уличает его в преступлении, герой Барро чувствует, что исполнил свою миссию. «Я свободен, свободен!» — восклицает он, отправляясь в тюрьму. В этом финале — как он сыгран Барро — с очевидностью оживает внушаемая Арто мысль об очищающей функции жестокости. Вместе с тем становится очевидной и морально-этическая двусмысленность понимаемого так широко очищения — катарсиса.

Даже внешне Барро в этой роли очень похож на персонажей, сыгранных в кино Арто. Произнося свои обличительные речи, Флаэрти-Барро поразительно напоминает болезненно одержимого фанатика Марата Арто в «Наполеоне» А. Ганса. Временами герой Барро заставляет вспомнить и о крошечной роли нищего, сыгранной Арто в хронологически более близком к «Пуританину» фильме Ф. Ланга «Лилиом». За две-три минуты экранного времени Арто сумел здесь не только показать реального человека, опустившегося на самое дно жизни, но и создать пророчески зловещее настроение в сцене встречи Лилиома с нищим, предвещающей герою гибель.

* * *

Провал «Ченчи», вслед за неудачами «Театра Альфреда Жарри», стал для Арто крушением мечты о создании собственного театра. В театр Арто шла совсем не та публика, о которой он мечтал. Он считал своими зрителями «всех тех, кто зарабатывает на жизнь в поте лица своего», на «Ченчи» же явились сливки общества — явились как на публичный скандал, готовые освистать и изгнать автора.

Разочарования и материальные трудности гонят Арто прочь из Франции. Он уезжает в Мексику, читает в университете лекции «Сюрреализм и революция», «Человек против судьбы», «Театр и боги». Мексика влечет Арто к себе как страна сохранившей ритуальную культуру. Здесь он продолжает размышлять о природе театра и задачах его обновления. Он посылает свои записи Жану Полану, готовившему к изданию сборник работ Арто. Но когда в феврале 1938 г. издательство «Галлимар» выпустило этот сборник, озаглавленный «Театр и его двойник», сам автор



*Сцена из «Ченчи».
В центре — граф Ченчи — Антонен Арто*

уже не смог увидеть книгу. Вскоре после возвращения из Мексики Арто отправляется к берегам Ирландии. Из Дублина его высылают по подозрению в участии в уличных волнениях. На пароходе, по дороге в Гавр, происходит неизвестно чем вызванная стычка Арто с членом команды, и в Гавре его помещают в лечебницу для душевнобольных. Девять лет, проведенные там, и лечение электрошоком подорвали последние силы Арто. Нельзя без волнения читать его письма из больницы: «Я фанатик, а не сумасшедший. Я не хочу больше выносить современный миропорядок, который ведет нас к хаосу...»⁷⁰ Шла война, друзья Арто были разбросаны по всему свету. Адамов находился в концлагере, Арагон и Деснос — в подполье. Правда, Десносу удалось незадолго до своего ареста добиться перевода Арто в лечебницу с более мягким режимом. Врачи согласились освободить Арто в 1946 г. при условии, что друзья обеспечат его материально.

Художники и театральные деятели организовали распродажу картин и рукописей, пожертвованных в пользу Арто, а 7 июня 1946 г. в театре «Сара Бернар» состоялся благотворительный концерт, в котором стихотворения и поэмы Арто читали крупнейшие французские актеры Дюллен, Барро, Казарес, Жуве, Вилар, Рено, Кюни.

Возвращенный к жизни Арто мечтает работать. Он стремится снова попытаться счастья с «театром жестокости» и намечает поставить в театре «Вьё Коломбье» («Старая голубятня») «Вакханок» Еврипида. 13 января 1947 г. со сцены «Вьё Коломбье» Арто собирается рассказать в своеобразной лекции, названной «Наедине с Антоненом Арто», о «своей жизни и своем театре». Он тщательно готовился к лекции, но, выйдя на сцену, почувствовал себя в привычной атмосфере парижского театра — отчужденной, равнодушной — и отказался от первоначального замысла. «В тот вечер можно было видеть, — писал он Бретону, — как псевдолектор, мнящий себя “человеком театра”, отказывается от своего представления, собирает вещички и уходит восвояси. Действительно, я вдруг понял: хватит слов и даже стенаний, нужны бомбы, а их у меня не было, ни в руках, ни в карманах».

Но то, что показал Арто в этот вечер, было все же подобно бомбе. В фантастическом этюде-импровизации он сыграл самого себя, безумного Антонена Арто, сыграл своего двойника. Об этом уникальном монопредставлении в духе «театра жестокости» упоминают почти все исследователи творчества Арто. О потрясении от увиденного пишут Адамов и Блен. «Разум отступил, не только его разум, но и всех собравшихся, всех нас, зрителей, которых эта жестокая драма низвела до роли неуклюжих статистов, глупцов и ничтожеств... Когда представление окончилось, нам было стыдно снова занять свое место в мире, где комфорт покупается ценой компромиссов», — записал в своем дневнике Андре Жид⁷¹.

Арто умер в 1948 году, не увидев свои замыслы осуществленными. Некоторые принципы его театральной теории получили развитие в 50-е годы в «театре абсурда». Вневременной и асоциальный герой Беккета, Ионеско, Жене, Аррабаля, раннего Адамова, язык как свидетельство некоммуникабельности, многозначный текст, дающий безграничный простор режиссерской импровизации, — все это близко театральной эстетике Арто. Стремление к спектаклю-ритуалу, спектаклю-священнодействию у Жене, апелляция к жестокости как к постоянному свойству человеческой природы у Аррабаля, варьирование Беккетом темы конца являются своеобразным продолжением некоторых принципов, выдвинутых Арто. Не случайно взлеты французского «театра абсурда» связаны с именами Роже Блена и Жана-Луи Барро, режиссеров, делавших первые шаги в искусстве под руководством Арто.

Арто принес во французский театр XX века тему трагического надрыва. Жан Вилар писал о нем: «Арто шел прямо в ад. Он показал нам, он хотел убедить нас, что драматическое произведение, будь то драма или фарс, всегда — жестокость. Нашим школьным богам, от которых так трудно отречься, — ведь это Шекспир, Софокл, Мольер, — он противопоставил страх, таинственность и смерть. Он обратил наш взор к Стриндбергу, Бюхнеру, Клейсту, Эсхилу. Диалогу и интриге он противопоставил глобальные сюжеты, магию, ритм, жест, крик»⁷².

Никто во Франции до Арто не выдвигал столь решительно и неуклонно требования вернуть театру театральность, никто так горячо не отстаивал главенствующей роли режиссера. При всем глобальном размахе его замыслов Арто ставил перед собой и конкретную задачу преобразования французской сцены. В письме Жану-Ришару Блоку он предлагал объединить усилия для создания «национального театра, которой приобрел бы впоследствии европейский, а быть может, и мировой резонанс. Театра, который утвердит понятие режиссерского стиля, родившегося *здесь*»⁷³.

Но ни продолжение в драматургии абсурда ряда разработанных Арто эстетических принципов, ни его трагический надрыв, ни его декларации о создании национального режиссерского театра не объясняют той необычайной популярности, которую приобрело его имя и его теория в конце 60-х годов.

В спорах, которые велись в 70-е годы о наследии Арто, речь большей частью шла о различных толкованиях его теоретических положений, которые многими критиками сводились к требованию утвердить на театре ужасы, пытки и кровь. Влиянию Арто (в таком понимании «театра жестокости») приписывают представления, больше похожие на кич, чем на спектакли, «панический театр» Аррабаля, серию постановок в театре и в кино елизаветинских кровавых «кровосмесительных трагедий». «Театр жестокости» Арто — явление противоречивое и неоднозначное, несводимое к разгулу физического насилия. И прав известный итальянский литературовед и критик Энцо Сичилиано, призывавший не отождествлять обыденное понимание жестокости с философским ее осмыслением у Арто. Один из наиболее серьезных исследователей наследия Арто Н. Киаромонт писал: «Те, кто прибегли к “театру жестокости” как к новаторской формуле, понятой самым примитивным образом, не потрудились обратить внимание на многочисленные замечания и размышления Арто»⁷³. «Когда мы смотрим все эти хэппенинги, демонстрирующие лишь отсутствие мастерства и заблуждения, являющиеся жестокими только внешне (они должны задевать, но им это не удается), когда мы видим этот суррогат, авторы которого

называют себя последователями Арто, то мы убеждаемся, что если в нем и есть жестокость, то *вопреки* Арто»⁷⁵, — отмечал в статье об Арто знаменитый режиссер-экспериментатор Ежи Гротовский, в котором видят верного последователя Арто.

Еще более определенно высказался Барро в книге «Воспоминания для будущего», появившейся в 1972 г., как раз в разгар увлечения наследием Арто. В главке, посвященной своему давнишнему приятелю, Барро пишет, что «один из ключей, полученных от Арто: *чувство жестокости* (выделено Барро. — Т. П.). В той мере, в какой его понял я. Жестокость — это жизнь, не вкус к жестокости, а констатация факта. Чем жизнь активнее, тем жестокости больше. Отсюда всего один шаг до намеренной жестокости. Однако ничего общего ни с садистами, ни с мазохистами тут нет — и те и другие “обойдены” жизнью. Как и с наркотиком — не надо ложного толкования. Просьба не искать неоправданной жестокости именем Антонена Арто»⁷⁶.

Среди больших художников послевоенного театра, много размышлявших над наследием Арто и преломлявших его в своей практике, пальма первенства, бесспорно, должна быть отдана, помимо Ежи Гротовского, Питеру Бруку. Он признавался, что узнал об Арто от Гротовского, который в свою очередь впервые услышал о «бунтаре французской сцены» тогда, когда кто-то, увидев его работы, сказал, что они основаны на теории Арто. Некоторое время спустя, получив предложение написать статью об Арто и будучи обескуражен тем, что заказчик убежден, что он — Брук, прекрасно изучил «Театр и его двойник», уже очень тогда знаменитый английский режиссер зашел в книжный магазин, купил книгу Арто и впервые ее прочитал. Было это во второй половине 60-х. В опубликованной в 1968-м книге «Пустое пространство» Брук написал: «Пророков нельзя смешивать с их последователями, Арто не сумел создать театр, о котором мечтал, и вполне вероятно, что его видения обладают той же притягательной силой, что и пресловутая морковка перед нашим носом, которую нельзя достать. Сам он всегда говорил о полном слиянии искусства с жизнью, о театре, в котором актеры и зрители действу-

ют сообща, повинуюсь одному и тому же отчаянному зову. Воплощение идей Арто — это всегда предательство Арто, искажение, потому что легче подчинить определенным правилам работу нескольких преданных делу актеров, чем жизнь кучки никому не известных людей, которые случайно переступили порог театра и тем самым стали зрителями»⁷⁷.

Брук оказался прав. Большинство театральных экспериментов, освоенных именем Арто, совершались перед публикой, разделявшей экстремистские политические и художественные идеи их создателей. Пример наибольшего взаимопонимания театра и публики, вероятно, дал американский альтернативный театр 60-х годов⁷⁸. И в других странах его теория нашла наиболее адекватное и экспрессивное выражение в театральном искусстве, связанном с ультралевым крылом молодежного движения конца 60-х — начала 70-х годов. Фигура «вечного бунтаря» Арто затмевает в эти годы других лидеров сюрреализма потому, что эти другие, по мнению новых проповедников сюрреализма, скомпрометировали себя, связав свою судьбу и свое творчество с конкретной политической борьбой. Абстрактная же тотальность революционного идеала Арто, глобальность проповедуемого им бунта, сделали его пророком в глазах радикальной интеллигенции и студенчества. На страницах ставшего левацким журнала «Тель кель», взявшего на себя роль пропагандиста идей Арто, его имя постоянно упоминалось рядом с именами Сада, Батая, Джойса. В трудах того же толка нередко можно было встретить заявления, смысл которых сводился к тому, что для современной буржуазии Сад опаснее, чем Маркс, Арто — чем Брехт. И Маркс, и Брехт сдаются в архив истории мысли и культуры, они-де не способны испугать современного буржуа, а вот не знающие границ в своем бунте Сад, Арто или Жене как раз и являются потрясателями основ буржуазного общества, только они и могут причинить ему беспокойство.

Деятелей этой культуры в теории Арто привлекало требование театра, который вызывал бы постоянное напряжение душевных и физических сил, постоянное состояние экстазиса, бунта, театра, который призван стать «катализатором смятения, смуты»⁷⁹. В начале 70-х получила рас-

пространение идея Арто о противостоящем описательному и психологическому театрам театре метафизическом. Примером подобного «метафизического театра» может служить деятельность знаменитого «Ливинг-тиэтр» или спектакль, поставленный в сезон 70/71 гг. авиньонской труппой «Театр дю шен нуар» (Театр черного дуба). Руководитель и режиссер этого театра Жерар Желас утверждал, что традиционный театр умер в мае 1968 года и что театральное искусство должно идти в поисках новых путей по стопам Арто. Любопытно, что еще за два года до студенческих волнений 68 года на коллоквиуме университетских театров в Парме, посвященном театральной теории Арто, с подобным же заявлением выступал Жорж Деррида, один из самых известных французских философов. Деррида попытался сформулировать основные принципы теории Арто методом от противного: театр Арто — это ни один из ныне существующих видов театра, ни идеологический, ни абстрактный, ни политический, ни неполитический, ни театр переживания, ни театр отстранения.

Будучи не теоретиком, а практиком театра, Желас выразил свое понимание теории Арто в поставленном им спектакле «ОПЕРА-ция» (вспомним, как Арто писал о том, что каждый проходящий в театр подвергает себя операции). Взаимоотношения народа и буржуазии были показаны, по замыслу создателей спектакля, «внутри вспыхивающего сознания сына народа, убитого режимом». Убитый все время оживал, что, по мысли Желаса, должно было символизировать перманентную революцию, так как, по его выражению, «революция — это переливание крови».

Желас и ему подобные последователи Арто увидели в призывах Арто отказаться от примата слова на театре и выражать состояние человеческого духа прямое подтверждение своим требованиям, так как, по их мнению, в области искусства ценно только то, что не получает словесного, понятийного выражения, иначе это уже — идеология. Создавая невербальный театр, бунтующие молодые люди утверждали вслед за Арто, что слово стало не средством общения, а препятствием для взаимопонимания, что оно прикрывает ложь, фальшь, лицемерие. Вслед за Арто они проповедовали утопические идеи о возможности преоб-

разования мира с помощью театра. И создавали искусство, призванное дальше расшатывать пошатнувшиеся в мае 1968-го устои.

Куда интереснее освоение наследия Арто, лишенное политической конъюнктуры, которое оказалось необходимым для выдающихся художников XX столетия, таких как, например, один из великих реформаторов в балете Морис Бежар. Показательно, что интерес Бежара к Арто пробудил Жан-Луи Барро. Он попросил Бежара участвовать в вечере, посвященном восьмидесятилетию со дня рождения Арто (1976 год). Барро читал на сцене отрывок из текстов, написанных Арто во время путешествия в Мексику, «В стране тараумарас», а молодые танцовщики Бежара импровизировали на основе произносимого Барро текста. Выпускники созданной Бежаром в 1970 г. интернациональной школы «Мудра» были воспитаны на авангардистском смешении и освоении различных национальных и художественных танцевальных школ, увлеченные идеями внеевропейских цивилизаций, они легко погружались в причудливый мир Арто. «Им нужен был именно он, а не Беккет или Шекспир»⁸⁰, — писал Бежар в своей книге мемуаров. Он был заморожен необычностью и непривычной мощью текста, прежде всего «новеллой» «Гелиогабал», и пришло решение ставить ни на что до того не похожий спектакль. «“Гелиогабал” — ослепителен, — записывает Бежар. — Это текст, который ослепляет. Это головокружительно смело, это гоночная машина среди туристских авто французской литературы периода между двумя войнами. Короче, это — Арто. Это — солнце. Гелиогабал исторический персонаж, но Арто увидел в нем нечто родственное солнечным божествам... Арто давал возможность сочетать различные источники вдохновения — прежде всего сам текст, неистово безумствующий и утонченно изошренный, стремительный от первой до последней фразы, каждая из которых великолепна... Желание найти в себе (пусть даже на самой глубине) что-то от примитивного сознания, от обожествления Солнца и от ничем не сглаженной брутальности. И потом, ведь Арто способствовал высвобождению современного театра»⁸¹.

Для судьбы и театральных идей Арто спектакль Бежара — явление весьма знаменательное. Несмотря на 40 лет,

разделяющие текст и балет, фигура юного императора, жившего в третьем веке нашей эры (204–222 гг.), возведенного на престол сирийским войском в 14 лет и убитого в 18, интересует Арто и Бежара лишь как повод для создания современного ритуального действия. Ставший уже в отроческие годы жрецом в храме Солнца в сирийском Эмезе, он принял имя своего бога, Эль Гебаль, а когда стал императором, мечом и огнем насаждал поклонение Солнцу. Безумие и андрогинность, якобы присущие историческому Гелиогабалу (это — русская транскрипция греческого варианта имени Элиогабалос), становятся «острой приправой» ритуала, творимого художниками XX столетия. Аранжированная Пьером Анри музыка была взята Бежаром из африканской фольклорной традиции. Лишенные каких бы то ни было экзотических костюмов, одетые, как в большинстве спектаклей Бежара, лишь в трико, танцовщики воплощали хореографическую выразительность ритуала линиями своих тел, способных преодолеть любые табу.

«Не знаю, как оценил бы спектакль Арто. Возможно, он был бы возмущен, но такими вопросами даже не задаешься. Я подхватил эстафету как мог; теперь пришел мой черед»⁸². Эти слова Бежара, на мой взгляд, как нельзя лучше отражают тот тип взаимоотношений с наследием Арто, который постепенно сложился после разного рода преувеличений и попыток канонизировать его тексты и идеи. Те, кому знакомство с «театром жестокости» или иными страницами обширного наследия «великого бунтаря» подарило новый творческий импульс, неизбежно приходят к необходимости осознать, что «теперь пришел их черед».

К концу 70-х годов Антонен Арто прочно занял свое место в истории западноевропейского театра XX века, существуя в ней как бы в двух измерениях: период между двумя войнами, когда собственно и создавалась его театральная теория, и рубеж 60–70-х годов, когда эта теория оказалась извлеченной из забвения и появилось множество попыток осуществить ее на практике. Театральная практика конца XX века свидетельствует о том, что «театр жестокости» ею переварен и усвоен, как и множество других реформаторских и бунтарских идей этого столетия.

Примечания

¹ *Hahn O.* Portrait d'Antonin Artaud // Temps modernes. 1962. № 192–193. P. 1605.

² *Artaud A.* Oeuvres complètes. Vol. 3. Paris, 1964. P. 125.

³ Воспоминания и рецензии цит. по: Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault. Paris, 1958. P. 20–21.

⁴ *Artaud A.* Op. cit. P. 128.

⁵ Op. cit. Vol. 2. P. 154.

⁶ Antonin Artaud et le théâtre de notre temps. Paris, 1958. P. 21.

⁷ Любопытно, что Арто не выходит за рамки театров «Картеля четырех», который создали Бати, Дюллен, Жуве и Питоев, чтобы совместными усилиями защититься от конкуренции «театра Бульваров» и противопоставить коммерческому искусству «художественный театр», направляемый единой режиссерской волей.

⁸ *Artaud A.* Op. cit. Vol. 4. P. 278.

⁹ *Nadeau M.* L'Histoire du surréalisme. Paris, 1963. P. 17.

¹⁰ Цит. по кн.: *Великовский С. И.* К горизонту всех людей. М., 1968. С. 38.

¹¹ *Artaud A.* Op. cit. Vol. 1. P. 328.

¹² Artaud et le théâtre de notre temps. P. 137.

¹³ *Nadeau M.* Op. cit. P. 261.

¹⁴ *Artaud A.* Op. cit. Vol. 1. P. 290.

¹⁵ Это — переиначенные слова Альфреда Жарри, который предварил премьеру спектакля по своей пьесе «Король Убю» (1896) словами: «Действие происходит в Польше, то есть нигде».

¹⁶ *Adamov A.* L'homme et l'enfant. Paris, 1968. P. 34–35.

¹⁷ См.: *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения. М., 1964. С. 369–373.

¹⁸ *Artaud A.* Op. cit. Vol. 3. P. 270. Предсказание Арто оказалось пророческим: сегодня в большинстве работ по истории кино эти фильмы стоят рядом.

¹⁹ По свидетельству современников, юноша Арто в 1918 г. пытался создать в Марселе рабочий театр, но не сумел договориться ни с одним из предпринимателей.

- ²⁰ Artaud vu par Blin. Les lettres françaises. № 1064. 1965.
- ²¹ Artaud A. Le théâtre et son double. Paris, 1964. P. 115–116.
- ²² Op. cit. P. 129.
- ²³ Artaud A. Oeuvres complètes. Vol. 3. P. 16.
- ²⁴ Знаменательно участие Арто в постановке пьесы Голля «Мафусаил», которую осуществил в Париже в театре «Сен-Мишель» режиссер Жан Пенлеве.
- ²⁵ Немецкая приставка über тождественна французской sur.
- ²⁶ Цит. по журналу: Искусство. 1923. №1. С. 373.
- ²⁷ Goll I. Théâtre. Paris, 1963. P. 11.
- ²⁸ Artaud A. Oeuvres complètes. Vol. 3. P. 14.
- ²⁹ Goll I. Op. cit. P. 14.
- ³⁰ Goll I. Oeuvres. Paris, 1965. Vol. 1. P. 9.
- ³¹ Artaud A. Le théâtre et son double. P. 151.
- ³² Op. cit. P. 154.
- ³³ Ibid.
- ³⁴ Op. cit. P. 186.
- ³⁵ См.: L'art du Théâtre. Paris, 1967. P. 561.
- ³⁶ Op. cit. P. 557–558.
- ³⁷ Artaud A. Oeuvres complètes. Vol. 2. P. 33.
- ³⁸ Artaud A. Le théâtre et son double. P. 137.
- ³⁹ Op. cit. P. 191–193.
- ⁴⁰ Op. cit. P. 84.
- ⁴¹ Op. cit. P. 86.
- ⁴² См.: Surer P. Le théâtre français contemporain. Paris, 1964. P. 46.
- ⁴³ Op. cit. P. 42.
- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ Artaud A. Oeuvres complètes. Vol. 3. P. 297.
- ⁴⁶ Artaud A. Le théâtre et son double. P. 147.
- ⁴⁷ Apollinaire G. Oeuvre poétiques. Paris, 1956. P. 881.
- ⁴⁸ Цит. по кн.: L'art du Théâtre. P. 281.
- ⁴⁹ Artaud A. Le théâtre et son double. P. 196.
- ⁵⁰ См.: L'art du Théâtre. P. 357.
- ⁵¹ Artaud A. Le théâtre et son double. P. 196.
- ⁵² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Т. 2. С. 277.
- ⁵³ Там же. С. 274.
- ⁵⁴ Artaud A. Le théâtre et son double. P. 107.

- ⁵⁵ См.: The Drama Review. June 1972.
- ⁵⁶ Op. cit. P. 110.
- ⁵⁷ Artaud A. Oeuvres complètes. Vol. 4. P. 250.
- ⁵⁸ Op. cit. P. 271.
- ⁵⁹ Op. cit. P. 279.
- ⁶⁰ Artaud A. Le théâtre et son double. P. 40.
- ⁶¹ Artaud A. Oeuvres complètes. Vol. 4. P. 235.
- ⁶² Op. cit. P. 238.
- ⁶³ Planète. Février 1971. P. 52.
- ⁶⁴ Artaud A. Le théâtre et son double. P. 42.
- ⁶⁵ Ibid.
- ⁶⁶ Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М., 1979. С. 134.
- ⁶⁷ Там же. С. 135.
- ⁶⁸ Artaud A. Op. cit. P. 214.
- ⁶⁹ Бачелис Т. И. Тревоги и надежды Франции как их выражает Жан-Луи Барро // Театр. № 10. 1962.
- ⁷⁰ Из письма к Жаклин Бретон 7 апреля 1939 г. См. в кн.: Antonin Artaud et le théâtre de notre temps. P. 39.
- ⁷¹ Gide A. Les feuilles d'automne. Paris, 1949. P. 133–134.
- ⁷² Les lettres françaises. 28 juin 1972.
- ⁷³ Artaud. Oeuvres complètes. V. 5. P. 64.
- ⁷⁴ Preuves. № 205. Mars 1968. P. 11.
- ⁷⁵ Les temps modernes. № 251. 1967. P. 1886.
- ⁷⁶ Барро. Воспоминания для будущего. С. 151.
- ⁷⁷ Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 99–100.
- ⁷⁸ См. об этом в кн.: Бутрова Т. В. Американский театр: прошлое и настоящее. М., 1997. С. 50–117.
- ⁷⁹ Sandier G. Théâtre et combat. Paris, 1970. P. 16.
- ⁸⁰ Бежар М. Мгновения в жизни другого. Мемуары. М., 1989. С. 205.
- ⁸¹ Там же. С. 203–204. В 80-е годы во Франции появилось немало исследований, связывающих «театр жестокости» с Востоком и с ритуалом. Наиболее интересная работа, возвращающая Арто в круг западных идей эзотеризма и базирующаяся во многом на его рисунках, написана известным театроведом Моник Бори (Borie M. Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique. Paris, 1989).
- ⁸² Там же. С. 20.

АРТО, БАРРО, БРЕХТ И «ТЕАТР АБСУРДА»

С начала 70-х годов в театральной критике Франции, да и не только Франции, все чаще стало звучать утверждение, что послевоенный западный театр развивался под знаком двух имен — Брехта и Арто. Нередко при этом проводилась мысль о том, что ко второй половине 60-х Брехт оказался «переваренным и усвоенным» официальной буржуазной культурой, а Арто — единственным, кто был способен помочь выразить на театре революционное, преобразующее начало. Представляется, что интереснее и продуктивнее не выяснение вопроса о том, чья театральная теория оказалась более действенной и реформаторской, а попытка понять суть взаимосвязей и взаимоотталкивания внутри триады Брехт — театр абсурда — Арто (точнее, его последователи). Если анализировать те процессы, которые происходили в современном театре под лозунгом пересмотра основных заповедей «психологического театра», то и «театр абсурда», и Брехт, и Арто окажутся тут равновелики, равнозначны. Если же иметь в виду концепцию мира и человека, то, мне кажется, в тех очевидных различиях, которые существуют между пониманием роли и задач театра в преобразовании отношений индивидуума и общества у абсурдистов и Арто или у Брехта (при всем несовпадении позиций этих последних), ведущую роль сыграло время, эпоха, когда они формировались. Театральные теории Брехта и Арто, в чем-то диаметрально противоположные, несут в себе заряд энергии, свойственный 30-м годам, с их верой в возможность преодолеть исчерпанность буржуазной цивилиза-

ции, с предчувствием трагических катаклизмов. «Театр абсурда» появляется тогда, когда, как писал Барро в связи с Кафкой, после безмерных мук и страданий новая эра не наступила. Но заряд энергии 30-х годов ни у Арто, ни у Брехта в предвоенный период использован не был, и реальное влияние на театральный процесс они оказали гораздо позднее: Брехт в 50–70-е гг., Арто — со второй половины 60-х. Магистральные пути развития западного и прежде всего французского театра первых двух послевоенных десятилетий определялись абсурдистами и Брехтом.

Пожалуй, за всю историю французского театра, в том числе и в XX веке, нельзя найти ни одного примера подобного увлечения теорией и практикой «инострannого автора», как увлечение Брехтом после гастролей «Берлинер ансамбля» в Париже в 1954 г. В 1931 г. Гастон Бати пытался привлечь внимание французов к молодому немецкому драматургу, поставив «Трехгрошовую оперу». Ровно двадцать лет спустя Жан Вилар показал в только что организованном им Национальном народном театре «Мамашу Кураж», постановка которой вслед за корнелевским «Сидом» должна была наметить черты будущей репертуарной политики «общедоступного театра». Ни спектакль Бати, ни спектакль Вилара не стали событиями в театральной жизни Франции. После же гастролей «Берлинер ансамбля» Бертольт Брехт на многие годы определил один из путей развития не только демократического французского театра, но и театральной критики, социологии, театроведения. К началу 70-х годов, кажется, не осталось ни одной пьесы Брехта, которую бы ни поставили французские режиссеры. Нередко спектакли по Брехту оказывались самыми заметными событиями сезона, становились этапными в творчестве известных или начинающих режиссеров: «Карьера Артуро Уи» в ТНП в 1960 (режиссер Ж. Вилар, он же исполнитель главной роли), «Господин Пунтила и его слуга Матти» в ТНП в 1964 (режиссер Жорж Вильсон); на рубеже 50–60-х с именем Брехта входит в круг ведущих театральных режиссеров Франции работающий в Лионе Роже Планшон (его постановки пьес «Добрый человек из Сезуана», «Страх и нищета в Третьей империи», «Швейк во второй мировой

войне» получили широкий резонанс); успех сопутствует спектаклям Ги Реторе в «Театр де л'Эст паризьен» (ТЭП): «Трехгрошовая опера» и «Святая Иоанна скотобоев». Постановки произведений Брехта определили творческий путь таких современных французских режиссеров, как, например, Бернан Собель или Бруно Карлуччи.

Влияние Брехта заметно и ощутимо в формировании целой плеяды критиков и исследователей театра, составивших мощную ветвь литературо- и театроведения. Достаточно назвать имена таких крупнейших французских критиков, как Ролан Барт, Бернар Дорт, Морван Лебек, Андре Жисельбрешт, Эмиль Копферман. Все они на протяжении десяти лет, начиная с 1954 г., создавали выходивший раз в два месяца журнал «Народный театр» (*Le Théâtre populaire*), превратив его в пропагандиста брехтовской концепции театра, его теоретических работ.

Влияние Брехта очевидно и в целом ряде драматических произведений, созданных французскими авторами; если говорить о самых из них известных, то это и Арман Гатти, и Мишель Винавер, и Артюр Адамов, чья эволюция от антидрамы к политическому театру по-своему уникальна (хотя, если выйти за пределы театра, то поэтическое творчество Элюара и Арагона, не только поэта, но и прозаика, выразило отчетливо движение от сюрреализма к социально и политически обусловленной конкретике; но мне кажется, как и в случае с Арто, который тоже начинал как сюрреалист, что разрыв между сюрреалистическим и политически ангажированным искусством значительно менее глубок, чем между искусством абсурда и им же; потому и столь необычен путь, проделанный Адамовым). Именно Брехт и абсурдисты (а не Арто) явились определяющими направлениями французского театра 50–60-х годов в силу мощной концептуальной сконцентрированности их искусства.

В «театре Брехта» демократический французский театр нашел четко выраженную идейную и эстетическую концепцию, позволявшую надеяться на привлечение в зрительный зал широких слоев общества, на формирование

публики-единомышленницы. Один из самых вдумчивых французских театроведов Альфред Симон написал в этой связи: «Значение Брехта заключается в том, что он первым из драматургов поставил столь радикально вопрос о социальной функции театра и актера. Вместо того чтобы воплощать на сцене героические и эротические мечтания публики, он учит ее смотреть на действительность объективным и критическим взглядом. Он превращает ее в актера, который начинает действовать, когда пьеса окончена, и который продолжает ее в жизни»¹. Театр, дающий публике уроки политического, диалектического восприятия окружающего мира, актер, который благодаря «эффекту остранения» не позволяет зрителю забывать, что он — его современник и что в его игре есть его собственный взгляд на свой персонаж и на все происходящее на сцене, этот театр и этот актер, казалось, были способны вывести публику из состояния равнодушия и созерцательности. На протяжении двух десятилетий многие французские режиссеры, увлеченные «театром Брехта», ставили согласно его принципам не только пьесы Брехта, но и произведения Шекспира, Мольера, не говоря уже о современных авторах. «Исторический взгляд на повседневную жизнь» — как определил одну из главных особенностей «театра Брехта» Б. Дорт² — и высказанная Брехтом в одном из последних его выступлений мысль о том, что современному человеку необходимо представить современный мир обязательно как изменяемый, а не как нечто навсегда застывшее³, сформировали и поддерживали тот театр, который стремился помочь людям осознать происходящие в мире социальные и политические перемены, занять по отношению к ним определенную позицию.

Как это ни покажется парадоксальным, практически к тому же стремились и драматурги «театра абсурда», хотя никогда и нигде такие задачи никем из них не декларировались, и наоборот, большинство решительно отрекалось от признания общественной функции искусства. И тем не менее, их творчество ярчайшим образом отразило умонастроения и жизненную позицию значительного числа современников. То, что «театр абсурда» и «театр Брехта» пред-

ставляют противоположные концепции мира и человека, стало очевидно сразу же. Их параллельное существование не было мирным, противоборство, острее всего осязаемое в самой театральной практике, постоянно выплескивалось на страницы газет и журналов (чаще других с критикой «антитеатра» выступали авторы журнала «Народный театр», а с «противоположной стороны» самым активным полемистом был Э. Ионеско) и облекалось в драматургическую форму.

Если статьи в «Народном театре», особенно в первые годы существования журнала, напоминали манифесты и давали развернутые разъяснения того, каким, по мнению их авторов (и в соответствии с замыслами Брехта), *должен быть* театр, то суть многочисленных высказываний Ионеско, собранных в изданной «Галлимаром» в 1962 г. книге «Комментарии и контркомментарии», составляет «идея от противного» — каким театр быть не должен.

На семинаре в Лондоне, посвященном судьбам абсурда, весной 1988 г. мне довелось слышать, как Ионеско говорил: «“Театр абсурда” всегда был театром борьбы, — именно таким он был для меня, — борьбы против буржуазного театра, который он иногда пародировал, и против реалистического театра. Я утверждал и утверждаю, что реальность не реалистична; и я критиковал и сражался против реалистического, соцреалистического, брехтовского театра. Я говорил, что реализм — это не реальность, что реализм — это театральная школа, определенным образом рассматривающая реальность, так же как романтизм или сюрреализм». Завершая свое выступление, Ионеско объяснил, что в нем он «хотел говорить о битвах, о полемике, которые мы вели в то время (имеются в виду 50-е годы. — Т. П.) с некоторыми активными и язвительными брехтологами, среди них с Кеннетом Тайненом. Тексты этих дискуссий — исторические. Но мы знаем, что идеологии остались позади. На время их заменил чистый спектакль, режиссура. С другой стороны, абсурд так заполнил собой реальность, ту самую, которую называют “реалистическая реальность”; так вот, абсурд так заполнил собой реальность, что реальности и реализмы кажутся нам столь же правди-

выми, сколь абсурдными, а абсурд кажется реальностью: оглянемся вокруг себя».

В тех битвах, отголоски которых в 80-е будили полемическую энергию Эжена Йонеско, отчетливо проявилось противостояние не только эстетическое, но и мировоззренческое, определившее судьбы послевоенного театра и, как теперь уже очевидно, театра всей второй половины XX века. Если «театр Брехта» предложил образ «изменяемого мира», демистифицировал связи и взаимозависимости людей в современном буржуазном обществе, раскрыл причины трагических катаклизмов, если он потребовал от зрителей не пассивной созерцательности, а активного включения в предлагаемую ему увлекательную и заразительную игру, то «театр абсурда» принес на сценические подмостки метафизическое видение мира, лишённого реальных социальных противоречий, предстающего как нечто исконно враждебное человеческому существованию. Доведя до логического конца экзистенциальную идею абсурдности мира, драматурги «антитеатра» стремились утвердить мысль об абсурдности любых активных действий и поступков в абсурдном мире. Если в экзистенциалистской драматургии со свободой выбора для героя была связана возможность не утратить свое человеческое достоинство, то сама ситуация абсурдности мира очерчивала жестокие границы этой свободы. «Антитеатр» сузил эти границы до удушающей петли.

Идея отчуждения индивидуума, выраженная в столь острой художественной форме Ф. Кафкой, получившая столь детальный социальный, классовый анализ у Б. Брехта и трагический отсвет в драматургии экзистенциалистов, герой которой платил дорогую цену за право на самоутверждение в абсурдном мире, оборачивается в драматургии «антитеатра» безразличием и пассивностью, стремлением переложить свою «миссию» на чьи-то плечи. Предпосылки такой модели человеческого поведения содержатся уже в самом утверждении метафизичности абсурда, на которую неизбежно наталкивается мятущееся, зовущее к активным поступкам сознание экзистенциального героя. Зачем действовать, зачем «ввязываться в историю», если мир абсур-

ден и в нем все равно ничего нельзя изменить? Персонаж антидрам ни о какой свободе выбора и не помышляет, он не хочет не только действовать, но и мыслить, считая любую активность обременительной и бессмысленной, наталкивающейся постоянно на непонимание и враждебность. Он «понял», что ответственность — это одна из самых тяжелых нош, несомых человечеством, и поэтому поспешил снять ее со своей души, готовый передоверить ее кому угодно, кто возьмет на себя тяжкое бремя отвечать за происходящее на земле. Году у Беккета или Оратор в пьесе Ионеско «Стулья» символизирует эту силу, якобы способную нести ответственность. Но первый так и не появляется, а второй, призванный Стариком поведать миру «великую истину», оказывается немым.

Р.-М. Альберес, один из самых известных литературоведов Франции 40–60-х годов, немало сил отдавший изучению абсурдистской литературы, в том числе и драматургии, определяя ведущий принцип творчества Беккета, Ионеско, Адамова, который позволяет рассматривать их как драматургов, принадлежащих к одному течению, писал: «“Антитеатром” называется такое видение мира, которое неумышленно и во имя чистого искусства драматургии обратило в ничто человеческую психологию»⁴. Альберес прав, полагая, что «обращение в ничто человеческой психологии» было необходимо новым формам драматургии, во многом потому и получившим название «антидрама» или «антитеатр», что они противостояли традиции психологизма, характерного в той или иной степени для большинства произведений предшествующих периодов. А характерен ли он для экзистенциалистской драмы или для эпического театра Брехта? А разве персонажи «интеллектуальных пьес» Жана Жироду не подготовили этот очевидный отход от психологизма? И вообще, «театр идей», куда мы вправе отнести не только экзистенциалистов и Брехта, но и антидраму, не произвел столь же решительной революции на театре, как «новая драма» на рубеже веков? Конечно, с точки зрения формы, самой ниспровергающей явилась антидрама: отражая современный мир как воплощение метафизического, вселенского зла, перед которым бессилён челове-

ский разум и смешон здравый смысл, драматическое действие лишилось своих привычных атрибутов, а диалог — своей роли, превратившись в свидетельство некоммуникабельности в современном мире, в доказательство того, что язык является не средством и способом общения между людьми, а одним из доказательств человеческой разобщенности и невозможности взаимопонимания, психологической и нравственной немотивированности человеческих поступков. Но таким образом «театр абсурда» создал и своего рода новый психологизм.

На протяжении 50—60-х годов, во многом благодаря замечательным режиссерам и актерам, среди которых, может быть, наибольшая заслуга принадлежит Блену, Барро, а позднее Марешалю, персонажи «театра абсурда» становились все более понятны и близки зрителям. На сценических подмостках появился странный герой, который постепенно завоевал доверие и симпатии сидящих в зале людей своей такой узнаваемой странностью и даже абсурдностью. Прекрасные актерские работы давали возможность открыть в этих странных персонажах биение человеческого сердца, почувствовать их боль и неприкаянность. И оказалось, что лишенный конкретных связей с реальными повседневными проблемами, лишенный социального, а нередко и семейного положения, «абстрактный человек» «театра абсурда» может сказать больше об отчужденности и одиночестве человека в современном мире, чем герой, говорящий от имени класса, от лица социального слоя или прослойки. Брехт апеллировал к жизнестойкости человека, к его неизбежному стремлению к знанию и пониманию происходящих в мире процессов, предоставлял ему в художественной форме ключ к разгадке тайн и механизмов функционирования хорошо отлаженной административной и экономической системы. Оптимистическое по своей сути утверждение об изменяемости мира, лежащее в основе «театра Брехта», постепенно было вытеснено выдвигавшимся на первый план в поздних постановках его пьес трагизмом судеб его героев. Ощущение безысходности, невозможности побороть установившийся порядок вещей стали преобладающими, так как акцент делался на индивидуаль-

ность человеческой судьбы. И размышления о судьбе машины Кураж или Галилея, Шен-Те или Гали Гая рождали скорее пессимизм, чем оптимистическую уверенность в скором переустройстве мира по несуществующему в действительности образцу.

* * *

В конце 60-х, освященных именем и наследием Арто, в период новых «бури и натиска», политизации театра и театрализации политики, разрушительная ярость молодежных движений сметала на пути к созданию по-своему понимаемой культуры все прежние ценности. Объявленные буржуазными, и Брехт и «театр абсурда» оказались глубоко в тени, на далекой периферии мощного театрального взрыва. Никто, кажется, и не вспомнил, что и абсурдисты, и Арто вышли из одного лона — из огромного брюха папаша Убю, созданного дерзким воображением Альфреда Жарри, первого театрального бунтаря, пытавшегося взорвать «устой» еще в 1896 г. и явившегося провозвестником будущих бурь. «...Рассказ о понятных вещах лишь отягощает ум, портит память, в то время как абсурд упражняет ум и тренирует память»⁵, — эта формула Жарри и стремление к эпатажу, характерное вообще для французского искусства рубежа веков, оказались словно «заготовкой на будущее». Театр XX века обращался к ним в эпохи мощных потрясений, ставивших с особенной остротой и беспощадностью самые сущностные проблемы бытия: театр дадаистов и сюрреалистов после первой мировой войны и революционных бурь, прокатившихся по Европе; театр абсурда после второй мировой и атомных взрывов. Если мэтры «театра абсурда» о Жарри практически не вспоминали, не будучи склонными к определению собственных эстетических корней или влияний «извне», то Антонен Арто⁶, создавая в конце 20-х годов свой театр, назвал его именем Альфреда Жарри, обозначив таким образом свою родословную. Но если в 20-е Арто определял основную задачу «Театра Альфреда Жарри» как необходимость «участвовать — чисто театральными средствами — в разрушении того театра, что существует сегодня во Франции»⁷, то его после-

дователи конца 60-х годов «театральными средствами» не ограничивались. И разрушали они прежде всего театр, созданный усилиями двух самых решительных реформаторов послевоенной сцены, Жана Вилара и Жана-Луи Барро. Изгнание Барро из Одеона в мае 1968 г. и штурм Авиньонского фестиваля летом того же года — лучшие тому свидетельства.

Решительно задвинув в тень и полностью игнорируя «театр абсурда», последователи Арто выбирают в качестве своего знамени фигуру Жана Жене, в наименьшей степени ориентируясь при этом на его творчество, связанное с абсурдизмом, а ставя во главу угла его биографию изгоя и бунтаря против общепринятой морали и буржуазного «здорового смысла». Период рубежа 60–70-х годов, резкого слома театральные идей и театральной практики, полон парадоксов, нередко трагических. Самый большой парадокс этих лет в истории французского театра заключается, на мой взгляд, в том, что бунтари и ниспровергатели буржуазных ценностей в искусстве направили разрушительную силу своего праведного гнева не против действительно олицетворяющего коммерческое искусство «театра Бульваров», а против Вилара и Барро, многие десятилетия этому театру противостоявших. Трагизм личных судеб этих выдающихся художников тесно связан с крушением тех ценностей в искусстве, которые они отстаивали, будучи убеждены, и справедливо, что предлагают альтернативу той самой буржуазности, на бой с которой вышло молодое поколение.

«Парадокс Барро» тем более полон драматизма, что он практически единственный, кто был рядом с Арто в период, когда тот вынашивал идеи «театра жестокости». Барро и значительно менее известный у нас актер и режиссер того же поколения Роже Блен (Барро родился в 1910 году, Блен в 1907 году) считали себя учениками и единомышленниками Арто, были его ассистентами на единственной завершенной им сценической работе, спектакле «Ченчи» (1935 г.), пытались сами искать новые театральные пути среди тех же, что и у Арто идей: Барро дебютировал как постановщик спектаклем «Вокруг матери» по Фолкнеру

(1935 г.)⁸. Спектакли «Нумансия» по Сервантесу (1937) и «Голод» по Гамсуну (1939) сделали его лидером молодой французской режиссуры предвоенной поры. Блен участвовал как актер в «Нумансии» и «Голоде» и в поставленном Сильвенем Иткиным к Всемирной выставке «Экспо-37» «Прикованном Убю» Жарри. С появлением «антидрамы» Барро и Блен стали именно теми режиссерами, которые сделали ее феноменом не только литературным, но и театральным. Вспомнив молодость и уроки Арто, они дали ей сценическую жизнь, справедливо увидев в ней реализацию многих из тех требований, которые выдвигал их учитель.

Роже Блен остался верен идеям авангардистского театра 30-х годов на протяжении всего своего творческого пути. Он был первым, кто поставил пьесы Артюра Адамова (в 1950 г. «Большой и малый маневр», в 1952-м «Пародия»). Его имя вошло во все книги по истории послевоенного театра в связи с успехом поставленного им спектакля, фактически открывшего дорогу на современную сцену драматургии абсурда: написанная на французском языке пьеса С. Беккета «В ожидании Годо», впервые сыгранная в театре «Бабилон» в сезон 1952/53 гг., сделала имена автора и режиссера известными во всем мире. С этого момента Блен превращается в самого крупного «специалиста по Беккету», и становящийся все более знаменитым писатель доверяет ему самые важные свои творения: «Конец игры» (1957), «Последняя лента Креппа» (1960), «О, прекрасные дни!» (1963). Ставит Блен и пьесы Жана Жене: «Негры» (1959) и «Ширмы» (1966).

Именно с «Ширмами» Жене, поставленными Роже Бленом в руководимом Жаном-Луи Барро «Театр де Франс», связан самый шумный скандал во французском театре 60-х годов. Причем политическая окрашенность этого скандала превосходила нападки критиков на очевидные с их точки зрения художественные просчеты пьесы. Тема униженных и оскорбленных, характерная для драматургии Жене вообще, в «Ширмах» приобрела более конкретные черты в силу того, что изображенные в ней абстрактно-мистические события были соотнесены с реальной борьбой арабских стран, бывших французских и английских колоний,

за свою независимость. Тема народного восстания возникает в «Ширмах» с большей определенностью, чем, скажем, в его же пьесе «Балкон»: очевидно, что гнев и ненависть к угнетателям рождены и оправданы многими годами горя и унижения. Драматург рисует чудовищную в своей обнаженности картину сгущения всех темных сторон жизни, бессмысленной, грязной и отвратительной, превращающей людей в скотов. И на первый план выступают черты глобального, мистического бунта, все разрушающего и уничтожающего на своем пути, но не приносящего восставшим реальных плодов. Колонизаторы убиты и повержены, но победители ничего не выиграли от своей победы. Несмотря на то, что они были способны на стихийный протест, скотская жизнь искалечила их настолько, что они плохо себе представляют, что означает «жить как люди», а потому бунт их хоть и справедлив, но абсурден, бессмыслен.

Притом что пьесы Жене иного «темперамента», чем глубоко трагические и статичные драмы Беккета, и он не видит для человека выхода из мира абсурда и жестокости. Бунт оказывается лишь всплеском насилия и животных инстинктов. Так и ставил Блен свой спектакль, хотя и он и Барро понимали, что в условиях недавно закончившейся позорной для Франции войны в Алжире абстрактный бунт неизбежно обретет в глазах зрителей черты конкретной борьбы народа за свою независимость.

Первые десять представлений прошли спокойно, а затем начались сражения в театре, которые происходили буквально каждый вечер и привели к столкновениям в публике: разъяренные «пье нуар» (так называют бывших французских поселенцев в Северной Африке, которые, потеряв свою недвижимость после победы Алжира, переехали во Францию) и фашиствующие молодчики, прекрасно понявшие антиколониаторский пафос спектакля, стремились из вечера в вечер срывать представления. Барро подробно написал об этом в своей книге «Воспоминания для будущего» (с. 322–324).

В этой же книге немало горьких страниц рассказывают о том, как громили взбунтовавшиеся студенты театр Одеон, в котором многие годы работал Барро. И лидером

этой обезумевшей от ощущения собственной безудержной власти толпы оказывается Кон-Бенедит, которого Барро и Мадлен Рено легко узнают, так как два года назад он столь же рьяно защищал «Ширмы», сколь теперь, в мае 1968, требовал изгнания Барро. «Барро мертв» — вот вердикт, который вынесли замечательному художнику и неутомимому новатору молодые люди, требовавшие именем Арто и Жене революции на сцене. И он, самый верный последователь Арто и пропагандист Жене, ответил им спектаклем «Жарри на холме», поставленном, как и первая его работа после изгнания из Одеона, «Рабле» (декабрь 1968 г.), в полуспортивном-полуцирковом помещении театра «Элизе-Монмартр» на бульваре Рошешуар. Зрители старшего поколения помнили этот зал как место многих политических митингов в годы Народного фронта.

Барро были важны и эти ассоциации, так как он хотел, чтобы новые спектакли явились не только манифестами, но и своего рода манифестациями. Задуманный еще до майских событий 1968 года «Рабле» своей праздничностью, карнавальностью, раскрепощенностью прекрасно соответствовал умонастроениям той части публики, которая возлагала на «пылающий май» большие надежды, и в очередной раз подтвердил нонконформизм Барро, его постоянную готовность искать новые театральные пути. Спектакль «Жарри на холме» был в еще большей степени, чем «Рабле», откликом на современность. Перефразируя название одной из пьес цикла об Убю «Убю на холме», вернув Жарри в те места, с которыми тот был связан всей своей жизнью, на холм Монмартра, Барро подчеркивал в «Жарри на холме» свое стремление рассказать о судьбе писателя, значительно более сложной и многогранной, чем его пьесы; для многих ими и исчерпывается творчество «родоначальника абсурда». Опираясь на различные по жанру произведения Жарри, Барро показал драму непонятого художника, чьим двойником в глазах современников и потомков стал придуманный им персонаж — папаша Убю, в то время как Жарри стремился предупредить об ограниченных возможностях и даже бессилии интеллекта. Спектакль Барро превосходил умонастроения той части французской молодежи,

которой после мая 1968 года было суждено расстаться со многими своими иллюзиями.

«Жарри на холме» — это прежде всего рассказ о трагической судьбе бунтаря, противопоставившего себя обществу. Барро посвятил свой спектакль Антонену Арто. Конечно, в этом была не только дань памяти друга, чьи искания тесно связаны с Жарри, но и напоминание о своем родстве с создателем «театра жестокости», с тем, кого радикально настроенная молодежь и деятели культуры сделали символом глобального бунта и именем которого они изгнали из Одеона Жана-Луи Барро.

* * *

Когда говорят о полувековом творческом пути Барро, чаще всего упоминают как вехи на этом пути его постановки «Нумансии», «Атласного башмачка», «Гамлета», «Носорогов», «Рабле» и снова пьес Клоделя, отмечая его открытость различным художественным тенденциям на театре. И это бесспорно справедливо. Но справедлив и иной принцип характеристики сценического, да и кинематографического творчества Барро: верность тому направлению поисков, которое наметили Жарри и Арто и результатом которого во многом явился «театр абсурда». Я уже упоминала о его постановках 30-х годов, но и сороковые и особенно пятидесятые годы были отмечены такими его работами, как «Процесс» Кафки (1947) или цикл пьес Ионеско о Беранже, ведущее место в котором занимает своеобразная диалогия, сыгранная и поставленная Барро на рубеже 50–60-х годов: «Носороги» и «Воздушный пешеход». Именно Барро, даже в большей степени, чем Блену, «театр абсурда» обязан завоеванием подмостков «больших театров», выходом из крошечных театриков к многочисленной зрительской аудитории. Немало сделали для этого и режиссеры следующего поколения французского театра, Роже Планшон и Марсель Марешаль, но главная заслуга принадлежит тут Барро.

Если для постановки любого серьезного спектакля существенно важны взгляды режиссера на мир и на искусство, то художественная и мировоззренческая позиция тех,

кто брался проложить дорогу к зрителям произведениям «театра абсурда», важны вдвойне. Обобщенный образ мира и человека в нем, предоставляемые постановщику широчайшие возможности для интерпретации авторского замысла, дотоле неслыханная в театре неконкретность, немотивированность человеческих поступков, нарушение всех и всяческих связей, привычных представлений о действии и интриге, характерах и типах давали режиссеру большую свободу действий, но и, как может быть никогда ранее, возлагали на него огромную ответственность за спектакль.

На протяжении более чем десяти лет Барро ставил и играл лучшие произведения «антитеатра» не только Ионеско, но и «Путешествие» Жоржа Шеаде (1961), «О, прекрасные дни!» Беккета (1963). Одним из самых глубоких его творений в «театре абсурда» стал герой пьесы Жана Вотье «Сражающийся персонаж» (1956). Менее известный, чем Беккет, Ионеско и Адамов, Вотье — заметная фигура в драматургии абсурда. В немногочисленных своих пьесах Вотье предложил своеобразное восприятие мира через творчество. Ирреальное, непознаваемое, спонтанное, связанное с процессом создания художественных произведений, оно оказывалось для персонажей Вотье единственным смыслом существования, «дорогой к себе», к своему истинному «я». В начале 50-х Вотье завоевал известность одновременно с Беккетом и Ионеско после постановки на сцене маленького парижского театра «Пош» Андре Рейбазом его трагифарса «Капитан Бада» (1952). Имя главного героя, к которому Вотье вернулся позднее в радиопьесе «Бададеск» (1964), быстро стало нарицательным, определяющим бессмысленность, а порой и откровенный комизм предпринимаемых человеком усилий, для того чтобы доказать совершенно не понимающим его людям, и прежде всего самому себе, свое особое предназначение, свои творческие возможности. Ведущий сражение не на жизнь, а на смерть за свое право быть поэтом, капитан Рене Дюпон, прозванный Бада де Бадабум, находит достойного по упорству противника в лице своей жены Алисы, и ее непонимание и агрессивность кажутся ему заслуживающими того, чтобы быть запечатленными на бумаге. И до последнего

мгновения, до того как умчит его на небо машина с носящим позолоченную фуражку служащим не то похоронной, не то пожарной конторы, Бада будет судорожно записывать до полного изнеможения все нюансы своей многолетней дуэли с Алисой. Если сюжетную канву составляют перипетии многотрудных отношений Алисы и капитана Бада, то содержание — это драма творчества, драма несостоявшегося творца, который цепляется за возможность писать как за единственный смысл жизни, единственное оправдание своего существования. Драма тем более острая, что герой сознает свою несостоятельность.

Взвинченная до предела атмосфера постоянной битвы в мире непонимания и абсурда, делающих еще более очевидной бессмысленность предпринимаемого героем сражения, особенно выразительно создана Жаном Вотье в пьесе-монологе «Сражающийся персонаж». Своего рода продолжение и квинтэссенция размышлений, начатых в «Капитане Бада», это произведение Вотье полностью сосредоточено на главном, а здесь и единственном, действующем лице. Одиночество героя, которого так превосходно сыграл Жан-Луи Барро, это не только самоощущение Бада, но и реальность: известный писатель приезжает много лет спустя в городок своей юности и поселяется в том же номере плохонькой гостиницы, где он когда-то начал писать свой первый рассказ. Вернувшись в свое прошлое, он пытается дописать начатый когда-то рассказ и погружается в переживания молодого героя. Все отпущенное ему автором время Персонаж сражается сам с собой в поисках возможности искупить великий грех: этой ночью, когда он взялся за неоконченное юношеское произведение, ему вдруг открылось, что и достигнутое им положение, и успех — ложные, неистинные. Под утро появляется коридорный, оглушает героя (а может быть и убивает его) и выволакивает его прочь из номера. Так кончается для Персонажа это мучительное сражение.

По меткому определению критика Ж. Серро⁹, эта пьеса Вотье очень напоминает корриду, в которой Персонаж одновременно и бык и тореадор. Пластическая выразительность игры Ж.-Л. Барро усиливала это ощущение, а его ле-

гендарное умение «обживать» текст, делать понятным и доступным самое сложное, порой причудливое переплетение слов и фраз, позволило ему сквозь постоянно низвергающийся на зрителей водопад написанных Вотье слов донести до них боль и трагизм откровений своего героя. Если сравнить «Сражающийся персонаж» с сюжетно сходной пьесой Беккета «Последняя лента» (1959), то создается впечатление, что, в отличие от Креппа, который после диалога с самим собой прежним лишь укрепляется в своих эгоистических убеждениях, Персонаж судит себя строго и нелицеприятно. И Барро доносил до зрителей очищающий трагизм этого суда. В еще большей степени, чем постановкам Роже Блена, актерским работам Барро в «театре абсурда» было свойственно стремление вынести на поверхность глубоко запрятанное авторами чувство сострадания и боли за своих героев. Соединяя свои усилия, Блен и Барро сумели увидеть и показать другим за причудливой и усложненной формой абсурдистских пьес, за вычурностью языка мир человека страдающего и заслуживающего сочувствия и поддержки. Ошеломляющий успех поставленного Бленом спектакля «О, прекрасные дни!», блистательно сыгранного Мадлен Рено и Барро, который шел с перерывами более двадцати лет, решил судьбу пьесы, поначалу провалившейся в Нью-Йорке в 1962 г., а год спустя уже покорившей Париж, а затем и весь мир.

Да, Барро, актер и режиссер, очень много сделал для успеха «театра абсурда», во многом определил его «имидж», отчетливо обнаружив гуманистические его черты, и в какой-то мере способствовал тому, что он стал классикой XX века не только как литературное, но и как театральное явление. Но и для самого Барро, для его поисков героя в послевоенном французском театре «антидрама» явилась серьезной и многолетней помощницей, дав ему возможность пронести через годы тему человеческого одиночества, заявленную еще в первой его работе «Вокруг матери» в 1935 г.

С поставленного в 1946-м «Гамлета» и до «Жарри на холме» в 1968-м он постоянно возвращался к этой теме. Но почему-то исследователи театра за рубежом и у нас

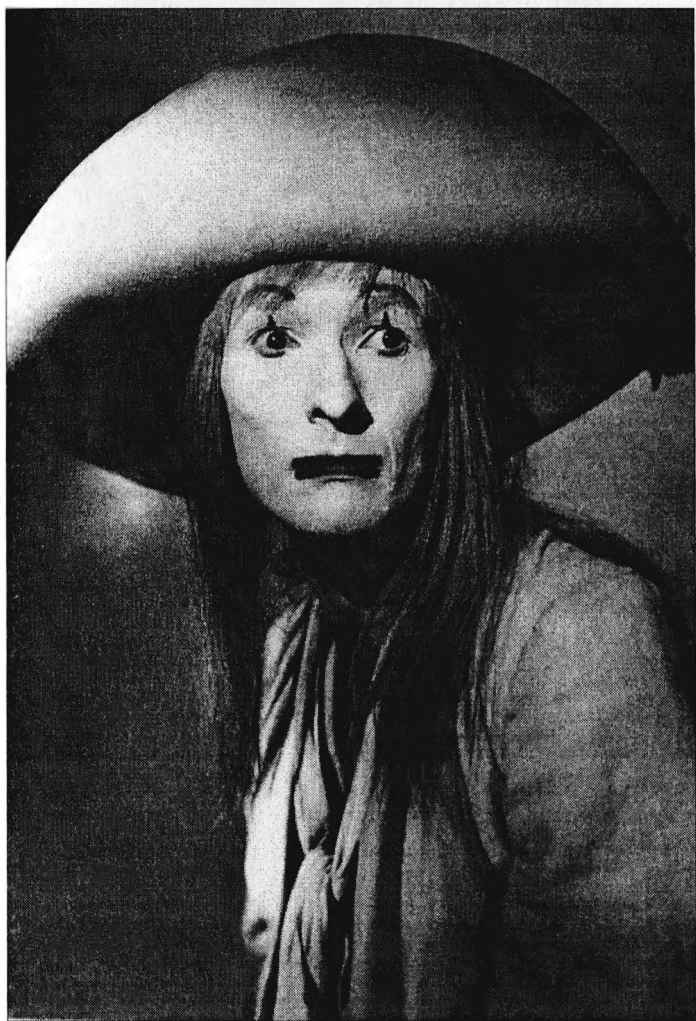
чаще вспоминают о его постановках Клоделя или мольеровских «Проделках Скапена» и «Амфитрионе», о «Ложных признаниях» Мариво или «Ночах гнева» Салакру. У нас понятно, потому что именно эти работы Барро привозил к нам на гастроли (хотя Т. И. Бачелис¹⁰ на примере пантомим Барро замечательно показала те стороны его творчества, которые в «больших» спектаклях нередко оказывались скрытыми от зрительских глаз). И отдельно, как бы в другом временном и художественном измерении, об «авангардистских спектаклях Барро». А жили эти постановки рядом, в один и тот же сезон, и были «абсурдисты» практически единственными современными авторами, к которым обращался Барро, с чьей помощью он выводил на сцену «современного героя», рядом с героями Клоделя, Мольера или Мариво.

Для мировосприятия Барро первых послевоенных десятилетий характерно то же, что и у «абсурдистов», ощущение метафизичности, неизменяемости сущностных отношений человека и общества. Он был первым, кто в послевоенном театре обратился к Кафке. В предисловии к переводам текстов Барро, собранных под общим названием «Размышления о театре» (во французском варианте «Новые размышления о театре»), Т. И. Бачелис справедливо отмечает как наиболее привлекательные черты режиссерского творчества Барро (в связи с инсценировкой им «Процесса» и «Замка») «его непримиримость к несправедливости, брезгливое отвращение к опустошенности, пресыщенности жизнью, к отсутствию идеалов и подлинных эмоций»¹¹. Барро решает «ввести творчество Кафки в театр»¹² в те же годы, когда, как диковинные ростки, пробиваются на театральные подмостки первые, еще мало кем оцененные, столь причудливые и непривычные пьесы «антитеатра», порожденные тем же крушением надежд, которое Барро, как и многие интеллигенты на Западе, испытал в 40-е годы. «В 1947 году, после того как в мире произошло так много событий, мы могли думать, что теперь все изменится, что наступит новая эра, что после безмерных мук и страданий, после того как раскрылась такая пропасть цинизма, слова обретут свой подлинный смысл, а ценности —

свою истинную ценность, что произойдет обновление социальных институтов, что общественная жизнь будет проходить открыто, на глазах у всех. Но нет. Ложь по-прежнему проникала всюду: слова утратили свое привычное значение. Обман был возведен в правило...»¹³ Сколько таких или им подобных высказываний можно найти в воспоминаниях и исследованиях, посвященных духовной жизни Франции тех лет. Барро написал эти строки в связи с размышлениями над постановкой прозы Кафки.

Реакция художников на переживаемый мрачный период крушения надежд, связанных с Освобождением, была, естественно, различной. Конец 40-х — начало 50-х — это мощный всплеск экзистенциалистской литературы и театра; это — обращение к героической классике Жана Вилара и его же «Мамаша Кураж»; это — первые прорывы на сцену пьес Жене, Адамова, Ионеско, еще до решившего многое в судьбе «антитеатра» успеха «В ожидании Годо» Роже Блена; это — поражающий своим ощущением атмосферы тех лет, реалистически точный и поэтически символический фильм Марселя Карне «Врата ночи». Это — «Процесс» и «Замок» Кафки в инсценировке и режиссуре Барро. Он же сыграл в обоих спектаклях главные роли. Это его, Барро, плод размышлений над извечной проблемой «личность и общество», над двойственностью этой проблемы, которую, по его мнению, когда-то «гениально изобразил Шекспир, в наши дни это сделал Кафка»¹⁴. В этих размышлениях Барро — не только интерпретация конкретных произведений Кафки, но и предчувствие, предвосхищение ведущей тенденции «театра абсурда», в чьей родословной, по убеждению многих исследователей, когда они удостоят этот феномен своего внимания, одно из ведущих мест будет отведено именно Кафке.

«Человека пугает одиночество, — пишет Барро. — Одиночество порождает страх. Общение с себе подобными придает человеку силы; возникает стремление быть вместе с людьми; человеку хочется, чтобы другие приняли его в свою среду. Только из боязни пространства люди живут обществом. Но в подавляющем большинстве случаев за право жить среди людей приходится расплачиваться



Жан-Луи Барро — мим Дюбюро.
Фильм «Дети райка» М. Карне



Мадлен Рено-Винни. «О, прекрасные дни!» С. Беккета



Эжен Ионеско, Жан-Луи Барро и Мадлен Рено



*Мадлен Рено и Жан-Луи Барро
в спектакле «Обмен» П. Клоделя*

своей свободой. Тот же, кто хочет сохранить личную свободу, обречен на одиночество... Индивидуум остается свободным, но предоставлен самому себе: отчаяние свободы. Чем шире и свободнее пространство, тем труднее там дышать. В этом и состоит проблема личности в "Замке". ...В "Процессе" рассматривается уже противоположная проблема — проблема боязни замкнутого пространства. Иосиф К., над которым с самого начала тяготеет обвинение и которого, словно тюремные стены, давит чувство вины, тщетно пытается вырваться из своей темницы. Это трагедия человека, бессильного противостоять гигантской машине правосудия. "Замок" — это трагедия пространства, трагедия свободной, но одинокой личности; изнурительные и тщетные попытки выломать дверь, за которой забаррикадировались люди и боги. Иосиф К. изнемогает в этой борьбе. Вот самая большая из всех трагедий человека»¹⁵. Наверное, существует немало более детализированных и тонких разборов сути этих, самых значительных произведений Кафки, но едва ли сыщется столь лаконичный и одновременно точный их анализ, сделанный человеком театра, убежденным, что «главная драма в театре — это трагедия человека, связанного законами общества»¹⁶.

Не менее крупной и трагической фигурой, чем Иосиф К., станет у Барро Беранже, герой трилогии Ионеско, центральное место в которой занимает пьеса «Носороги». Барро конкретизировал сатирическую направленность трагифарса Ионеско, поставив антифашистский спектакль, в котором носорожья болезнь ассоциировалась с коричневой чумой: в раздававшемся за сценой реве носорогов отчетливо слышалась любимая песенка немецких солдат «Лили Марлен» и мелодии маршей вермахта. Носорожьи симптомы проявлялись у персонажей тем очевиднее, чем больше эти люди были интегрированы в систему административных связей и зависимости. Выстоять, сохранить себя удастся лишь человеку не только внешне, но и внутренне независимому. Но он обречен на одиночество. Беранже у Ионеско произносит фразу, которая словно вобрала в себя раздумия Барро в связи с «Процессом» и «Замком» Кафки: «Одиночество давит на меня. Общество тоже»¹⁷.

Конкретный адрес сатиры, столь очевидно выявленной в спектакле, не облегчал решения многомерной проблемы взаимоотношений личности и общества, темы, пронизывающей все послевоенное творчество Барро. Наиболее адекватное своему мироощущению выражение этой темы он находит у Кафки, Вотье, Беккета, Шеаде, Ионеско. Ни одного произведения Брехта Барро не поставил. А вот уж автор, которого непрестанно мучила «трагедия человека, связанного законами общества» и у которого, как, может быть, ни у кого другого, театр 50–70-х годов искал ответа на вопрос «Преодолима ли эта трагедия?». Но Барро он оказался чужд.

* * *

Театральный взрыв конца 60-х отказал и Брехту и «театру абсурда» в той роли, которую они, казалось, были призваны еще долго играть на сценических подмостках. И если Брехта продолжали играть на протяжении всех 70-х, обращаясь, главным образом, к его ранним, во многом экспрессионистским пьесам («Барабаны в ночи», «В джунглях города», «Ваал»), если некоторые режиссеры использовали принципы брехтовского театра для создания остро социальных политических спектаклей (как, например, Мемет Улусой в своей постановке 1975 года «В холодных водах эгоистического расчета...» по «Капиталу» К. Маркса с вкраплениями поэзии Маяковского, Брехта и Хикмета), то «театр абсурда» был сметен словно вихрем. Он перестал практически существовать и на протяжении целого десятилетия никоим образом не влиял на художественную жизнь Франции. Не исчезнувшие и в эти годы со сцены маленького театра «Ля Юшетт» «Лысая певица» и «Урок» Ионеско ничего в этой картине не меняли, так как давно уже не воспринимаются как феномен живого театра, а входят в список достопримечательностей Парижа, как Эйфелева башня, «Мулен руж» или Центр Помпиду. Произошел своего рода слом в отношении театра к отдельному человеку, к личности, произошло смещение акцентов. Не одиночество, а коллективная ярость, не пассивное ожидание, а «рай немедленно», не отчужденность, а включенность в

общее движение протеста против буржуазной цивилизации захватили театр.

Классовый анализ, предложенный Брехтом, больше не устраивал своей определенностью и нормативностью. Руководящей стала идея глобального бунта, во многом окрашенная в анархические цвета. Классовый подход сменился возрастным, молодежь, независимо от принадлежности к тем или иным слоям общества, бунтовала против «мира отцов», против той самой покорности обстоятельствам и приятия существующего общественного уклада, против того самого царства «здорового смысла», которые были постоянной мишенью «театра абсурда». Если «театр абсурда» сосредоточил свое внимание на индивидууме, то театр, связанный с радикальными движениями 60-х годов, представлял коллективного героя. Все личное, индивидуальное было в нем растворено и утрачено, сознательно подчинено идее коллективного творчества, которое включало в себя не только процесс создания спектаклей, но и их стилистику. Все виды альтернативных театров в США, или, если говорить о Франции, «Театр дю Солей» Арианы Мнушкиной, «Гран мажик сиркюс» Жерома Савари, «Театр дю шеннуар» Жерара Желаса и множество других менее известных театральных объединений пытались с заразной энергией и увлеченностью реализовать идею активного вмешательства искусства в жизнь. Коллектив единомышленников, коллективный разум, коллективный талант и творческая устремленность к прямым контактам со зрителями; жизнь театральной коммуной, прообразом которой служил мольеровский тип театра; не только искусство, но и бытие, быт, вытеснили с театральных подмостков рефлектирующую, мятущуюся, сражающуюся саму с собой личность.

Официальное признание (Нобелевская премия Беккета в 69-м и избрание Ионеско во Французскую Академию в 73-м) сыграли, конечно, свою роль в отторжении их от «опозиционного искусства», но в значительно большей степени, на мой взгляд, их изгнало со сценических подмостков новое альтернативное театральное движение. Думается, что многолетнее молчание Беккета, Жене, Шеаде сви-

детельствовало о том, что они почувствовали исчерпанность своих творческих возможностей еще до того, как им на это так беспощадно указал театр, бунтовавший против буржуазной культуры, куда он отнес и их. Ведь и имя Жене оказалось рядом с именем Арто только потому, что он многие десятилетия служил символом изгоя и парии общества, а не в связи с его драматургией.

«Бурные шестидесятые», захватившие и половину следующего десятилетия, породили новую волну пессимизма, связанную с разочарованием возможностью кардинально перестроить мир. Юноши и девушки 68-го, те, кто строил баррикады в Латинском квартале и громил Одеон, стали на десять лет старше. Большинство из них вынужденно или безболезненно вписались в жизнь того общества, которое они пытались ниспровергнуть. Многие, тяготясь этим положением, ностальгически вспоминали свою революционную юность. Немало оказалось и тех, кто так и не смог приспособиться к существующему порядку вещей и сделал содержанием и смыслом своей жизни оппозиционность ко всем и вся. А общество в целом стало больше тяготеть к новому конформизму, почти неизбежно следующему за неудавшимися социальными взрывами.

Исчерпав возможности поиска новых форм, связанного с идеей искусства, активно вмешивающегося в жизнь, театр точно уловил изменившуюся общественную ситуацию. Он не избежал общей участи: прекратили свою деятельность те, кто был тесно связан с движением «новых левых» и не смогли или не захотели иной судьбы; постепенно стали возвращаться с площадей и улиц в театральные помещения те, кто ощутил непреходящую ценность и роль театра как единственного искусства, способного установить непосредственный контакт между людьми, актерами и зрителями, кто понял, что «уличный театр» не является единственным и гарантирующим непрременный успех условием возникновения этого живого, пульсирующего контакта. Уже к концу 70-х стало очевидным, что доминирующее положение в репертуаре всего демократического французского театра заняла классика, что бесспорный приоритет принадлежит Шекспиру, Мольеру, Чехову и

Клоделю. Вероятно, можно рассматривать это повальное увлечение постановкой классических произведений не только как стремление вернуться на сценических подмостках к великим и неумирающим страстям и извечным вопросам, но и как покаяние за то безудержное «осмеяние и растерзание» классики, которому она подверглась, будучи обвинена в буржуазности.

В начавшемся на рубеже 70–80-х годов возвращении интереса к отдельной личности, к темам одиночества и трагической разобщенности людей в современном мире, сильнее всего звучащим в «театре абсурда», особое место принадлежит спектаклю, поставленному известным чешским режиссером Отомаром Крейчей с французскими актерами и показанному на Авиньонском фестивале 1979 г. И вновь пьесой, которая сыграла важную роль в театральном процессе определенного времени, была пьеса Беккета «В ожидании Годо». Через четверть века после премьеры ей суждено было начать новый этап в истории «театра абсурда», его возвращение на сценические подмостки в ином уже качестве.

Вероятно, не стоит переоценивать возможности одного спектакля повлиять на возникновение или исчезновение той или иной театральной тенденции. Но как, скажем, «Вишневый сад» Джорджо Стрелера, поставленный в сезон 1973/74 гг., чутко уловив движение и потребности времени, вызвал на десятилетия увлечения постановками чеховских пьес, так и спектакль Крейчи позволил обнаружить в лучших произведениях «театра абсурда» непреходящие ценности. Естественно, лишившись присущих им при возникновении элементов эпатажа и провокационности, многие произведения абсурдистов обнаружили с большей, чем раньше, очевидностью свою гуманистическую суть. Любопытно, что в вернувшемся интересе театра к индивидууму произошло определенное сближение абсурдистов и Чехова.

Дело тут совсем не в тех, достаточно многочисленных попытках ставить Чехова как предтечу абсурда, не в создании «абсурдных пьес» из чеховской прозы, а в общей для них боли за человека, сострадания ему, в сознании

агрессивной пошлости обыденной жизни, сопротивление которой одновременно драматично, трогательно и смешно. Окруженные бытом со всех сторон, прочно связанные с ним сотнями тончайших нитей герои Чехова и существующие в пустынном пространстве «ничейной земли» персонажи Беккета или Ионеско, без роду и племени, лишенные корней, одинаково открыты ожиданию чуда. И Чехов, и абсурдисты оказались столь привлекательными для режиссерских исканий последних двух десятилетий XX века и своей подчеркнутой антигероичностью; ирония, присущая их пьесам, смягчает жесткий, а нередко и жестокий, разговор театра со зрителями о том, сколь малого достиг человек в разрешении сущностных проблем бытия, сколь непривлекательна и неутешительна картина мира, созданного человеком за тысячелетия своего развития. Но так же как конкретный человек не перестает надеяться, что завтра — или когда-нибудь — произойдет что-нибудь необыкновенное, что вырвет его из монотонности буден, так и герои Чехова или Беккета несут в себе эту надежду. Для беккетовских Владимира и Эстрагона Годо значит то же, что Москва для чеховских трех сестер.

И все же есть нечто, что разделяет героев Чехова и драматургов «театра абсурда», это ощущение у персонажей чеховских пьес, что жизнь дана им «всерьез и надолго», что она естественна и протяженна во времени. Вобрав в себя все происшедшие в XX веке катастрофы и катаклизмы, персонажи «театра абсурда» этого ощущения лишены, они существуют в постоянном ожидании конца света. Но, может быть, главное открытие, сделанное в интерпретациях, скажем, пьес Беккета в 80–90-е годы — оказывается, и в этом состоянии можно жить, а жестокость и человечность могут уравнивать друг друга даже на краю бездны. Именно об этом был спектакль Крейчи «В ожидании Годо». Постановка Крейчи обнаружила за почти будничной привычностью языка и человеческих реакций тот мифологический срез беккетовской пьесы, в который дано проникнуть далеко не каждому. Ему удалось так совместить эти два пласта, что спектакль приобрел ту самую объемность, которой большей частью лишены сценические варианты

произведений «театра абсурда»: в них либо акцентируется алогичность представленных ситуаций, либо (особенно в последнее десятилетие) эти ситуации сводятся к жизнеподобию по принципу «жизнь полна абсурда, потому он — реалистичен».

Никогда еще ни одна пьеса Беккета не игралась перед такой многочисленной публикой: спектакль Крейчи был показан в Авиньоне на самой большой и самой почетной фестивальной площадке у стен Папского дворца. Его завороженно смотрели одновременно более трех тысяч зрителей. Реакция огромного «зала» была живой и адекватной: и гробовая тишина, и веселый, часто возникавший смех, и долгие дружные аплодисменты после окончания представления. Показательна сама по себе дистанция, пройденная «театром абсурда» от крошечных залов в 50-е годы до гигантской чаши Папского дворца, от элитной публики до широчайшей зрительской аудитории.

Белый эллипс, наклоненный к помосту под углом приблизительно 30 градусов; сухое темноствольное дерево, напоминающее своей конфигурацией человека, который стоит, раскинув высоко поднятые руки и склонив на бок голову (именно такую позу выберет Эстрагон, когда решит спрятаться за ним, вызвав дружный смех зрителей); лежащий в отдалении камень — все это очень точно воспроизводило авторские указания к предполагаемой сценографии «В ожидании Годо». Все персонажи — в черном: элегантный щегольской фрак и котелок на Поццо, мешковатый костюм, явно с чужого плеча, на Лакки, выдавшие виды, обтрепанные и тесноватые (тоже, может быть, с чужого плеча) пиджаки и брюки на Владимире и Эстрагоне. Большой, добродушный, снисходительный и ласковый Владимир (Жорж Вильсон) и придира, зануда и нытик Эстрагон (Рюфюс) составляли столь узнаваемую пару разных человеческих типов, так необходимых друг другу, что незамедлительно вызывали живой отклик у публики. В неунывающем Владимире Вильсона, который огорчался лишь тогда, когда не мог доказать приятелю, что они находятся в том же, что и накануне, месте, отчетливо проступало бесценное свойство характера, сформировавшегося в соответ-

ствии с утверждением «счастье Божие внутри нас». Вильсон играл натуру неординарную в своей способности радоваться просто возможности жить, разговаривать. В его герое не было и тени бодрячества или наигранной жизнерадостности. Он просто принимал жизнь как данность, не лишенную привлекательности уже хотя бы потому, что ничего иного дано не будет. Кто-то из критиков написал, что спектакль Крейчи вслед за Беккетом — это театр, в котором не задают вопросов, а где живут персонажи, знающие ответы.

Много говорившие и ничего не предпринимавшие «герои» совершенно не идеализировались. Было очевидно, что при втором появлении Поццо и Лакки Владимир и Эстратон не хотели помочь им подняться лишь потому, что боялись лишиться развлечения. Да и прихода Годо они не так уж и жаждали: ведь он сулил им неизвестно что, а к своему нынешнему существованию они успели как-то приспособиться: от их поведения не возникало ощущения бесцельно убиваемого времени, ожидание явно стало для них вполне органичным «течением» жизни. Лишь приход Поццо и Лакки нарушал его, но и приносил с собой развлечение. Игравший Поццо знаменитый французский актер Мишель Буке даже в этом актерском созвездии выделялся точностью и выверенностью рисунка. Его персонаж представлял как воплощение самовлюбленности, эгоизма и властолюбия: ему не нужен никакой Годо, а любое непредвиденное событие невозможно и нежелательно, так как он вообще не ждет ничего, лишь диктует всем свою волю, будучи убежден в безграничности своей власти. Но Буке смог увидеть и показать одновременно и ущербность этого заносчивого и жестокого существа, заслужившего не только насмешку, но и жалость. Притягательность героев Буке, Вильсона и Рюфюса, помимо их жизненной достоверности, заключалась еще и в том, что в них чувствовалась какая-то тайна.

Настораживающая загадочность, словно висевшая все время в атмосфере, аккумулировалась на протяжении первого акта и разражалась в сцене появления Поццо и Лакки безудержной, доходящей до безумия клоунадой. Казалось,

что все четверо решили выпустить на волю скрытые в них порывы и подавленные стремления, они устраивали такую вакханалию на тему «власть и жестокость», что зрители едва успевали переводить дух. Отыгравая весь беккетовский текст и заложенный в нем подтекст, актеры не оставляли у публики сомнения в том, что власть, держащая на привязи мысли и культуру (так нередко прочитывают аллегорический смысл дуэта Поццо-Лакки), губительна и беспощадна. Но в их игре было такое количество оттенков и нюансов, что разгадывать и интерпретировать их можно достаточно долго.

Мир без Бога, в котором уже нет места созидающей энергии, подчеркнуто антигероичный, но и человечный, оставляющий человека один на один с проблемами бытия, — таким, по Беккету и Крейче, предстал мир сегодняшней и вечной в спектакле 1979 г. Этот спектакль запомнился видевшим его, может быть, еще и потому, что обнаружил родство драматургии Беккета с притчами Чарли Чаплина. Да и вообще очень расширил границы представлений о «театре абсурда», интерпретировав его универсализм не как оторванность от жизненной конкретности, а как выход к общечеловеческим сущностным проблемам.

Примечания

¹ *Simon A.* Dictionnaire du théâtre français contemporain. Paris, 1970. P. 102.

² *Dort B.* Théâtre réel. Paris, 1971. P. 11.

³ *Брехт Б.* Собр. соч. М., 1965. Т. 5/1. С. 201.

⁴ *Albérès R.-M.* L'aventure intellectuelle du XX siècle. Paris, 1959. P. 343.

⁵ Цит. по кн.: *Pillement L.* Le théâtre d'avant-garde d'Alfred Jarry à Jean Anouilh. Paris, 1949. P. 38.

⁶ Любопытное совпадение: Арто родился в 1896-м, в год премьеры «Короля Убю» Жарри.

⁷ *Artaud A. Oeuvres complètes. Vol. 3. Paris, 1964. P. 16.*

⁸ Подробнее о творчестве Ж.-Л. Барро в связи с А. Арто см. в статье «Судьба и театр Антонена Арто».

⁹ *Serreau G. Histoire du nouveau théâtre. Paris, 1966. P. 140.*

¹⁰ См.: Театр. 1962. №10.

¹¹ *Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М., 1963. С. 10.*

¹² Там же. С. 189.

¹³ Там же. С. 188.

¹⁴ Там же. С. 196.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Ionesco E. Rinoceros. Цит. по: Paris-Théâtre. № 156. P. 15.*

ТЕАТРАЛИЗОВАТЬ ПОЛИТИКУ, ПОЛИТИЗИРОВАТЬ ТЕАТР

«Можно ли совершить культурную революцию, не совершив Революцию? В мае французские студенты хотели совершить культурную революцию; чего же не хватило им для успеха? Возможности совершить настоящую революцию, иначе говоря, не культурную революцию, а ту, в основе которой лежит приход к власти путем ожесточенной классовой борьбы. Но это не значит, что идея культурной революции во Франции была просто чистым миражом. Наоборот: майское движение выражало стремление к радикальному пересмотру устоявшихся ценностей и Университета, и Общества, отношение к ним как к уже умершим. «Очень важно и дальше заниматься этим пересмотром», — говорил в январе 1970 г. в интервью английскому журналу «Нью Лефт Ревью»¹ один из самых знаменитых французских писателей и философов XX столетия Жан-Поль Сартр, который на протяжении полувека постоянно оказывался в центре общественных и политических катаклизмов. Принадлежа к поколению «отцов», он приветствовал нигилизм «детей». Иным оказался взгляд на эти события Пьера Паоло Пазолини (1922–1975), поэта и кинорежиссера, одного из самых ярких нонконформистов второй половины XX века. В начале 1970-х он писал: «После неожиданной и мощной научно-технической революции 60-х годов, а также лжереволуции 1968 г. (которая, хотя и была представлена как “марксистская”, в действительности оказалась просто самокритикой буржуазии, воспользовавшейся молодежью для разрушения мифов, которые ей же самой и мешали гос-

подствовать дальше) реставрировать начали как раз самые негативные стороны прошлого. Опыт молодого человека, которому сегодня 20–25 лет, складывался под влиянием событий 68–70-х годов и поставил его в оппозицию к миру отцов. В результате “разрыва с отцами” возникло нечто вроде “молодежного гетто”, молодые оказались отделенными от большого мира той самой стеной, которой они отгородились от отцов... Молодежь страдает конформизмом, интеллигентской слабыхарактерностью. Все эти признаки отцы в свое время преодолели, хотя бы отчасти. И вот в такой момент отцы оказываются прогрессивнее детей, сколько бы те не кричали и не суетились. На самом деле, в “детях” пышным цветом расцвела та самая провинциальная конформистская мораль, против которой так долго (и не безуспешно) боролись предшествующие поколения. И все это из-за того чудовищного барьера, который “дети” возвели между собой и “предками”².

События весны–осени 1968 года оказались самым мощным в послевоенной Франции социальным потрясением, многое определившим в ее дальнейшем развитии. Они начались как взрыв давно копившегося в студенческой среде недовольства внутренними распорядками и администрацией университетов. Более глубокая неудовлетворенность сегрегативным доступом к высшему образованию и той ролью, которую отводит университету общество, где всё определяют интересы монополий, переросла в неприятие общества в целом, поддержанное рабочими.

Атмосферу тех дней во многом определили внешняя форма, в которую вылились поначалу выступления молодежи (традиционные для революционных выступлений баррикады и уличные бои, а рядом, почти одновременно, веселые карнавальные хороводы), и серьезность — а порой и трагизм — подлинной социальной битвы в сочетании с весьма своеобразной театральностью. Одним из документальных свидетельств той поры явилась изданная в том же 1968-м году книга «Майские баррикады», куда вошли 128 фотографий, сделанных в мае четырьмя фотоаппаратами агентства «Гамма» и прокомментированных известным французским журналистом Филиппом Лабро³. Конечно

же, в книге превалируют фотографии стычек и настоящих боев с полицией, перевернутых и горящих машин, разрушенных баррикад, митингов на фоне портретов Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина и Мао Цзедуна (чаще двух последних). Но рядом с этими снимками, дополняя их и контрастируя с ними, мы видим фотографию студентов, веселой толпой окруживших перед Сорбонной свой маленький духовой оркестр, или молодежь, 27 мая танцующую в хороводе на стадионе Шарлети. Но больше всего запоминаются, пожалуй, фотографии, на которых студенты, готовящиеся к очередной схватке с блюстителем порядка перед зданием мэрии Парижа (о том, сколь жестоки и кровавы были эти столкновения, свидетельствуют многие снимки в книге), выглядят карнавальными или почти опереточными персонажами: рты повязаны шарфами, платками, на некоторых надеты противогазы (все эти меры предосторожности против слезоточивых газов вскоре станут неизменным атрибутом массовых выступлений во многих странах мира, но тогда в Париже они поражали своей «живописностью»). А на головах ... каски кайзеровской армии, в руках щиты и мечи, явно добытые на складах театрального реквизита. Они будут драться на совесть, эти нелепо и смешно выглядящие ребята, но их, если так можно сказать, «утилитарный маскарад» своей театральностью передает царивший в те дни дух игры, авантюры. Игры всерьез, но все-таки игры.

Однако сила взрыва была такова, что привела не только к демократизации в системе образования, но и к серьезным социальным изменениям в различных областях общественной жизни. Именно события мая 1968-го в конечном счете стали причиной ухода с политической арены генерала де Голля. Желая выявить отношение сограждан к своей политике, меньше чем через год после «пылающего мая» де Голль объявил референдум, на котором большинство ответов было «нет». В ночь с 27 на 28 апреля 1969 г. радио и телевидение передали заявление Шарля де Голля: «Я прекращаю исполнять обязанности президента Французской Республики».

Но для большинства участников студенческих волнений реализация экономических и политических требова-

ний, вся эта «проза жизни» была малоинтересна. Для них революция (именно так они называли майские события 1968 года) представлялась не как средство достижения определенных социальных целей, а как состояние духа, как ситуация, в которой «к власти приходит воображение» и наново изобретается жизнь. Ведомые лидерами троцкистского и маоистского толка (например, братья Даниэль и Габриэль Кон-Бендиты, Ален Жейсмар), напичканные сумбурными постулатами марксизма, почерпнутыми не столько из первоисточников, сколько из весьма тенденциозных работ современных его толкователей, умудренные штудиями трудов философов и социологов «Франкфуртской школы», и прежде всего Адорно и Маркузе, «новые левые»⁴ ринулись в бой за ниспровержение всех и всяческих основ, за уничтожение буржуазной морали и буржуазной культуры. При этом буржуазной объявлялись любая мораль и вся культура. Убежденные в том, что лишь им одним известна «истина в последней инстанции», что именно они, и никто другой, вооружены подлинно творческим подходом к марксизму, «новые левые» именем «культурной революции» призывали к полному разрыву с прошлым. Книга одного из властителей умов радикально настроенной молодежи, французского философа и литератора Режи́са Дебре, соратника легендарного Че Гевары⁵, изданная в 1967-м, называлась «Революция в революции» и имела показательный подзаголовок «Освободить настоящее от прошлого». Освобождались от любого прошлого, любой ценой; создавали свою иерархию заслуг не только перед «революционным движением», но и перед «новым искусством»; выдвигали своих героев и пророков. Со свойственным всякому глобальному отрицанию пафосом молодой тогда журналист Жан-Пьер Хан писал: «Можно спокойно сжечь большую часть современных произведений. Для того чтобы люди будущего смогли составить себе четкое представление о второй половине XX века, достаточно сохранить то, что создано Арто, Селином и Жене»⁶.

Тогда, весной 1968 года, в нескончаемых горячих спорах о месте и задачах искусства в современном обществе (театра, в частности) громче всего раздавались голоса тех,

кто требовал решительно покончить с культурой прошлого. Среди них были голоса и совсем юных студентов, и людей искусства, стоявших на откровенно левацких (гошистских) позициях. С невероятной быстротой и завидным отсутствием знания истории возрождали они пролеткультовские лозунги. Студенты 1968 года, главным образом их лидеры, были убеждены, что уже сама по себе принадлежность к «университетскому классу» является гарантией революционности и дает им право на роль «идеологической элиты», обладающей подлинным знанием революционных теорий, якобы противостоящих всем устаревшим идеологическим учениям, как «правым», так и «левым», которые объявлялись ими в равной мере буржуазными. В тот майский вечер, когда молодежь приступом взяла Одеон, театр, расположенный неподалеку от Сорбонны в самом центре Латинского квартала, на разгоряченные головы участников штурма посыпались листовки. За броским заголовком, для которого была взята фраза Антонена Арто «К власти приходит воображение!», следовал текст, в котором уже в те первые дни майских событий была сформулирована «культурная платформа» их участников: «Революционная борьба рабочих и студентов, родившись на улице, распространяется теперь на рабочие места и на псевдоценности общества потребления. Вчера “Сюд-Авиасьон” в Нанте, сегодня — так называемый “Театр Франции” — Одеон. Театр, кино, живопись, литература и тому подобное превратились в индустрию, захваченную “элитой” в меркантильных целях. Саботируйте культурную индустрию. Занимайте и разрушайте ее помещения. Снова изобретайте жизнь. Искусство — это вы!»⁷. Очевидно, что в действиях бунтующей молодежи было много случайного, что, например, Одеон оказался для них мишенью в силу своего «географического положения». Ведь трудно было найти во французском театре тех дней фигуру менее подходящую для их нападков, чем Жан-Луи Барро. Вечный экспериментатор, друг Арто, актер и режиссер, всегда стремившийся открывать «нехоженые пути» в искусстве, он никак не соответствовал тому образу буржуа, в который были направлены все стрелы. В книге Барро «Воспоминания для будущего» есть

целый раздел, озаглавленный «Май 68-го — испытание коллективное, испытание индивидуальное», где он подробно рассказывает о происходившем в Одеоне и за его стенами⁸.

Закономерно, что отрицание и провокационность породили свою шкалу ценностей, по которой единственно революционным, а следовательно, имеющим право на существование, оказывалось искусство, призывающее ко вседозволенности и глобальному бунту. Характерна в этом смысле книга «Театр и борьба», увидевшая свет в 1970 г. Ее автор, театральный обозреватель «Кэнзен литтерер»⁹, Жиль Сандье был тесно связан с крайне левыми деятелями французского театра. Его труд — одно из самых ярких свидетельств их позиции: в книгу, имеющую подзаголовок «Взгляд на нынешний театр», вошли не только рецензии Сандье на отдельные спектакли, но и его размышления о судьбах театра 60-х годов. Сандье стремится доказать, что драматическое искусство этого периода не соответствует духу времени и что это несоответствие стало особенно очевидным благодаря майским событиям 1968 г. Он открыто и даже подчеркнуто тенденциозен, ультралевая фраза в его работе — не дань моде, которой в тот момент следовали во Франции многие деятели культуры, а выражение его позиции. Отношение к маю 68 года — мерило революционности тех или иных политических сил, которые (за исключением «новых левых», или гошистов) поголовно обвиняются в консерватизме и обуржуазивании. Сандье пишет: «Эта революция, эскиз которой Франция только что набросала перед взором озадаченной Европы, прошла еще только свою первую фазу, и необходимо, чтобы театр отныне служил ей. Роль театра можно теперь рассматривать лишь в политической (выделено Сандье. — Т. П.) и революционной перспективе. Театр разбуженной и политизирующейся наконец нации должен выйти из закупоренных залов, в которых есть что-то одновременно от храма, клуба и борделя. Он должен прийти на площади, на митинги и в колонны демонстрантов; он должен выйти на улицу, или, скорее, он должен родиться на ней, в связи с событиями творящейся на наших глазах истории, как лирический, или

критический, комментарий действительности. Он должен создавать сюжеты и образы, правдивые рассказы и карикатуры, призванные помочь увидеть и понять, высвечивать и прояснить, клеймить и прославлять: театр-цирк, театр-парад, театр-коллективное творчество»¹⁰.

«Театр и борьба» — это своеобразный свод ценностей и постулатов, накопленных ультралевым искусством в области театра, но это и весьма эмоциональный перечень того, что не приемлют автор книги и его единомышленники в национальном и мировом драматическом искусстве. Сандье утверждает, что для современного буржуа классовым врагом является не Маркс, а Сад, не Брехт, а Арто, или Жене, которого он называет «возможным знаменем майской революции, если бы она состоялась»¹¹. Но справедливо замечает при этом, что «было бы наивно вписывать революционную силу театра Жене в политический или исторический контекст»¹². И это несмотря на то, что лозунг «Театрализовать политику и политизировать театр» постоянно оставался одним из главных. Действительно, творчеству Жана Жене (1910–1986)¹³ чужд не только подобный контекст, но и любое иное восприятие революции, кроме как бунта, ничего не меняющего в абсурдном мире, но дающего выход человеческим страстям и таким образом позволяющего обрести свободу. Об этом его пьесы «Большой Балкон», «Негры» и «Ширмы». На это указал еще Сартр, в своем почти шестисотстраничном эссе «Святой Жене, комедиант и мученик»¹⁴, которое послужило в 1952 г. предисловием к изданию «Галлимаром» Собрания сочинений Жене. Сартр рассматривал судьбу и творчество Жене с точки зрения экзистенциалистских понятий свободы выбора и пограничной ситуации, отмечая, что он доводит до крайности, до катастрофы человеческие пороки и неудачи. Вслед за Сартром Сандье видит ценность Жене в «полном, ощущаемом всей плотью, всем нутром, неприятии общества и цивилизации, сделавших нас такими, как мы есть»¹⁵. Его привлекает контестатация как постоянное состояние духа и ума, он полагает, что «единственный театр, имеющий сегодня смысл, это театр, способный спровоцировать и поддерживать в умах спасительное “состоя-

ние бунта”, без которого — Сад был прав — нет республики!»¹⁶.

Естественно, что среди фигур бунтарей в искусстве 20–30-х годов, прежде всего сюрреалистов, интерес к которым в 60-е вспыхнул с новой силой, всех затмевает «вечный бунтарь» Антонен Арто. Потому что другие — Андре Бретон, например, не говоря уже о вступивших в компартию Луи Арагоне и Поле Элюаре — скомпрометировали себя, как полагали новые проповедники сюрреализма, связав свою судьбу и свое творчество с конкретной политической борьбой. Абстрактная, тотальная революционность Арто, глобальность проповедуемого им бунта, резкие нападки на западную цивилизацию, по его мнению, прогнившую и нуждающуюся в сильной встряске, сделали Арто одним из героев мая 68-го года. Его имя фигурировало в целом ряде документов, опубликованных гошистскими организациями студентов. В одном из зданий Сорбонны, Сенсье, на дверях занятого студентами факультета была прикреплена копия знаменитого дерзкого «Письма к ректорам университетов», написанного Арто в середине 20-х. В единственном увидевшем свет номере журнала «Le M.A.V.» (аббревиатура от лозунга *Mort aux vaches!* — что означает обычно на жаргоне «Долой фараонов!») был напечатан отрывок из поздней работы Арто, написанной вскоре после его выхода из психиатрической лечебницы. На одной из листовок была помещена фотография горящего факультетского здания, а под ней цитата из последнего публичного выступления Арто 13 января 1947 г., в котором он сказал, что с обществом бесполезно разговаривать и раскрывать перед ним истину, что «ему понятен только язык бомб, пулеметов и тому подобного».

Но помимо этого Арто, «сражающегося на баррикадах», для «новых левых» оказался незаменимым и Арто — теоретик «театра жестокости», призванного стать «катализатором смятения, смуты». Привлекал их и призыв Арто отказаться в театре от примата слова и выражать состояние человеческого духа. Вслед за Арто и абсурдистами они утверждали, что слово стало не средством общения, а препятствием для взаимопонимания, что оно лишь прикрыва-

ет ложь, фальшь, лицемерие. Этот постулат был особенно важен в связи с тем, что в утверждении «новыми левыми» взгляда на искусство как на средство преобразовать мир театр выдвигается на первый план. Именно он способен дать наибольший простор спонтанной экспрессии, позволяет вступать в непосредственный контакт с людьми, превращая их из пассивных зрителей в активных участников, больше, чем какой-либо иной вид искусства, способствует стиранию граней между искусством и жизнью. Естественно, что наиболее точный диагноз происходившему пересмотру ценностных ориентиров поставил Жан-Луи Барро, творческая биография которого в 30-е годы начиналась с подобного же эстетического бунта. В «Воспоминаниях для будущего» он пишет: «Я полагаю, что это движение родилось не стихийно, а явилось следствием эволюции, уходящей корнями еще в довоенный сюрреализм. В чем-то я узнавал в нем себя»¹⁷.

Ареной острейших столкновений различных взглядов на роль и задачи искусства стал Авиньонский фестиваль 1968 г. Каннский кинофестиваль в тот год был сорван выступлениями молодежи, видевшей в нем образец того самого ненавистного буржуазного искусства, на которое она шла войной. К этим выступлениям присоединились и сами деятели кино, протестовавшие против диктата коммерции. В Авиньоне, где Вилар стремился всегда к искусству демократическому, ищущему контакт с самыми широкими зрительскими кругами, представляющими различные слои общества, «новых левых» не устраивала именно эта установка Вилара на театр объединяющий, а не разделяющий. Левацкие акции за «революционизацию театра» возглавил Жан-Жак Лебель, вдохновитель и организатор «похода на Одеон». Он приехал в Авиньон, чтобы расправиться с Виларом, как ранее расправился с Барро. 18 июля поддержанный своими единомышленниками Лебель устроил «словесный поединок» с Виларом. Попытки Вилара, никогда не уходившего от острого диалога с молодежью, доказать, что «не театр делает революцию, а революция — театр», вызвала у гошистов бурное негодование, и Вилару был приклеен ярлык прислужника буржуазной культуры. За два

десятилетия до мая 68-го Вилар вывел театр за пределы театральных залов, так теперь его обвинили в том, что он якобы запер его в стенах Папского дворца. «Новые левые» обрушили всю силу своего «праведного гнева» на главных реформаторов послевоенного французского театра Вилара и Барро, которые были более чем кто-либо другой открыты новым веяниям и помогали молодым своим коллегам. Вспоминая о первой демонстрации в Одеоне, еще до майских событий, Барро написал: «А молодые, должно быть, видели нас в другом свете. Мне довелось узнать, что так называемый конфликт поколений не всегда обусловлен поведением старших, его причиной может стать и неприятие младших. Тем не менее в данном случае я был полон надежд и чувствовал себя счастливым, мне казалось, что мое присутствие на этом вечере, проходившем среди единомышленников, общего возмущения, протеста, органично, что мы действуем заодно ... и возраст, согласно метрике, уже в счет не идет. В действительности я вел себя как ребенок!»¹⁸ Барро был неприятно поражен тем, что подстрекателем демонстрации против него выступил Джулиан Бек, которого он до этого дважды приглашал выступать в Одеоне в рамках программы «Театра Наций».

И тот же Джулиан Бек со своим Ливинг-тиэтр решил сыграть роль освободителя театра на Авиньонском фестивале 1968 г. Основанный в 1947 г. (тогда же, когда Вилар организовал в Авиньоне первую Неделю драматического искусства) американскими актерами Джулианом Бекком и Джудит Малина, Ливинг-тиэтр завоевал популярность в США и в Западной Европе в середине 60-х, прекрасно вписавшись в эстетику молодежных движений. Откликаясь на новые театральные веяния, Вилар пригласил эту труппу, часто и подолгу гастролировавшую в Европе, участвовать в Авиньонском фестивале 1968 г. задолго до майских событий. Именно Ливинг оказался во время фестиваля катализатором смятения и смуты. На митинге у Папского дворца, где толпа юношей и девушек скандировала «Вилар! Бежар! Салазар!», объединив в этой триаде двух выдающихся деятелей современного театра с португальским диктатором, Бек зажигательно формулировал эстетическое кредо

«Ливинга»: «Общество не изменится раньше, чем изменится форма культуры». Что и должны были проиллюстрировать включенные в фестивальную программу спектакли «Антигона» по Брехту, «Мистерии и маленькие пьесы» (обе работы осуществлены в 1966/67 гг.) и созданный в Авиньоне «Рай немедленно». Постановка «Мистерий» представляла собой композицию из множества картин без названия и определенного порядка следования, в основе которой лежала система физических упражнений для актера, разработанная Арто. Венчала «Мистерии» сцена, иллюстрировавшая один из текстов книги Арто «Театр и его двойник», «Театр и чума», в котором он подробно, на основании исторических документов, рассматривает поведение людей в критических ситуациях, когда человек перед лицом смерти раскрывается, по его мнению, до конца.

Но главным событием фестиваля должен был стать «спектакль-шок», «спектакль-бунт» — «Рай немедленно». Требование немедленной революции, которая высвободила бы духовные силы человека, в отличие от революции классовой (по мнению Бека и его сподвижников, она лишь меняет местами угнетателей и угнетенных), сценически выражалась в «чистой непосредственности», в экстатическом состоянии актеров, которое, по замыслу постановщиков, должно было захватить и зрителей. Вручая им «ключи от рая», «Ливинг» обращался прежде всего к их подсознанию, выдвигая как одно из главных условий наступления «немедленного рая» сексуальную революцию. По свидетельству критики, извивавшиеся на помосте в любовных судорогах обнаженные тела воспринимались скорее как живые порнографические картины, чем как протест против буржуазной морали.

Задуманный как «прелюдия радости и любви к грядущей ненасильственной анархистской революции», «Рай немедленно» в процессе работы над ним и главным образом после яростных схваток студентов с полицией в Париже превратился в откровенно агрессивную и провокационную акцию. Способствовали этому и постоянные стычки с жителями Авиньона, возмущенными поведением актеров «Ливинга» (в июне на муниципальных выборах они избра-



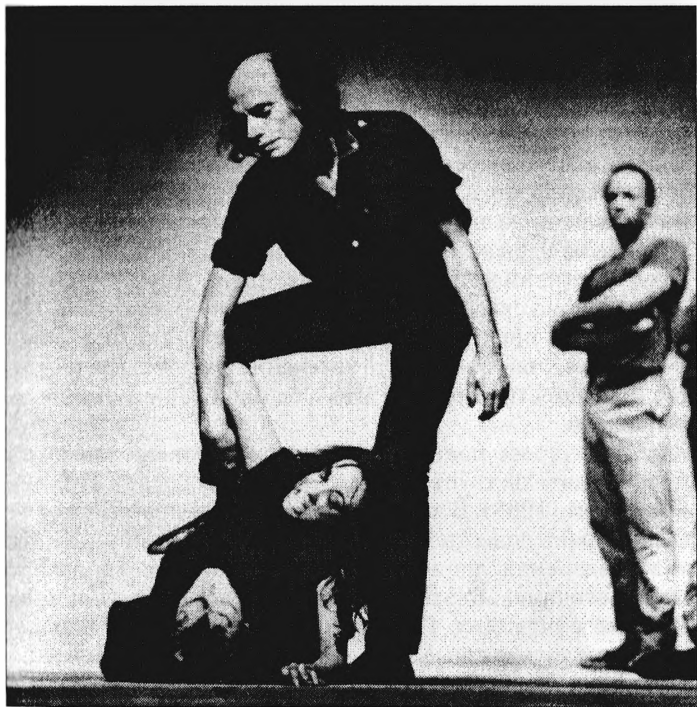
«Рай немедленно», Ливинг-театр, 1968 г.

ли мэром голлиста, обещавшего избавить их от «банды Бека»). Прежде чем власти города потребовали, чтобы театр покинул Авиньон, «Ливинг» успел дать три представления, во время которых спектакль постоянно трансформировался, откликаясь на инциденты, происходившие вокруг его участия в фестивале. Практически невозможно восстановить подобный спектакль по отрывочным изложениям критики, которая к тому же была весьма эмоциональной. Коллега Жюль Сандье Кристиан Меррель, посланный «Кэнзен литтерер» в Авиньон, написал: «Надо сразу же признать, что театральный критик не может одобрить “Рай немедленно”, не отрекаясь от всего, на чем зиждется его профессия, так же как актер не может участвовать в этом спектакле без того, чтобы не убить себя как актера»¹⁹.

Попытаться представить себе, пусть и приблизительно, что из себя представляли работы «Ливинга» этого периода, можно благодаря одному весьма любопытному кинодокументу. В 1967 г., когда театр гастролировал в Италии (кстати, Бек упоминал, что первые репетиции «Рая немедленно» проходили в конце 1967 г.), итальянский режиссер Бернардо Бертолуччи решил сделать фильм о «Ливинге». Получилась 25-минутная новелла «Агония», сценарий которой Бертолуччи написал сам на библейский сюжет (в 1969-м под названием «Бесплодная смоковница» она вошла в фильм «Любовь и ярость», созданный несколькими режиссерами). При этом, как утверждал Бертолуччи, он ничего специально не ставил, а просто снимал Бека и его актеров за работой.

Умиравший пожилой мужчина (его играет сам Бек) прогоняет пришедшего к нему священника и приказывает служанке впустить в комнату посетителей. Это десятка два молодых людей, странно одетых и причесанных. Они молча рассаживаются вдоль белых стен пустой комнаты, далеко от непомерно большой кровати, где лежит умирающий. Постепенно молодые люди начинают передвигаться как зачарованные, образуя странные скульптурные группы. Поочередно, а затем все вместе они издают нечленораздельные звуки, перерастающие в жуткий вой. Кто-то отделяется от группы и начинает царапать ногтями по стенам и закрытой двери. Всех охватывает какой-то мистический экстаз, тела сплетаются в клубок, пары застывают в причудливых эротических позах. Затем все окружают постель и каждый пытается дотронуться до умирающего. Но того, кто уже почти коснулся его, «душит» другой, в свою очередь делающий попытку совершить некое ритуальное прикосновение и немедленно оказывающийся «удушенным». Это происходит до тех пор, пока весь пол не покрывается лежащими вплотную друг к другу «трусами». Умирающий, изможденный, в нижнем белье, со страдающим и одухотворенным лицом, выходит на середину комнаты. Все поднимаются и по очереди подходят к нему, называя себя: много американцев, среди них три негра, немцы, израильтянин. Каждый произносит какую-нибудь фразу: «Я преклоняюсь пред тобой», «Я хочу свободы», «Я борюсь за свободу и равенство» и тому подобное. Один из негров молча пристально смотрит ему в глаза. Внезапно присутствующие хватают своего обожаемого пророка и начинают вертеть его, распинают вниз головой, бросают на пол. Он мертв. Появляются три священнослужителя, обмывают труп и, бесцеремонно ворочая его, облачают в кардинальские одежды. Все вокруг извиваются в предсмертных судорогах, стонут и кричат, тянут к трупу скрюченные руки и застывают вокруг превратившейся в смертное ложе кровати. Их позы составляют пугающе-жутковатый барельеф.

Конечно, в кино Ливинг-тиэтр оказался лишенным одного из обязательных своих компонентов — зрителя-участника. Но засняв актеров «живого театра» (что и зна-



*«Антигона», Ливинг-театр.
Джулиан Бек и Джудит Малина*

чит ливинг-тиэтр), играющих агонию, смерть, Бертолуччи выделил другой, не менее обязательный компонент их спектаклей: постоянное, подчеркнуто наглядное обращение к теме смерти. Тема агонии, «жизни, мертвой как окружающий нас мир», всегда была близка «Ливингу», служила одним из элементов программы провокации и шока. Так было и в постановке «Антигоны», и в спектакле «Мистерии и маленькие пьесы», когда актеры выходили «умирать» в проходы между рядами или бились в конвульсиях на сцене, и только потом уже начиналось «основное действие». И если аллегорический смысл фильма Бертолуччи может быть расшифрован как агония старой католической Европы (так решили некоторые критики), то очевидно, что в картине на первом плане — наглядная демонстрация эстетических принципов, заимствованных Ливинг-тиэтр у Арто. Трудно сказать, было ли увлечение Бертолуччи теориями Арто причиной того, что он решил снять фильм с актерами «Ливинга» или это увлечение родилось как результат их совместной работы. Но с ее окончанием оно не закончилось.

Об интересе молодого итальянского кинорежиссера к Арто свидетельствует и фильм, снятый им после «Агонии», «Партнер» (1968). В качестве сюжетной основы Бертолуччи выбирает повесть Ф. М. Достоевского «Двойник». Мотив раздвоения личности, безумия, заимствованный из первоисточника, Бертолуччи накладывает на реалии молодежного бунта 60-х. Герой, натура мятущаяся и ищущая ответы на сущностные вопросы бытия, постепенно все более сливается со своим двойником, и зрителю становится все труднее отличать героя от его «партнера». И оба они являются страстными поклонниками Антонена Арто. Жакоб (так в фильме зовут титулярного советника Якова Петровича Голядкина) читает «Театр и его двойник» в карманном издании (*Livre de poche*), которое вышло в 1964 г. и стало своего рода визитной карточкой в руках тех, кто был «приобщен к искусству». На стене в квартире Жакоба висит портрет Арто: очень известная фотография, сделанная после его выхода из лечебницы в Родезе. Герой и двойник в исполнении Пьера Клементи временами очень похожи на

молодого Арто. Жакоб преподает в Академии искусств, и его двойник ставит там со студентами спектакль в духе Арто. Помимо этих прямых отсылок, существует и более зашифрованный пласт, в котором порой доминируют ирония и пародийность. Так очевидно, что твердое намерение Жакоба отрубить своему партнеру голову, если тому удастся поставить задуманный спектакль, должно совпадать с вульгарным пониманием «театра жестокости». Иллюстрацией этого постулата служат и кадры, когда двойник (или герой) строит самодельную гильотину, с помощью которой разрубает арбуз, и большой кусок арбузной мякоти остается на деревянной доске, напоминая кусок человеческой плоти. Грубы, натуралистичны и в то же время гротесково-абсурдны эротические сцены, своей откровенностью напоминающие «мизансцены» в «Рае немедленно» Ливинга. В «Партнере» Бертолуччи позволил себе пародированные цитаты не только из фильмов масс-культуры (одна из девушек, которых душит Жакоб, рекламирует моющие средства, и он убивает ее около стиральной машины, плюющей мыльной пеной), но и из признанных кинематографических шедевров: «Сладкой жизни» Феллини и «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна (детская коляска мчится по лестнице, но она пуста, а кругом бегают молодые люди с дымовыми шашками разного цвета). Своей многокрасочностью, эклектичностью, смешением загадочности с пародийностью «Партнер» предвосхитил некоторые тенденции западного кинематографа последней четверти XX века. Но в еще большей степени Бертолуччи оказался пророком в своем раннем фильме «Перед революцией» (1964).

Двадцатидвухлетний ассистент Пьера Паоло Пазолини Бертолуччи снимает фильм, в котором точно указывает время и место действия: 1962 год, Парма. Героев зовут Фабрицио, Клелия и Джина, и взаимоотношения внутри этого треугольника, да и некоторые сюжетные повороты, нарочито отсылают зрителей к «Пармской обители» Стендаля (и к знаменитому фильму с Жераром Филипом и Марией Казарес, снятому Кристианом-Жаком в 1948 г.). Кажется, что связь со Стендалем — лишь внешняя, лежащая на поверхности, но очевидно, что история Фабрицио дель

Донго, мечтавшего об участии в революционных сражениях, совпала с мироощущением Бертолуччи, со словами, приписываемыми знаменитому французскому политику рубежа XVIII—XIX вв. Талейрану, что несчастен тот, кто не жил *перед революцией* (выделено мною. — Т. П.), и быть может, каждое новое поколение томится от желания жить в такое время. Фильм Бертолуччи во многом и автобиографичен, он исследует психологию молодого человека, стремящегося порвать со взрастившей его буржуазной средой. Метания Фабрицио и его отступничество от своих идеалов занимают центральное место в картине, им подчинены и перипетии его взаимоотношений с Джиной и Клеией.

Содержательный стержень фильма составляет преодоление героем своего «я». Именно в этом Фабрицио видит возможность подлинного разрыва с буржуазным окружением, а не в демонстративном уходе из него, не гарантирующем внутренней перестройки. Все это он нравоучительно высказывает своему другу Августино, бросившему родной дом, но не сумевшему убежать от самого себя. Слушая Фабрицио, Августино выделывает на велосипеде, с которым не расстается, замысловатые трюки. И постоянно падает на землю, приговаривая: «Это за папу, это за маму, это за тетю» и т. д. Фабрицио оставляет его в этом странном состоянии, а утром видит на берегу полицейскую машину, в которую запихивают велосипед Августино, и ему говорят, что тот утонул. Фабрицио не сомневается, что Августино утопился. С другим своим другом, учителем, Фабрицио знакомит Джину: это знак особого к ней доверия, так как никто до нее еще не достаивался такой чести. Учитель — коммунист, участник Сопротивления, он серьезнее и трезвее, чем Фабрицио, относится к политической борьбе. Для него она — убеждение, для Фабрицио — увлечение. Центральное место в фильме занимает снятая в неторопливом ритме сцена, в которой Фабрицио и учитель бродят по аллеям «городка», строящегося для праздника газеты «Унита». Фабрицио говорит другу о своем разочаровании, о том, что он больше ни во что не верит, что рабочие спят и никогда не проснутся.

У фильма рамочная композиция: он начинается с прихода Фабрицио в церковь, чтобы издала проститься с Клелией, от которой он отказывается, потому что решает поврать с привычной средой, переделав самого себя. В финале картины Бертоллуччи монтирует параллельно сцену роскошной свадьбы Фабрицио и Клелии с уроком в школе, на котором его друг учитель увлеченно читает детям «Моби Дика». Пророческий смысл фильма «Перед революцией» стал очевиден лишь после мая 68-го. Конечно, Бертоллуччи не мог предвидеть, какие конкретные формы примет увлечение молодых людей, подобных Фабрицио, революционными идеями, но он точно определил его как *увлечение*, как своего рода игру, чурающуюся повседневного, скучного служения этим идеям, и прозорливо предсказал их будущее. Немало французских Фабрицио, пройдя через баррикады, вернулись к буржуазному образу жизни своих родителей, видоизменившемуся внешне, но оставшемуся неизменным по сути.

И в искусстве нонконформизм естественным образом утрачивал свою новизну, превращаясь в своего рода канон, все более приобретаая черты особого рода конформизма. Неожиданно быстрой, например, оказалась интегрированность Ливинг-тиэтр в систему масс-медиа: его импресарио нанял американских телевизионщиков, фиксировавших на пленке все, что происходило вокруг представлений «Рай немедленно». В декабре появился фильм «Быть свободным», подробно рассказывавший о перипетиях пребывания «Ливинга» в Авиньоне и явно решавший рекламные задачи. Казалось, что Джулиан Бек и его товарищи не замечают или не хотят замечать, что их «бунтарский театр» становится предметом спекулятивного интереса. Однако через два года Бек объявил о закрытии театра в его прежнем виде²⁰. Корреспонденту газеты «Монд» он сказал в 1970 г.: «Стало ясно, что Ливинг-тиэтр превратился в культурный институт, в потребительский институт. Мы играли для полных залов, и импресарио гонялись за нами, потому что мы давали им прибыль. Дело дошло до того, что значительная часть публики приходила в театр, занимала свои места и ждала, когда ее начнут шокировать. Они по-

купали шок, и мы, по сути, превращались в проститутку культуры».²¹

Среди французских спектаклей, прозвучавших как отклик на майские события 68-го, по прошествии лет вызывают наибольший интерес те, что не были политическими однодневками, а в той или иной форме поставили сущностный вопрос о взаимоотношениях искусства и политики. Рядом с сатирическими скетчами и документальными зарисовками, с плакатной остротой откликавшимися на происходящее, появились спектакли-аллегии, в которых, казалось, смешались все жанры и все выразительные средства, доступные синтетическому театру. Наибольший резонанс получили появившиеся осенью 1968 года поставленный Роже Планшоном (он же автор текста) спектакль с вызывающе длинным и загадочным названием «Осмеяние и растерзание самой знаменитой из французских трагедий, “Сида” Корнеля, сопровождающееся “жестокой” казнью драматурга и бесплатной раздачей консервированной культуры» и спектакль «Цена бунта на черном рынке» (по пьесе современного греческого драматурга Димитрия Димитриадиса) в постановке Патриса Шеро. Режиссеры разных поколений (Планшон родился в 1931 г., Шеро в 1944 г.) выбирают для своих первых «послемайских» постановок схожие сюжеты и используют для них принцип «театра в театре». Актеров, собравшихся играть «Сиду», окружают персонажи, представляющие самые разные слои современного общества, по-разному относящиеся к театру вообще и к классике в частности. Между ними разгораются жаркие споры. Каким должен быть театр? каким он будет? какого его место в социальной борьбе? как сделать его действительно народным, и в чем правы те, кто считают, что «народный театр» оказался «переваренным» буржуазной культурой? что такое современное звучание классических произведений? — эти и многие подобные им вопросы об отношениях искусства и общества поставил в своем спектакле Планшон.

Ответа на эти же вопросы искал и Шеро, обрамляя пьесу Димитриадиса, написанную в 1966 г., своим собственным сюжетом: Греция 60-х, студенческий театр. Его руководи-

тель (судя по всему, коммунист) предлагает студентам поставить в современном духе отрывки из шекспировских трагедий о власти: «Ричард III», «Генрих IV», «Тит Андроник». Работая над спектаклем о тирании и жестокости, студенты все время стараются «подтянуть» Шекспира к своим кумирам, Арто, Аррабалю, Ливинг-театру, Брехту. А за окнами помещения, где они репетируют, слышен шум демонстраций, выкрикивают лозунги, поют (была использована фонограмма, записанная в Париже в мае 1968 г.). Студенты решают заменить Шекспира спектаклем в духе агитпропа. Но они мало знают реальный быт и борьбу рабочих. Тогда они берутся за постановку спектакля об убийстве в 1963 г. лидера демократического движения в Греции Ламбракиса. Тут и начиналась собственно пьеса Димитриадиса. Появлялось королевское семейство в сопровождении премьер-министра. Шеро максимально заострил авторскую сатиру, превратив носителей власти в марионеток, а все связанные с ними сцены решив в традициях мюзик-холла. Сценки-скетчи пародировали и высмеивали демагогию и коррупцию, шантаж и подкуп, весь «джентльменский набор» власть предержащих. Тригифарсово выглядела сцена, когда королева устраивала стриптиз, дабы соблазнить народ, отчаявшись завоевать его симпатии иным путем. Предельно утрированный грим превращал лица правителей в раскрашенные белой, красной и черной краской маски, и казалось, что эти маски сошли с полотен Гойи. Власть не только достойна осмеяния, но и страшна, когда не оставливается перед террором. Развлекательное шоу ее величества проходило одновременно с массовой демонстрацией: стриптиз начинался под вой полицейских сирен и заканчивался под звуки сирен скорой помощи. В финале на авансцену выносили смертельно раненного студента. Шоу оборачивалось трагедией.

Вокруг спектакля Шеро разгорелась очень показательная для той поры дискуссия. Журнал «Франс нувель» свел в остром диспуте режиссера и двух критиков, очень тесно связанных с расширением границ театрального движения во Франции: Филипп Мадраль выпустил в 1969 г. серьезное исследование о тех, кто работал в театрах «за стена-

ми» Парижа, в его предместьях. Книга Мадраля «Театр вне стен» рассказывала о творчестве Реторе, Гаррана, Жербаля, Дебоша, Вальверда, Шеро. А Рене Годи участвовал в создании Народного театра Лотарингии. Отдавая должное высокому артистизму и изобретательности режиссера, критики считали неверным предложенный Шеро путь «становления гражданского самосознания»: все бросить и уйти на баррикады. Шеро настаивал на том, что показанная в его спектакле модель взаимоотношений театра и реальной жизни в острые моменты политических и общественных столкновений выглядит иначе, что он стремился доказать: монтаж пьес Шекспира или спектакль, поставленный в духе агитпропа, кончаются неудачей не потому, что они плохи сами по себе или не нужны в данный момент, а потому, что люди, взявшиеся за постановку, в силу царящей в их умах идеологической путаницы не способны представить задуманное должным образом. «Я не скрываю, — говорил Шеро, — что меня смущает увлечение части деятелей левого театра Гротовским и Ливинг-театром, и я поражен тем, что левые спектакли приобретают порой объективно смысл правых».²²

К теме взаимоотношений искусства и общества в критические моменты потрясений Шеро обратился в следующем своем спектакле «Толлер» (пьеса современного немецкого драматурга Танкреда Дорста). Премьера состоялась в 1970-м на сцене руководимого Джорджо Стрелером миланского Пикколо театра. Затем в 1972 г. спектакль был возобновлен на сцене руководимого Роже Планшоном «Театр де ля Сите» в лионском пригороде Вильурбанне. В тот год этому театру был передан статус Национального народного театра (который он сохраняет вот уже три десятилетия) и его возглавил триумвират в составе Планшона, Шеро и Жильбера. Фигура Эрнста Толлера, немецкого поэта и драматурга, решившего в 1918 году войти в революционное правительство Баварии, чтобы на практике осуществлять идеи, которые стали центральными в его творчестве, увлекла Шеро. Образ художника, чувствующий свою причастность к Истории, давал ему возможность подробно рассмотреть, каково его место в революции и како-

ва роль интеллектуала, связавшего свою судьбу с делом пролетариата. Решая спектакль как столкновение «идеальной революции», «революции мечты» с политической реальностью, столкновение мелкобуржуазного идеализма с четким пониманием реальной сути явлений, присущим рабочему классу, Шеро, казалось, нашел ответ на вопросы, волновавшие его при постановке «Цены бунта». Спектакль претерпел значительные изменения при «переезде» из Милана в Вильурбанн. По признанию Шеро, если в итальянской постановке он стремился главным образом показать причины поражения революции, то во французском спектакле (не забудем, что прошло два года) он делал акцент на тех ее аспектах, которые могли бы быть реализованы. Если в первой версии его больше интересовали различия между Толлером и рабочим Левине, то при возобновлении он стремился больше показать, что в них похожего. В спектакле «Толлер», при всей его политической остроте, отчетливо проявился талант Шеро-постановщика, прекрасно чувствующего возможности театрального искусства. «В нем реализм смешивался с аллегорией, — писала критик Одетт Аслан. — Ночное освещение, замедленные движения, сомнамбулизм, приглушенные, словно отсутствующие голоса будто обволакивали происходящее туманом, рождали сомнение в том, что оно более реально, чем его отражение в зеркалах старинного баварского дворца. Может быть, заговорщикам лишь приснилось, что они уже начали действовать? Они ищут друг друга в темноте на ощупь, высвечивая тени карманными фонариками»²³.

Вспоминая о конце 60-х двадцать лет спустя, Патрис Шеро говорил, что «тогда, как и все, я попробовал нечто вроде политического экстремизма, но я никогда в него по настоящему не верил. Даже если в последующие годы делалось все, чтобы мы были в своих работах очень политизированными, даже если хотели в это непременно верить, то я всегда считал, что по отношению ко мне тут есть доля неправды. Я не очень-то узнаю себя в событиях 68-го года. Вот сейчас я узнаю себя в них значительно больше по отношению к тем вещам, мимо которых в то время мы проходили. Сейчас сознаешь, что 68 год научил нас тому, что не-

обходимо постоянно подвергать сомнению готовые идеи, что нет безусловных образцов для подражания (тогда я защищал Кубу); именно в 68-м родился некий скептицизм. Но 68-й год не был для меня откровением. Я уже поставил к тому времени несколько спектаклей, произошло уже много всего, была война в Алжире, потом был 68-й год, я продолжал заниматься своим делом. Многое злило меня в 68-м. Мне не нравились демонстрации, меня раздражали баррикады, захват Одеона, бесконечная болтовня... Я очень хорошо вижу, каким я тогда был — закрытым, жестким, агрессивным. Театр помог мне жить. Если бы я не смог заниматься тем, чем хотел, я не знаю, кем бы я стал. Я всегда хотел заниматься театром, чтобы спастись»²⁴.

Эти признания Шеро, ставшего одним из самых знаменитых французских режиссеров последней четверти XX столетия, сделаны в интервью, которое взяли у него журналисты еженедельника «Эвенман дю жёди». Им показалось интересным представить два десятилетия спустя события мая 1968 года глазами тех, кто уже тогда прочно связали свою судьбу с демократическим театром. В 1988 г. журналисты попросили двадцать очень известных деятелей французского театра рассказать, чем был для них май 68-го. И выпустили небольшую книжку с этими интервью, назвав ее «Авиньон-88. История поколения». Получилась любопытная мозаика суждений очень разных людей, в судьбах которых события той поры оставили свой след. Их мнения интересны еще и потому, что журналисты обратились к людям состоявшимся, ведущим фигурам театральной жизни Франции конца 80-х.

Жером Савари, назначенный в 1988-м директором крупнейшего театра Франции во Дворце Шайо в Париже, со свойственным ему неприкрытым цинизмом рассказал о том, что двигало им в мае 68-го: «В 68-м я хотел разрушить все театры и создать на их месте площадки для игр. Я хотел сделать это потому, что передо мной тогда были закрыты двери всех театров. То же самое с субсидиями. Я был против них, потому что мне их не давали. Всегда лучше громко отказываться от того, что вам не предлагают... После 68-го произошел возврат к самому черному консерва-

тизму. Театр обуржуазился, за редким исключением, таким как “Солей” (имеется в виду “Театр дю Солей”, руководимый Арианой Мнушкиной. — Т. П.) и наш “Мажик Сиркюс”. Я думаю, что от той эпохи осталась манера игры. Считаю, что мы оказали большое влияние на другие европейские страны — это то, что я часто констатирую, находясь за границей, и что мало ценится во Франции».

Жан-Пьер Венсан, в майские дни игравший вместе с Патрисом Шеро в Лионе в спектакле по пьесе Мариво «Деревенский наследник», много участвовал тогда в работе разных театральных собраний, пытался заставить своих коллег внимательно проанализировать истинное состояние французского театра, не подменяя серьезный анализ пылкими лозунгами. «Что меня тогда действительно смущало, — вспоминал Венсан, — так это галльский анархизм, та легкость, с которой люди, годами ни о чем не задумывавшиеся, полагали, что раз уж им представился случай открыть рот, то они могут говорить что попало. Первый текст, который мы написали с Жаном Журдёем, начинался с пассажа, посвященного тем, кто заявляли, что превзошли Брехта, на самом-то деле даже и не приблизившись к нему. Мы же начали создавать свой театр, чтобы догнать Брехта, а затем каждый по-своему пойти дальше». Став к концу 80-х одним из самых известных французских режиссеров, пройдя через очень плодотворные годы руководства Национальным театром в Страсбурге, через трехлетнее пребывание на посту директора Комеди Франсэз, возглавляя несколько лет «Театр дез Амандье» в Нантерре, Венсан продолжает отстаивать мысль о том, что и в традиционных театральных помещениях могут осуществляться новаторские театральные идеи и формы. Он считает, что «в 70-е годы театр пережил целый ряд очень серьезных последствий 68-го года, более серьезных, чем сам 68-й год. 70-е — это годы беспокойства, разрывов, поисков, когда необходимо было склеить кусочки разбитого. ...Это признавали все мы, кто понимал, что так не может дальше продолжаться, что театр в опасности, и я думаю, что сейчас каждый из нас ищет новой возможности для прыжка».

Антуан Витез, который, как и Венсан, до 1968 г. был актером, начал ставить спектакли в пригородах Парижа, сначала с Пьером Дебошем в Нантерре, а потом уже в театре, организованном им в квартале Иври. И для него это был очень важный этап осознания многих театральных принципов, которые остались с ним навсегда. И вот в 1988 г., уже будучи назначенным на должность директора Комеди Франсез, он вспоминал: «Как коммунист (Витез вышел из КПФ в начале 80-х. — Т. П.), я понимал иначе, чем гошисты, классовую борьбу, и для меня в этой ситуации был неприемлемым театральный вымысел. Это характерно для любой серьезной ситуации, не только для мая 68-го: когда происходит движение в массах, придумывание становится превосходным убежищем для мысли, которую очень трудно воплотить в жизнь; сложно изображать фиктивные исторические события, когда происходят всамделишные, в которые ты сам оказываешься вовлечен. ...Но как только уменьшается интенсивность исторического движения, можно вновь обрести условность во всем ее величии, так как события уходят с улицы»²⁸. Именно поэтому, считает Витез, в его отношении к театру мало что меняется со временем: «...Я продолжаю утверждать, что не существует абсолюта в искусстве. Много говорят о том, что французский театр деполитизировался, дезангажировался, стал, в конце концов, нарциссичным, но признаюсь, мне кажется, что в устах интеллектуалов эти обвинения нечто вроде самобичевания, так как сейчас они каются в том, что недостаточно активны и ангажированы. Театр по-прежнему служит обществу зеркалом». И горько замечает, что 68-й год «нанес ужасающий удар по тому, что было виларовским пониманием театра, по непрерывности театрального развития. Было очень сильно затронуто движение театральной децентрализации, так как левый театр захлестнула его собственная левизна, и он потерял веру в себя».

Витезу вторит Даниэль Бенуэн, актер и режиссер, менее известный, чем он, принадлежащий к более молодому, чем Витез, поколению родившихся после войны «детей децентрализации». В 68-м Бенуэну было двадцать лет, и в том году он активно участвовал, как сам признается, не столько

в театральных, сколько в политических акциях. По прошествии времени, уже став директором театра «Комеди де Сент-Этьенн», он говорит, что, по его мнению, «с 67-го по 77-й год был очень важный для театра период, потому что его вектор совпадал с вектором общества, и этим вектором были гуманитарные науки. Следовательно, не существовало какого бы то ни было гетто. Театр был медиумом, да и делали его люди, пришедшие отовсюду. В период с 77-го по 87-й произошло обратное. Теперь вектором общества стали не гуманитарные науки, а технологии, информация и технология информации. И в это десятилетие театр и общество разошлись».

Интервью Арианы Мнушкиной очень показательно для нее. В 68-м за спиной у нее было уже несколько интересных спектаклей и пять лет «Театр дю Солей», уникального театрального организма, созданного ею вместе с друзьями-единомышленниками: у нее был театр, по своим принципам и по своему духу не похожий на остальные. Она сумела уже осуществить многое из того, что декларировали деятели театра в 68-м. «Я всегда причисляла себя к лагерю идеалистов, а не идеологов, исповедуя принцип: если моя мечта не осуществляется, значит, она недостаточно прекрасна. Таким образом, для меня никогда не вставала задача делать театр “против” чего-то, но всегда “за”! Мне кажется, что идеал отвергают вчерашние идеологи. Самые яростные в 68-м, сегодня стали самыми большими насмешниками. Я очень не люблю цинизм... В тот год мы играли “Сон в летнюю ночь”. Ходили на демонстрации; узнали, что захвачен Одеон... Я подумала: Что это значит? Надо занимать бастилии, а не театры! 68-й для меня означает смесь чистокровных глупостей с подлинными открытиями, и искренние вопросы в поисках истинных ответов, но ни в коем случае не пригвождение кого бы то ни было к позорному столбу! Тогда мы говорили друг другу, что у нас не было учителей; годы спустя мы признаем, что они у нас были, что, в конечном счете, и мы принадлежим к тем, кто стремится найти главное без излишней перегрузки новыми идеями. Я думаю, что в тот период я не была ни идолопоклонницей, ни еретичкой».

Большинство французских деятелей театра, пройдя через горнило мая 68-го, сохранили память о нем как об определенном этапе на своем жизненном и творческом пути. Драматичнее сложилась судьба тех художников, кто, посвятив все свое творчество политическому искусству, увидели в стихии разрушения и отрицания наиболее действенный вариант вмешательства в жизнь с помощью театра, способного разбудить социальную и политическую активность масс. Наиболее крупной фигурой среди них бесспорно является Арман Гатти.

Примечания

¹ Цит. по перепечатке в еженедельнике «Nouvel Observateur» 26 janvier 1970.

² Цит. по: Иностранная литература. 1977. № 2. С. 244.

³ Les barricades de mai. Présentation de Philippe Labro. Paris, 1968.

⁴ Этот термин для обозначения крайне левых политических позиций был впервые применен в кн. Ю. Н. Давыдова «Эстетика нигилизма». М., 1975.

⁵ После гибели Че Гевары в 1967 г. в Боливии Дебре был приговорен там к 30 годам тюрьмы и вышел на свободу благодаря усилиям французского правительства в 1970-м.

⁶ «Planète». Fevrier. 1971.

⁷ Цит. по кн.: Sandier G. Théâtre et combat. Paris, 1970. P. 75.

⁸ Барро Жан-Луи. Воспоминания для будущего. М., 1979. С. 342–358.

⁹ Прекрасная газета о литературе и искусстве, выходившая на протяжении 60–70-х годов два раза в месяц, откуда и ее название: «кэнзен» (quinzaine) — это «двухнедельник».

¹⁰ Sandier. Op. cit. P. 75–76.

¹¹ Ibid. P. 15.

¹² Ibid. P. 22.

¹³ См. о Жене подробнее в кн.: Французская литература. 1945–1990. М., 1995. С. 331–343. А также: *Исаев С. А.* Нежный (Предисловие к кн.: Жан Жене. Строгий надзор. М., 2000).

¹⁴ *Sartre J.-P.* Saint Genet, comédien et martyr. Paris, 1952.

¹⁵ *Sandier*. Op. cit. P. 31.

¹⁶ *Ibidem*. P. 16.

¹⁷ *Барро*. Воспоминания для будущего. С. 342.

¹⁸ Там же. С. 343.

¹⁹ «La quinzaine littéraire». 1–15 septembre 1968. P. 27.

²⁰ См. об этом в кн.: *Бутрова Т. В.* Американский театр.: прошлое и настоящее. М., 1997.

²¹ Цит. по Информационному сборнику к XV конгрессу Международного Института Театра (МИТ). М., 1972. С. 130.

²² «France nouvelles». 30 octobre 1969. P. 15–16.

²³ Цит. по кн.: *Chereau*. Les voix de la création théâtrale. T. XIV. Paris, 1986. P. 27.

²⁴ Avignon 88. Histoire d'une génération. Paris, 1988.

НЕИСТОВЫЙ АРМАН ГАТТИ

Интерес к политическому искусству, театру в частности, в послевоенной Франции, естественно, знал свои приливы и отливы. Закономерно, что своеобразным пиком этого интереса стал конец 60-х годов, когда в стране, охваченной острой политической и социальной борьбой, многие театральные деятели стремились к искусству, активно вторгающемуся в жизнь. Но если для большинства французских драматургов и режиссеров обращение к политической тематике носит временный, часто случайный характер, то Арман Гатти на протяжении всей своей разносторонней творческой деятельности видит одну из главных задач театра в установлении «между искусством и политической открытой и полных страстности взаимоотношений»¹. Вот уже полвека Гатти — драматург и режиссер — с поразительной самоотверженностью и настойчивостью стремится превратить театр в арену острейших столкновений различных взглядов на современный мир, привлечь внимание людей к болевым точкам и проблемам своего времени, разбередить души и сердца зрителей картинами жестокой социальной несправедливости, стойкости и решимости человека защищать и бороться за свои права. В многотрудной судьбе Гатти нашли отражение многие общие проблемы, та эволюция, которую претерпело политическое искусство Франции в последние десятилетия XX века.

Арман Гатти начал свой творческий путь как журналист, оказавшись в гуще многих событий первых послевоенных лет. В начале 50-х выходят книги репортажей Гатти

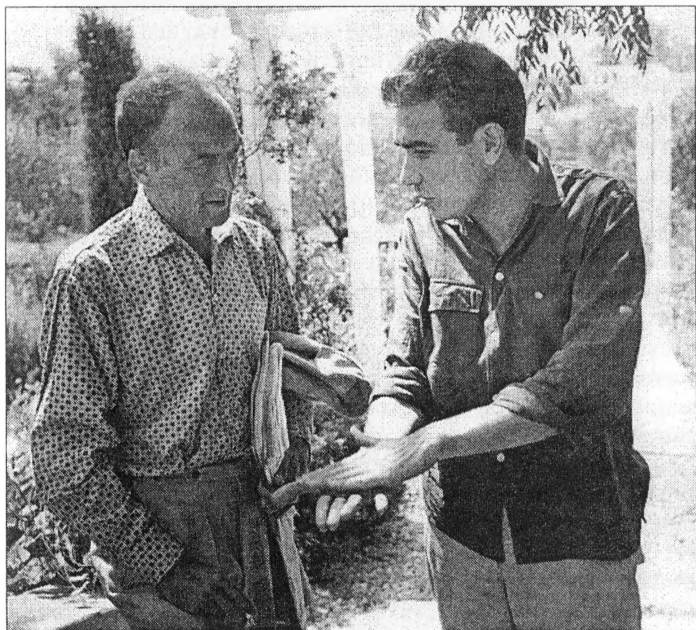
из Китая и с Кубы, книга очерков о Советском Союзе «Сибирь — 0 + бесконечность» появляется в 1957 г. А в 1959-м он расстаётся с журналистикой. Последний его репортаж в еженедельнике «Пари-Матч» «Франция оплакивает своего Жерара Филипа» был посвящен смерти выдающегося актера. На протяжении всей жизни глубокой привязанностью Гатти остается кинематограф. Первая его полнометражная лента «Загон» получила в 1961 г. Золотую медаль Московского международного кинофестиваля, почетных призов была удостоена и его картина «Другой Кристоаль» (1962). В 1967 г. он был одним из создателей знаменитого документального фильма «Далеко от Вьетнама»² вместе с такими прославленными документалистами, как Йорис Ивенс и Крис Маркер. Как драматург, он дебютировал в 1958 г. пьесой «Черная рыба» и быстро получил признание людей театра. Следующая его пьеса «Жаба-буйвол» в октябре 1959 г. уже шла в ТНП Жана Вилара.

С первых же шагов в театре Гатти прочно связывает свое творчество с «детьми децентрализации», с демократическими театрами Франции, возникшими после 1945 г. Его пьесы идут на сцене «Греньё де Тулуз» и «Комеди де Сент-Этьен», лионского театра «Комеди де ля Сите де Вильурбанн», на сцене «Театр Ромен Роллан» в парижском пригороде Вильжюиф и в ТЭП³. Он ставит сам и доверяет постановку своих пьес работающим в этих театрах режиссерам новой формации: Морису Сарразену, Ролану Моно, Жаку Рознеру, Ги Реторе.

К середине 60-х годов Арман Гатти — популярный драматург, произведения которого появляются на сцене каждый театральный сезон, а то и по две пьесы в сезон (в 1966 г. после январской премьеры «Публичной песни перед двумя электрическими стульями» в ТНП, в мае «Комеди де Сент-Этьен» показывает пьесу Гатти «Одинокий человек» в постановке автора). Его известность и интерес к нему достигают своего рода пика. У него берут интервью «Леттр Франсэз» и «Монд», «Нувель критик» и «Магазин литтерер». Телевидение дважды щедро предоставляет ему свой экран: в передаче «Демоны и чудеса» (29 мая 1965 г.) и «Театр сегодня» (16 июня 1967 г.). Гатти получает возмож-



*Карл — Ганс-Христиан Блех, Давид — Жан Негрони.
Фильм «Загон»*



Жан Вилар и Арман Гатти

ность обстоятельно и подробно изложить свои взгляды на театральное искусство, и он широко использует ее. «Теоретические выкладки», сделанные Гатти в середине 60-х годов, — это и четкая позиция по отношению к месту и задачам театра в современном обществе, которая сложилась у Гатти еще до того как он пришел в драматургию и которая во многом определила направление его поисков; это и пока еще не очень ясные наброски «театра будущего», театра, который бы идеально соответствовал его замыслам.

«Я за театр, который разделяет, а не за театр, который объединяет, в котором все встречаются со всеми; за театр, который разделяет как можно более глубоко. Необходимо, чтобы благодаря театру даже самые обездоленные классы осознали свою силу, научились рассчитывать на самих себя»⁴. Именно такой, классовый подход к искусству Гатти считает единственно возможным в классовом обществе, точнее, он считает его единственно реалистичным, поскольку попытки объединить в театре представителей классов, постоянно воюющих между собой в действительности, кажутся ему идеализмом и утопией. «Театральное представление, даже самое демобилизующее, даже самим фактом демобилизации представляет собой политический акт»⁵. Для Гатти очевидно, что настоящий театр должен быть будоражающим, агитационным, закладывающим основы общественного поведения людей. Чтобы взбудоражить публику, разбередить ее, необходимо заставить ее задавать себе вопросы, так как «когда человек начинает задавать себе вопросы, он начинает меняться, и есть надежда, что однажды ему захочется изменить мир»⁶. Необходимо, чтобы театр обязательно оказывал воздействие на людей, «поддерживая одних, будоража других, переориентируя третьих»⁷.

Сегодняшний театр, сегодняшний драматург не должны забывать о том, что заполняющие зрительный зал люди приходят из мира, насыщенного острыми и сложными проблемами, что они приносят с собой свой жизненный опыт, иногда помогающий, а иногда и мешающий найти верный ответ на встающие перед ними вопросы: «Приходящий в театр человек приносит туда не только свое тело. Он приносит туда повседневную жизнь, и в основе его реакций

лежит и его специфическое настроение, и его нужды, и его конкретный опыт. И никогда он не реагирует просто как зритель, потому что “просто зрителя” не существует, да никогда и не существовало»⁸. Вот поэтому-то, считает Гатти, «театральное представление — это встреча на вершине пережитого. Того, что пережито автором, и того, что пережито зрителями»⁹. Отправные точки драматических произведений Гатти всегда лежат на пересечении его жизненного опыта и опыта его зрителей, но он категорически против того, чтобы превращать театр в кальку с действительности, создавать на сцене иллюзию реальности. Он за открытую театральность, за обнажение условности искусства, которое само по себе является частицей человеческой жизни и деятельности. В одном из интервью Гатти сказал: «Театр становится конкретной реальностью, такой же, как, скажем, улица или машина, к тому же он задает вопросы и требует ответов»¹⁰. В конкретности существования театрального искусства, в заложенной в нем возможности вступать в контакт с широкими слоями современников, в его открытости была для Гатти та притягательная сила, которая определила его приход в драматургию.

Но с первых же шагов на новом поприще Гатти обнаруживает несоответствие своих замыслов привычным рамкам современного ему театра. «Мне пришлось констатировать следующее: либо я не гожусь для театра, либо театральный язык не годится в том виде, в каком он существует, чтобы передать драматизм переживаний современного человека»¹¹. Причины неприятия Гатти современного ему театра серьезны и глубоки, в нем нет огульного отрицания все и вся. Показательно его отношение к «антитеатру», завоевавшему к концу 50-х годов широкую популярность.

«Театр абсурда» — это сегодняшний театр и в этом качестве бесспорно заслуживает интереса. Я даже думаю, что он представляет собой очень продвинутое исследование некоторых проблем, некоторых людей. То, к чему стремимся мы, прямо противоположно. “Театр абсурда” исходит из отсутствия человека на земле, мы же пытаемся создать театр, показывающий человека, участвующего в созидании, становящегося, в свою очередь, созидателем,

выковывающего свою судьбу, приобретающего свое собственное человеческое лицо»¹². Для Гатти важно, что «анти-театр участвовал в разламывании каркаса буржуазной драмы», «очистил сцену»¹³, но не дал зрителю даже намека на то, что на смену воцарившемуся социальному строю придет социальный строй, менее абсурдный и более разумный. Гатти отказывает этому театру в динамизме и оптимистичности, понимаемой им как последователем Вс. Вишневского, Б. Брехта и Э. Пискатора.

Глубоко чужд Гатти и индивидуалистической пафос абсурдистской драматургии, утверждение враждебности людей друг другу, постоянное изображение затравленности человека ему подобными, одно присутствие которых превращает для него жизнь в ад. Гатти против театра, стирающего всякое разграничение на друзей и врагов, близких и чужих (чуждых), соратников и противников, последовательно развивающего сартровскую форму «ад — это другие». «Другие — это не враждебное человеку понятие. Наоборот. Это своего рода распространение, размножение индивидов. Это единственная возможность для человека существовать во множественном числе, что для меня означает огромное богатство, — говорит Гатти. — Другие — это не граница, проведенная раз и навсегда, не что-то изначальное агрессивное, хотя опыт и доказывает иногда противоположное. Другие — это всегда возможность наполнения, обогащения»¹⁴.

Как далек будет от истины тот, кто, прочтя эти слова Гатти, решит, что мир его пьес идиличен и прекрасен. Трудно найти во французской драматургии второй половины XX века произведения, наделенные большей взрывчатой силой, большей остротой столкновений противоположных сторон. Палачи и жертвы, угнетатели и угнетенные, пассивные созерцатели и нестигаемые борцы населяют этот мир, раздираемый социальными противоречиями. Но если представить схематично, в чем суть глубочайшего различия в отношении Гатти и драматургов «театра абсурда» к проблеме «индивидуум и другие» (проблема эта, всегда присутствовавшая в искусстве в той или иной форме, встала во второй половине XX века в силу целого ряда

исторических причин особенно остро), то, вероятно, она заключается в том, что если в абсурдистской драматургии и театре присутствие «других» является своего рода залогом неизбежности уничтожения, духовного и физического, превращения человеческого существования в ад или тюрьму, то для Гатти «другие» — это одна из гарантий того, что стены тюрьмы могут быть разрушены, что из ада можно выбраться.

Именно одна из гарантий, так как главная надежда для Гатти — это внутренние, духовные возможности каждой человеческой личности, позволяющие ей выстоять или превращающие ее в послушное чужой воле орудие. Граница, разделяющая людей на жертвы и борцов, по Гатти, проходит внутри каждого человека. Это необычайно важная для творчества Гатти тема. Он выступает против априорного представления о жертвенности и униженности в силу социальной или расовой предопределенности. Его раздражает сам принцип изображения «несчастливого пролетарията», «несчастливого негра», «несчастливого еврея», «несчастливого индейца» и т. д. Гатти часто показывает в своих произведениях, как попытки преодолеть существующую якобы предопределенность приводят потенциальных угнетенных в лагерь угнетателей. В пьесе «Жаба-буйвол» (1959) индеец Уакаримак становится первым советником диктатора Дона Тибурчо (собираТЕЛЬНЫЙ образ латиноамериканских кровавых правителей), предав свой народ и оказавшись отличной рекламой для «великолепного демократического правления», каким объявляет себя диктатура Дона Тибурчо. В «Публичной песне перед двумя электрическими стульями» (1962) негр Манн принимает сторону сильных мира сего, а негр Литтл Нед солидарен с осужденными. А в «Хрониках временной планеты» (1963) евреи-капо будут с величайшим рвением следить за тем, чтобы их гетто регулярно отправляло в печи крематориев определенное количество железнодорожных вагонов с людьми. В любой, даже самой «пограничной ситуации» человек волен сам распорядиться своей судьбой.

«У меня не вызывает жалости тип людей, распростертых на земле, принимающих смерть, навязанную им другими людьми, — говорит Гатти. — Человек всегда должен

уметь держаться стоя... Человек поднимается, восстает, и даже если смерть выходит победительницей, ни одно движение человека, боровшегося сознательно до конца, чтобы жить стоя, не окажется бессмысленным»¹⁵. Эта позиция гражданина и художника нашла яркое выражение в одной из центральных тем творчества Гатти — в теме борьбы с фашизмом, которой посвящены несколько его пьес и фильм «Загон».

Фильм «Загон» очень личный фильм, и дело здесь не только в личном опыте режиссера¹⁶, но в его желании противопоставить свою картину другим произведениям, создаваемым на том же материале, тем из них, которые выносят на первый план жестокость и ужасы, воспроизводя тем самым, по его мнению, внешнюю сторону трагедии, создавая некий застывший образ кошмара. «Я хотел, — заявил Гатти, — выступить против этого одностороннего образа. Во-первых, потому, что жестокость, ужасы в конечном счете вполне усвояемы и перевариваемы. Их видят раз, другой, третий, а потом они уже прочно занимают свое место, к ним привыкают и живут спокойно с мыслью о них. Но в этом образе мира концентрационных лагерей нет того, что для меня чрезвычайно важно: появление определенного человеческого типа»¹⁷. И он создает в фильме образ человека-борца, образ, который позволяет художнику показать не просто трагедию, но трагедию оптимистическую. «Загон» — картина остросюжетная, но главное в ней — это пристальный и подробный анализ характеров-судеб, которые ярко высвечены острым сюжетом. Именно характер-судьба интересует Гатти, т. е. характер человека, определивший его судьбу в критической ситуации, требующей от него предельного напряжения всех духовных и физических сил.

Стремясь показать, что человек, избравший для себя путь борьбы, обязательно выстоит, не будет сломлен враждебными ему силами, а тот, кто пассивен, всегда оказывается жертвой, Гатти большое внимание уделяет биографии своих главных героев. Если Давид Штейн, робкий и покорный еврей — часовщик из маленького французского городка, всю жизнь стремился прожить тихо и незаметно, ни во

что не вмешиваясь, лишь бы не трогали его самого, то Карл Шонгауер уже в юности прошел университеты классовых сражений: его биография — это биография целого поколения немецких антифашистов. Оказавшись в одном загоне с Карлом, Штейн начинает преодолевать глубочайшую сосредоточенность на себе самом, на своих мучениях и страданиях. Сравнивая свой лагерный номер 73421 с номером, пришитым на куртке Карла, 24, он изумленно восклицает: «Какой же огромный путь ты прошел прежде, чем мы встретились с тобой здесь!» Решив помочь подпольному комитету спасти Карла, Давид, может быть, впервые сам выбирает, как ему поступить.

«Загон» — фильм очень строгой стилистики, в котором изобразительное решение полностью подчинено стремлению раскрыть содержание наиболее точно, в наиболее адекватной материалу форме. Гатти говорил, что больше всего боялся, как бы у зрителей не возникло в тот или иной момент желание воскликнуть: «Ах! Какой красивый кадр!», «Вот это находка!» Он был уверен, что даже одного кадра, способного вызвать такую реакцию в зрительном зале, будет достаточно для того, чтобы погубить весь его замысел. Не быт и нравы лагерной жизни — хотя они показаны достаточно подробно и выразительно передают атмосферу концлагеря — занимают в фильме центральное место, а исследование человеческих характеров. И это определяет частые крупные планы, ограниченность пространства даже не пределами лагеря, а крошечной территорией загона. Главные события фильма (внешне статичная эволюция взаимоотношений Давида и Карла и динамичная история побега Карла) происходят ночью, и минимальная освещенность этих ночных сцен еще больше приковывает наше внимание к фигурам и лицам героев. Велика была нагрузка, которая легла на плечи исполнителей главных ролей. Французский актер Жан Негрони¹⁸ (Давид) и немецкий актер Ганс-Христиан Блех (Карл) прекрасно справились с трудной задачей, поставленной перед ними режиссером.

Гатти снимал в фильме актеров разных национальностей преднамеренно, ему было не только важно, чтобы узников разных национальностей играли их соотечественни-

ки, но и чтобы в съемках фильма о человеческом братстве участвовали актеры из разных стран. Он рассказывал, как необходим ему был этот непосредственный контакт с многонациональной съемочной группой, как даже посредничество переводчика казалось ему не помощью, а помехой, и он старался выучить на нужных ему языках несколько ключевых для работы слов, а главным образом пользовался мимикой и жестами. Он утверждал, что захваченность материалом была так сильна и создавала такую общность в съемочном коллективе, что практически не было случаев, когда он и актеры не понимали бы друг друга.

Для творческих и жизненных принципов Гатти очень значительным был момент переплетения искусства и жизни в самом прямом смысле этого слова, их взаимопроникновение. Особенно очевидно этот принцип проявился в его театральных работах конца 60-х — начала 70-х годов, но уже на съемках «Загона» он нащупывал какие-то точки пересечения, которые считал очень существенными. Так, для него важно было ярко выраженную в картине идею интернационализма подкрепить, если можно так сказать, и тем, чтобы она нашла отражение, пусть в совсем иной форме, и в титрах фильма, свидетельствующих о том, что его снял интернациональный коллектив.

Глубокая психологическая мотивированность поведения героев, пристальное внимание к индивидуальным человеческим судьбам, характерные для фильма «Загон», контрастируют с почти плакатной публицистичностью драматических произведений Гатти 60-х годов. В лучших своих пьесах: «Публичная песнь перед двумя электрическими стульями» (1962), «Одинокий человек» (1964), «Страсти по генералу Франко» (1967), «В, как Вьетнам» (1967)¹⁹ — драматург стремится сочетать интерес к отдельному человеку с пристальным анализом социальных и политических явлений, вовлекающих индивидуума в свою орбиту и в конечном итоге определяющих его судьбу. «Отрицательные герои» его пьес, силы подавления и угнетения, не персонафицированы, а представляют собой собирательный, часто абстрактно-гротесковый образ. Это обезличение отнюдь не связано у Гатти (как, скажем, в произведениях абсурда) с

универсализацией понятия зла; его обличительный пафос имеет четкий и определенный адрес. В пьесе «В, как Вьетнам», например, живым и запоминающимся образам вьетнамцев противостоят американская электронная машина «Шатэнь», состоящая «на службе» в военном ведомстве, Квадратура, Теорема, Генерал «Бульдог», Мегашериф и прочие «персонажи» военных авантюр США.

При этом Гатти очень интересуется современник во всем многообразии его связей с окружающим миром. Одновременно с напряженной работой над постановкой «В, как Вьетнам» он ставит в апреле 1967 г. вместе с руководителем ТЭП Ги Реторе уникальный в своем роде эксперимент, приглашая три десятка постоянных зрителей ТЭП, людей из разных социальных слоев и разных профессий, собраться вместе и вообразить себя в роли авторов. Магнитофон должен был зафиксировать их разговоры на самые разные темы, которые интересуют современного человека; например, проблемы урбанизации, женской эмансипации, каникул и отпусков, неудовлетворенность рабочих своим положением, отношение к классовой борьбе и разговоры о скачках. «И не остановимо, как морской прилив, — рассказывал потом Гатти, — наступали самые острые проблемы сегодняшних событий, Вьетнам, арабо-израильская война. Для меня все это было головокружительно. Попытаться проникнуть в повседневную жизнь незнакомых тебе людей, изучить их лица, руки, глаза, морщины, их жесты, которые, казалось, всегда говорили что-то такое, что они не могли выразить словами (или, может быть, не хотели)... Как из такого изобилия материала создать пьесу? Иногда возникало ощущение разверзшейся пропасти... Иногда возникали фразы-чудо: на вопрос “Кем Вы хотите стать?” антилец Максимен ответил: “Я? Солнцем”. Так, в конце концов их оказалось тринадцать»²⁰. Написанная на основе собранного материала пьеса получила название «Тринадцать солнц улицы Сен-Блез» и была поставлена весной 1968 г. Ги Реторе на сцене ТЭП.

Что же случилось с коллективно сочиненным текстом предполагаемой пьесы? За исключением нескольких фраз, от него практически ничего не осталось, что при первом

чтении Гатти своей пьесы перед «соавторами» вызвало их недоумение и неудовольствие. Все, что говорилось ими, напитало неумную фантазию драматурга, которая создала поэтичный, но и достаточно путаный образ современного мира. Если изложить приблизительно содержание пьесы, то оно таково: учительница вечерних курсов для взрослых, расположенных в XX округе Парижа (там же, где и ТЭП), просит учеников написать сочинение, в котором они должны высказать свое отношение к предполагаемому сносу домов на старинной улочке Сен-Блез и к постройке на их месте многоэтажных современных зданий из стекла и бетона. При этом ученики должны написать все это не от своего собственного имени, а как бы увиденным «глазами» солнца, привычно встающего по утрам над обсаженной платанами улочкой. Так появляются тринадцать «солнц»: «неудовлетворенное» и «эксцентрическое», «умеренное» и «раздумчивое», «муниципальное» и «маргинальное», «солнце-подсолнух» безработной цветочницы и даже «черное солнце» негра, подметальщика улиц. Одна мечтает о вечных каникулах и превращении улицы в филиал средиземноморского клуба, другой — о возрождении революционных традиций этого рабочего квартала. Символическим образом времени становятся часы (в спектакле макет часового механизма занимал центральную часть сцены) героя Парижской Коммуны, одного из основателей I Интернационала, рабочего-переплетчика Эжена Варлена. Существует легенда, что эти часы снял с расстрелянного Варлена его убийца, версальский офицер, который не захотел предъявить их даже как доказательство гибели коммунара, и в ноябре 1872 г. Варлен был вторично, уже посмертно, приговорен к расстрелу.

В «Тринадцати солнцах», сталкивая точку зрения коммунистов и «леваков», Гатти не высказывается определенно, на чьей он стороне. Он дает лишь понять, что единственно возможной революционной акцией может быть создание новой, живой культуры, противостоящей холодной и мертвящей официальной культуре (не забудем, это еще март, а не май 1968 г., когда лозунг отрицания культуры как порождения буржуазной цивилизации станет одним

из самых распространенных). Учительница (представительница официальной, состоящей на службе у властей культуры) недовольна сочинениями учеников и отправляет их за никчемностью нафантазированного в них в «мусорную корзину Истории», так как не хочет поддерживать стремление разрушить существующий порядок вещей. Ученики тяжело переживают крушение их фантазий, и только рабочий-металлист Антуан Марпо, бывший «неудовлетворенным солнцем», говорит в финале пьесы: «Там, за умершими небесными светилами, должен же существовать маленький кусочек пространства, в котором найдет свое продолжение улица Сен-Блез»²¹. Мое изложение содержания пьесы весьма приблизительно и представляет собой логически выстроенные выжимки из поразительно перегруженного метафорами и символами текста.

Критика на сей раз единодушно отмечала неудачу задуманного Гатти и Реторе эксперимента. Реторе определил смысл эксперимента как «поиск объективности по отношению ко всем окружающим нас проблемам»²², но он не смог в своей постановке сделать этот замысел ясным и понятным для зрителей, поскольку ему не удалось преодолеть туманность и тяжеловесность текста и запутанность метафорических построений. Выдвигая как один из главных тезисов необходимость создания новой культуры, которая, по выражению Гатти, «должна противостоять мертвым праздникам духа буржуазной культуры», он попытался в «Тринадцати солнцах» представить объективный образ современного общества, который на деле явился умозрительной и мертвой конструкцией. «Не забывайте о публике!» — этим разумным призывом озаглавил свою рецензию на спектакль ТЭП театральный обозреватель «Нувель обсерватор» Ги Дюмюр²³. Эксперимент Гатти—Реторе дал по-своему парадоксальный результат: написанная по материалам, предоставленным зрителями, пьеса оказалась герметичной, зрителю малодоступной и оставляющей его равнодушным.

Эта постановка была последней работой Гатти на сцене-коробке. Той же весной 1968 г. он осуществляет еще один эксперимент, доверяя университетскому театру в

Страсбурге свою пьесу «Журавль». В этой пьесе тоже есть солнце, но солнце, взорвавшееся атомной бомбой. В первоначальном варианте пьеса называлась «Тысячный журавль», и в центре ее был образ девочки Ойанаги, делавшей бумажных журавликов, чтобы не умереть от поразившей ее «атомной болезни». Пьеса состояла из картин воображаемой жизни Ойанаги, которые девочка придумывала, уверенная в том, что сумеет сделать тысячу журавлей, которые, по старинному японскому преданию, спасут ее от смерти. Она представляла себе, как вырастет, станет взрослой женщиной, какая у нее будет семья. Она успела сделать 703 журавля и умерла.

Дорабатывая пьесу для университетского театра в Страсбурге, Гатти выдвигает на первый план другой персонаж — японского солдата, который, демобилизовавшись, возвращается в свой родной город Нагасаки уже после взрыва. Согражданам он кажется пришельцем с другой планеты, их шокирует его цветущий вид и его речи. А Энемон — так зовут солдата — пытается убедить их, что, как бы ни было ужасно случившееся, нельзя замыкаться в своем горе, что нужно упорно день за днем трудиться, чтобы создать новый город, новую жизнь. Он выступает и против военных, утверждающих, что, проиграв войну, нельзя не чувствовать себя униженными; и против тех, кто объявляет бессмысленной любую активность, так как «впереди третья атомная бомба». Энемон никому не обещает земного рая, а лишь полную труда и забот жизнь, которая вернет людям и веру в свои силы, и надежду на возрождение города, и заставит отступить чувство обреченности и ожидание смерти. И для тех, кто поверит ему, Энемон станет тем самым «тысячным журавлем», который, семь раз падая, поднимается восемь раз.

Вместе с режиссером Жаком Юрстелем Гатти решает в постановке «Журавля» важную для себя проблему преодоления традиционных рамок сценического пространства, замены «фронтального театра театром пространственным», который позволил бы свободно переносить действие в разные участки помещения, включая при этом в него и зрителей. Само пространство университетского театра в Страс-

бурге представляло собой большой зал, в разных концах которого расположены различной формы помосты, соединенные между собой взаимопересекающимися переходами. Зрители размещались в образуемых этими пересечениями ячейках, или отделениях, оказываясь в самой сердцевине пространства, на котором происходило действие. «Современная театральная архитектура не годится для театра, о котором мы мечтаем. И тогда мы прибегаем к полумерам с помощью света, разделения сцены надвое по вертикали или по диагонали, симультанного действия. Но никогда не добиваемся того эффекта, который достигается одновременным действием на разных сценических площадках, по той простой причине, что установка таких площадок в традиционном театральном помещении полностью блокировала бы всякое передвижение. Следовательно, мы нуждаемся в пространствах, гораздо более протяженных, широких и разнообразных»²⁴. Конечно же, идеи Гатти в преобразовании сценического пространства не новы (теоретически их разрабатывали с самого начала XX века) и не оригинальны. Приблизительно в это же время ими «болели» многие французские режиссеры. Но они взялись за их осуществление уже после театрального бума в связи с событиями мая 1968 г., а Гатти и Юрстель пробовали реализовать свой замысел еще до майских дней 1968 г.

В мае—июне 1968 г. Гатти участвует в демонстрациях (в стычке с полицией он сломал руку) и в стихийно возникающих дискуссиях. По свежим следам он создает цикл мини-пьес на темы, связанные с актуальными политическими событиями и рассказывающие большей частью о становлении политического самосознания французской молодежи в связи с внутренним положением во Франции, войной во Вьетнаме, Че Геварой и партизанским движением в Латинской Америке. Гатти назвал этот цикл «Маленький учебник для городской герильи»²⁵. Этим названием Гатти как бы подхватывал слова префекта парижской полиции Гриа, заявившего, что силам охраны порядка приходится иметь дело с настоящей герильей. Но помимо этого, лежащего на поверхности выпада против власть предержащих, у «Учебника» Гатти было иное, гораздо более важное на-

значение: он должен был помочь тем, кто занимался театром, найти контакт с людьми прямо на местах их работы и в жилых кварталах. Спектакли должны были длиться не более полутора часов, число участников не превышало семи, не было нужды ни в декорациях, ни в настоящих театральном помещении. Эти мини-пьесы, по замыслу Гатти, должны были помочь профессиональным или любительским мини-театрам вести свою «партизанскую войну в городских условиях», не попадая в зависимость от государственных администраций и субсидий.

Одной из пьес «Маленького учебника для городской гериатрии» была суждена долгая «сценическая» жизнь: руководимая Жаном-Мари Лансело «Группа V», возникшая в 1968 г., играла ее в течение 1969/70 гг. в общежитиях, домах молодежи, больницах. В 1972 г. ее с успехом поставил «Театр перманан де Пирене» (постоянная труппа — «Театр Пиренеев») и показал в Париже. Пьеса называется «Почему домашние животные, или День медицинской сестры» и представляет собой монолог молодой женщины Луизы, встающей каждый день в 5 час. 15 мин. утра, тратящей два часа на дорогу, проводящей восемь часов в больнице и занимающейся пять часов домашним хозяйством. Единственная ее привязанность — это котенок Дзампано, названный так в память о давно погибшем в Алжире возлюбленном. Кроме Луизы, в спектакле нет других действующих лиц, все внимание зрителей приковано к этой маленькой, энергичной и никогда не жалуемой женщине, которая тратит столько же сил, чтобы как-то вписаться, втиснуться в существующий порядок вещей, сколько другие расходуют на изменение этого порядка. В пьесе нет ответа на вопрос, правы ли люди, которые, подобно Луизе, «укрепляют стены своей тюрьмы», и не является ли одиночество неизбежной расплатой за это. Гатти хотел, чтобы зрители и участники труппы искали ответ вместе при обсуждении увиденного после спектакля. Рецензии Клода Оливье («Леттр франсэз». 1972, 9 дек. С. 13) и Эдит Раппопорт («Франс нувель». 1970, 20 мая. С. 29) на разные постановки этой «мини-пьесы» свидетельствуют о живой и заинтересованной реакции различных зрительских ауди-

торий на поставленную в пьесе проблему, решать которую приходится всем вместе и каждому в отдельности.

Другие пьесы «Маленького учебника для городской герильи», более связанные с событиями и настроениями весны—лета 1968 г., так и остались пьесами-однодневками. Но сам жанр короткой пьесы — отклика на какое-то конкретное событие, полюбился Гатти, он и в дальнейшем не раз прибегал к нему, в частности, в связи с запретом его пьесы 1965 г. «Страсти по генералу Франко». Осенью 1968 г. Жорж Вильсон пригласил Гатти поставить эту пьесу в ТНП, впервые во Франции; до этого она шла лишь на сцене городского театра западногерманского города Касселя (судя по откликам немецкой прессы, с большим успехом).

Дабы не вызвать дипломатических осложнений, Гатти убирает из названия имя Франко, и пьеса получает новое, нейтральное название «Страсти в лиловом, желтом и красном». Премьера назначена на февраль. Репетиции идут полным ходом. А в декабре в связи с протестом посольства Испании спектакль был запрещен. Против этой акции Министерства культуры выступили многие видные деятели литературы и искусства, такие как Арагон, Триоле, Сартр, де Бовуар, Сезер, Гарран, Серро и др. Возмущенные происшедшим, актеры ТНП решили поставить по этому поводу свой спектакль, и Гатти написал для них небольшую пьесу-импровизацию «Запрещение “Страстей по генералу Франко”». Текст ее не издан, но из описания сыгранного в университетском «Театр де ла ситэ юниверситер» спектакля можно себе представить его основные слагаемые. В нем участвуют шесть актеров, «свободно» обменивающихся мнениями о франкизме, голлизме, о месте и задачах культуры, о положении французского театра. По мере углубления дискуссии актеры «перевоплощаются» в персонажей, которые мешают им свободно выражать свои взгляды. Так, среди других политических деятелей появляется, например, Андре Мальро²⁶ в «помещении» Дома культуры, изображенного в виде чемодана. Аллегория прочитывается легко: вот до какого состояния голлистская администрация довела культуру во Франции. Подобных фарсовых

приемов было немало в этом спектакле, который игрался потом в некоторых провинциальных культурных центрах и домах молодежи.

Следующая театральная работа Гатти — поставленный в Брюсселе в начале 70-х годов спектакль «Колонна Дуррути»²⁷ об известном командире бригады анархистов в Испании периода гражданской войны. Она была принципиально важна для творчества Гатти, являясь своеобразным итогом его поисков после мая 1968 г. Конечно, один из лозунгов тех дней: «Политизировать театр и театрализовать политику», был очень близок Гатти и не только не требовал от него никакой перестройки или переориентации, но, наоборот, казался, знаменовал приход «его эры», реализацию многих его замыслов об изменении самой сути театрального искусства. Он уже успел многое сделать, создавая свои остро политические и социальные пьесы. Он вывел в них новых для французского театра героев. Он сказал в одном из интервью: «У нас есть наши герои, и они стоят других прочих. Почему не говорить о них? Какая ложная скромность нас удерживает? Никто не говорит о Сакко и Ванцетти, об американском рабочем движении, например... Нам необходимо вернуть себе собственное достоинство, и мы добьемся этого с помощью наших героев, перенеся их на театральные подмостки»²⁸. В другом интервью 1967 г. он говорит о том, каким видится ему сегодняшний театр: «Помечтаем. Каким мог бы быть театр? Прежде всего искусством города, который мог бы в этом зеркале отражать самого себя и свои мечты. Театр собрал бы вокруг себя всех. Здесь жили бы рядом поэт и тот, кто работает по дереву или по железу. Здесь бы люди беседовали о прошедшем дне и о лучшем будущем»²⁹. Действительность взорвала эту несколько идиллическую картину «театра в городе», но укрепила Гатти в убеждении, что театр может и должен стать перекрестком, на котором сталкиваются самые острые проблемы времени, и что драматическое искусство нуждается в новых театральных формах и новом театральном языке. Все, что ему удалось сделать в этой области, служит для него трамплином для углубления поисков.

Весной 1971 г. состоялась знаменательная беседа Гатти с Дени Бабле. Гатти рассказал в ней о причинах, побудивших его параллельно с творческой деятельностью пойти работать на завод в ФРГ. «По-моему, политический театр сегодня — это завод. Именно на заводе необходимо постигать новый формирующийся язык, здесь необходимо пережить его биение и почувствовать создаваемый им мир. Если не проникнешься этим языком, то останешься представителем привилегированных интеллектуалов. Поэтому было необходимо, чтобы я пришел работать на завод, стремясь не подделываться под рабочего, а изучить этот язык, обрести дыхание, которого у меня нет в данный момент. Это кажется мне совершенно необходимым, если я хочу продолжать творить... Опираясь на приобретенный навык, я смогу создать что-то более соответствующее действительности, что-то вне ностальгических мелкобуржуазных формулировок»³⁰. О том, что создал Гатти, «проникнувшись этим новым языком», можно судить по спектаклю «Колонна Дуррути», работать над которым он начал осенью 1971 г. и который был показан в Брюсселе 9, 10 и 11 июня 1972 г.

Приглашенный преподавать на театральном отделении Института искусств средств массовой коммуникации (Инститю дез ар де диффюзьон, сокращенно ИАД) при Лувенском университете, Гатти решает приступить к практическим занятиям со студентами первых трех курсов, поставить с ними спектакль. Он приезжает в Лувен, а затем в Брюссель наездами и решает все сообща со студентами. В качестве будущего театрального помещения выбирается заброшенный завод Раскине в Брюсселе, в качестве отправного сюжетного момента — история жизни и борьбы известного лидера анархистов в период гражданской войны в Испании — Дуррути. «Пережить заново борьбу Дуррути, рабочего-металлиста, этого человека, знавшего лишь завод и тюрьму, можно лишь на заводе или в тюрьме, перенести эту историю в театральный зал значило бы убить все»³¹, — говорил Гатти, настаивая на выборе заводского помещения (студенты сами чинили крышу, подводили воду и электричество и т. п.).

И с этого момента завод одним своим существованием начал, по мнению Гатти, отбирать и диктовать определенные технические средства, манеру игры, оформление. Какой бы то ни было театральный иллюзионизм стал невозможен. О декорациях в каком бы то ни было виде не могло быть и речи: на стенах были расклеены лишь листовки, которые позволяли студентам свободно обмениваться мнениями по разным вопросам и как бы воссоздавали атмосферу «майской улицы» (имеется в виду май 1968 г.). Гатти убежден, что вот такая, дающая простор обмену «словами и мнениями» улица является альтернативой масс-медиа. «Дадзыбао» выражали, главным образом, отношение студентов к спектаклю, который им предстояло создать. Один из них писал: «Этот спектакль помогает мне продолжать май 68-го и мою борьбу против существующего порядка вещей, а также говорить о вещах, которые существуют в этой системе и которые я хотел бы сжечь»³². Гатти много беседовал со своими студентами; тут же рождался замысел спектакля, и каждый был волен выбрать себе тот персонаж, который казался ему ближе и понятнее всего. Постепенно само отношение участников постановки к ее содержанию, к «Колонне Дуррути», стало занимать столь большое место в их работе, что Гатти решил дать спектаклю и второе название: «Зонтики колонны ИАД» (зонтики появились в связи с тем, что во время репетиций постоянно шел дождь, а крыша протекала).

Излюбленный прием Гатти — отображение не самого события, актуального или исторического, а отношения к нему — был доведен в этом спектакле до абсолюта. По его собственным словам, в процессе работы «...историческая колонна отступила, чтобы дать место колонне мифической, и в конце концов на первый план выдвинулась колонна ИАД, студенты, участники постановки»³³. История борьбы и смерти Дуррути превратилась в некий связующий стержень, на который нанизывались всякого рода «импровизации по поводу». Из помещений бывших цехов создатели спектакля сделали переходящие один в другой «залы», по которым в процессе спектакля перемещались участники и зрители. У каждого «зала» было свое название, опре-

деляющее «угол зрения» на историю Дуррути: зал Махно, зал Сакко и Ванцетти, зал Розы Люксембург, зал Одинокого герильеро, зал Астурийской коммуны. В представлении участвовали марионетки высотой в 3 м 50 см, изображавшие ведущих политических деятелей 30-х годов. Эти гигантские куклы изображали не только реальных исторических деятелей, но и инспирированные ими акции: так, например, куклы Гитлер, Муссолини и Франко проносились над головами присутствующих, как пикирующие на Мадрид бомбардировщики. После окончания спектакля зрителям предлагалось оценить достоинства кукол, приговорив худших к «повешению»; правда, по признанию создателей спектакля, так и осталось непонятно, чем определялась оценка: отношением к куклам или к изображаемым ими персонажам.

Своеобразным продолжением «Колонны Дуррути» явился показанный на Авиньонском фестивале 1974 г. спектакль «Против чего воюет племя Каркана?». Спектакль был создан как отклик на казнь в Барселоне в марте 1974 г. Сальвадора Пьюж Антиша и прославлял образ «революционного борца», прототипами которого были, кроме Антиша, известные анархисты периода гражданской войны в Испании — Буэнавентура Дуррути и Рамон Каркана. И снова факты реальных биографий имели минимальное значение и служили лишь отправным моментом для туманных рассуждений о революции и анархии. Событийный ряд в этой пьесе, так же как и в «Колонне Дуррути», полностью отсутствует в традиционном его понимании и подменен изложением политической платформы, облеченным в причудливую форму зрелища, творимого на глазах у зрителей. В «Каркана» — это соби́рание, а затем разъятие на составные части огромной куклы из папье-маше, сопровождаемые невероятной мешаниной из высказываний участников представления об истории классовой борьбы. В связи с тем, что текст «Против чего воюет племя Каркана?»³⁴ издан отдельной книжкой, суть этих высказываний легче определить, чем по описанию спектакля «Колонна Дуррути». В том и в другом случае очевидна попытка дать родовую анархизма и утвердить его «истинную революци-

онность», якобы единственно противостоящую буржуазному миропорядку.

При этом, помимо фигур анархистов, в ряд «истинных революционеров» произвольно включаются и те, чью деятельность Гатти согласен оценить как подлинно революционную. В «Колонне Дуррути» это Махно, Роза Люксембург, Сакко и Ванцетти, а в «Каркана» имя Луизы Мишель упоминается не реже имени Бакунина. Гатти не пытается исторические личности, не имевшие никакого отношения к анархизму, объявить задним числом анархистами; просто их самоотверженное служение делу революции соответствует его представлению о беззаветном борце за свободу и справедливость, которое для Гатти связано прежде всего с героями-анархистами. Проповедь анархизма в его произведениях после мая 1968 г. весьма сумбурна и эклектична и, несмотря на обилие имен, очень мало связана с теоретической платформой анархизма, который привлекателен для Гатти, главным образом, фигурой борца, противостоящего организующим и непременно сковывающим человека общественным устоям, стремящегося эти устои подорвать. Гатти сказал однажды, что для него «герой века — это герильеро, а не космонавт», так как ему ближе сражающийся изо дня в день в неизвестности человек, противопоставивший себя миру угнетения и несправедливости, чем покоритель Вселенной, которого превозносит все человечество. В финале «Каркана» участники спектакля скандировали: «Новый человек уже вышел на улицу. Он давно уже там. Его создает каждодневная борьба...»³⁵

Среди многочисленных откликов на выступление «племени Гатти» на Авиньонском фестивале 1974 г. интересны прежде всего рецензии во французской коммунистической прессе, свидетельствующие о намерении серьезно разобраться в новом повороте творчества Гатти. «Против чего воюет племя Каркана? По ходу спектакля, — писал в "Юманите-диманш" Франсуа Сальвен, — зрителям не раз хотелось задать этот вопрос автору. Из всех стрел, которые посылает блистательное, хотя и многословное перо Гатти и за полетом которых не всегда удастся проследить, лишь немногие, по-моему, посланы в ту цель, которая слу-

жила мишенью для Каркана и продолжает сегодня оставаться ею для многих народов: капитализм. Но мне показалось, что многие стрелы адресованы тем, кто боролся против фашизма в прошлом и борется в настоящем... И, может быть, не случайно сегодняшняя туманная и запутанная идеологическая позиция Гатти рождает театр, где поток слов намного опережает ясность действий»³⁶. Театральный обозреватель «Юманите» Жан-Пьер Леонардини, отдавая должное умению Гатти передать «умонастроения испанского анархизма», отмечает, что «спектакль сплетает противоречия, как паук свою паутину. Это типичный пример властвующего воображения, которое, как всегда, оказывается воображаемой властью. Перед нами — доведенное до крайней степени мышление образца 68-го года»³⁷. Конечно же, обыгрывая слова «воображение» и «власть», Леонардини имел в виду лозунг «К власти приходит воображение!», столь популярный в майские дни 1968 г.

Своеобразный трагизм творчества Гатти в 70-е годы в том и состоял, что он продолжал мыслить политическими и эстетическими категориями, которые уже ушли в прошлое, уже изжили себя. Для многих художников опыт искусства, связанного с потрясениями мая 1968 г., стал либо временным увлечением, либо одним из этапов их творчества, в преломленном свете отразившего эволюцию их взглядов на предназначение театрального искусства и формы театрального зрелища. Но для Гатти этот этап оказался своеобразным итогом его многолетних поисков, своего рода оптимальным вариантом будоражащего, активного театра. Спектакль «Против чего воюет племя Каркана?» подтвердил, что неистовый нонконформист Гатти в значительной степени канонизировал те находки и те приемы театрального представления, которые рождались в определенной атмосфере и в конкретных ситуациях рубежа 60–70-х годов; они во многом обусловили стремление многих театральных деятелей вырваться из стен традиционных помещений на улицы, противопоставить себя искусству официальному и традиционному, взорвать изнутри привычные театральные формы.

Вынужденные давать свой спектакль в одной из часовен Авиньона, Гатти и его «племя» не преминули оговорить во вступлении к спектаклю, а затем и к печатному изданию текста пьесы, что «если они иногда и играют в рамках «системы», то это не значит, что они отрекаются от своей маргинальности, но наоборот, отстаивают свое право на нее»³⁸. Столь характерная для всякого оппозиционного искусства на Западе боязнь оказаться интегрированным в «систему» заставляет Гатти и его учеников не только постоянно декларировать свое «отщепенство», но и упорно держаться за «улицу» как символ контр-масс-медиа. Как и в «Колонне Дуррути», в «Каркана» улица — и одно из главных действующих лиц, и один из элементов композиции. Пьеса, а соответственно и спектакль, делится не на акты или действия, а на «улицы». Так и обозначено: «первая улица», «третья улица» и т. д. И в финале речь идет о новом человеке, который вышел на улицу.

Это отсутствие реальных стен, кажется, вселяет в Гатти надежду, что он будет так меньше *отгорожен* от зрителей в прямом и переносном смысле этого слова. И как ни парадоксально, такой опытный деятель театра, как Гатти, совершенно очевидно питает иллюзию, что отсутствие стен, улица даруют ему массового зрителя-единомышленника, того, о ком он писал еще в 1967 г. в статье «Заметки для идеального зрителя», радуя за «зрителя-творца», а не за «зрителя-потребителя».

Между «Колонной Дуррути» и «Против чего воюет племя Каркана?» Гатти успел осуществить эксперимент, к которому он давно стремился и о котором рассказал известному театроведу и режиссеру, работающему в Лувене, Арману Делькампу в связи с публикацией материалов о «Колонне Дуррути» в журнале «Травой театраль». «Мы стремимся, — сказал тогда Гатти, — взорвать привычное представление о спектакле и играть там, где нас захотят принять: на спортивных площадках, в гаражах, в квартирах и быстро... Мы хотим создать спектакли без зрителей»³⁹. «Лозунг нашего племени: За спектакль без зрителей!»⁴⁰ — будет написано в предисловии к «Каркана». Эксперимент Гатти хронологически точно совпадает с проводившимися

в 70-е годы под тем же лозунгом поисками «театра без зрителя» Питера Брука. Но если у Брука эти поиски имели в значительной мере лабораторный характер и если они не исчерпывались, то во всяком случае определялись, развитием творческих способностей замкнутого круга людей, то Гатти предложил иное понимание лозунга «без зрителей».

Питер Брук в беседе со студентами Института театра при Сорбонне в мае 1973 г. одобрительно отзывался об этой тенденции изоляции актеров, полагающих, что только вне публики можно обрести настоящую искренность. Он ездил со своими актерами по странам Африки с тем, чтобы там, где чувство импровизации сохранилось в первоначальном виде, где игра как ритуал является элементом повседневной жизни, актеры могли с наибольшей полнотой проникнуться необходимостью спонтанного самовыражения. Но у Брука лабораторные поиски затем привели к предварительной разработке приемов, которые в дальнейшем могли бы помочь созданию спектакля, способного задеть за живое каждого его участника и каждого, кто на нем присутствует. Таким спектаклем стала его постановка весной 1975 г. «Племя Ик»⁴¹. Тогда в Сорбонне Брук объяснял временный уход к «театру без зрителя» тем, что он стремился, поняв себя, предложить другим такой вариант театрального представления, который бы находил отклик в самых широких слоях зрителей. Брук противопоставлял шекспировский театр современному, как «театр для всех» театру лишь для посвященных, отмечая, что у каждой из тенденций современного театра есть свой, «отдельный» зритель: интеллектуал, гошист, рабочий, буржуа и т. п.

В основе эксперимента Гатти тоже лежит своеобразное утопическое стремление создать «театр для всех», но в этом «все» для него важна прежде всего та большая часть населения любой из западноевропейских стран, которая практически от театра отторгнута. Для него понятие «спектакль без зрителя» не несет ограничительный и замкнутый смысл, а также не является промежуточной стадией, как у Брука, а наоборот, необыкновенно расширяет границы театрального зрелища, практически стирает их. «Без зрителя» у Гатти означает, что все присутствующие являются

участниками спектакля, его создателями. И здесь имеется в виду не спонтанность хэппенинга, а заранее оговоренное участие каждого в представлении, которое создается на тему, связанную с интересами и потребностями этих людей. В эксперименте Гатти речь идет не о самовыражении актеров-профессионалов, не о каком бы то ни было их диктате: они должны явиться своеобразным катализатором творческих возможностей, которые, по убеждению Гатти, заложены в каждом человеке.

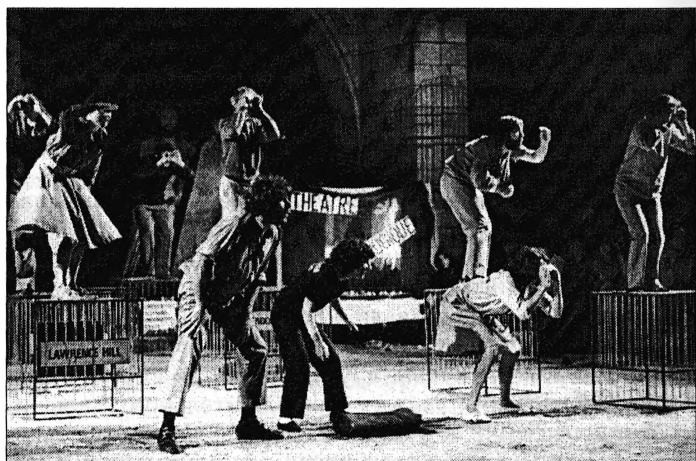
И вот с сентября 1972 г. по май 1973 г. он проводит в бельгийской провинции Брабант, причем в валлонской, т. е. наиболее индустриально и культурно отсталой ее части (в эту же провинцию входят Брюссель и Лувен, университетский город, в котором как раз в начале 70-х годов развернулась ожесточенная борьба за разделение университета на французский и фламандский), эксперимент, который называется «Спектакль без зрителей, длившийся восемь месяцев и давший возможность встретиться всем человеческим возрастам»⁴². Эксперимент Гатти — это свидетельство полной погруженности в интересы жителей Брабанта, лишенной элементов жертвенности, так как именно такова и была задача Гатти и последовавшей за ним «колонны ИАД». После «Колонны Дуррути» рецензент «Монд» Мартин Эвен с грустью писал: «Никогда студенты ИАД не станут настоящими актерами, никогда они уже не смогут быть такими же, как раньше. Куда пойдут они завтра, эти дети уважаемых людей, превратившиеся в колонну ИАД?»⁴³

Если понимать это «завтра» Мартина Эвена расширительно, то ответом на его риторический вопрос может служить многолетняя совместная работа Гатти и его бывших студентов, ставших его актерами. Если же говорить о «завтра», более приближенном к спектаклю «Колонна Дуррути», то они «пошли в народ», стремясь пробудить в нем дух творчества, помочь жителям Брабанта рассказать о том, чем они живут и что их волнует. «Спектакли, предложенные мужчинами и женщинами, детьми и стариками Брабанта, должны были соответствовать их потребностям и их возможностям, а не нашим», — писал Гатти в «Кайе-театр

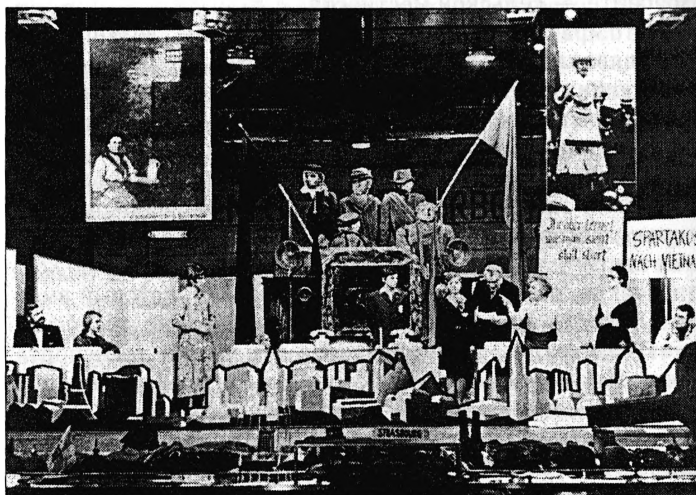
Лувен»⁴⁴. И с гордостью вспоминал, что он и его ученики убедились, что «даже самый удачный спектакль значит мало по сравнению с тем, как с их помощью школьник, крестьянин, домашняя хозяйка или тракторист с радостью обнаруживали в себе способности выразить свой внутренний мир, способность придумывать, фантазировать»⁴⁵.

Гатти признавался, что этот эксперимент многое дал ему и его ученикам в создании «языка улицы», который они стремились противопоставить традиционному театральному языку. Бывшие студенты ИАД разделились на несколько групп: одни придумывали и делали вместе с жителями Брананта оформление, частью которого почти обязательно были огромные куклы; другие создавали вместе с «непрофессионалами» текст — при значительном удельном весе импровизации во всех этих постановках имелся написанный текст⁴⁶; третьи разучивали с ними роли; «Литературная часть» выпускала журнал «Амбиорикс», в котором проделала интересную социолингвистическую (если так можно сказать) работу, сравнив одни и те же слова, имеющие разное смысловое значение в Лувене — городе и Брананте — сельской местности.

Это «разделение труда» внутри труппы, лозунгом которой являлось коллективное творчество, закрепилось и в следующих постановках Гатти, ничуть не нарушая принципа коллективности создания спектакля, но позволяя развивать индивидуальные наклонности участников труппы. Так, в «Каркана» была «традиционная труппа», состоявшая из восьми актеров и одного музыканта; «группа конструкторов», которая не только создавала из папье-маше огромные части тела гигантской куклы, но и собирала ее по ходу спектакля, произнося при этом свой текст, который вместе с текстом актеров составлял своеобразные диалоги; и «летучая группа», занимавшаяся вопросами транспорта, организационными и административными проблемами, подготовкой места будущего спектакля и его уборкой после представления. Так «колонна ИАД» превратилась в живущий по своим законам новый театральный организм. «Бранантский эксперимент» завершил поиски Гатти оптимального приближения театра к зрителям, к их потребностям и



«Лабиринт»



«Роза-коллектив»



*«Против чего воют племя Каркана?»
Авиньон*

интересам. В нем был учтен и кончившийся неудачей опыт «коллективного творчества» при создании «Тринадцати солнц улицы Сен-Блез», когда автор превратился в демиурга, а «творчество» зрителей послужило для него лишь сырьем. В текстах спектаклей в Брананте очевидна тематическая и языковая самобытность, получившая элементарную обработку, простота и ясность жизненного материала, свидетельствующие о том, что на этот раз Гатти, действительно, удалось сдержать свою неумную фантазию и исходить из потребностей, а главное, возможностей своих «соавторов». Публикуемые в «Театральных тетрадах» фотографии свидетельствуют, что при «оформлении» представлений и ученики Гатти, и жители Брананта проявляли очень много фантазии и изобретательности, что, вероятно, очень оживляло и украшало эти спектакли.

Параллельно с поисками новых театральных форм и нового театрального языка Гатти пишет пьесу, которая представляет собой своеобразное скрещение художественных принципов его «домашней» драматургии с «послемайской» политической платформой. Пример тому поставленный им в 1971 г. в западногерманском городе Кассель спектакль к столетию со дня рождения Розы Люксембург. Текст представлял собой 12 самостоятельных пьес, связанных между собой композиционно сценами телепередачи о Розе Люксембург, которая якобы снимается на 7-м канале ТВ ФРГ и называется, как и вся пьеса Гатти, «Роза коллектив», т. е. «Коллективная Роза». Участники каждой из 12 «мини-пьес» так или иначе связаны с именем Розы и являются, по замыслу Гатти, продолжателями и преемниками ее «революционной страстности». Например, Клаус — студент, написавший на фронтоне университета в Кёльне «Роза» и исключенный за это из университета; Ильза — студентка, входящая в группу «Роза Люксембург» в Мюнхене; есть тут и представитель «Черных пантер», и жена латиноамериканского дипломата, украденная в качестве заложницы западногерманскими террористами, и т. д. Короче говоря, Гатти связывает с именем Розы Люксембург все разновидности современных оппозиционных леворадикальных движений. Его кредо вложено в финальные стро-

ки, произносимые всеми женщинами, участницами спектакля, которые и составляют как бы коллективный собирательный образ сегодняшней Розы:

Никогда не ищите пророка

Ищите борца

Только каждодневная борьба изобретательна

Только каждодневная борьба созидательна

Не ищите пророка

Только борьба обладает пророческим даром⁴⁷.

Связующие сцены на телевидении возникли не только из потребности композиционной завершенности, но прежде всего, как это обычно и бывает у Гатти, как отклик на конкретное злободневное событие: убийцы⁴⁸ Розы Люксембург и Карла Либкнехта подали в суд на создателей передачи о Розе на телевидении Штутгарта и выиграли процесс. О самом процессе ничего не говорится в пьесе Гатти, но именно сцены на телевидении воссоздают исторические события и образ реальной Розы Люксембург. В них участвуют приглашенные телевизионщиками соратники Розы по борьбе: ее секретарь Фрида Бекк и «спартаковец» Петер Рейнхорд, вспоминающие о том, какой она была. Эти рассказы очевидцев проникнуты любовью и восхищением перед удивительной женщиной, отдавшей всю себя революционной борьбе. В студии висят плакаты и фотографии Берлина 1918–1919 годов, на которых, в частности, легко прочесть призывы расправиться с Люксембург и Либкнехтом. Гатти не вводит в свою пьесу подлинные тексты, автором которых была Роза Люксембург, и нигде не позволяет себе вольных домыслов по поводу ее личной жизни. В его обращении к образу Розы Люксембург нет того привкуса искусственно подогреваемого интереса к биографиям деятелей пролетарского революционного движения XX века, который характерен для произведений многих литераторов крайне левого толка. На обложке отдельного издания «Розы коллектив» приведены слова Гатти о том, что «Май 68-го словно прорвал что-то в нас, отбросив каждого к его истокам», и если можно оспаривать правомерность соотнесения сегодняшних гошистских акций с деятельностью Розы Люксембург, то нельзя не признать, что Гатти

стремится обнаружить «свои истоки» в революционной борьбе начала века.

О том, что Гатти не отказался полностью от драматургического стиля, присущего ему до весны 1968 г., подтверждает и спектакль, поставленный им в Париже в марте 1976 г. по своей пьесе «Страсти по генералу Франко», написанной в 1965 г. Конечно, на выборе пьесе, с которой он хотел вернуться в театральную жизнь Парижа, сказались и желание Гатти поставить тот спектакль, после запрещения которого он покинул Францию. Но как раз вот этот элемент сенсационности и отсутствует не только в самом спектакле, но и в тексте программы к нему. Многострадальное название пьесы звучало теперь так: «Страсти по генералу Франко (представленные самими эмигрантами)». Это добавление в скобках — не только вынесение в название содержательного момента (пьеса об испанских эмигрантах), но и дань признательности и тем живущим в Тулузе испанским политэмигрантам, которые живо обсуждали с Гатти текст его пьесы в 1965 г., и тем испанским рабочим, что приехали в ФРГ на заработки и приветствовали постановку «Страстей по генералу Франко» в Касселе в 1967 г., съезжаясь на спектакли со всей страны, привозя гитары и транспаранты в поддержку пьесы и устраивая после спектаклей политические дискуссии и импровизированные концерты.

«Страсти по генералу Франко» — произведение сложное и, как всегда у Гатти, многоплановое. Схематично можно выделить три основные линии: первая — судьба испанских эмигрантов, покинувших страну после прихода к власти Франко в 1939 г., живущих в Тулузе, Киеве, Гаване, Мехико и Франкфурте-на-Майне и мучительно переживающих разлуку с родиной, которая притягательна даже для их детей, рожденных уже в эмиграции. Трагична судьба женщины, муж которой погиб, сражаясь во франкистской «Голубой дивизии», а сын, став взрослым, не принял тот строй, за победу которого отдал жизнь отец, и эмигрировал из Испании. Вторая линия — картины прошлого и настоящего Испании, вызванные к жизни памятью или воображением эмигрантов. (В первоначальном варианте это

были сновидения эмигрировавших испанцев.) Вне родины они продолжают жить ее страданиями и ее борьбой, в которой для них залог того, что когда-нибудь они обретут ее вновь.

И третья, сатирическая линия — гротескные сцены жизни военной и церковной верхушки и прочих сильных мира сего. Главные действующие лица этих сцен — адмирал Карреро Бланко, жена Франко — Кармен и его многочисленные министры, не названные поименно, но, вероятно, легко узнаваемые теми, кто был хорошо осведомлен о политической жизни современной Испании. Блистательно сделана сцена конкурса Иисусов, проведенного Карреро Бланко по заказу каудильо. В жюри, помимо адмирала и министра культов, входят Христос баскский и Христос кастильский, андалузский и наваррский и т. д. И все они живо заинтересованы в том, чтобы у испанцев был Христос на все случаи жизни. Организованная по принципу показа мод, демонстрация «Христов» вызывает оживленные комментарии членов жюри, которые, не стесняясь друг друга, да и практически не замечая этого, раскрывают всю бездну падения прогнившего режима, в то же время пытаются всеми доступными им способами придать ему пристойный вид. На их суд представлены многочисленные варианты Христа: голубой Христос в мундире фаланги; Христос-победитель, увешанный драгоценностями (фальшивыми, так как все настоящие находятся у Кармен Франко) и орденами; Христос крестьянский («Самый дешевый Христос в Европе»⁴⁹, — комментирует ведущий «показ мод»); Христос делового мира («Легко стирается, как пара нейлоновых чулок, а потому всегда чист и не изнашивается»).

В ответ на вопрос наваррского Христа, кто же будет «помещен на кресте», министр культов, не задумываясь, отвечает: «Каудильо (конечно же, символически)». А Карреро Бланко добавляет: «С тех пор, как мы начали кампанию “Франко на алтари!” — он только и мечтает об этом». Сам Франко не появляется в спектакле, но о нем много говорят (как он, например, читает газеты с чистыми листами, так как приступает к изучению прессы лишь после того, как она пройдет через его цензуру). Не все сатири-

ческие сцены равно удались Гатти, чрезмерно затянута история махинаций, которые устраивает «первая дама Испании», чтобы заполучить знаменитое бриллиантовое кольцо Эвы Перон. Но в целом эти сцены обладают разящей разоблачительной силой, представляя людей-марионеток, алчных и предельно циничных, которые словно сделаны из другого материала, чем персонажи остальных сцен.

При чтении «Страсти по генералу Франко» оставляют очень сильное впечатление, свидетельствуя о бесспорном таланте Гатти-драматурга. Несмотря на присущие всем его произведениям дробность и «многослойность», в этой пьесе ему удалось создать обобщенный образ гордого и непокоренного народа, сыны и дочери которого в эмиграции сумели сохранить верность идеалам, за которые они боролись. И этот образ, складывающийся из множества индивидуальных судеб, становится содержательным и композиционным стержнем пьесы.

Каждая из этих судеб выписана Гатти со сдержанным, словно спрятанным лиризмом, с очевидным сопереживанием трагедии, выпавшей на долю его героев. Многие из них запоминаются, как запоминается юная Соледад, вывезенная на Кубу товарищем отца, для которой «Испания — это исчезнувший отец, это мать, казненная в день ее рождения, это пять лет, проведенные в приюте для детей казненных, где она 16 раз в день должна была выполнять фашистское приветствие и называть Франко отцом»⁵⁰.

Гатти не идеализирует своих героев, хотя в них ощущается значительная доля его восхищения подобного рода людьми. Он показывает своеобразную «застылость» их мышления, то, что стучащий в их сердцах «пепел Испании» в какой-то степени отгораживает их от остального мира, но он же является для них залогом возвращения на родину, которое непременно случится когда-нибудь. (Оно и произошло после смерти Франко в 1975 г.)

В этой пьесе Гатти сошлись все ведущие мотивы его творчества. Она написана вдохновенно и взволнованно и позволяет вообразить себе столь же взволнованное и вдохновенное театральное представление. Но спектакль, поставленный самим Гатти весной 1976 г. в Париже, таким не получился.

В связи с этой постановкой Жан-Пьер Леонардини писал в «Юманите», что новый режиссерский вариант ничем не напоминает тот замысел, который Гатти практически уже успел осуществить на сцене ТНП в 1969 г. и не смог по независящим от него обстоятельствам показать зрителям⁵¹. Мне сравнивать не с чем, но совершенно очевидно, что увиденное мною в 1976-м создавалось Гатти в соответствии с теми принципами, которые он выработал в «последней» период. Он снял для спектакля огромный пустой склад, только что построенный фирмой «Кальберсен» на окраине Парижа и дававший безграничный простор его режиссерской фантазии. В центре склада была водружена многоярусная металлическая конструкция, которую по мере необходимости перекачивали в ту или иную сторону. Она служила «подмостками» для сцен, изображавших испанских правителей. В разных концах помещения стояли деревянные лестницы-стремянки с укрепленными наверху национальными флагами Франции, Кубы, Мексики, ФРГ, Украинской ССР. Вокруг этих стремянок группировались эмигранты, живущие в указанных местах и мысленно или в действительности летевшие на самолетах в Испанию. Над каждой стремянкой были прикреплены таблички с названиями авиамаршрутов (Тулуза—Мадрид, Гавана—Мехико, Мадрид — Франкфурт-на-Майне — это маршрут современной экономической эмиграции из Испании; Киев—Красноярск, куда летели «киевские» испанцы, чтобы встретиться с другими эмигрантами), и по мере того как действие переносилось в ту или иную страну, участники этой сцены расставляли «свою стремянку». «Маршрут без маршрута» — это сама Испания.

Основное место действия — ничем не ограниченное пространство в центре склада. Актеры были одеты в черные костюмы, типа тренировочных, и изредка добавляли к ним какие-либо «опознавательные» детали: белые воротнички монашенок, элементы кубинского карнавального костюма и т. п. Наиболее костюмированы были персонажи правящей испанской верхушки. В стороне сложены гигантские куклы и «доисторические» животные, которых участники спектакля по ходу действия пронесут над головами присутствующих.

Зрители могут располагаться, где хотят, и свободно передвигаться по складу, им не отведено никаких специальных мест, они все время смешиваются с участниками представления, но сами ими не становятся. Никакого контакта, запланированного или спонтанного, между ними и актерами не возникает. Поражает трагическое, по-своему, несоответствие между эмоциональной напряженностью, иногда почти истеричностью участников спектакля и полнейшим равнодушием зрителей. Нет той ответной реакции, той заинтересованной взволнованности, на которую явно были рассчитаны усилия Гатти-постановщика. А ведь известно, что «зритель всегда прав». Тем более что на описываемом представлении присутствовали зрители посвященные: молодежь, студенты, часто слышалась испанская речь. Может быть, мое впечатление и субъективно, но мне показалось, что та форма, в которую Гатти «влил» спектакль, лишь усложняла для зрителей восприятие по-настоящему эмоционального, полного драматизма текста, не позволяла им сопереживать происходящему. Не берусь судить о том, сколь включенной в действие оказывалась публика на спектаклях «Колонны Дуррути» или «Против чего воюет племя Каркана?», но в постановке «Страстей по генералу Франко» она была выключена полностью.

Осталось ощущение, что Гатти цепляется за форму театрального представления, уже себя изжившую, поскольку ушло время, ее породившее, что это своего рода тупик, который Гатти не осознает, отчего еще больше усиливается драматизм предпринимаемых им бесплодных попыток «законсервировать» эту форму, не потеряв притом ее жизнеспособности. Когда-то, еще в начале 60-х годов, Гатти писал, что для него театр — «это средство постоянного освобождения не только от предрассудков и несправедливости (что само собой разумеется), но и от конформизма, от некоторых разновидностей мышления, которые, застыв, превращаются в гроб»⁵². Но сам Гатти не видит, что его театр превратился в зеркало застывшего мышления «образца 68-го года», не освободившись от которого он не сможет идти дальше. Он верен определившему все его творчество пафосу борьбы с социальной несправедливостью, постоян-

ному отклику на животрепещущие проблемы современности. Но та форма театрального представления, которую он пытается утвердить с начала 70-х годов, разрушая сам принцип неидентичности искусства жизни, отказывая профессиональному театру в силе воздействия на зрителей, в способности разбудить их души и сердца, оказывается по своей сути не менее конформистской, чем тот буржуазный театр, против которого так страстно воевал Гатти в 60-е годы.

Этот своего рода «конформизм наоборот» со всей очевидностью выявил утопичность той части выдвинутой Гатти программы, где он декларировал возможность и необходимость действенного вторжения театра в реальные проблемы современности. Ниспровергая и разрушая театральные формы, которые представляются ему сами по себе как олицетворение сегрегативности современного буржуазного общества, он практически поставил свое творчество в зависимость от новых форм. И каждая его работа (а их отделяют друг от друга годы) служит подтверждением того, что Гатти продолжает верить в правильность избранного им в последние десятилетия пути.

Так, например, на Авиньонском фестивале 1982 г. он показал спектакль «Лабиринт», созданный им совместно с Ателье народного творчества, существующим в Тулузе. Перед этим он провел некоторое время в Северной Ирландии, где снимал фильм о детях католического гетто в Дерри. «Лабиринт» — это рассказ о десяти узниках блоков Эйч печально знаменитой Ольстерской тюрьмы, о людях, объявивших голодовку в борьбе за статус политических заключенных и погибших. В усыпанном гравием внутреннем дворе монастыря кармелитов, ставшем уже давно одной из сценических площадок Авиньонского фестиваля, Гатти выстроил огромный, обнесенный решеткой вольтер, который должен был символизировать Ольстер. В центре него проволочные кубы — тюремный квартал Эйч. Тут и там по вольтеру разбросаны чучела птиц, а у исполнителей на спине были вышиты грубыми нитками имена персонажей или их «функции», скажем, «следователь», «тюремщик». Перед каждым эпизодом зрителям показывался плакат, на кото-

ром было написано, в каком жанре эта сцена будет разыграна: «трагикомедия», «психологический театр», «агитпроп» и т. д. Текст одних сцен скандировался хором, другие могли быть пропеты как погребальный плач.

Естественно, что для актеров-любителей оказалась не по силам возложенная Гатти на их плечи задача представления различных видов театрального искусства, да и сам этот замысел кажется по меньшей мере странным в связи с обращением к подлинной трагедии, потрясшей весь мир. Правда, может быть, будь он талантливо осуществлен, он и не имел бы некоторого оттенка кощунственности, который возникает, на мой взгляд, неизбежно, когда положенные в основу того или иного произведения искусства реальные трагические события оказываются включенными в какую-то холодную головную конструкцию. Право же, если Гатти хотелось продемонстрировать своим зрителям различные приемы театрального представления, то можно было найти для этого более нейтральный сюжет.

Ни в коей мере не подозревая автора «Лабиринта» в равнодушии к тому, о чем он создал свой спектакль, зная огромный гражданский темперамент Гатти, его уникальное «трагико-политическое» (как сказал один из критиков) видение мира, приходится, однако, констатировать, что в какой уже раз результат оказывается прямо противоположным тому, к чему Гатти стремится: зрители остаются равнодушными. Гатти не хочет, а вероятнее всего, и не может понять давнюю истину, что чувства и убеждения художника не могут быть сколь бы то ни было действительными, увлекать за собой других, если они не облечены в подлинно художественную форму, если они не обладают силой настоящего искусства. И в этом непонимании драматизм судьбы Армана Гатти. Человек, чья юность пришлась на 40-е годы, на годы Сопротивления и победы над фашизмом, Гатти пронес верность идее активного вмешательства художника в жизнь через все эти десятилетия. Если для абсолютного большинства французских деятелей театра возвращение в лоно официальной культуры после мая 1968 г. оказалось пусть не всегда легким, но закономерным, то Гатти демонстративно продолжал оставаться маргиналом французского театра. И дело тут не в возмож-

ности или невозможности показывать свои работы широкой публике (включение «Лабиринта» в официальную программу Авиньонского фестиваля — одно из свидетельств признания), а в той абсолютизации самой идеи противостояния традиционному театру — в самом широком понимании этого определения, к которой Гатти по-прежнему стремится.

Драматург и режиссер, так много сделавший в 50–60-е годы для поддержания и укрепления веры в возможность взаимопроникновения поэтического и политического театров, утверждавший своими лучшими спектаклями, такими, как, например, «Воображаемая жизнь мусорщика Огюста Г.» или «Публичная песнь перед двумя электрическими стульями», или «В, как Вьетнам», театр политически, социально активный благодаря не только выраженным в нем идеям, но и его подлинной художественности, Гатти своими работами последних десятилетий все больше дискредитирует саму возможность такого симбиоза. Тяготее к анархистским идеям и анархистской фразеологии, весьма причудливым образом перенося ее в область театрального искусства, он практически постоянно оказывается замкнутым в круге тем и форм, которые не в состоянии вызвать у зрителей столь желанной для Гатти реакции сопереживания. Так искусство жестоко мстит за пренебрежение к себе, и самые, казалось бы, волнующие проблемы действительности не находят живого отклика в зрительских сердцах, инстинктивно ищущих в театре иного по форме и по сути проникновения в жизнь.

Логика взаимоотношений Гатти со временем и со зрителем обрекла его в конце XX века на лабораторные поиски для очень узкого круга посвященных и на «передачу опыта». Он путешествует по миру с различного рода проектами, все больше опирающимися на новые медийные технологии; фиксирует свои эксперименты на видеопленку и использует мониторы как одно из выразительных средств в театральном представлении. Гатти активно постигает новые взаимоотношения живого театра и экранного изображения, что ему, фотографу и кинематографисту, особенно близко и интересно. Но как бы не расширялся круг изобразительных возможностей Гатти-постановщика, темы его

работ остаются неизменными. Получив в 1983 г. возможность открыть в Тулузе «Ателье народного творчества», он ставит со своими подопечными «Метисское распятие» и «Возвращение к общему горю, или Дорога Дзакапы», пьесу, написанную им на основе текстов гватемальских поэтов. В 1984 г. создает видеоспектакль «Мы — не исторические персонажи». А в 1985-м, уже со вторым набором стажеров, осуществляет постановку своего текста «Последний маки». Третий стаж в Тулузе он проводит в 1986-м на основе постановки текстов, которые он объединяет под общим названием «Арки Ноя».

В том же году Гатти успеваает осуществить в Монреале со студентами Национальной театральной школы Канады спектакль «Опера с длинным названием» на музыку Жюль Бьенвеню, а в Вене методом «коллективного письма» создает текст «Ульрика Майнхоф», посвященный руководителнице немецкой террористической организации «Красная Армия». На следующий год в парижском пригороде Монтрей он устраивает вместе с Жаном-Жаком Окаром инсталляцию «Бродячее Слово» и выставку «50 лет театра глазами трех кошек Армана Гатти». В последнее десятилетие XX века он продолжает быть бродячим проповедником театра, активно вторгающегося в жизнь, интерес к которому остается, особенно в благополучных европейских странах, таких, как, скажем, Австрия или Швейцария. Например, Гатти весьма успешно вел в течение трех месяцев с марта по апрель 1999 г. стажировку для молодых в женевском театре «Сен-Жерве», с которым он постоянно сотрудничает. Он заключает в себе живую историю политического театра второй половины столетия, насыщенного политическими событиями, во многих из которых участвовал сам. Тем и привлекает неугомонный выдумщик и изобретатель новых форм Арман Гатти молодых, собирающихся делать театр уже следующего века.

Примечания

- ¹ Les lettres françaises. 15 juin 1967.
- ² Фильм рассказывал о реакции людей в разных странах мира на войну США во Вьетнаме.
- ³ Театр де л'Эст Паризьен.
- ⁴ Текст передачи «Театр сегодня» цитируется по кн.: *Gazlan G., Pays J. L. Gatti aujourd'hui*. Paris, 1970. P. 165.
- ⁵ Les lettres françaises. 15 juin 1967.
- ⁶ Bulletin du Grenier de Toulouse. 22 février 1967.
- ⁷ Les lettres françaises. 15 juin 1967 .
- ⁸ Программка ТНП к спектаклю «Публичная песнь перед двумя электрическими стульями».
- ⁹ Les lettres françaises. 15 juin 1967.
- ¹⁰ *Gazlan G., Pays J. L.* Op. cit. P. 208.
- ¹¹ Le Sud. Juin 1967.
- ¹² *Gazlan G., Pays J. L.* Op. cit. P. 152–153.
- ¹³ Интервью в журнале *Miroir du cinema*. Septembre 1963.
- ¹⁴ Телепередача «Демоны и чудеса». 29 мая 1965 г. Цит. по: *Gazlan G., Pays J. L.* Op. cit. P. 152.
- ¹⁵ Интервью в газете *L'Alsace*. 29 mars 1968.
- ¹⁶ В 1942 г. восемнадцатилетним он ушел к партизанам в маки, был схвачен немцами и отправлен в лагерь Линдерманн.
- ¹⁷ *Image et son*. 1970. № 239.
- ¹⁸ На рубеже 50–60-х годов Жан Негрони играл в ТНП и, в частности, участвовал в постановке пьесы Гатти «Жаб-буйвол».
- ¹⁹ Подробнее об этих пьесах Гатти см. в моей статье «Театр и политика» в журнале «Иностранная литература». 1969. № 4.
- ²⁰ Bulletin du TEP. Mars 1968.
- ²¹ *Gatti A.* Les treize soleils de la rue Saint-Blaise. Paris, 1968. P. 117.
- ²² Les Nouvelles littéraires. 7 mars 1968.
- ²³ Le Nouvel observateur. 27 mars — 4 avril 1968. P. 44.

²⁴ *Gazlan G., Pays J. L.* Op. cit. P. 156.

²⁵ Для обозначения партизанской войны в городских условиях французы с конца 60-х годов, связывая это понятие с именем Че Гевары, стали пользоваться произносимым на французский манер испанским словом «*guerilla*».

²⁶ Известный французский писатель Андре Мальро в период президентства генерала де Голля (1959–1969) был министром культуры. Большая часть Домов культуры была создана в провинции по его инициативе.

²⁷ Имеется в виду подразделение, которым командовал Дуррути.

²⁸ *Bulletin du Grenier de Toulouse.* Février 1967.

²⁹ *La Nef.* № 20. 1967. P. 72.

³⁰ *Travail théâtral.* 1971 № 3. P. 20.

³¹ *Ibid.* 1973. № 10. P. 137.

³² *Le Monde.* 15 juin 1972. P. 16.

³³ *Travail théâtral.* 1973. № 10. P. 136.

³⁴ *Gatti A.* *Le tribu de Carcanas en guerre contre quoi?* Paris, 1975.

³⁵ *Ibid.* P. 250.

³⁶ *L'Humanite-Dimanche.* 20–24 juillet 1974. P. 15.

³⁷ *L'Humanite.* 18 juillet 1974. P. 7.

³⁸ *Gatti A.* *Le tribu de Carcanas en guerre contre quoi?* Paris, 148.

³⁹ *Travail théâtral.* 1973. №10. P. 137.

⁴⁰ *Gatti A.* *Le tribu de Carcanas en guerre contre quoi?* P. 148.

⁴¹ См. об этом подробнее в очерке «Питер Брук во Франции».

⁴² Эксперимент подробно описан А. Делькампом в «Театральных тетрадах Лувена». См.: *Cahiers-théâtre Louvin.* 1976 (№ 26–29).

⁴³ *Le Monde.* 15 juin 1972. P. 16.

⁴⁴ *Cahiers-théâtre Louvin.* P. 9.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Эти тексты собраны в «Театральных тетрадах Лувена».

⁴⁷ *Gatti A.* *Rosa collective.* Paris, 1973. P. 157. Как тут не вспомнить одного из героев повести А. Платонова «Че-

венгур» Копёнкина, который и в революции-то участвовал ради своего великого чувства к Розе Люксембург.

⁴⁸ Невозможно определенно сказать, имеются ли в виду конкретные люди, причастные к убийству, или речь идет об их духовных наследниках.

⁴⁹ Текст цитируется по журналу: *L'Avant-Scène / Théâtre*. № 586. 1976; в нем опубликован вариант пьесы, переработанной Гатти для постановки в Париже.

⁵⁰ *Ibid.* P. 8.

⁵¹ *L'Humanité*. 30 mars 1976. P. 9.

⁵² *Gatti A. Théâtre. Préface*. Paris, 1962. P. 8.



Антуан Витез на репетиции

АНТУАН ВИТЕЗ. ЭЛИТАРНЫЙ ТЕАТР ДЛЯ ВСЕХ

Французы убеждены в том, что они являются носителями универсальных начал греко-римской цивилизации, гуманизма, разума, свободы, равенства и братства.

Н. А. Бердяев

В поколении французских режиссеров, заявивших о себе во второй половине 60-х годов, Антуан Витез — самый старший: он родился в декабре 1930 г. Актер с 18 лет, не получивший систематического ни театрального, ни иного образования, он много играл в провинциальных театрах и первый свой спектакль, «Электру» Софокла, поставил в 1966 году в театре Дома культуры города Кан на севере Франции. Прежде чем стать режиссером, Витез всерьез соприкоснулся с литературой, сохранив увлечение словом на всю жизнь. Его влекло не только и не столько сочинительство (в отличие от Роже Планшона он никогда не писал пьес — если не считать текстов для кукольного театра, созданных в 1957–1962 гг. — и, тем более, пьес для собственных постановок), сколько перевод на французский. «Перевод и режиссура — это почти одно и то же», — скажет он в 1989 г. в телевизионном интервью, которое взяла у него известная тележурналистка Фабьенн Паско. Часовое интервью, позволившее Антуану Витезу поговорить о многом, что составляло суть его жизни и творчества, что было предметом постоянных размышлений, названо «Сугубо личный дневник о театре». Сказанное Вите-

зом в начале интервью, что он в течение 30 лет старается, не пропуская ни одного дня, писать хоть несколько строк, сполна подтверждается обдуманностью и выверенностью суждений, произносимых им перед камерой в легкой, импровизационной манере. «Слово *“интерпретация”* прекрасно подходит для определения работы по переводу одних выразительных средств в другие выразительные средства, чем и заняты и переводчик и режиссер», — для Витеза это аксиома.

Он переводил с немецкого, русского и греческого, древнего и современного. Перевел стихи Б. Брехта, «Наставник» Ленца, «Заложники» Р. Леонхарда, «Электру» Софокла, несколько поэтических сборников Яниса Рицоса. На протяжении тридцати лет периодически обращался к русским текстам. Дебютом стал перевод «Абая» Мухтара Ауэзова для издательства «Галлимар» в 1958 г. В том же году — чеховский «Иванов» для издательства «Деноэль» (именно этот перевод играла труппа Саша Питоева в 1962 г.). Затем «Тихий Дон» Шолохова, выпущенный издательством «Жюйяр» в 1959–1964 гг. и повторенный в «Ливр де пош» в 1971 г. Стихи и пьесы Маяковского для книги А. М. Пипеллино «Русский авангардный театр», издательство «Арш», 1965 г. В том же году и в том же издательстве вышел 5-й том «Театра Горького», для которого Витез перевел три пьесы: «Старик», «Сомов и другие», «Егор Булычев и другие». В 1970 г. — «Бег» Булгакова, в 1984 г. — «Чайка» Чехова, поставленная им самим в Шайо. Насколько Антуан Витез-переводчик был свободен в своем выборе? Вопрос, вероятно, праздный, так как трудно разделить совпадение своего собственного интереса и интереса издательства. Если говорить о драматургии, то «Электру», «Наставника», «Баню» Маяковского и «Чайку» переводил для себя, «Бег» — для своего друга, Пьера Дебоша, организовавшего в конце 60-х театр в парижском пригороде Нантерре. Ни Булгакова, ни Горького, ни чеховского «Иванова» сам никогда не ставил, но можно ли утверждать, что он не испытал на себе их влияния? Скорее, наоборот.

Переводческая деятельность Витеза, даже тогда, когда она не прямо связана с театром, была существенной его

составляющей. Так же как педагогическая деятельность, начавшаяся в 1965 г. в организованном Жаном-Луи Барро университете при Театре Наций и продолжавшаяся вплоть до назначения в «Комеди Франсэз» в 1988. Витез признавался, что испытывает постоянную потребность что-то делать не только непосредственно в театре; но что бы он ни делал, все это на театр работает.

Один из журналистов, писавший о другом известном режиссере Патрисе Шеро, интервьюируя актеров, сценографов, композиторов, с которыми тот сотрудничает, назвал их всех «галактикой Шеро». В «галактике Витеза», помимо актеров, сценографов, драматургов и композиторов, его собственная поэзия (при жизни опубликованы два сборника, «Трагедия — это история слез», 1976 и «Эссе об одиночестве», 1981), его переводы, его статьи о театре, его страстное увлечение историей и политикой. В его творчестве это увлечение находило весьма опосредованный, не всегда ощутимый отклик. В жизни он постоянно анализировал и сопоставлял исторические и политические реалии и утопии, был в курсе всего, что творилось в мире. Его занимало буквально все, чем жил современный ему мир, его увлекали исторические аллюзии. Он словно вбирал в себя этот сложный, запутанный, постоянно бурлящий мир, вне которого он просто не мыслил свое существование.

В «галактике Витеза» одной из самых для него притягательных планет была наша страна. Интерес к России и, даже в большей степени, к советскому периоду нашей истории он пронес через всю жизнь. Позанимавшись некоторое время на славянском отделении Института восточных языков, он увлекся переводом и получил возможность представить в крупнейшее издательство «Галлимар» свой перевод книги М. Ауэзова. Коллекцией советской литературы в этом издательстве (французские издательства так называют серию книг, посвященных одной и той же проблеме, виду литературы или литературе той или иной страны) руководил Луи Арагон. Он споткнулся о некоторые выражения в понравившемся ему в целом переводе и решил поговорить с переводчиком. Вскоре он предложил Витезу место своего секретаря в большой и сложной работе по

подготовке солидного тома «История СССР» в параллельной истории СССР и США, в которой том об истории США писал Андре Моруа. «Я не кончал университета, моим университетом был Арагон», — скажет Витез в телеинтервью 89-го года. Одна из самых мощных и противоречивых фигур духовной жизни Франции XX века, Луи Арагон словно распахнул перед молодым человеком двери в неведомый ему мир. И одним из главных его приобретений стала Россия.

Арагон дал Витезу возможность узнать не только историю, но и сегодняшний день заворожившей его страны: в 60-м для сбора материала Витез отправился в СССР и проехал по самым отдаленным его уголкам. Он увидел и узнал то, о чем ничего не знали не только иностранцы, но и многие советские люди. Он встретил интересных людей, знакомство с которыми сохранил потом на всю жизнь. Например, опальный поэт Геннадий Айги или замечательный историк театра и русской культуры Татьяна Михайловна Родина, которую он звал, как многие ее друзья, Дамой. Но главной, связующей день нынешний с днем вчерашним фигурой, занимающей лишь ей принадлежащее место в русской культуре, была для него Лиля Юрьевна Брик.

Арагон, Триоле, Брик, естественное при таком окружении увлечение Маяковским и советским искусством 20-х годов — то живое и объемное знание страны и ее культуры, которое трудно получить в любом университете. Насколько это знание ощутимо в том, что Витезом создано? Конечно, есть непосредственные результаты: написанная им глава о советском театре 1917–1953 гг. в «Истории зрелищных искусств», изданной «Галлимаром» в знаменитой серии «Плеяда» (1965 г.). Или постановка «Бани» (1967 г.). Да чеховская «Чайка», поставленная в 1970-м в «Театр дю миди» в Каркассоне, а затем вновь в 1984-м в Шайо одновременно с «Цаплей» В. Аксёнова. Да «Ревизор» Гоголя в театре в пригороде Парижа Иври. Нетрудно найти во Франции режиссера, в «послужном списке» которого русская и советская классика занимала бы такое же место. Но в случае Антуана Витеза гораздо важнее не лежащие на поверхности связи, а глубинное, неизбывное тяготение к России,

составляющее одну из граней его человеческой и творческой личности. Это понимали и чувствовали всегда самые близкие ему люди. Может быть, в какой-то мере раскрыть эту глубинную для него взаимосвязь французской и русской культуры смог бы один из последних замыслов Антуана Витеза: привлеченный талантом и масштабом личности Аллы Сергеевны Демидовой, в 1989 г. он задумал поставить с ней в Театре им. Пушкина «Федру» Расина. Поначалу Театр им. Пушкина возник в результате организационных причин, но затем все больше манила перспектива вернуть Федру на сцену Камерного театра. А еще, чтобы Демидова сыграла ее по-французски с актерами «Комеди Франсэз» в Париже, а потом показать московский спектакль во Франции, а французский у нас. К середине апреля 1990 г. уже были готовы эскизы декораций и костюмов, сделанные замечательным сценографом Яннисом Кокосом, уточнено световое решение спектакля одним из самых известных во Франции художников по свету Патриком Тротье, проведено распределение ролей и сделана черновая прикидка некоторых мизансцен. Репетиции должны были начаться 26 июля, выпуск спектакля в сентябре. Смерть Витеза разрушила все.

Но в творческой биографии Витеза был спектакль, поставленный в нашей стране: «Тартюф» на сцене Театра сатиры в 1977 году. Мне представляется, что показавшийся многим неудачным, этот спектакль таковым не был. Просто он был прямой противоположностью тому, чего мы от него ждали. Ждали, может быть, главным образом, в силу своих представлений о французском варианте прочтения национальной и мировой классики, предложенном Планшоном и в какой-то степени Марешалем. Витезовский «Тартюф» в эти наши представления никак не укладывался. Опуская сложности, с которыми он столкнулся при распределении ролей, когда все его просьбы о том, чтобы главную роль играл Андрей Миронов, отклонялись администрацией, справедливо будет судить спектакль таким, каков он получился. Тем более что те актеры, с которыми ему довелось работать (Р. Ткачук — Оргон, Т. Васильева — Эльмира, Н. Корниенко — Дорина, Ю. Васильев — Дамис,

Л. Газиева — Марианна), прекрасно улавливали его замысел и на первых спектаклях очень точно доносили его до зрителей. Но привычные для этого театра приемы, да и ожидания зрителей, приходящих, главным образом, посмеяться, разрушили былой рисунок. Особенно легко это происходило у тех актеров, которые и с самого-то начала не очень этому рисунку следовали (М. Державин — Тартюф или З. Высоковский — Клеант).

Наверное, нам больше всего хотелось увидеть «Тартюфа», полного политических аллюзий. Витез же поставил спектакль о драме обманутого доверия, о жестокости семейного деспотизма и самодурства; может быть, впервые на нашей сцене попали в центр внимания и молодые герои Мольера, драматизм их судеб. Потому отчетливо звучали грустные ноты в, казалось бы, веселом хороводе молодых, которым кончался спектакль: они выиграли сегодня, но что-то ждет их завтра — так задумал этот финал Витез, так сыграли его актеры. Потом он довольно быстро исчез из спектакля, так как превратился в обременительный довесок к веселому зрелищу, где главная задача — рассмешить зрителя — выдвинулась на первый план. Витез предчувствовал такую судьбу своего спектакля, так как уже на стадии репетиций столкнулся с тем, что ему приходится преодолевать «бульварный комплекс» актеров. К концу 70-х он уже привык работать с актерами-единомышленниками, часто прошедшими его школу, исповедующими совершенно иные творческие принципы, чем актеры, работающие в «театрах Бульваров». Приглашаемый на определенный спектакль (который затем, будучи показанным энное, оговоренное заранее, количество раз, уйдет из репертуара данного театра и может появиться в нем при благоприятном стечении обстоятельств лишь через некоторое время; чаще всего такие возобновления осуществляются для зарубежных гастролей), актер ему целиком себя посвящает, репетирует по 8–10 часов в день, ни на какие иные занятия (кино, телевидение и прочее) не отвлекается. Несколько часов утренних репетиций в Театре сатиры с актерами, зачастую вечером занятыми в спектакле, да еще все время где-то снимающимися (чаще всего в «Кабачке 13 сту-

льев»), не оставляли сомнения в том, что в отсутствие «режиссерского надзора» они вышьют по его канве свой, наиболее знакомый им рисунок. Понимая, что ничего изменить не сможет, Витез смирился с этим и лишь однажды спросил о том, как там в Москве его спектакль.

Вернувшись из Москвы, Витез приступил к давно задуманному им проекту и после семи месяцев репетиций показал на Авиньонском фестивале 1978 года цикл спектаклей под общим названием «Четыре Мольера», куда вошли «Школа жен», «Тартюф», «Дон Жуан» и «Мизантроп». Как в Москве Витез задумал сыграть «всего «Тартюфа», не выдвигая на первый план какую-либо одну тему (ханжество, обманутое доверие, деспотизм и т. п.), так в «Четырех Мольерах» он хотел представить «всего Мольера» в самых характерных поворотах его сюжетов, в самых ярких точках взаимоотношений героев; показать, как великий комедиограф и знаток человеческой природы в разных своих произведениях рассматривает разные грани схожих ситуаций и судеб. Витез словно ставил двадцатиактную пьесу, действие которой происходит в четыре дня (один день для каждой). Требуемые классицизмом единства были соблюдены тут столь естественным и органичным образом, что никак не выглядели ненужной условностью: действие каждого спектакля начинается утром и завершается к ночи или на рассвете, вот почему в финале появляются факелы и свечи. Еще более натуральным выглядит требование «единства места действия»: на сцене минимум предметов (как и в московском «Тартюфе»), кресло, стол, стулья, позволяющие легко переноситься воображением и во внутренние покои, и в иное пространство, как, скажем, в «Дон Жуане». «Единство действия» и внутри каждого спектакля, и в «Четырех Мольерах» в целом, держалось не столько на позициях Мольера-философа и моралиста, сколько на прекрасном знании Мольером многих красок пестрой палитры взаимоотношений мужчины и женщины. Представляющие перед зрителями друг за другом в четыре или в два вечера «Тартюф», «Мизантроп», «Дон Жуан» и «Школа жен» вдруг обнаруживают схожесть мучений и страданий, вызванных неразделенной любовью или слепой любовью-

страстью, или даже счастливо завершающейся влюбленностью, непременно проходящей свою долю испытаний. Уже в московском спектакле Витезу удалось добиться в сцене объяснения Марианны и Валера (А. Воеводин), чтобы молодые актеры играли искреннее и сильное чувство, тем более что для Марианны это единственная сцена, в которой драматург предоставляет ей возможность раскрыть себя, выйти из безоглядного подчинения родительской воле (в сцене, когда Оргон деспотично решал судьбу дочери, Роман Ткачук замечательно следовал придуманной Витезом мизансцене: он ставил Марианну на кресло и, разговаривая с ней о ее радужном будущем, обряжал ее в свой кафтан и парик как бессловесную куклу). И это объяснение влюбленных, так часто играемое дурашливо и комически, превращалось в свидетельство сильного и большого чувства.

Вероятно, «любовный аспект» этих самых серьезных комедий Мольера был прорисован столь отчетливо и многокрасочно потому, что Витез поставил «Четырех Мольеров» с молодыми актерами, в прошлом его учениками. Они были воспитаны в одних стенах Парижской консерватории драматического искусства, где Витез преподавал с 1968 по 1981 год, одним учителем, даже если посещали занятия многих. Потому в «Четырех Мольерах» родилось, в дополнение к трем классицистическим единствам, четвертое — «единство манеры игры».

У актеров, прошедших школу Антуана Витеза, будь то Консерватория или школа Шайо, существовавшая с 1982 по 1988 год, есть одна отличительная черта, о которой, как всегда точно, написал Бернар Дорт, один из крупнейших французских театроведов, к тому же с Витезом связанный многими годами сотрудничества еще со времен журнала «Театр популер» в 50-е годы: «У его учеников по Консерватории виртуозная способность придумывать вариации на тексты: они играют Стриндберга, будто это Фейдо, а Фейдо как Стриндберга, они сближают Гитри с Клоделем, меняют пол персонажей, комментируют играя и играют комментируя... Скоро появится целая семья витезевских актеров: акробатов текста»². Мне довелось провести в классе

Витеза почти целый учебный год с осени 1972 по весну 1973 года, и я могу засвидетельствовать справедливость слов Дорта. Действительно, на занятиях со студентами (а то был очень способный курс, давший французскому театру очень известных актеров, таких как Даниэль Месгиш, Нада Странкар, Изабель Юппер, Жан-Мари Веллинг), Витез очень часто пользовался такой «акробатикой», позволявшей ему заставить своих учеников увидеть в неожиданном ракурсе то, что им казалось заштампованным и стертым. Но при этом Витез умел использовать эту парадоксальность в восприятии и подаче текста, не преступая опасной черты, за которой совершается полное забвение автора и наступает вседозволенность. Студенты могли пытаться играть Стриндберга, как Фейдо, или Чехова, как Беккета, но это как было определяющим и не позволяло уравнивать одного с другим. Этому вольному обращению с текстом и с персонажами всегда предшествовал или следовал за ним серьезный и подробный разговор об авторе, о самых известных, «классических» или спорных интерпретациях его произведений. И уже в этом контексте возникало задание «посмотреть иначе», задуматься над вопросом «А что если...?»

Дорт приводит слова Витеза о том, что актер для него — это «актер “комедия дель арте”, точно такой, какой определен Мейерхольдом, актер — хозяин игры в созданной им иллюзии, тот, кто пользуется “остранением”, то есть радостью жизни на сцене. Весельем»³. На занятиях в Консерватории Витез пускал по кругу единственную в те годы на французском языке небольшую антологию текстов Мейерхольда и с удовольствием наблюдал изумление, с каким каждый, читая текст великого режиссера, узнавал, сколь многим обязан именно ему современный, в том числе и французский, театр. Главное, что открыл Мейерхольд Витезу, по его словам, это то, что нельзя скрывать условность театра, что необходимо помнить: работа зрителя проходит между сознанием, что он находится в театре, и чувствами, внушаемыми ему спектаклем. Витез постоянно подчеркивал, что в театре главное — это актер, что он ни в коем случае не должен ощущать себя марионеткой. Он должен

быть наполнен, должен чувствовать себя кукловодом, а не куклой. «Актер провоцирует меня на то, что я ему предлагаю, на те истории, которые рассказываю; я наблюдаю за ним и вижу то, что принадлежит лишь ему одному». «Искусство режиссера, — любил он повторять, — заключается в том, чтобы вернуть актерам то, что в них заложено». Наблюдая работу Витеза с актерами или студентами, легко было убедиться, что он действительно исповедует то, что декларирует. Будь это Жанна Моро или Михаил Державин, знаменитый сосьетер «Комеди Франсэз» или студент-первокурсник, Витез на репетиции с неподдельным вниманием выслушивал актерские рассказы и предложения, казалось, шел у них на поводу, хотя потом и выводил их нередко к прямо противоположным решениям. Но атмосфера совместных «придумываний», благожелательного сотворчества царила всегда. И уж если это была Жанна Моро, то наблюдать их дуэт без разделения ролей на актрису и режиссера, но тем не менее с сохранением правил игры, когда актрисе положено с интересом спрашивать, а ему глубокомысленно отвечать, было истинным удовольствием.

В «галактике Витеза» преподавание — одна из самых любимых и требующих постоянной заботы планет. Практически нет ни одного поставленного им, начиная с середины 70-х, спектакля, где не играли бы его ученики. Ни разу после «Четырех Мольеров» он не пытался составить «труппу» лишь из них, хотя с его приходом в 1981 г. к руководству Национальным театром во Дворце Шайо такая возможность у него, вероятно, появилась. Не берусь судить, почему. Но мне представляется естественным, что он не хотел чувствовать себя связанным не только с более или менее одной возрастной группой, но и группой, сформированной в рамках одной театральной школы, пусть и его собственной.

Взаимосвязь учителя и учеников получила очень своеобразное выражение в необычном спектакле, поставленном Витезом для Авиньонского фестиваля 1988 г. по пьесе Ларса Клеберга «Подмастерья волшебника» о встрече в Москве в 1935 году деятелей культуры разных стран для

чествования знаменитого китайского актера Мэй Лань-Фа-на. Для участия в этой постановке, все действующие лица в которой — реально существовавшие вершители судеб мировой культуры первой половины XX века, Витез пригласил не только актеров, но и тех, с чьим именем многое связано в современном французском театре: например, Бернар Дорт изображал Пискатора, а Жак Рознер — Брехта. Себе Витез взял «роль» Станиславского, а его ученики получили «роли» Мейерхольда (Д. Месгиш) и Таирова (Ж.-М. Веллинг). Благодаря этой «подсветке» взаимоотношения персонажей обрели дополнительную краску.

Великолепная техника жеста, пластичность, готовность к неожиданным решениям, предельная самоотдача отличают большинство воспитанных Витезом актеров, прекрасно работающих и у других режиссеров, но всегда страстно рвавшихся в спектакли учителя. Единственным, кто вскоре после окончания Консерватории сумел создать свой театр, был Даниэль Месгиш, ставший за эти годы самым известным, нередко скандально известным, из учеников Витеза. «Акробатические» упражнения с текстом, комментарии к игре и игру в комментарии он перенес из подготовительного периода в сам спектакль, сделав их не столько средством интерпретации текста, сколько самоцелью.

Надо сказать, что и сам Витез попробовал перенести этот принцип из учебной аудитории в профессиональный театр и довольно быстро от него отказался, потерпев поражение и в спектакле «Чудеса по Евангелию» (1974 г.) и в постановке расиновской «Федры» (1975), одного из самых любимых своих произведений. С конца 60-х годов Витез руководил театром в парижском пригороде Иври, который так и называется «Театр дю картье д'Иври» и не имел ничего, кроме названия и незначительных субсидий от мэрии Иври, традиционно, еще с довоенных времен, возглавлявшейся коммунистами. Как практически все муниципалитеты парижского «красного пояса», они выделяли из своего бюджета деньги на культуру и гордились тем, что у них существует свой театр. Правда, жители Иври, как, впрочем, и не только Иври, но и, скажем, Нантерра или Сен-

Дени (именно в Сен-Дени, в театре, носящем имя Жерара Филипа, обосновался в 80-е годы со своим «Театр дю Мируар» Месгиш), в театр как не ходили, так и не ходят, потому что, став для них доступным территориально, он остается им непонятым и далеким. Зато любители театра из Парижа не ленятся приезжать в его предместья, привлеченные режиссерскими и актерскими именами. В течение почти десяти лет на пустыре у выхода из метро «Иври» стоял прочно укрепленный щит с надписью «Здесь будет сооружен театр Иври». Витез же играл то в сарае, то в свободном зале заседаний мэрии, то в заводском ангаре.

«Федра» игралась в сарае, где был сооружен возвышавшийся на несколько сантиметров над землей помост, сколоченный из фанерных щитов. Вдоль длинных сторон этого помоста, в непосредственной близости от него поднимались несколько рядов амфитеатра человек на сто, располагающихся на наспех обструганных скамьях (типичный интерьер некоммерческого западного театра конца 60-х — середины 70-х годов). На дальних сторонах помоста стоят в одном конце высокий подсвечник, на другом — чаша с водой; ближе к центру, но также почти симметрично визави — клавесин и полукресло в стиле Людовика XIV. В эпоху короля-солнце перенесено и время действия, на персонажах костюмы той поры, подчеркнутая манерность в движениях и жестах придворного этикета. Текст произносится иногда по нескольку раз со сменой интонации, то вопросительной, то утвердительной, то нараспев, переходящей в настоящее пение. Объяснение в любви к Ипполиту поет Федра, необыкновенно красиво звучит дуэт-объяснение в любви Исмены и Ипполита, исполняемый под клавесин. Если странная, сомнамбулическая интонация Федры еще как-то может быть оправдана ее состоянием: в спектакле она все время ходит неопрятно одетой, иногда появляется в одном корсете, двигается, словно в бреду, то частые переходы от распева к крику у всех действующих лиц производят впечатление бессмысленного и монотонного приема. Но иногда в этой от начала до конца головной и претенциозной конструкции возникают нотки живого чувства: такова сцена разговора Федры с

Эноной, которую играла совсем молодая актриса Джани Кастальди, ровесница Нада Странкар — Федры (обе они ученицы Витеза и эту сцену играли когда-то в этюдах в Консерватории), и потому исповедь героини адресована подруге, способной понять ее отчаяние; таково прощание Тезея с Ипполитом, когда Тезей-Витез, прогоняя сына, гневно кричит на него, но не может удержаться и крепко обнимает Ипполита.

Несоответствие происходящего на помосте тому, что этот помост окружало, особенно за стенами сарая, было очевидным, но еще более разительным было несоответствие замысла результату. Действительно страстно любящий Расина режиссер (и он докажет глубину своего проникновения в творчество Расина «Береникой» 80-го года) предложил спектакль, нас к Расину не приближающий, а отдаляющий от него, убивающий нашу веру в живую душу его творений, в их непреходящую привлекательность. Такой оказалась цена предложенного Витезом эксперимента. Он получил жестокий урок и хорошо его запомнил.

1975 год, когда была поставлена «Федра», оказался необычайно плодотворным для Витеза: на сцене «Комеди Франсез» он ставит первый свой спектакль по Клоделю «Полуденный раздел», а в театре в Иври создает «спектакль-ужин» «Катрин» на основе романа Луи Арагона «Базельские колокола». «Катрин» — это спектакль, который остался в истории французского театра последней четверти XX столетия как один из самых любопытных экспериментов прочтения (в прямом значении этого слова) текста, в данном случае прозаического: Витез собрал за семейным столом всех, кто населяет роман Арагона, распределив связанный с ними текст между несколькими актерами, подарив каждому несколько персонажей. Используя зарождавшийся в те годы во Франции и ставший впоследствии очень распространенным жанр «читки пьесы», превращаемый в самостоятельное, лабораторное зрелище, Витез усложнил задачу тем, что избрал многоплановое, многостраничное, прозаическое произведение, подтверждая тезис о том, что для театра нет ничего невозможного. На совершенно ином материале он продолжил этим спектаклем линию,

о которой заявил в 1974 г., поставив на сцене Дворца Шайо отрывки из Евангелия. Избрав канонический текст, он снял, естественно, элемент презентации нового «текста для театра», который неизменно присутствовал во всех иных вариантах «читки».

Витез преследовал иные цели. Его «лектюры» (так называется по-французски этот жанр) романа Арагона, сохранив одну из главных формальных черт жанра — чтение актерами с текстом в руках, была совершенно лишена репрезентативной его стороны. В указаниях актерам Витез был предельно ясен: «Ни в коем случае не допускать тона вещателя, читать, как читают друзьям, жене. Особенно постараться избежать роли артиста, чтеца». В спектакле эта заповедь не выдерживалась строго, и актеры, включая самого Витеза, порой вскакивали из-за стола и прибегали к помощи пластики и жеста, рождавшихся спонтанно, как это могло бы иметь место при реальном домашнем чтении по вечерам. «Катрин» — это спектакль, который, с одной стороны, был звеном в цепи «комментариев к тексту», с другой — счастливо избежал «чистоты эксперимента», представленной в «Федре», так как был окрашен глубоко личными эмоциями Витеза. Он не скрывал, что тут сплелись и воспоминания детских лет, когда по вечерам семья собиралась за столом и отец читал им «Базельские колокола»; иногда, не удержавшись, изображал кого-нибудь из персонажей, потому что описанные Арагоном в романе деятели анархистского движения были хорошо знакомы Витезу-старшему, исповедовавшему анархизм. «Катрин» — это и дань признательности Арагону, сыгравшему столь значительную роль в судьбе Антуана Витеза.

Три постановки совершенно разных авторов в один сезон — это стало обычным темпом работы Витеза, который вполне мог бы обеспечивать своими спектаклями репертуарный театр. Особенностью того, 1975 года был, пожалуй, лишь выход за пределы театра в квартале Иври на сцену «Комеди Франсэз» (словно знак, предсказавший его судьбу). Почему именно с Клоделем? Может быть, таково было пожелание пригласившего Витеза театра, но вероятнее предположить, что таков был его собственный выбор, те-

атр устроивший: национальный классик, прочно забытый французским театром вообще и «Комеди Франсез» в частности.

Для выбора Витеза, вероятно, решающим, как всегда, стало переплетение личных мотивов и художественных задач. Конечно же, экстремистские лозунги на стенах Сорбонны в мае 68-го года «Никогда больше Клоделя!» не были для него пустым звуком. Именно потому, что он не разделял этого экстремизма, одной из причин его обращения к Клоделю стало стремление показать его антибуржуазность не в классовом, а в мировоззренческом и этическом планах. И сделать это важно тогда, когда, в середине 70-х, вновь все слышнее стали голоса, восхваляющие буржуазные ценности. Витез стремился вернуть на сцену ценности общечеловеческие. А потому он выбрал не пьесу из цикла «семейных пьес», в которых Клодель с неподражаемым сарказмом и силой развенчивает буржуазный «здравый смысл», а «Полуденный раздел». Почти стриндберговская жестокость в изображении взаимоотношений мужчины и женщины (первый вариант текста «Полуденного раздела» датирован 1905 годом, то есть он писался в период, когда все самые значительные пьесы Стриндберга уже вошли в круг художественных и нравственных идей начала века) накладывается на размышления Клоделя-католика о взаимосвязанности любви и греховности, о несправедливости возмездия за посланное провидением искушение любовью.

«Полуденный раздел» — одна из лучших работ Витеза. Даже в видеозаписи она поражает своим совершенством, выверенностью ритма и каждой детали мизансцены, простотой решения, позволяющего следить за каждым поворотом режиссерской фантазии, насыщающей смыслом каждый жест, каждое движение актеров. Яннис Коккос создает удивительно простые и много в себя вбирающие декорации: помост в форме изогнутого эллипса, пересеченный крест-накрест «паркетными» дорожками; плетеная мебель из лозы, кресло-качалка. Все это белого или светло-песочного цвета, как и легкая парусина задника, как и костюмы мужчин и их шляпы-канотье, как и прелестные платья, в стиле начала века, героини пьесы. Молниеносно

возникает ощущение и конкретного места действия (корабль, на котором герои плывут к южным берегам, и сами эти «южные страны», азиатский колорит которых становится особенно очевидным, когда во второй части спектакля освещение воспроизводит принцип световых эффектов китайского театра теней), и его полная абстрактность — мир, вселенная, в которой извечно сталкиваются любовь и предательство, верность и ревность. В персонажах спектакля, сыгранных актерами, возраст которых точно им соответствует: Амальрик (Мишель Омон — ближе к сорока), Изе (Людмила Микаэль), Меза (Патрис Кербрат) и Сиз (Жером Дешан) — все лет тридцати; легко угадывается авантюризм и расчетливость людей определенной эпохи, когда опасный климат и жестокие нравы в недавно завоеванных колониях не столько пугают, сколько влекут возможностью изменить свое материальное положение или похоронить там свои душевные муки.

Изе Людмилы Микаэль — Женщина, в полном соответствии с замыслом Клоделя. Задумчивая и загадочная, непреодолимо притягательная, полная очарования и порой вдруг вульгарная, коварная и нежная, надменная и способная на самоотречение, решительная и колеблющаяся, иступленно ищущая счастье и до дна испившая чашу страданий. Все это сыграно актрисой с поразительной точностью и самоотдачей. В этом лишенном быта пространстве, открытом всем ветрам, Микаэль прекрасно передает неприкаянность своей героини, отсутствие дома в ее жизни, дома, который ей заменяет качалка из лозы и восемь мест багажа. Призрачным окажется ее домашний быт с Амальриком, когда есть все конкретные приметы быта (зеркало, отражающее надломленную фигуру Изе в небрежном домашнем дезабилье, чайный китайский сервиз, ее вязанье, его охотничье ружье и сапоги), но нет семейного счастья, призрачной станет и мечта о счастье с возлюбленным. Ничтожество ее мужа Сиза, очевидное сразу же, при первом же его появлении, еще до того как он произносит первую реплику, ее презрение к нему и полное равнодушие дают исчерпывающее представление о той, прежней ее жизни, которая осталась до полуденного раздела под солнцем Су-

эца. Выразительная мизансцена, в которой Изе, Амальрик и Меца разговаривают в присутствии Сиза так, словно его не существует, как говорят хозяева в присутствии слуг или люди «вышей» расы в присутствии представителей расы «низшей». Они и выглядят поначалу хозяевами жизни, готовыми многое от нее взять, но постепенно становится очевидным их падение в пучину трагической неразрешимости жизни, неизбежного столкновения реальности и мечты. Для Изе реальность — это Амальрик, мечта — Меца.

Мишель Омон играет свою роль сочными и мощными мазками, создавая образ авантюриста и охотника за удачей, куда более прочно стоящего на земле, чем его соперник. Меца Патриса Кербрата словно соткан из обнаженных чувств и противоречий, из страстного желания земного счастья и мучительного сознания греховности любви к замужней женщине. Исследователи творчества Клоделя отмечают очень личный акцент этой коллизии, пережитой автором и с такой силой и страстью описанной им. У Амальрика нет счетов с Небом, Меца постоянно помнит о Всевышнем и предьявляет ему свой счет в предсмертном монологе. Актер блестяще проводит эту финальную сцену, в которой очень выразительны переходы от смирения и просветленности, от его ощущения себя частью мироздания («звезды, сестры мои ... я не одинок в эти последние секунды») до яростного взрыва за то, что Бог послал ему Изе как искушение, отняв у него при этом счастье настоящей любви. И для Изе, земной и греховной, наступает момент, когда она не хочет больше жить, надеясь, что смерть смоев всю грязь ее существования, избавит ее от ненависти и презрения. Реальный план сюжета, когда разговор о смерти связан с тем, что поселок, где находятся Амальрик и Изе, окружен восставшими, не имеет в спектакле какого бы то ни было значения, хотя и оправдан последующими событиями, убийством Меца Амальриком, мгновенно исчезающим с отобраным им у Меца пропуском. Как и у Клоделя, самым важным становится «полуночный раздел», когда оставшиеся вдвоем Изе и Меца на пороге небытия наконец «выясняют свои отношения».

Бесспорный успех «Полуденного раздела», в котором рядом с опытными актерами «Комеди Франсэз» Мишелем Омоном и Людмилой Микаэль играли тоже прошедшие уже немалый путь на сценах разных театров ученики Витеза первого выпуска Патрис Кербрат и Жером Дешан, свидетельствовал о том, что Витез нашел верный ключ к сложному «дому Клоделя». Но следующий раз он воспользовался этим ключом лишь через десять лет. Успех его постановки «Обмена» Клоделя в завораживающей своей красотой декорации Коккоса (на совершенно пустом пространстве помоста, недалеко от правой кулисы стояло могучее старое дерево с огромными ветвями, простирающимися на полсцены; корявый, наклонившийся немного под ветром ствол и мощная крона напоминали о вечности жизни), созданной уже на сцене Шайо в 1986 г., вероятно, психологически подготовил Витеза к осуществлению гигантского замысла — спектакля по полному тексту поэтической драмы Клоделя «Атласный башмачок».

Представив на суд зрителей Авиньонского фестиваля 1987 года «интеграль» (так во Франции называют играемый целиком спектакль, состоящий из нескольких самостоятельных частей) «Атласного башмачка», Витез не поспешил на добрые слова (что так редко бывает) в адрес того, кому принадлежит пальма первенства в «открытии Клоделя» для театра; в программе спектакля было посвящение Жану-Луи Барро: «Играя каждый вечер "Атласный башмачок" на знаменитых авиньонских подмостках, мы будем думать о том, кто сыграл его впервые, о Жане-Луи Барро. Это было в "Театр Франсэ" в 1943-м, и вызывающие красота и блеск родного языка казались зрителям той поры протестом против угнетения, с которым они смирились. Вероятно, нелишне об этом напомнить сегодня; нынешняя эпоха не столь жестока, и от нас потребовалось меньше смелости. Жан-Луи Барро подарил нам лучшего Клоделя; благодаря ему мы услышали неслышанное, увидели неувиденное. Впервые обратившись к этой поэме, он должен был придумать те формы представления, к которым она принуждает, а потому ему пришлось и самому предстать, как и герой этой истории, открывателем неведомых земель,

великим авантюристом театра XX века. Да согласится он принять дань нашего уважения и признательности».

Витез первым осуществил постановку полного текста «Атласного башмачка», всех «четырёх дней», на которые Клодель разделил свою огромную драматическую поэму. Спектакль длился десять часов с двумя антрактами (первый — после четырех часов представления) и в таком виде обычно давался только по воскресеньям с 13 до 23 часов. В будни он шел три вечера. Эта работа Витеза совершенно непохожа на «Полуденный раздел», хотя в ней повторяются не только многие мотивы, но и некоторые режиссерские находки. Магическое воздействие предельной ригористичности сценографии спектакля в «Комеди Франсез» сменяется здесь пиршеством красок и сложными перипетиями событий, потребовавшими от постановщиков большой изобретательности. Во время работы над спектаклем Витез дал очень интересное интервью журналу «Театр Европы», в котором сказал, что для него одна из главных линий «Атласного башмачка» связана с тем, что в этой поэме Клодель воспел «неограниченное могущество театра, который единственный дает возможность все рассказать, все сказать о жизни и является тем самым местом, где бедный маленький человек может на несколько часов уверовать в то, что он Бог...»⁴ Всемогущество театра предстало очень наглядно на огромном, широко распахнутом планшете сцены Дворца Шайо. «Атласный башмачок» словно вобрал в себя все многолетние усилия Витеза и Коккоса, направленные на поиски того стиля, который Витез однажды определил как «зачарованный (или колдовской) реализм» и который во многом близок «поэтическому реализму» театра Вилара.

Режиссер и сценограф с первых же мгновений спектакля дают зрителям почувствовать, что перед ними весь земной шар, что действие разворачивается в самых разных уголках планеты: большой прямоугольник деревянного пола песочного цвета — та твердь, земля, на которой происходят все главные события, ведутся все самые важные и сложные объяснения. Она окружена полукругом, широким «водным пространством», у заднего края которого распо-

лагаются миниатюрные, как в детских играх, замки и крепости, маяк и пальмы, приметы тех континентов и стран, куда судьба забрасывает героев (в постановке «Полуденного раздела» для постоянной публики «Комеди Франсэз», непривычной к такой абстрактной сценографии, на раздвинутом занавесе возникали картинки, изображавшие то палубу корабля, то азиатский домик). А по «волнам» поплывут лодки и корабли, из которых «на сушу» выйдут то неаполитанский король со своей свитой, то скрывающаяся от преследований Донна Мюзик, то скитающийся в поисках Донны Пруэз Дон Родриго со своим верным слугой-китайцем. То действие переносится в покои Эскуриала, где испанский король выслушивает Дона Пелажу, уверившегося в том, что он бессилен сломить любовь Донны Пруэз к Дону Родриго, и просящего короля отправить Пруэз командовать крепостью в недавно завоеванный Могадор. Мы попадаем то в Испанию, то на Могадор, то в Африку, то в Южную Америку. Откровенно бутафорский, почти китчевый характер декораций не раздражает. Они вносят какую-то веселую, лукавую ноту в спектакль, рассказывающий о в высшей степени серьезных материях, о любви и ненависти, об извечной борьбе долга и чувства, о чести и позоре. Заслуга Витеза-режиссера и всех исполнителей главных ролей — и Пруэз (Людмила Микаэль ради участия в этом спектакле покинула стены «Комеди Франсэз») и Родриго (Дидье Сандр), и Дона Камийя (Робин Ренуччи), и Донны Мюзик (Джани Кастальди), и Мадлен Марион в маленькой роли матери Родриго Донны Хонории, и Витеза-актера в роли мужа Пруэз, Дона Пелажу — заключается, бесспорно, прежде всего в том, что, несмотря на тяжелые старинные костюмы и поэтический текст, они сумели донести до сегодняшнего зрителя живые человеческие чувства, биение сердец, обуреваемых непреходящими страстями, решающих вечные проблемы, которые не перестали волновать людей. То, что это так, свидетельствовал переполненный каждый раз трехтысячный амфитеатр Папского дворца в Авиньоне и немногим уступающий ему амфитеатр в Шайо; множество молодых людей, оккупировавших ступени, так как не смогли достать ничего, кроме входного билета. Успех

спектакля был заложен и в этой публике, во французской привычке наслаждаться даже самым сложным и самым метафоричным текстом, если ей интересен замысел постановки.

Витез увидел в гигантской фреске Клоделя облеченный в поэтическую и театральную форму интимнейший дневник человека, страстно любившего, знавшего боль и отчаяние разлуки, видевшего много стран и народов, глубоко верующего, но открытого пониманию самоценности других религий и культур, каждого народа, населяющего землю. Многонациональность мира красочно и темпераментно сыграна в спектакле: колоритны персонажи китайца (превосходная, виртуозная работа Даниэля Мартена) и негритянки Жобарбара (Элизабет Катру), и сержанта-неаполитанца (Жиль Давид), и носильщика-индейца (давний сотоварищ Витеза Пьер Виаль). В этом плотно населенном мире глубокие страстные чувства главных действующих лиц «Атласного башмачка» кажутся не достоянием избранных, знатных дам и рыцарей, а присущими человеку вообще, доступными и понятными каждому.

Человек и огромный мир, человек и Вселенная (одним из персонажей спектакля является Луна, которая в поразительном по красоте финале Второго дня рассказывает о долгожданной встрече на крепостной стене Могадора Родриго и Пруэз и предсказывает, что влюбленным не суждено будет увидеться вновь). Песчинка ли человек в этом огромном мире или он сам вершитель своей судьбы — таковы центральные сюжетные линии спектакля. И каждому приходится искать ответа на эти вопросы, и театр не стремится упростить для зрителя эти поиски. Он лишь готов помочь ему увидеть многообразие мира и утвердить его в неизбывном желании человека достойно прожить жизнь, несмотря на все испытания и искушения, уготованные ему судьбой. Мало ли это? Важно ли, чтобы сегодняшний театр мог и умел говорить со своими современниками о самых существенных и трудных проблемах бытия? Какими предстают для людей сегодняшнего прагматического «общества потребления» такие вечные понятия, как душа или Бог?

Витез не раз признавался, что эти понятия не утратили для него своей актуальности и притягательности по вполне понятной причине — они неотъемлемая часть национальной духовной жизни. Принадлежа к семье, которая в трех или даже в четырех поколениях была далека от религии, впервые войдя в собор в двадцать лет из чистого любопытства и не испытав никаких чувств перед происходящим там, он тем не менее всегда чувствовал, что и это всё ему принадлежит. Ему — французу, живущему в христианской стране. Для него душа — понятие теологическое, но сущностно важное для человека во все времена, делающее человека человеком. Потому, считал Витез, так важна для сегодняшних молодых встреча с Клоделем.

Витез не забывает о католицизме Клоделя, но спектакль меньше всего связан с католической идеей греха. Он о силе и трагизме настоящего чувства, о том, как сложен и многогранен человек. В телеинтервью 1989 года Витез очень интересно говорил о том, что для него Арагон и Клодель, при всей их разности, схожи в своем отношении к любви. И тот и другой прекрасно знали, что такое буржуазная мораль, которая потерпела сокрушительное поражение в годы первой мировой войны. Для Арагона, как и многих людей его поколения, было совершенно очевидно, что нужны иные устои, иные ценности, которые принесет, как ему казалось, будущая революция. А пока в отношении любви необходимо было вернуться в добуржуазную эпоху, во времена рыцарства с их культом дамы. Этим отношением пронизано все его творчество. Так же, по мнению Витеза, поступил и Клодель, что и позволило ему писать о любви иначе, чем большинство поэтов XX века. Потому так привлекателен для современного театра и современного актера этот мир сильных страстей.

Не менее яркой, чем Клодель, звездой в «галактике Витеза» был Софокл. Казалось бы, режиссеру, за которым с первых же его шагов утвердилось репутация интеллектуала и рационалиста, должны быть прежде всего интересны и близки французские мыслители. Но Витез ни разу не попытался создать сценического варианта ни одного из их текстов. А вот не в театре, а в жизни прибегал к ним неред-

ко, беря их в союзники в своих размышлениях о мире и искусстве, или в оппоненты. В телеинтервью 1989 г. есть очень удачный ход: мы видим отрывок из знаменитого когда-то фильма Эрика Ромера «Моя ночь у Мод» (1969 г.), в котором трое молодых людей, острословов и интеллектуалов (замечательное трио: Франсуаза Фабиан, Жан-Луи Трентиньян и Антуан Витез), с бокалом в руке неторопливо и чуть-чуть несерьез ведут разговор о философии, о политике, о женщинах. Полулежа на тахте, герой Витеза лениво-мечтательно говорит о том, что когда-нибудь напишет статью, которая будет называться «Паскаль и женщины». Этим их беседа о Паскале завершается, а режиссер телефильма монтирует встык рассуждения сегодняшнего, мало изменившегося за прошедшие 20 лет Антуана Витеза в его кабинете в «Комеди Франсэз», говорящего о Паскале как об одной из ключевых фигур французской духовной жизни. Витез протестует против сталкивания разума и сердца, их противопоставления, видя одну из главных заповедей всей истории развития человеческого духа в том, что «надо сметь мыслить». «Мы старше древних, и те, кто работает сегодня, должны сознавать, что им принадлежит всё... Мы должны путешествовать по всей предшествующей нам культуре». Это, вообще свойственное французам, ощущение себя наследниками греко-римской цивилизации Витезу было свойственно в очень обостренной форме; он действительно ощущал реально богатство доставшегося ему наследства и черпал из него с упоением и страстью.

Еще лицеистом, на уроках греческого мечтал, что когда-нибудь поставит «Электру» Софокла. Первая режиссерская работа Витеза — «Электра» Софокла в 1966 г. Он возвращался к ней еще дважды, в 1971 и 1986-м. О первой постановке в провинции, в находящемся на севере Франции городе Кане, свидетельств не осталось. О последней, во Дворце Шайо, множество рецензий, большей частью восторженных. Я видела спектакли 71-го в Иври и 86-го в Шайо и могу засвидетельствовать, сколь они непохожи.

В обоих случаях (вернее, во всех трех) Витез использовал собственный перевод. В спектакле 70-го года в текст Софокла были вкраплены отрывки из стихов Яниса Рицо-

са, также переведенные Витезом (крупнейший греческий поэт XX века, один из самых близких друзей Арагона, Рикос был хорошо ему известен и высоко им ценим). В 86-м был сыгран лишь текст самой трагедии. Поэтический комментарий Рикоса, главная мысль которого и заключалась в том, что современный человек старше древних и все прошедшее ему принадлежит, в 86-м оказался ненужным, так как смысл его был заключен внутри спектакля. В 71-м это «внешнее обрамление» очень украшало постановку, добавляя ей какое-то удивительно поэтическое, лирическое ощущение, какую-то пастельную краску к ее яркой и жесткой не только цветовой, но и содержательной палитре.

Это был спектакль рациональный и яростный, продуманный и выверенный до последнего движения и жеста, но одухотворенный мощным актерским темпераментом исполнителей: Арлетт Боннар (Клитемнестра), Джани Кастальди (Хрисофемиды) и, конечно, прежде всего Эвелин Истрия. Как истинный инициатор и распорядитель игрища сдержанно и властно вел роль Наставника Антуан Витез. На темно-красном, цвета давно запекшейся крови, деревянном помосте, невысоком и вытянутом в длину, в зале заседаний мэрии квартала Иври разыгрывалась трагедия отмщения не только за убитого отца, но и за поруганное человеческое достоинство. Коротко стриженная, некрасивая, маленькая, напоминающая взъерошенного галчонка, Эвелин Истрия (она играла Электру во всех трех постановках) казалась особенно беззащитной рядом с поистине царственной красотой златовласой Арлетт Боннар — Клитемнестрой. Но сколько силы, напора, безрассудного мужества и неистребимой веры в справедливость выпавшей на ее долю миссии было в ее героине! В полном соответствии с замыслом Софокла, выдвинувшего в мифе об Атридах на первый план не Ореста, а его сестру, Электра-Истрия была истинным и несгибаемым борцом за свои убеждения.

Надо сказать, что в контексте реальной ситуации Греции конца 60 — начала 70-х годов спектакль Витеза звучал еще и политически актуально. В те годы Франция, помимо собственных взрывов и катаклизмов, жила борьбой демократической Греции против военной диктатуры. Своеоб-

разным откликом на эту ситуацию был и спектакль Шеро по пьесе молодого греческого автора Димитрия Димитриадиса «Цена бунта на черном рынке», в котором переключка между студенческими волнениями во Франции и реалиями политической борьбы в Греции была очевидна. С неослабевающим интересом воспринимался зрителями и фильм эмигрировавшего из Греции режиссера Коста-Гавраса «Дзета» (1969) об убийстве видного политического деятеля Ламбракиса. Всегда готовая предоставить убежище политическим эмигрантам Франция постоянно поддерживала греческих деятелей искусства, многое делая для того, чтобы они могли реализовать себя. Событием музыкальной жизни страны нередко становились концерты Микиса Теодоракиса или оперы Янниса Ксенакиса, неотъемлемой частью французского кинематографа стали новые работы Коста-Гавраса. Вся эта «греческая атмосфера» актуализировала «Электру» Витеза, хотя он ни в чем, кроме поэтического комментария Рицоса, не модернизировал античную трагедию. Иное дело спектакль 1986 г.

«Электра» в Шайо была поставлена Витезом в содружестве с Яннисом Коккосом и Жоржем Апергисом, в 60-е приехавшими во Францию юными студентами и ставшими за четверть века один — ведущим французским сценографом, другой — одним из самых известных сегодня композиторов. Эта «Электра» была пропитана знанием реальной Греции и любовью к ней и Коккоса, и Апергиса, и Витеза. Она представляла как историю, реально происшедшая неважно в каком временном отрезке (скорее всего, не так давно, но и в вечности), но очень важно, в каком круге заповедей, исполненных конкретного жизненного смысла. С первых же мгновений спектакль поражает своей укорененностью в реальной, повседневной жизни: в том, как просыпается на большой железной кровати, занимающей центральное место на помосте, Электра, разбуженная криком петуха; как открывает ставни огромных окон, выходящих на балюстраду; как постепенно встает солнце над портом, который так хорошо нам виден со своими вполне узнаваемыми очертаниями Пирея.

Прежде чем начнется действие, прежде чем будут произнесены первые слова, прежде чем так неумолимо пока-

тится к финалу клубок трагически сплетенных судеб, зрители успевают вдохнуть аромат нормальной естественной жизни, рождение нового дня, с его неумолимыми заботами, как-то по-особому крупно выделяющимися метания Электры. Сразу становится очевидно, что ей нет места в этой обыденной жизни с ее неизбывным горем, с ее неугасимым пламенем внутри, которое жжет ее и готово, вырвавшись наружу, нарушить привычный ход жизни. Перед нами почти точно скопированная атмосфера неореалистических фильмов, и есть какая-то нарочитая обыденность в движениях и жестах этих людей, одетых по моде 40–50-х годов. Атмосферу будничности усиливает персонификация хора, состоящего из трех девушек, не столько служанок, сколько подружек дочерей Клитемнестры, и слепца, которые все время заняты делами по дому, отчего их участие в судьбе Электры не становится менее заинтересованным, но приобретает оттенок бытового интереса к чужим бедам. Реально и почти физически ощутимо проходящее время, когда в абстрактно-тревожную мелодию вплетается шум работающего порта, постепенно затихающий, когда за окнами и балюстрадой опустится темнота, разрезаемая лишь огоньками башенных портовых кранов. Этот пейзаж за окнами постоянно привлекает зрителей. Он создает необычайную глубину и объемность. Огромная сцена театра в Шайо распахнута в ширину, пространство, отведенное интерьеру, также вытянуто по горизонтали, на которой симметрично располагаются три предмета: слева трюмо, справа обеденный стол и стулья вокруг него, по центру — огромная кровать Электры, единственное ее жизненное пространство, ее убежище, ее «территория». И вид на море и порт, распростертый от левой до правой кулисы, выступающий за пределы стены, стоящей по центру дальней линии горизонта, с огромными проемами трех окон-дверей и скульптурами на верхней балюстраде.

Вольность постановщиков не ограничивается костюмым сходством с неореалистическими фильмами, когда Орест и Пилад напоминают не то персонажей «Рокко и его братьев» Висконти, не то современных рокеров, а Эгисф предстает откровенным жиголо, дважды появляющимся на

сцене, пока все еще говорят о его отсутствии в доме, и то берущего, то кладущего в ящик трюмо Клитемнестры пачки денег. В его наглой повадке, в презрительном выражении лица читается циничная сила, и персонаж совершенно ясен задолго до того, когда ему будет дано произнести свою первую реплику, на 1490-м стихе трагедии, в которой их всего 1510. Вольность этих смещений во времени приводит к главному смещению — в мотивах поступков. Они утрачивают свой первоначальный, идущий от мифа смысл, обретая весьма прозаическое объяснение, вытекающее из логики реальной жизни. Реджеп Митровица играет Ореста человеком без нервов, воистину чужим (как у Камю), не способным на сильные чувства, тем более к людям, с которыми он был разлучен практически всю свою сознательную жизнь. В Оресте-Митровице и в безмолвном Пиладе (Грегори Ингольд) почти физически ощутима внутренняя пустота, пугающая бездуховность, спокойная решимость на любое действие, приближающее их к намеченной цели. Ни слова не изменено в тексте Софокла, но рождается почти уверенность в том, что Орест убивает ради наследства, ради восстановления попорченной справедливости, которая для него заключена в том, что деньги семьи должны принадлежать ему, а не Эсгифу. Есть очевидное перенесение на «бытовой уровень» и движущих мотивов ненависти Электры к матери. В постановке 1971 года их сцена была одной из самых захватывающих, поражала многообразием оттенков и нюансов. В рассказе Клитемнестры о злодействе Агамемнона, принесшего в жертву богам их дочь Ифигению, Арлетт Боннар с таким неподдельным чувством играла невыносимую боль матери, которая не может и не хочет простить убийства своего ребенка, что в этот момент почти оправдывала преступление своей героини, вызывая сочувствие зрителей.

В «Электре» 86-го года возникает впечатление, что в ненависти Электры к матери не последнюю роль играет чисто женская зависть. Эвелин Истриа стала на пятнадцать лет старше. Витез поручает роль Клитемнестры своей ученице одного из последних «призывов» Валери Древилль. Неизбежно возникает контраст между старой девой —

дурнушкой, потерявшей всякую надежду на женское счастье, и хорошо сохранившейся стройной молодящейся особой, может быть, впервые это счастье обретшей, пусть и с полным ничтожеством. Клитемистра-Древиль фальшива и истерична, вызывает антипатию, но когда Электра с остревением гоняет по дому обезумевшую от страха перед ее ненавистью мать, понимаешь, что это мир, в котором все связи порваны, все естественные отношения нарушены. Ведь и Оресту ничего не говорит слово «мать», он не знал, что такое материнская ласка, и убивает совершенно чужую ему женщину, спокойно водружая ее закрытый покрывалом труп на кровать Электры.

В своей жажде мести и справедливости Эвелин Истриа-Электра не знает предела. Она мечется по сцене как раненая птица или как подбитая птица застывает на своей необъятной постели (супружеской, а не девической, служащей как бы постоянным напоминанием о том, что никто с ней ее не разделил). Она буквально захлебывается словами, и девушки из хора, так счастливо под властью режиссера обретшие индивидуальные черты, страдают ей, но и их беспокоит ее болезненная взвинченность, ее неистовство. Как пугает оно Хрисофемиду, красивую, полную молодую женщину, страстно желающую спокойствия и компромисса. Лишь черные одежды роднят ее с Электрой, но в исполнении Маите Наир Хрисофемиды полна искреннего сострадания, и ее жизнь сломлена, и ей была уготована иная судьба. Она часто прикладывает к бутылке, глуша страх и боль, но сколько же искренней радости и надежды в ее голосе и во всей ее крупной фигуре, когда она прибегает к сестре с известием, что их брат жив, но та гасит нечаянную радость пересказом принесенной чужестранцем вести о гибели Ореста. Противопоставление сестер здесь уже иное, чем в постановке 71-го года: логика Хрисофемиды — от жизни, Электры — от идеи. И где-то к середине спектакля наступает привыкание к трагической безысходности ее существования, когда ее ненавидит родная мать, перед которой она покорно оголяет спину, и та хлещет ее, как плетью, полотенцем, скрученным в жгут; к ее фанатизму, каждую секунду готовому разрешиться ка-

тастрофой. Но вот наступает кульминационная сцена встречи с неузнанным поначалу братом, и мы понимаем всю бездну *человеческого* горя.

Мне хочется привести описание этой сцены из рецензии на спектакль Мишеля Курно, многолетнего театрального обозревателя газеты «Монд», человека скупого на похвалы, скептика и насмешника. Цитируя слова Расина «нет ничего прекраснее на театре, чем видеть Электру, оплакивающую умершего брата в его присутствии», Курно пишет: «Это правда, сцена неузнавания, а потом узнавания сестрой брата уникальна в своем величии. Витез ведет ее гениально. Электра теряет голову, не осмеливается ни взглянуть на урну, ни прикоснуться к ней. Звуки, похожие на пение, вырываются из ее груди, ее тело движется в причудливом танце, она бросается на урну, прижимает ее к своей груди, устремляется на постель и прячется под простынями, укрывая там прах брата. Все это потрясает»⁵. Другой знаменитый театральный критик, старейшина французского театроведения и критики Раймонда Тёмкина завершила свою рецензию на эту «Электру» таким риторическим вопросом: «Как можно, увидев столь страстную постановку, продолжать числить Витеза по разряду интеллектуализма?»⁶

Клодель и Софокл — две самые яркие звезды в «галактике Витеза». Именно «Электра» и клоделевский цикл наполнили конкретным содержанием его формулу «элитарный театр для всех». Не только они, но прежде всего они. Витез попытался переломить еще одно предубеждение французского театра последних десятилетий и «реабилитировать» Виктора Гюго. И если по отношению к Клоделю его намерение увенчалось бесспорным успехом, то тут он потерпел сокрушительное поражение. Показательно, что ни одному французскому режиссеру этого периода не удалось убедить публику в непреходящей привлекательности драматургии Гюго. Не смог этого сделать Вилар своей постановкой «Марии Тюдор» с Марией Казарес в заглавной роли. Не смогли и те менее известные режиссеры, которые пытались пробиться к зрителям с самым театральным произведением этого автора — «Рюи Блазом». Двадцатый

век, отдав свою благосклонность «прóклятым поэтам», откровенно невзлюбил тех, кто сумел при жизни добиться признания и славы. Гюго и Клодель, состоявшиеся во всем, увенчанные множеством лавровых венков при жизни, удостоенные национальных похорон и места в Пантеоне, были обречены на равнодушие и забвение. (Витез однажды заметил, что французы восклицают «А, этот Гюго!» так же, как «А, эти женщины!», будто отмахиваясь от надоевшей мухи.) Барро и Витез спасли Клоделя от этой участи, но думается, что произошло это прежде всего потому, что им открылось в нем то, что было недоступно другим. С Гюго этого не произошло.

Поставив впервые малоизвестный текст Гюго «Бургграфы» в 1977 г. еще в театре квартала Иври и получив разгромную критику, утверждавшую, что нагромождение бессмыслицы в тексте постановкой лишь усугубилось, породив тяжеловесный и неудобоваримый спектакль, Витез со свойственным ему упорством вернулся к Гюго во Дворце Шайо, воспользовавшись благовидной причиной — столетним юбилеем со дня смерти великого писателя. В 1985 г. он поставил «Эрнани» и «Лукрецию Борджиа». С годами в нем крепло убеждение в несправедливости снисходительного отношения к Гюго в XX веке, которого часто забывают упомянуть среди великих французских прозаиков века XIX, хотя, по мнению Витеза, «Отверженные» — это французская «Одиссея». Ему был дорог демократизм Гюго и его революционный порыв, он был убежден, что Гюго принадлежит прежде всего не Франции, а Республике. Он считал, что одной из главных его заслуг было рождение во французской литературе и на подмостках французских театров образа человека без корней, того, чье имя на самом деле ему не принадлежит. Он говорил, что такие персонажи, как Жан Вальжан или Рюи Блаз, приходят из ниоткуда, без семьи и родословной. И в сегодняшнем мире, где все помешаны на выискивании своих корней и составлении генеалогического древа, замечательно, что Гюго «рассказал историю людей без истории». Мне трудно судить, какое отражение эти любопытные рассуждения Витеза могли получить в постановках «Эрнани» и «Лукреции Борджиа».

Очень может быть, что и никакого, так как сам текст этих пьес и изображенные в них ситуации к тому не располагают. Во всяком случае, свою «битву за «Эрнани» Витез проиграл, несмотря на прекрасный актерский состав (в обоих спектаклях главные женские роли играла Нада Странкар, в «Эрнани» были заняты сам Витез, один из лучших его учеников Ален Рекуэн в заглавной роли, Джани Кастальди, Реджеп Митровица, — всем им Гюго хорошо знаком, так как Витез очень часто прибегал к его текстам на занятиях в Консерватории).

Критика была почти единодушна в своем неприятии этих работ режиссера, в большинстве случаев отмечая чрезмерную серьезность и тяжеловесность предложенных постановщиком прочтений текстов, и без того трудных сегодня для восприятия всерьез. Одна из самых язвительных рецензий, подписанная инициалами Ж. К., называлась «“Эрнани” черный как чернила». В ней автор упрекал Витеза в том, что тот начал путать театр с издательством, предлагая зрителям полные тексты огромных драматических произведений. Он, конечно, имел в виду и вызвавшую большие споры постановку Витеза в 1983 г. «интеграль» «Гамлета». «Витез помешан, — писал критик, — на полных версиях и не сокращает в “Эрнани” ни одного слова, тем самым спектакль оказывается обреченным на четыре с лишним часа. Надо ли до такой степени уважать текст, тем более что “Эрнани” от начала до конца напичкан романтическими клише, грохотом громовых ударов и пустотами? Не окажется ли так, что это смогут выдержать лишь зрители, привычные к длинным путешествиям в неподвижности». Раздав язвительные характеристики всем исполнителям, Ж. К. завершает свою рецензию следующими словами: «Гюго написал гигантскую фреску о неудачниках. Постановка Витеза точно такой и является»⁷. Едва ли подобную «верность автору» можно воспринять как похвалу.

Мне кажется, что в этом поражении Витеза был свой благотворный смысл. Произошло своего рода раскрепощение от некоторых предвзятых идей, от необходимости обращения современного театра к тем или иным произведе-

ниям прошлого. Казалось бы, к Витезу такой упрек может быть применим меньше всего. Действительно, названия поставленных им за свою жизнь шестидесяти семи спектаклей свидетельствуют о таком многообразии его интересов, о такой вере в возможности «делать театр из всего», как он говорил, о таком веере жанров и эпох, что просто смешно подозревать режиссера в том, что к каким-то произведениям он обращался «по обязанности». И тем не менее, мне представляется, что в нем был этот червь тщеславия, который точил его изнутри, побуждая браться за тексты, которые «обязан» поставить каждый большой режиссер. Так было с двумя работами по «Фаусту» Гёте (в 1972 в Иври и в 1981 г. в Шайо), так было и с «Гамлетом». И в этих случаях прежде всего раздавались упреки Витезу в интеллектуализме.

Творчество Витеза бессмысленно делить на какие бы то ни было периоды в связи с постановкой тех или иных произведений или той или иной режиссерской манерой. На каждом этапе его деятельности соседствовали классика и современные авторы, строгая ригористичность и вызывающая театральность, жесткость и отстраненность, и самолюбование, склонность к маньеризму. Единственным принципом периодизации может служить его «приписанность» к трем театральным организациям: созданному им театру в квартале Иври, Национальному театру во Дворце Шайо и «Комеди Франсэз». Он поразительно мало менялся, в отличие от своих более молодых товарищей. Было порой ощущение — неверное, конечно, — что он пришел в театр с таким огромным багажом знаний и с таким устойчивым мировоззрением и воззрениями на искусство, что все последующие тридцать лет лишь реализовывал накопленное. И в то же время его спектакли отражали и свое время, и поиски театром новых путей, и мятущуюся, обуреваемую сомнениями душу их создателя.

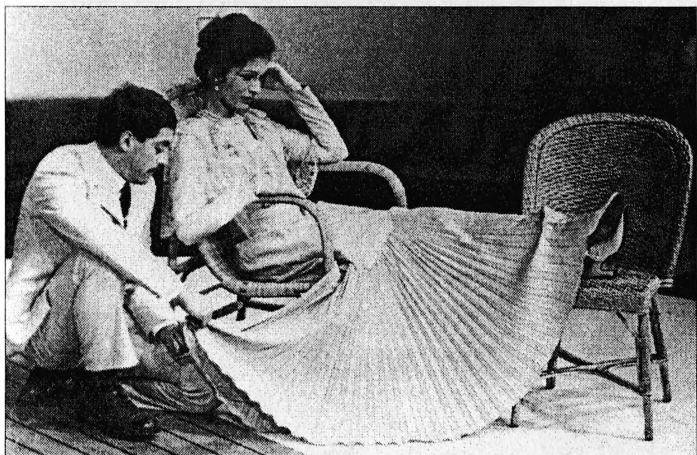
С приходом в «Комеди Франсэз» наступил период наибольшего благоприствования: Витез получил театр, который не только льстил его самолюбию и был воплощением его самых смелых надежд, но и в наибольшей степени соответствовал его представлениям о театре. За те непол-

ных два года, что ему было суждено возглавлять «первый театр страны», Витез очень много написал, размышляя о месте, роли и судьбе «Комеди Франсэз» в истории театра Франции XX века. С «Комеди Франсэз» была для него связана и надежда удержать на какое-то более или менее значительное время лучшие свои работы; он очень тяжело переживал, что бесследно исчез его «Атласный башмачок». Надеялся, что единственный репертуарный театр Франции сможет сохранить хоть некоторые из его спектаклей. Ведь у каждого режиссера есть свой «воображаемый музей», в котором в качестве «экспонатов» существуют любимые спектакли. Его тексты, написанные в связи с приходом в «Комеди Франсэз», порой очень лиричны: «Во Франции сложно сделать так, чтобы театр не был эфемерным местом пребывания; это всегда дома, занятые семьями, живущими в них какое-то время, а потом расстающимися, а на их место приходят другие. Иногда и дома-то нет, так, убежище; история театра — это история театральных событий, а не мест, в которых они происходят. Так перестала существовать студия в Иври; кто может сказать, что это театр? Тем не менее театр там жил... “Комеди Франсэз” — единственная, кто может избежать такой судьбы. Тут все наоборот; она существует на протяжении истории, вот уже три века. Через нее проходят, она остается. Она принадлежит лишь Нации — да, чтобы рассказать о ней, нужны высокие слова. Даже ее местонахождение в Париже символично — в духовном центре Франции; архитектура ее философична: кубическая, со сценой посередине. О нет! это не пристанище, на этот раз это здание! И сюда я согласился войти, я это выбрал».

Войдя в «Комеди Франсэз», Витез прежде всего поставил «Женитьбу Фигаро», очаровательный, блестящий спектакль с как всегда упоительными декорациями Коккоса, с прелестной музыкой Апергиса, заставившего зрителей почувствовать присутствие тени Моцарта, с фантастической красоты освещением Патриса Тротье, добившегося в финале такой прозрачности черноты ночи, что невероятным кажется само предположение, что в ней можно узнать друг друга. В интервью для программки спектакля Жорж Апер-



*Наставник — Антуан Витез,
Электра — Эвелин Истрия
«Электра» 1971 г.*



*Меза — Патрис Кербрат, Изе — Людмила Микаэль
«Полуденный раздел» П. Клоделя*



*Донья Прузз — Людмила Микаэль,
Дон Пелаж — Антуан Витез
«Атласный башмачок» П. Клоделя*

Tania

NOTRE SEULE MAGNIFICENCE,
LA SCÈNE.

MALLARMÉ.

bonheur

*et beaucoup d'espérance
pour nos projets*

francko-soviétiques en

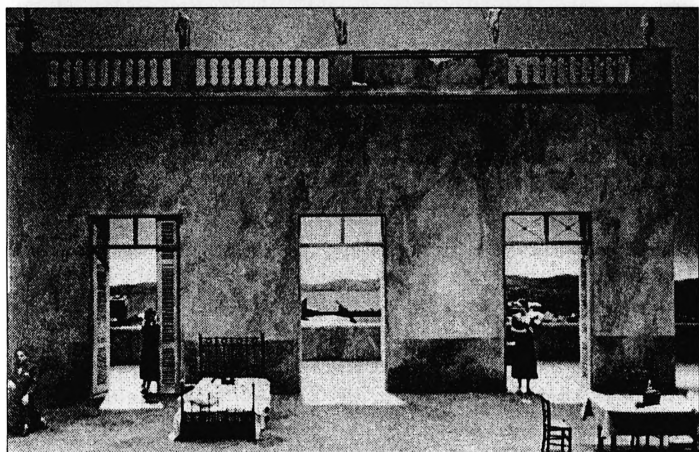
89 et plus tard.

d'ambition

Antoine

La Comédie-Française
vous présente ses vœux pour l'année 1989.

Автограф Антуана Витеза:
«Таня! С Новым годом! И с большой надеждой на свершение
наших франко-советских проектов в 89 году и в
дальнейшем. Обнимаю тебя. Антуан»



«Электра» Софокла во Дворце Шайо, 1986 г.



*Галилей — Ролан Бертен.
«Жизнь Галилея» Б. Брехта*

гис сказал, что его создатели стремились, чтобы этот «безумный день» был прожит персонажами пьесы как во сне и чтобы легко было представить себе, что они с недоумением задаются вопросом: «И вправду это все происходит со мной?» У меня сложилось ощущение, что этот же вопрос неосознанно задавал себе и Антуан Витез.

Почти ровно через год после премьеры «Женитьбы Фигаро», 26 марта 1990 г. на премьере новой работы Витеза, «Жизни Галилея» Б. Брехта, на старые стены «Комеди Франсез» обрушился такой шквал оваций, какого они давно уже не слышали. Этот успех был очень нужен и Антуану Витезу в его новом качестве, и Бертольту Брехту. После ни с чем не сравнимого увлечения драматургией и театральными идеями Брехта, которое испытал французский театр в середине 50-х годов, с начала 70-х произошел очевидный пересмотр отношения к великому реформатору, чье творческое наследие, казалось, все больше и больше утрачивает свою новаторскую мощь.

Для Витеза Брехт всегда был одной из ключевых фигур духовной жизни XX века. Он много сделал для пропаганды его творчества во Франции, переведя его стихи, сотрудничая в журнале «Народный театр» с 1951 по 1964, то есть все годы его существования; сохранял до конца своих дней дружеские отношения с самыми яркими французскими брехтианцами, Бернаром Собелем и Бернаром Дортом. Тексты Брехта, однако, ставил лишь дважды. В 1973 году новый театр в квартале Нантерр, которым руководил тогда Пьер Дебош, открылся «Мамашей Кураж» в постановке Витеза. То был последний для французского театра год, когда еще удавались спектакли по Брехту, когда показанная в ТЭП работа Жана-Пьера Венсана и Жана Журдэя «В джунглях городов» заставила запомнить не только имена постановщиков, но и исполнителя главной роли Жерара Десарта.

«Мамаша Кураж» Витеза — сыгранная на широком, напоминающем арену помосте с уходящими вверх амфитеатрами скамей, в зале нантерровского театра, который как бы зафиксировал в театральном помещении привычное для «бродячих» трупп 60-х годов прибежище, — не выбирала

какую-то одну линию интерпретации брехтовского текста, как не становилась на сторону тех или иных его героев. Это был спектакль о быте, но и о бытии, о тяготах войны, но и о смерти, о хрупкости человеческой жизни, но и о невероятной выносливости человека. Двадцатисемилетняя тогда Эвелин Истриа, только что сыгравшая Электру, появлялась на засыпанном песком помосте без всякого грима; рядом со своими детьми, которые были чуть ли не старше нее, мамаша Кураж Истриа проходила через все испытания внешне не изменившейся, но как губка впитавшей в себя свои и их страдания. Весь спектакль она катила за собой детскую коляску, набитую разным скарбом, как некий абстрактный символ материнства, но и как конкретную приметку прошедшей войны. Витез щедро рассыпал на протяжении всего спектакля символы и метафоры, отсылавшие зрителя, в зависимости от его способности их прочесть, то к Библии, то к «Капиталу». Но спектакль не был ни холодным, ни умозрительным прежде всего благодаря истинно трагическому таланту Эвелин Истриа, к сожалению, так мало востребованному режиссерами. Да и разнообразие палитры выразительных средств счастливо позволяло каждому зрителю, в зависимости от его «культурного багажа», понять замысел режиссера. Семнадцать лет спустя в «Жизни Галилея» Витез предложит своим зрителям ясное и простое прочтение самого актуального творения Брехта. И простота эта — высшей пробы.

Кажется, что просторная сцена «Комеди Франсэз» изменила свои очертания: она словно уходит далеко к горизонту, но ее естественная ширина сохранена лишь на процениуме у рампы и ограничена с обеих сторон декорациями, образующими как бы боковые стороны трапеции. Там у горизонта они почти сходятся, оставляя небольшое пространство для задника. Эти вытянутые в четкую прямую линию «стороны трапеции» представляют собой совершенно плоские, лишенные каких-либо архитектурных украшений фасады домов: слева типичная терракота старинных зданий итальянских городов, справа — серый и безликий цемент построек второй половины XX века. В первой части спектакля эта «современная декорация» остается безжиз-

ненной, а все перемещения персонажей связаны либо с открытым пространством сцены, либо со множеством окон и дверей старого дома. Перемена места действия весьма наглядно обозначается достаточно условными, но очень красноречивыми «картинами» на заднике. Решенные в духе монофигурных композиций на ослепительно голубом фоне картинки на заднике сразу же дают зрителю почувствовать, что «мы в Италии». Угадать более точное местонахождение героев совсем не сложно: например, отправляется Галилей вручить венецианскому дожу свою подзорную трубу, и мы видим нарядный, горделиво загнутый нос корабля и каменный парапет набережной Венецианской лагуны. Призывают героя в Рим, и жаркие споры о его трудах происходят на фоне словно открывающегося из высокого окна вида на купол собора Святого Петра.

Во второй части спектакля, когда действие почти незаметно, минуя временные границы перетечет из века XVII в век XX, наглухо захлопнутся окна и двери итальянского дома, и персонажи в одеждах, напоминающих костюмы 50-х годов, будут по-деловому выбегать и исчезать в проемах цементного строения. Уйдут с горизонта красочные картинки, последний раз нам будет дано увидеть голубое небо в тот миг, когда литейщик Ванни, стоя у этой небесно-голубой черты, предложит Галилею скрыться. Но тот откажется, и голубой цвет неба, моря, простора, свободы навсегда уйдет из спектакля. Холодная серая стена бездушно опустится на наших глазах, соединив боковые стороны трапеции, и сценическое пространство станет больше всего напоминать огромную тюремную камеру. Это ощущение усилится в финальной сцене благодаря присутствию в «доме» Галилея монаха-надзирателя, на котором поверх сутаны будет надета кожаная куртка и манера которого сидеть на табурете, крепко расставив ноги, свидетельствует о привычной позе тюремщика.

Ролан Бертен играет героя ренессансного масштаба, в его Галилее столько уверенности в собственном предназначении, столько радости бытия, столько лукавого превосходства над другими и упоения полнотой жизни, что приходят на память персонажи Рабле. В тех постоянных иг-

рах, которые он ведет с властью предрержащими, поза верно-подданного служителя науки — лишь маска, скрывающая неумное желание заниматься своим делом. В спектакле отчетливо ощущим контраст между официальной и домашней сторонами жизни Галилея: одна обусловлена протоколом, доведена почти до ритуальной механистичности в соблюдении иерархии власти, другая — это стихия бесконечных споров, невзирая на лица, одержимость и упоение знанием, которому нет предела. Символом церковной власти становится сцена аудиенции кардинала-инквизитора у избранного только что папой кардинала Барберини, покровителя науки и вольнодумца: решающий для судьбы Галилея разговор происходит в то время, когда папу обряжают перед какой-то официальной церемонией, и само облачение превращается в церемониальный обряд. На пустом, оголенном помосте, в самом его центре стоят две фигуры, ведущие между собой страстный диалог. Между ними постоянно возникает и бесшумно скользит, вся извиваясь в угоднических и ловких движениях, молчаливая гибкая фигура монаха, одевающего папу. Облачение начинается с нижнего белья, и по мере того как на папе появляется все новый и новый слой роскошных одежд, он все больше вне-млет аргументам кардинала-инквизитора, принуждающего его отдать Галилея, чьим неизменным защитником он был, в руки Инквизиции. Символ прочитывается легко, как и все другие красноречивые символы этого спектакля.

Появление Галилея после отречения потрясает: из глубины сцены, протиснувшись в едва заметную щель между стыками двух серых стен, спиной к нам пятится к рампе странная фигура с седыми всключенными волосами. Напряженная согбенная спина выражает такой ужас, что не нужны слова, чтобы представить себе все происшедшее. Режиссер и актер «долго держат паузу», давая зрителям возможность не только осознать, но и прочувствовать трагизм этого кульминационного момента. И когда Р. Бертен наконец повернется к залу лицом, то еще до того как он произнесет первую реплику, острая боль пронзает зрителей: перед ними человек конченный. В финале Галилей предстает как вроде бы вполне довольный своей жизнью гурман,

сумевший ворчливым смирением обмануть не только стражников, но и родную дочь, сохранивший верность науке. Но ритм его речи, пластика движений не оставляют сомнений в том, что жизнь, купленная ценой несвободы, сломила его.

В этом спектакле не было ни прямого осовременивания, ни открыто навязываемых аллюзий. В нем очень точно выверено соотношение между «исторической эпохой» и «внеисторичностью» судьбы личности, осмеливающейся идти против общепринятых догм. Движение во времени не ограничено указанными в тексте датами и событиями биографии Галилея, а обусловлено и историческим знанием, которым щедро наделен постановщик спектакля, и коллективной памятью зрительного зала, способного легко прочитать предложенные ему параллели с иными, не менее трагическими, эпохами и судьбами.

В спектакле Антуана Витеза не было и не могло быть однозначного ответа на вопрос «кто виноват?». Хотя и очевидно, что ставшая расхожей фраза, произносимая Галилеем: «Несчастлива та страна, которая нуждается в героях», вроде бы снимает с личности ответственность за собственное падение, вызванное трагической несвободой. Тем выше и дороже пример тех, кто остается свободным в любых условиях. Глядя на могучую, но сломленную фигуру Ролана Бертена-Галилея, невозможно было не вспомнить хрупкую нестигаемость Андрея Дмитриевича Сахарова. Приятельная актуальность «Жизни Галилея» Антуана Витеза обжигала еще и потому, что в ней отразился опыт не только многих людей конца XX столетия, но и сплелись многие нити судьбы самого художника. Поразительно, что именно эта работа Антуана Витеза стала в его жизни последней.

В 1990-м Витез нередко возвращался к разговору о смерти, говорил, что боится порога шестидесятилетия. До своего шестидесятилетия он не дожил. Умер точно в том же возрасте, что и Жан Вилар. В его бумагах оказались записи разных лет, в которых он завещал в случае его смерти не отменять спектаклей, не устраивать торжественных похорон. Через некоторое время после его ухода в стенах Парижской консерватории состоялся вечер памя-

ти Антуана Витеза. И еще один — 21 июля в Авиньоне, куда приехали многие его друзья и ученики. С полуночи до трех часов утра не покидали Верже, зеленый двор у стен Папского дворца, собравшиеся в нем люди. На небольшом дощатом помосте, на котором Антуан Витез столько раз вел встречи со зрителями после своих спектаклей на Авиньонских фестивалях, расположились сорок актеров и писателей, людей иных профессий, знавших Витеза. Они читали отрывки из написанного им и из текстов, которые он любил.

Эвелин Истриа, Нада Странкар и Джани Кастальди, Дидье Сандр и Патрис Кербрат, Пьер Виаль и Ролан Бертен, Жак Ланг и Бернар Дорт, Мишель Винавер и Даньэль Сальнав, Валери Древилль и Жанна Витез — кажется, вся жизнь его театра проходит перед нами. И актеры и не актеры читают точно, красиво, выразительно и сдержанно, не давая волю эмоциям. Чистую ноту печали и скорби внесла в это чтение Алла Демидова. То, как она прочитала Цветаевский монолог Федры, напомнило о «полной гибели все-рьез», столь не свойственной французскому театру. Тем, вероятно, и была притягательна для Витеза Россия.

Примечания

¹ Это интервью оказалось своего рода итоговым для А. Витеза, и в дальнейшем я буду часто к нему обращаться.

² *Le Théâtre en France*. Paris, 1989. P. 515.

³ *Ibid.*

⁴ *Le Théâtre en Europe*. 1987. №13. P. 9.

⁵ *Le Monde*. 2 mai 1986.

⁶ Цит. по кн.: *Temkine R. Le Théâtre au present*. Paris, 1987. P. 197.

⁷ *Le Matin*. 10 mars 1985.

АРИАНА МНУШКИНА И «ТЕАТР СОЛНЦА»

Осенью 1999 года исполнилось тридцать пять лет «Театр дю Солей». Вероятно, среди театров, возникших в начале 60-х, можно найти и других таких долгожителей. Но вряд ли есть еще хоть один театр, который неизменно привлекал бы к себе внимание зрителей и критики каждой новой своей работой, и работа эта оказывалась бы новой не только в значении «очередной», но и творческой, имеющей какое-то новое качество. И при этом театр, сохраняющий верность тем принципам, с которыми он входил в жизнь.

* * *

Первым спектаклем «Театр дю Солей» были «Мещане» Горького, показанные в ноябре 1964 года. А за полгода до этого десять парижских студентов образовали «кооперативное, рабочее, производственное общество», в которое каждый внес 900 франков. Такую организационную форму им посоветовали избрать в актерском профсоюзе, вложив в этот совет изрядную долю иронии. Студенты же отнеслись к предложению совершенно серьезно, решив, что уже сам по себе кооператив будет свидетельствовать об их «непринадлежности» к официальному театру и к театру коммерческому, ставящему прибыль превыше всего. Для них «кооператив» — это возможность работать и «производить» вместе, максимально выявляя способности и талант каждого, но исключая «звездный принцип», при котором каждый стремится тянуть одеяло на себя. «Кооператив» — это и возможность взаимообогащения, каждый дарит дру-

гим все, что знает и умеет сам, и берет у них из освоенного и реализованного ими. Конечно, для того чтобы вечерами и ночами заниматься любимым делом, им придется днем зарабатывать себе на жизнь, но когда-нибудь они смогут целиком посвятить себя театру. Такому, каким он представляется им в мечтах и каким он был когда-то. Так появляется еще не закрепленная окончательно идея «театра-группы», «театра-семьи», то есть объединения людей «одной группы крови», как у нас принято теперь говорить. Вот имена основоположников и их «роли» в жизни и в театральном кооперативе: Жорж Донзенак, учитель физкультуры (занятия по движению), Мирра Донзенак, студентка-филолог (актриса), Мартин Франк, студентка Школы Лувра (фотограф), Жерар Арди, студент актерской школы (актер), Филипп Леотар, студент-филолог (актер), Ариана Мнушкина¹, студентка-психолог (режиссер), Роберто Москозо, студент-декоратор (декоратор), Жан-Клод Пеншена, студент-юрист (актер и администратор), Жан-Пьер Тайад, студент-филолог (актер), Франсуаза Турнафон, костюмерша (художник по костюмам и их исполнитель).

С первых же своих шагов они решают все вопросы совместно. Идея названия, например, рождается из желания противопоставить себя уже приевшимся аббревиатурам типа ТНП, ТЭП и тому подобным. Как рассказывали много лет спустя в одном из интервью Ариана Мнушкина и Жан-Клод Пеншена, они назвали свой театр «Театр Солнца» («Театр дю Солей») в честь своих любимых кинематографистов, чьи фильмы полны света, щедрости, радости жизни, таких как Макс Офюльс, Жан Ренуар, Джордж Кьюкор. А для Арианы кино — это и мир, знакомый ей с рождения: ее отец, Александр Мнушкин, уехавший из России еще до революции, на протяжении более полувека был одним из самых известных французских кинопродюсеров (дед по материнской линии — актер театра «Олд Вик»). Именно эта юная парижанка, полуангличанка, полурусская становится заводилой и творческим лидером, вероятно потому, что к моменту создания «Театр дю Солей» она из всех участников группы наиболее последовательно и углубленно готовила себя к театральной деятельности.

Если отвлечься от семейной традиции и с детства усвоенных секретов актерской профессии, то первый театральный опыт А. Мнушкина получает в Англии, где в середине 50-х учится в Оксфордском колледже (думается, что занятия психологией, продолженные затем в Сорбонне, тоже должны послужить реализации мечты о театре). Она принимает деятельное участие в спектаклях университетского театра «Кориолан» Шекспира и «Улисс» Джойса. (Забавное совпадение: сын другого эмигранта из России, Питер Брук учился в том же Оксфордском колледже и поставил там в 1944 году свой первый спектакль — «Доктор Фауст» Кристофера Марло). Оказавшись в конце 50-х в Сорбонне, А. Мнушкина обнаруживает, насколько слабый и совершенно любительский университетский театр в Париже невыгодно отличается от того серьезного и высокого профессионального отношения к своему делу, которым ее уже успели «отравить» на другом берегу Ла Манша.

В 1959 году она создает Театральную ассоциацию парижских студентов (ее почетным президентом становится Роже Планшон) и вносит в программу ассоциации занятия ее членов с преподавателями Школы Дюллена и Школы Лекока, прием иностранных трупп (а Париж в эти годы — столица «Театра Наций»), создание спектаклей и встречи с практиками театра. Например, 29 марта 1960 года в большом амфитеатре Сорбонны членам ассоциации читал лекцию Жан-Поль Сартр. Она называлась «Эпический театр и драматический театр» и, по свидетельству присутствовавших на ней будущих создателей «Театр дю Солей», оказала на них очень глубокое воздействие. Этот своеобразный «театральный манифест» Жана-Поля Сартра, занимающий в его книге «Театр ситуаций» пятьдесят страниц, набранных убористым шрифтом, содержал подробный сравнительный анализ традиций брехтовской драматургии, их сильных сторон, ограниченности их возможностей. Вероятно, один из финальных пассажей сартровской лекции был особенно созвучен тем размышлениям, которые доминировали в «театральных разговорах» Мнушкиной и ее товарищей. «Серьезным недостатком драматического театра, — говорит Сартр, — является то, что, как бы там ни

было, он вышел из театра буржуазного, из тех средств и приемов, что были созданы индивидуализмом, индивидуалистическими поисками, и он плохо приспособлен для того, чтобы рассказывать о труде. Впрочем, другой (эпический) тоже. Конечно, жаль было бы отказываться от той или иной театральной ветви, жаль, что каждый автор не волен выбирать — как несмотря ни на что было в XVIII веке, — писать ли ему эпопею или сонеты, что каждый автор не старается отчетливо понять, хочется ли ему создать эпическую или истинно драматическую драму. Мне кажется, что в этих условиях все силы, которые молодой театр может противопоставить нынешним буржуазным пьесам, должны быть объединены и что не существует подлинного противостояния между драматической и эпической формами². Оглядываясь на три десятилетия «Театр дю Солей», можно заметить, что А. Мнушкина практически всегда исходила из этого утверждения Ж.-П. Сартра.

Первый же поставленный ею спектакль обнаружил черты многих ее будущих работ. В 1961 году Театральная ассоциация парижских студентов показала «Чингиз-хана» Анри Бошо в постановке А. Мнушкиной. Костюмы были выполнены Франсуазой Турнафон, пом. реж. Жан-Клод Пеншена. Ариана выбрала пьесу из дружеских чувств к ее автору, из устойчивого интереса к Востоку, которым ей суждено было «заболеть» на всю жизнь. Спектакль остался бы в памяти лишь его участников и немногочисленных зрителей, если бы авторы книги о «Театр дю Солей» Мари-Луиз и Дени Бабле³ не записали подробно рассказ А. Мнушкиной о ее режиссерском дебюте. Она призналась, что текст Бошо, очень поэтичный, живой и человечный, привлек ее прежде всего тем, что давал простор сценографической фантазии в создании «присутствия Китая», многоликого и непримиримого врага монгольских завоевателей, которым он вынужден покоряться, но которых он постепенно «заглатывает и ассимилирует». Так как действие пьесы происходит на бескрайних степных просторах, то Мнушкина, по ее собственному признанию, была увлечена не столько работой с исполнителями над их ролями (ей было достаточно того, чтобы они внятно произносили свой текст и переда-

вали главное чувство, владеющее персонажем в тот или иной момент: гнев, радость и тому подобное), сколько решением сценического пространства. Спектакль должен был играть на большом, широком помосте, построенном на Аренах Лютетии. Возведенные римлянами в III веке на левом берегу Сены (в 360 г. Юлиан Отступник был провозглашен здесь римским императором), они хорошо сохранились, как и находящиеся неподалеку Термы Ключи. Не удивительно, что это «готовое театральное пространство», находящееся недалеко от Сорбонны, оказалось для ее студентов столь привлекательным.

Сразу же было решено, что на фоне «естественных декораций» будут использованы лишь площадки-платформы разных уровней, соединенные ступенями, в изобилии сохранившимися на Аренах, и покатые склоны, поросшие теперь травой, а в некоторых местах и большими деревьями. На этом фоне особенно хорошо смотрелись красочные костюмы «всадников» со знаменами и яркие сбруи «лошадей». Несмотря на отсутствие денег, Франсуазе Турнафон удалось сделать костюмы, которые казались очень богатыми и прекрасно передавали воинственность и могущество китайцев: скроенные из солдатских одеял, «состаренных», раскрашенных и простеганных руками неутомимых студенток, они были еще разукрашены разного рода фурнитурой и блестками. Считая пластическое решение спектакля главным, Мнушкина каждую мизансцену разыгрывала сначала для себя с помощью оловянных солдатиков. Атмосфера увлеченности и энтузиазма, царившая при подготовке спектакля, перешла и в сам спектакль. Единственная рецензия на него, появившаяся в «Ля Круа», свидетельствует о том, что «Чингиз-хан» произвел впечатление на ее автора, Анри Рабина, прежде всего тем, что он увидел «красивую и хорошую работу», совершенно очевидный талант тех, кто создавал спектакль, и что эта работа студентов вызвала у него желание провести параллели с эстетикой Планшона и Брехта⁴. По признанию же самой Мнушкиной, очевидная удача с «Чингиз-ханом» вселила в участников спектакля большие надежды, но сложности и глубины искусства, которому они собирались себя посвятить, были от них еще скрыты.

Решив «поглядеть на мир» и получив достаточную для путешествия сумму денег за написанный ею сценарий «Человек из Рио» (совместный итало-французский фильм с Жаном-Полем Бельмондо в главной роли вышел на экраны в 1964 г.), Мнушкина отправляется на Восток, живет подолгу в Индии и Японии, открывает там для себя формы традиционного театра, об увлечении которыми Крэга и Мейерхольда она не раз читала.

* * *

Вернувшись в 1963 году в Париж из двухлетнего путешествия по Востоку, Мнушкина деятельно принимается за создание театра. В ноябре 1964-го — премьера «Мещан» Горького. Был ли выбор случайным? Страстно и давно увлеченная театром Чехова, она боится к нему подступить, понимая, что ей и ее товарищам это еще не по силам. «Мещане» кажутся ей в какой-то мере «чеховской пьесой», постановка которой, может быть, позволит прийти к любимому автору издалека. И уж конечно, «Мещане» могут противостоять «буржуазным пьесам», о которых говорил Ж.-П. Сартр. А главное, горьковская пьеса прекрасно отражала умонастроения большинства товарищей Арианы. Сама она, родившись в космополитической семье и живя то с одним, то с другим из разошедшихся родителей, не знала того семейного гнета, который испытывали многие из них. Но ей было хорошо известно стремление порвать с мелкобуржуазной средой и своими домашними. Реплики горьковских персонажей казались взятыми из жизни участников постановки. Они легко ставили себя на место Татьяны и Петра. (Мнушкина вспоминала, что было трое претендентов на роль Петра). Они репетировали все лето 64-го, поселившись вместе в глухом местечке в провинции Ардеш. Ариана привезла с собой оловянных солдатиков, решив, как в «Чингиз-хане», попробовать с их помощью выстроить мизансцены. Но тут же поняла бессмысленность этого занятия. Столкнувшись с тем, что главным должно стать состояние души персонажей, их взаимоотношения, отношения актеров между собой и с пространством, она извлекла из своего рюкзака «Работу над собой» Станислав-

ского. Два летних месяца они вживались в своих героев, придумывали им биографию и поступки за пределами пьесы, пытались ответить на любой вопрос, который мог бы быть задан им «в образе». Их аффективная память надежно подсказывала им ситуации и даже реплики, оправданные уже складывающимся представлением об отдельном персонаже и о его взаимосвязях с другими.

Многое в спектакле определило его визуальное решение: на сцене-коробке интерьер менялся благодаря шторам, на которые были натянуты кружевные ткани: найденная Роберто Москозо старая мебель была покрыта плюшевыми или кружевными накидками — все это отлично передавало пыльную и удушливую атмосферу дома Бессеменовых. У одной крестьянки в Ардеше Арина увидела кружевные занавески на окнах, гипюровое покрывало на кровати, плетеную скатерть на столе и поняла, каким должно быть оформление «Мещан». «Если бы мое детство прошло среди этого кружевного плетения, то эти кружева стали бы для меня страшнее тюремных решеток»⁵, — вспоминала она свое ощущение от увиденного. Актерская игра становилась в такой декорации особенно убедительной и выразительной. «Я хотела бы выразить восхищение актерами и мадам Арианой Мнушкиной, которая поставила спектакль, — написал известный французский писатель Габриэль Марсель. — ... Как верен тон! Какая замечательная атмосфера!»⁶ Этот отзыв знаменитого философа-экзистенциалиста и драматурга, которому было уже 75 лет, — чуть ли не единственный.

Полученный при постановке «Мещан» опыт психологического театра оказался преходящим и не имел продолжения в дальнейших поисках Мнушкиной своего пути. В гораздо большей степени важным для будущего «Театр дю Солей» стал следующий спектакль «Капитан Фракасс». Авантюрный роман, написанный одним из самых знаменитых французских романтиков Теофилом Готье в 1863 году, послуживший литературной основой этого спектакля, по всем своим характеристикам — антипод горьковских «Мещан». Веселая история разорившегося барона, который влюбился в комедиантку Изабель и решил вступить в ее

бродячую труппу, предоставляла молодым актерам возможность попробовать себя в «комедии плаща и шпаги», которую они могут сами извлечь из текста многостраничного романа. Эпоха Людовика XIII, хорошо известная по «Трем мушкетерам», образ дворянина, идущего в актеры и принимающего имя капитана Фракасса, ситуация, позволяющая создать «театр в театре», сюжет, полный приключений и схваток, — какой простор воображению! Они все вместе читают роман, импровизируя какие-то сцены, Мнушкина и Филипп Леотар (он ведь филолог) записывают диалогизированный текст, закрепляемый затем на последующих репетициях. Они позволяют себе лишь одну вольность по отношению к сюжету: Фракасс убивает своего соперника Валломбреза, преследовавшего артистов, и труппа погружается на корабль, чтобы отплыть в Новый Свет. Но не только этот финал оказался провидческим для «Театр дю Солей». Сам тип взаимоотношений с театром (который становится не просто профессиональным занятием, а сутью и смыслом существования, диктуя даже и образ жизни), складывавшийся во времена Мольера — младшего современника героев Теофиля Готье, будет определяющим для всех, кто ненадолго или на годы свяжет свою судьбу с «Театр дю Солей». Фильм «Мольер», снятый в 1976–1977 годах, по сути рассказывает не только о Мольере и его труппе, но и о «Театр дю Солей».

Ставя «Капитана Фракасса», они стремились вовлечь зрителей в веселую стихию игры и приключений, сами упиваясь этой игрой. В программке к спектаклю предлагалось вместе построить «пространство и время счастья». На репетициях очень много времени уделялось физическому тренингу, умению двигаться, делать разные пластические трюки. Они научились петь (что французские драматические актеры обычно делать не умеют). Я имею в виду не эстрадные выступления или клипы таких «звезд», как Б. Бардо, Ж. Моро, Д. Биркин, М. Лафоре и многих других, а пение по ходу спектакля, вплетенное в его ткань; играть на разных инструментах, быть кукловодами. Они открыли для себя принципы комедии дель арте: ведь Фракасс, чье имя и амплуа принимает герой Готье, самовлюбленный вояка, не-

редко пасующий перед более сильным противником, — родной брат испанского Матаморо и итальянского Фракас-со (все вместе они являются бесспорными наследниками «героических вояк» Плавта), участвует в представлениях бродячей труппы рядом с Панталоне и Арлекином, а его возлюбленная Изабель носит имя одной из героинь комедии дель арте. Создавая «пространство счастья», Роберто Москозо стремился передать атмосферу ярмарочного балагана, в котором и появляются герои комедии, играемые героями романа Готье, чья «внесценическая» жизнь должна была протекать на другом помосте; так пришло решение двойного помоста на разных уровнях, имеющего сзади единое меняющееся полотно. Этот расписной задник позволял быстро и без затей (как в балагане) менять место действия. Франсуаза Турнафон придумывает костюмы, базируясь на «стиле Людовика XIII», пропущенном через восприятие этого стиля во второй половине XIX века (эпохи, когда роман был написан) и приправленном неумной фантазией, которая становится «фирменным знаком» «Театр дю Солей». Аккордионист то играл заезженную мелодию (что-то вроде нашей «Разлука, ты разлука») — под нее исполнялись жалостливые соло и куплеты, — то бравурным ритмом сопровождал разного рода эскапады. Именно он был связующим звеном между отдельными эпизодами и вносил дополнительную, иногда на удивление шемящую ноту в общую атмосферу спектакля, о котором молодой тогда критик Жиль Сандье написал: «странный праздник».

Показанный сначала под открытым небом в парижском предместье Монтрей в июне 1965 года, «Капитан Фракасс» оказался замеченным критикой лишь в начале 1966 года, когда несколько представлений были даны в театре «Рекамье». Раймонда Темкина, ставшая верным летописцем «Театр дю Солей», отметила тогда, что родилась «молодая труппа будущего». Рецензия же Жилия Сандье, заявившего, что несправедливо замалчивать такой спектакль, как «Капитан Фракасс», подробно и эмоционально о нем рассказывает. Он отмечает в конце своей статьи, что в этой постановке присутствуют «молодость, свежесть, непосред-

ственность, вкус и интеллект, создающие постоянно атмосферу счастья придумывать гэги, выкрутасы и насмешки»⁷.

Читая о «Капитане Фракассе» сегодня, вряд ли стоит забывать, что «Театр дю Солей» первым открыл для сцены этот роман, на основе которого затем уже в 70-е годы неоднократно создавались спектакли; самый знаменитый — поставленный в 1976-м Марселем Марешалем (он показывал его и у нас в стране во время гастролей). А после триумфа спектакля Мнушкиной «1789» невозможно не изумиться тому, как многое из его находок и открытий было заложено уже в «Капитане Фракассе» — не только внешнее сходство: помосты и костюмы с наслоением в них разных временных пластов, марионетки и утрированный грим и аффектированная в традициях буффонады игра, передающая атмосферу ярмарочного балагана, с переходами к сдержанности и драматизму, но сам принцип «театра в театре». Когда появится замысел поставить спектакль о Великой французской революции, то его стержнем станет идея показать события глазами актеров бродячей труппы, свидетелей и участников этих событий, способных к тому же изобразить любого из исторических лиц, вершащих Историю. Актеры труппы, исколесившей всю Францию, прежде чем завоевать Париж и изведать все опасности близости к трону, станут героями другой блистательной работы Арианы Мнушкиной — фильма «Мольер». А маски комедии дель арте, впервые примеренные на себя актерами «Театр дю Солей» в «Капитане Фракассе», окажутся самым выразительным и содержательно наполненным приемом, который будет использован в спектакле «Золотой век», рассказавшем о злободневных проблемах Франции середины 70-х годов XX столетия.

Если «Капитан Фракасс» прошел почти незамеченным критикой, то следующая работа «Театр дю Солей», «Кухня» Арнольда Уэскера, собрала такое количество восторженных рецензий, которого, кажется, не достаивался ни один спектакль после «Сида» Жана Вилара. О том, что театр приступает к постановке первой пьесы А. Уэскера, одного из самых младших среди английских «рассерженных» драматургов, Ариана Мнушкина говорила уже в октябре

1965-го. Но премьеру «Кухни» отделяют от премьеры «Капитана Фракасса» двадцать два месяца. Этот интервал объясняется не столько материальными трудностями, связанными с каждой новой постановкой, сколько убежденностью в том, что Ариана и ее товарищи еще очень нуждаются в профессиональном образовании. (Эта необычная серьезность в отношении к избранной профессии, сознание необходимости овладения навыками и мастерством выгодно отличает «Театр дю Солей» от большинства французских трупп, рождавшихся в 60-х годах в аналогичных условиях и продолжавших оставаться на протяжении всей своей деятельности любительскими не по своему статусу, а по существу.)

Уже имея опыт двух вполне профессиональных спектаклей, они стремятся учиться, но так как днем они вынуждены пока еще работать, то на занятия в Школу драматического искусства ходит одна Мнушкина. Вечером и до глубокой ночи она занимается с остальными. Может быть, именно тогда начало складываться особое положение Арианы в труппе, хотя лидером она была с первых же шагов «Театр дю Солей». Не знаю, осознанно или нет, но она выбрала для себя роль «строителя театра», унаследованную от первых театральных режиссеров конца XIX — начала XX века. Французские исследователи творчества А. Мнушкиной не обращают на эту связь внимания. А ведь она в чем-то, естественно в новой ситуации, пошла путем, проложенным Антуаном и Станиславским. В «Театр дю Солей» 60-х годов поразительным образом переплелись устремления любительского театра, становящегося профессиональным, как Свободный театр и МХТ, и театра-школы, к которому пришел в середине 20-х годов Жак Копо. Совпадения некоторых театральных принципов, формировавших «Театр дю Солей», с тем, к чему был устемлен Жак Копо, могут иногда показаться прямыми заимствованиями: принцип импровизированных занятий на пленэре в провинциальной глуши, подальше от отвлекающего Парижа, оказавшийся столь плодотворным для «Копье»; сам принцип сцены, переоборудованной по проекту Копо в 1919 году⁸: она кажется миниатюрным наброском «зала сцены» Картушери на-

чала 80-х. Конечно, идеи уничтожения барьера между сценой и залом и обнажения театральной машинерии не были привилегией Копо и имели широкое хождение в театральных экспериментах начала XX века. Как и большинство настоящих художников, Мнушкина уходит от ответа на «бестактный» вопрос, кто из предшественников оказал на нее влияние. Но очевидно, что, особенно в начале пути, она была хорошей, вдумчивой ученицей, впитывая театральный опыт предшественников, творчески его осмысляя и переплавляя в иную, востребованную иным временем форму. (Любопытно, что в сходной ситуации Жан Вилар, которого нередко называли «сыном Копо», открещивался от этого родства, признавая «живое, часто агрессивное чувство» по отношению к Шарлю Дюлену, в труппе которого он недолго был статистом в конце 30-х, — «чувство, которое испытывает сын к тому, кто дал ему жизнь...»⁹.)

* * *

«Это совсем простая пьеса, — говорила Мнушкина о «Кухне» в интервью еженедельнику «Эвенман». — Она не нуждается в пояснениях. Настоящий народный театр. /.../ В человеческой деятельности существуют в общем-то два главных ее вида: трудовая и любовная. Крушение на работе столь же серьезно, как крушение в любви»¹⁰. Выбирая пьесу, которая могла бы «рассказать о труде» (одно из требований Ж.-П. Сартра к новому французскому театру, высказанное в той знаменательной для Мнушкиной лекции в Сорбонне, куда она его пригласила, — уж не оно ли сыграло решающую роль в обращении «Театр дю Солей» к тексту А. Уэскера?), создатели спектакля меньше всего стремились к натуралистическому воспроизведению «среза жизни» в духе Золя и Антуана. Уэскер оговаривает в авторских ремарках к пьесе, что при постановке ни в коем случае не должны использоваться «натуральные продукты», что подавальщицы и официанты должны носить подносы с пустыми тарелками или просто пустые подносы, а повара мимически изображать те жесты, которые в реальной жизни совершают их «прототипы» для приготовления пищи. Драматург, работавший, до того как заняться литератур-

ной деятельностью, кондитером в ресторанах Лондона, а затем Парижа, прекрасно знающий кухню изнутри, не хотел, чтобы при постановке его первой пьесы на сцене доминировало натуралистическое воспроизведение одного дня (разделенного им на два акта) «из жизни поваров и официантов». Но Мнушкиной было мало той дозы условности, что заложил в пьесу Уэскер, стремившийся передать через описание изнурительной работы в хорошо известной ему сфере деятельности антигуманистическую сущность любого автоматически и механически исполняемого труда. Подобный «посыл» казался ей прямолинейным и содержащим некий догматический урок на тему, уже многократно отраженную театром XX века. Она увидела в «Кухне» Уэскера современную притчу, способную поведать о жизни человека в сегодняшнем мире. «Кухня — место символическое; ее белые и холодные кафельные стены делают предельно жестокими те условия жизни, кои она диктует»¹¹, — говорила А. Мнушкина знаменитой Колетт Годар, хорошо известной своим «нюхом» на интересные работы еще до их появления на свет (показательно, что это интервью состоялось еще до премьеры «Кухни», что свидетельствует и об интересе к молодому театру, и о том, что «Театр дю Солей» научился работать с критикой). И если принципиальное решение будущего спектакля пришло сразу же и его «притчевость» ни у кого не вызывала сомнения, то поиски воплощения этого замысла шли на протяжении всего репетиционного периода.

Школа, которую посещала в этот период Мнушкина, — это так называемая Школа Жака Лекока (официальное ее название Международная школа мимики и театра, и организована она в Париже Жаком Лекоком в 1956 г.), которая на протяжении вот уже нескольких десятилетий является одной из самых знаменитых в мире школ театрального искусства. Жак Лекок, актер и режиссер, чьи работы не имеют широкой известности, уже в начале 50-х годов стал одним из самых интересных театральных педагогов. Дебютировал он в этом качестве в начале 50-х в Италии, организовав вместе с Джорджо Стрелером и Паоло Грасси школу при «Пикколо театро». Прослужив до этого четыре года

актером в Падуе, Лекок серьезно увлекся комедией дель арте и затем в своей педагогической деятельности многое развил на ее основе. Изучая выразительные возможности человеческого тела, он не ограничивал актера рамками бессловесной имитации пантомимы. Ритм, пластика, движение становятся в его методике равными партнерами слова, а не заменяют или исключают его. Особенно внимательно Лекок изучал искусство клоунады, на основе которой разработал свою собственную технику игры с масками. При этом его методика рассчитана на постоянное соотношение пластики актера с определенным пространством, декорациями и предметами (в 1976 г. он открыл в Париже вместе с архитектором К. Белекяном исследовательскую лабораторию по изучению взаимоотношений тела и архитектуры). Школа Лекока — это синтез многих поисков в театре, что отнюдь не исключает привнесения в открытую, не канонизированную методику элементов других систем. Ее прошли многие европейские режиссеры, такие, например, как итальянец Дарио Фо, швейцарцы Люк Бонди и Кристофер Марталер.

Передавая своим товарищам уроки, усвоенные в Школе Лекока, Мнушкина в подготовке к репетициям «Кухни» использует в «обживании» персонажей пьесы и создании характеров метод Станиславского так, как она это делала при постановке «Мещан», и к чему ей, по ее собственному признанию, очень захотелось вернуться. Не «всеядность», а поразительная способность собирать и создавать, а не ломать и разрушать сделанное и найденное до нее, проявилась в этой новой работе Мнушкиной, может быть, особенно отчетливо.

Плохо прописанные Уэскером персонажи (он и не ставил перед собой такой задачи) уже в репетиционный период начали приобретать индивидуальные биографии, которые, оставаясь «за кадром», превращали этих зачумленных от невероятного ритма и напряжения тяжелой работы людей в живых и запоминающихся. Все актеры выучились виртуозно владеть своей «профессией» и при полном отсутствии реальных продуктов, жидкости, огня и пара создавать лишь своей игрой иллюзию тяжелой и изнуритель-

ной работы: что плиты раскалены, котлы кипят, сковороды шипят, приборы грязные, а тарелки легко бьются. «Тридцать актеров, начиная с того, который играет посудомойщика, до тех, кому поручены шеф-повар и метрдотель, делают свои роли столь наполненными, что их невозможно спутать или забыть. Усатый француз, чей текст хорошо если составляет тридцать строк, и вспылчивый многословный выходец из Алжира равно присутствуют в спектакле»¹², — писал известный критик Эмиль Копферман. «Труппа “Театр дю Солей”, может быть, впервые во Франции представляет нам одновременно на помосте более тридцати актеров, высокопрофессиональных, дисциплинированных, не ошибающихся и не халтурящих. Настоящее чудо»¹³. Единодушные восторги критики можно было бы продолжить, но помимо оценок интересно описание спектакля, который был поставлен в обветшалом Цирке Медрано, давно уже служившем для «пивных праздников» и предназначенном к сносу.

«Половина амфитеатра отдана зрителям. Арена занята в центре кухонными плитами, медными кастрюлями и прочей кухонной утварью, одолженной театру рестораном, находившимся в сносимом старом здании вокзала Монпарнас. Задник составляют большие полупрозрачные клеенчатые ткани из пластика: это двери, ведущие в ресторанный зал.

Раннее утро, светает; люди приходят, зевая, потягиваясь, читают газеты, кто-то принимается тереть что-то, делать рутинную работу. Обмениваются отрывочными фразами. По мере того как все собираются и начинают занимать свои рабочие места, все отчетливее обнаруживает себя ритм жестов и звуков, создающий своеобразную мелодию; в какой-то момент происходит словно взрыв, вызывающий невероятное убыстрение ритма; заказы официантов (“три прожаренных стейка, один с кровью”, “лосось под соусом” и т. п.) звучат как отрывистые команды, а их движения повторяют танцевальные па; мелодия перерастает в оглушительную какофонию, и в тот момент, когда она доходит до пароксизма, ее внезапно прерывает полная тишина и становится темно. Проходит тридцать секунд и...

вспыхнувший свет заливает совершенно пустую кухню: час отдыха... В тишине звук становится как бы громче, на повышенных тонах происходит выяснение сердечных дел: немец Петер влюблен в Монику, которая тоже любит его, но не решается уйти от состоятельного мужа. Петер взрывается, крушит все вокруг, потому что вдруг понимает, что дальше так продолжаться не может. После этого снова наступает тишина, в которой повисает вопрос хозяина: «Что вам еще нужно?» В этом вопросе — главный смысл и пьесы, и спектакля»¹⁴. Если блистательная натренированность актеров «Театр дю Солей», для французских актеров непривычная, позволила создать такой темп и ритм в кульминационной сцене, что на память зрителям непременно должен был прийти знаменитый фильм Чарли Чаплина «Новые времена», то «звуковая партитура» этой сцены, потрясавшая, по свидетельству видевших спектакль, не меньше, если не больше, чем пластическое ее решение, была создана Мнушкиной и изумительно исполнена актерами на основе хорового многоголосья, имеющего вековые традиции.

Термин «оркестровка» употребляется во многих рецензиях на спектакль. Кто-то из критиков писал, что если искать музыкальные аналоги, то на память приходит прежде всего Бах. Мнушкина создала партитуру, в которой голоса сливаются, перекликаются и словно соперничают друг с другом; фразы, выкрики, междометия создают своеобразный контрапункт с мгновениями полной тишины, внезапно наступающей и оттого не менее оглушительной, чем громкий взрыв эмоций.

«Лучший спектакль сезона» — таково было единодушное мнение прессы, независимо от ее «левой» или «правой» политической ориентации. Зрительский успех был огромен, сказались, вероятно, не только похвалы, расточаемые критиками, но и впервые предпринятая театром «работа с публикой», имевшая уже свои формы и традиции благодаря многолетнему опыту в этой области ТНП Жана Вилара, а затем и «Театр де ля Сите», созданного в Лионе Роже Планшоном в 1957 году. «Общественные связи» осуществлял, и видимо успешно, Жерар Арди, один из основателей

«Театр дю Солей» и неизменный участник всех спектаклей до «Мефисто» включительно, в котором он сыграл главную роль. Зрительский успех оказался и успехом финансовым. После «Кухни» труппа «Театр дю Солей» могла себе позволить покончить с «двойной жизнью» и целиком посвятить себя творчеству. Следующая премьера, обещанная на начало 1968 года, состоялась 28 февраля в том же Цирке Медрано, контракт с которым истекал 28 апреля. Заранее было известно, что новый спектакль не может быть показан более чем на протяжении двух месяцев. И все равно выбрали автора и произведение, о которых Мнушкина давно мечтала и в необычайной привлекательности которых именно для их театра смогла, как всегда, убедить своих товарищей — «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Так вошел в судьбу «Театр дю Солей» великий драматург, к творчеству которого он будет обращаться еще не раз, ставя перед собой иные задачи, чем тогда, весной 1968 года.

* * *

Почти повальное увлечение Шекспиром «молодого театра» на Западе во второй половине 60-х годов связано с появлением книги польского философа и театроведа Яна Котта «Шекспир, наш современник» (французское издание вышло в 1962 г.). Взгляд на Шекспира через ту историческую и политическую перспективу, которая для людей XX века в значительной мере свелась к трагическому опыту тоталитарных режимов, обнажение того, что Котт называл Великим Механизмом, который в равной степени вершит судьбы королей елизаветинской эпохи и «простого человека» второй половины XX века, словно заново открыл великого драматурга молодому поколению театральных режиссеров. Пример им подал Питер Брук своим «Королем Лиром» в 1962 году с Полом Скофилдом в заглавной роли. Некоторые исследователи творчества Брука рассматривают эту его работу как поворотный момент, связанный во многом именно со взглядами на Шекспира Яна Котта. Суммируя практику «живого театра», П. Брук написал в вышедшей в 1968 году книге «Пустое простран-

ство»: «В шекспировском театре находят себе место и Брехт, и Беккет, но сам он на голову выше их обоих. Наша задача — в постбрехтовскую эпоху продолжить путь вперед, то есть назад к Шекспиру»¹⁵. Его «Лир», этюды, проводившиеся в 1968 году на основе «Бури», и «Сон в летнюю ночь» 1970 года¹⁶ были убедительным подтверждением того, что Шекспир — действительно наш современник. Современник в гораздо более универсальном, историко-философском и эстетическом аспектах, чем это стремились доказать многие режиссеры, прибегая к актуализации содержания его трагедий и перенесения в них реалий XX века, которая захлестнула шекспировские постановки в 70–80-е годы.

Мнушкину интересуют в Шекспире не исторические и политические аллюзии, ради которых его станут вскоре «инсценировать» многие режиссеры ее и более молодого поколений. Как и Брука, ее привлекает масштаб, творческая мощь, универсализм, что и делает для нее Шекспира художником на все времена. И ставит она весной 1968 года, еще до знаменитого спектакля П. Брука, «Сон в летнюю ночь». Она не отрицает, что Котт, по ее словам, помог ей «ощутить психоаналитический аспект этой пьесы», которую принято было считать запутанной и веселой, забавной комедией. В программке к спектаклю Мнушкина написала: «“Сон в летнюю ночь” — самая дикарская, самая неистовая пьеса, о которой можно мечтать. Этаким сказочный bestiарий человеческих глубин, сюжет которого вершит ни больше ни меньше как “разгневанный Бог”, тот, что дремлет в сердцах людей. Все в ней жестоко, прямо, “натурально”. Никакой феерии, никакого чуда, но есть фантастика со своей способностью отравлять душу страхом и ужасом»¹⁷. «Дикая», «чувственная», «экзотическая» — эти эпитеты постоянно встречаются в заметках Мнушкиной о «Сне». В шекспировской трагедии она видит оживающий мир подсознания, высвобождения сексуальных желаний и запретных мечтаний. Для нее очень важна амбивалентность происходящего, сосуществование и взаимопроникновение двух миров, природных и «социальных»: если люди, нарушив закон, проникают в запретные для них «бо-

жественные сферы», то они неизбежно оказываются участниками игры, которая плетется как гигантская фантастическая паутина, и испытывают на себе непреодолимую мощь этих сфер.

Выстраивая еще при постановке «Кухни» парадигму человеческой жизни как состоящую из «труда» и «любви», Мнушкина, понимая, что спектакль получился главным образом о «труде», решила, что следующая постановка будет непременно о «любви», «о разных видах любви: любви безумной, любви галантной, о поисках любви и о желании в самых жестоких его проявлениях»¹⁸. И что лучше всего об этом способна рассказать любимая ее пьеса, которую она всегда мечтала поставить — «Сон в летнюю ночь», «в сравнении с которой самые смелые современные пьесы кажутся пресными и вычурно-усложненными»¹⁹. Начав репетировать по самому последнему французскому переводу, созданному поэтом и романистом Сюпервьелем в духе литературного романизма 20–30-х годов, к которому он принадлежал, актеры «Театр дю Солей» обнаружили, что слова просто застревают у них в горле, что они не могут произносить этот текст, полный «красивостей». Постепенно рождается решение уйти от сказочности и фей в мир фантастики, где полубоги облекают в плоть и кровь человеческие фантазии и желания. В этом ключе Филипп Леотар делает новый, более современный и жесткий перевод.

Все вместе решают, что ничего не должно их сковывать при выборе средств и приемов, при оформлении спектакля и создания к нему музыки. Отталкиваясь от подлинного названия комедии «Mid Summer Night's Dream», Мнушкина предлагает считать, что эта «ночь середины лета» — не что иное, как «ночь святого Жана» (у нас — «ночь на Ивана Купалу»), когда все возможно, все дозволено. Этим и будет определяться дух будущего спектакля. Репетиции начались с импровизационных этюдов, которые актеры выполняли в масках, позволяющих им полностью абстрагироваться от сюжета и искать эмоционально выразительное пластическое решение. Те, кому предстояло играть роли ремесленников, «вживались в образ по Станиславскому», досконально изучив все приемы своего ремесла.

На роли Титании и Оберона приглашают двух танцовщиков, которых еще нужно научить произносить текст, а актеры «Театр дю Солей» должны научиться двигаться, как эти танцовщики. Может быть, больше всего времени заняли поиски сценографии: как всегда у Мнушкиной, решение сценического пространства должно было во многом стать определяющим для всего спектакля. И Мнушкина, и Москозо знали, что хотят во что бы то ни стало уйти от традиционного для французского театра романтического оформления «Сна», восходящего к первым его постановкам в XIX веке (первый перевод, кстати, был сделан Виктором Гюго): раскрашенные ткани, «трава» и «цветочки», на фоне которых происходят всякие помпезные чудеса.

Поиски решения идут снова «на ощупь», методом проб и ошибок (одна из таких ошибок обходится театру в 10000 франков, когда выясняется, что уже готовые костюмы совершенно не подходят к окончательному замыслу спектакля). Ариана хотела, чтобы сценография передавала атмосферу жаркой чувственности, чтобы одновременно возникало ощущение тропиков и алькова, чтобы сценическое покрытие было подвижным, чтобы оно «дышало». Так родилась идея выстлать помост шкурами: 1200 козлиных шкур бежевого цвета с коричневыми пятнами (они обошлись театру дешевле, чем если бы помост был покрыт обычным паласом) оказались идеальным «ковром» для полукруга арены Цирка Медрано. Задник составлял занавес из мелких резных пластинок дерева, через которые должен был проникать причудливый, словно сквозь листву деревьев пробивающийся свет.

Если поначалу идея «тропического леса» была связана с Африкой, то постепенно атмосфера «жаркой таинственности» стала связываться с далекой и загадочной Индией. Индийские мотивы легко было обнаружить и в костюмах придворных, в белых туниках и брюках, «спровоцированных» индийской мужской одеждой. Ремесленников одели так, как одевались представители их цехов в конце XIX века. Полубоги в джинсах были обнажены до пояса, полубогини надели на голое тело плотно облегающие одежды из черной кожи, в прорези которой была видна их нагота. Вся

гамма выдержана в белом, сером и черном тонах (об изгнании из нее так прочно связанного с традиционными постановками «Сна» зеленого тона договорились заранее). Яркие цветовые пятна появляются лишь в сцене спектакля, даваемого в честь бракосочетания Тезея и Ипполиты, когда его участники накидывают на себя красочные «хламиды». С этими яркими красками словно приходит рассвет, возвращается реальный мир, разрушающий наваждение «Ивановой ночи».

Из разрозненных и, казалось, взаимоисключающих элементов рождалась на репетициях музыка будущего спектакля. Молодой музыкант Жак Ларси (в его загородном доме труппа провела все лето, снова живя во время репетиций коммуной) стремился сочетать загадочность и нематериальность тех сцен, где доминировал фантастический мир, с плотским, провокационным звучанием некоторых инструментов. И в том и в другом случае он использовал, помимо традиционно европейских инструментов, восточные щипковые и духовые инструменты и новомодные вибраторы и синтезаторы, позволяющие ему создавать удивительные акустические эффекты. Нередко Ларси шел от какой-то мелодии, которую актеры напевали или насвистывали ему на репетиции в зависимости от своего внутреннего ощущения сцены и поведения своего персонажа в этой сцене. После его обработки музыка становилась агрессивной и завораживающей, словно вобравшей в себя мелодизм и ритм индийских заклинателей змей или монотонность медитации, провоцирующей раскрепощение темных инстинктов и подсознания. При этом Ларси должен был постоянно учитывать, что его музыка сопровождает движение актеров, помогая им держать ритм, и помнить об экспрессивности их пластики. Так, например, во время сна Титании танец должен был передать ее глубоко спрятанные желания, ее ностальгию по одиночеству. Иногда в звуковую партитуру вступали ударявшиеся друг о друга доски, вместе со шкурами они создавали ощущение первобытности природы, ее материальности.

Конечно, выдумка и фантазия создателей спектакля поражали, как и их отвага, позволившая им выстроить свой

собственный мир на основе мира, возникшего из фантазий Шекспира. И вот когда открываешь Шекспира, то понимаешь, что при всей безудержности и кажущейся безбрежности нафантазированного Мнушкиной и ее товарищами в основе всего лежит именно шекспировский текст. В сцене, когда Титания отказывается отдать Оберону в пажи воспитываемого ею сына любимой жрицы, она вспоминает о счастливых мгновениях:

«...С ней в пряном воздухе ночей индийских
На золотых нептуновых песках
Сидели часто мы, суда считая.
Смеялись с ней, смотря, как паруса,
Беременные ветром, надувались...»²⁰

«Сон» в «Театр дю Солей» стал таким же событием театрального сезона 1967/68 годов, как «Кухня» сезона предыдущего. Так же каждый вечер был аншлаг, разве что публика на этот раз приходила менее разношерстная, более подготовленная. Эмиль Копферман писал, что этот первый шекспировский опыт Мнушкиной поражал зрителей необыкновенно свежим и выразительным прочтением одной из самых загадочных комедий великого драматурга. Копферман восторгался подлинной театральностью этого спектакля молодой труппы, спектакля многомерного и многогранного, в котором гармонично сочетались различные выразительные средства, подчиненные единому режиссерскому замыслу и создавшие поэтическую атмосферу, согревавшую даже самые холодные сердца. Любопытно, что именно в этом было заключено для критика огромное преимущество спектакля «Театр дю Солей» перед многими претендующими на новаторство постановками французского театра. «Знаки, жесты, крики образуют литанию в театре, который получил сегодня название “нового” и утверждает, что хочет разломать слишком тесный для театра панцирь смысла слов. Здесь же (в спектакле Мнушкиной. — Т. П.) самое удивительное заключается как раз в том, что этот театр слов, театр персонажей, этот театр — очень театральный — обретает успех там, где “новый” те-

атр проваливается. Он погружает нас в мир, в котором чувства и дух не отделены больше друг от друга той прямолинейной чертой, что называют разумом; он смешивает их так же, как они перемешаны на самом деле, и представляет их столь же многогранными и насыщенными, как и мир человека. Необыкновенный успех!»²¹

Последнее представление «Сна» в Цирке Медрано состоялось в конце апреля. Студенческие волнения в Париже начались 2–3 мая, в ночь с 10 на 11 мая возникли стычки с полицией и были построены баррикады в Латинском квартале, закрыта Сорбонна; 13-го в ответ на призыв студентов прошла массовая забастовка рабочих. «Театр дю Солей» не делал никаких официальных коллективных заявлений. Каждый участвовал в майских событиях в меру своей политической ангажированности. Но во время забастовок они играли «Кухню» прямо в цехах перед бастующими. Если связи Мнушкиной и ее товарищей со студенческой аудиторией были органичны и они друг друга понимали, то более тесный контакт с «миром труда», бесконечные разговоры после спектакля прояснили многое: слишком хорошо знающая то, о чем шла речь в «Кухне», заводская публика высказывала нередко пожелание, чтобы в следующий раз артисты показали им «настоящий театр». Появилось ощущение необходимости не резкой, но постепенной радикализации своей политической и художественной позиции. Май 68-го словно подвел какую-то черту. И как бы в преддверии трудного и славного пути впереди жизнь предоставила им уникальный шанс: оказавшийся бездомным «Театр дю Солей» получил предложение от совета профсоюзов департамента Дуб провести лето в местечке Шо-д'Арк-е-Сенан. Поехали семьями. И вот человек сорок поселилось в удивительной анфиладе незавершенных огромных строений конца XVIII века, возводившихся по проекту великого французского архитектора-утописта Клода-Николя Леду.

Трудно сказать, знали ли актеры о Леду, хотя о нем можно прочитать во всех французских энциклопедических словарях. Но очевидно, что два летних месяца 1968 года, проведенные в полуразрушенных ангарах солеваренных

заводов, задуманных Леду как величественные помещения, разделенные на своеобразные ротонды, труд в которых должен был стать не мукой, а радостью, оставили в них свой след. Недаром в книжечке-программке к спектаклю «1789», содержащей немало текстов эпохи, есть и отрывок из Леду, свидетельство его архитектурных мечтаний: «Мы увидим огромные фабрики; эти матери и дочери великой индустрии породят многолюдные собрания и объединения... Их будет окружать и украшать расположившийся вокруг них город... В окрестностях будут красоваться сооружения, предназначенные для отдыха и развлечения, будут посажены сады, которые смогут соперничать с Эдемскими...»²²

В то лето подведения итогов, грустных размышлений после майских событий и ощущения творческой усталости они продолжали много работать над собой. Этот «летний стаж» в Шо-д'Арк стал провозвестником и поворотным моментом в судьбе «Театр дю Солей».

* * *

Весной 1969 г. в «Театр де ля Коммюнь» в парижском пригороде Обервилье Мнушкина и ее друзья показали новую свою работу «Клоуны». Спектакль был рожден в поисках и раздумьях о месте актерской профессии в обществе, характерных для многих американских и европейских деятелей театра в конце 60-х. Для «Театр дю Солей» это были и поиски новых форм творчества: на время репетиций все члены труппы на равных участвуют в создании спектакля, понимаемом как поиски самых различных оттенков и нюансов главной темы. Для «Клоунов» такой темой была неприспособленность клоунов (читай — артистов вообще) к общественной жизни, их отверженность. По мнению Мнушкиной, как раз самое трудное в коллективном творчестве — это выработка такой единой для будущего спектакля основы, на которой уже каждый «вышивает свой рисунок». Импровизируют, предлагают, спорят, смотрят показы друг друга, режиссер в репетиционный период впитывает все, как губка, для того чтобы в самый последний момент выстроить спектакль. Записанные на пленку репетиции «Кло-

унов» позволяют и сегодня увидеть, как они проходили: каждый актер придумывал себе «маску» клоуна, которая складывалась из каких-то черт характера, темперамента, склонностей. Художница создавала костюмы, видя свою главную задачу в том, чтобы они поддерживали и развивали уже найденные актерами черты своих персонажей. Затем все вместе придумывали разного рода ситуации, в которых каждый вел себя в соответствии со своей маской. Внимательно следили за тем, чтобы не было элемента пародийности по отношению к настоящим клоунам. В эту свою работу артисты вложили и размышления о собственной судьбе, свои заботы и мечты. В спектакле есть забавные сценки, но в целом он получился щемяще-грустным и очень перекликался с фильмом Ф. Феллини «Клоуны».

Найденный в «Клоунах» тип спектакля и принципы работы над ним, то «коллективное творчество», которое показалось многим панацеей от диктата традиционного театра с его благоговением перед драматическим текстом и волей режиссера, берущегося этот текст интерпретировать, подсказало «Театр дю Солей», что самым удачным для подобных театральных представлений может быть сюжет, суть которого одинаково хорошо известна и участникам спектакля, и зрителям. Сначала возникла идея опереться на народные сказки, но потом ее отвергли, решив, что эти сказки во многом анахроничны, да и воспринимаются больше всего как литературный феномен. Тогда-то и возникла мысль обратиться к «сюжету», общему для всех французов, к истории Франции, к истокам современного общества, к Великой французской революции, к 1789 году. Актеры слушали лекции по истории, смотрели фильмы, много читали. Единодушно решили не воссоздавать исторические персонажи, не создавать иллюзию «всамделишности» происходящего. И тогда Ариана Мнушкина предложила, чтобы спектакль в основе своей был представлением, которое устраивают в 1789 г. бродячие актеры, всегда готовые посмотреть как бы со стороны на тех персонажей, которых они изображают. Эта идея в значительной мере определила и стилистику спектакля, и утрированный грим, и использование кукол, и гротесковые сцены, и сам принцип

подхода к изображаемым событиям: в отношении актеров к своим персонажам ощутима та социальная острота видения, которая была, пусть стихийно, присуща народному театру — ирония и насмешка по отношению к сильным мира сего и сострадание к обездоленным и отверженным. В том, какие документальные материалы были положены в основу спектакля «1789», как были расставлены политические акценты, в том, что в работе «Театр дю Солей» впервые во Франции было рассказано об участии народа в Великой французской революции, о которой французские учебники истории упорно пишут лишь как о революции буржуазной, — была отчетливо выражена позиция театра, взгляд на национальную историю демократических слов французского общества второй половины XX века.

Кажется, все, кому довелось увидеть «1789», никогда этот спектакль не забудут. Свои впечатления о нем (я видела его осенью 1972 г.) я подробно рассказала в статье «Поиски пути» (Искусство и общество. М., 1978) и хочу здесь лишь отметить то, с каким совершенством Мнушкина развивает в своих работах лучшие находки.

Совершенно очевидно, что самая потрясающая сцена «1789» — рассказ о взятии Бастилии — родилась как продолжение того, что было найдено в постановке «Кухни». Невозможно забыть, как выхваченный лучом света в полной темноте огромного помещения Картушери актер или актриса доверительным шепотом, проникновенно и естественно рассказывали собравшейся вокруг них группе зрителей о бедственном положении простого люда во Франции далекого XVIII века. Постепенно голос рассказчика креп и становился все громче: в нем слышались боль и гнев готового к бунту человека. И если вам удавалось стряхнуть с себя завораживавшую магию обращенного как бы именно к вам рассказа и вы оглядывались, чтобы понять, что же происходит вокруг, то обнаруживали, что на каждом помосте, служившем сценической площадкой, в амфитеатре, где расположилась часть публики, в толпе тех, кто перемещался за актерами от помоста к помосту, есть свой актер-рассказчик. Они все произносили один и тот же текст так синхронно, что каждая часть зрителей слышала лишь

«своего актера», не замечая, что где-то еще происходит то же самое. Они все соблюдали один и тот же уровень громкости, постепенно поднимая его. И вот уже в какой-то момент начинало казаться, что многоголосая разгневанная толпа кричит о своих мучениях и несправедливости. И когда напряжение достигало апогея, раздавался призыв: «На Бастилию!». Вспыхивал яркий свет, и повсюду начинался радостный праздник, безудержное веселье, в котором актеры демонстрировали чудеса владения телом, гуттаперчивым, как у гимнастов и акробатов. Этот «взрыв», «выстрел», резкий перепад от темноты к свету, от тишины или шепота к крику, потрясший тысячи людей, которым повезло увидеть «1789», был найден и блистательно исполнен уже при постановке «Кухни» в Цирке Медрано на Монмартре в 1967 году.

«1789» — вершинное достижение французского театра начала 70-х гг., театральная работа, в которой поразительно органично сочетались самые различные элементы ярмарочного, народного зрелища с глубоким и точным анализом исторического периода, на столетия определившего пути развития Франции; порой гротескное изображение исторических персонажей и анонимных представителей социальных слоев французского общества того периода — с пристальным вниманием к отдельным человеческим судьбам; смелая аллегория — с точным воспроизведением деталей быта и костюма действующих лиц. Он интересен прежде всего как наиболее удавшаяся реализация тех принципов, которые на рубеже десятилетия (60–70-х) декларировались многими, особенно молодыми, деятелями французского театра. Образец «коллективного творчества», не отрицавшего при этом ведущую роль своего руководителя и режиссера Арианы Мнушкиной, спектакль «1789», по мнению самих его создателей, показал возможности сочетания «театральной игры, со всем, что в ней есть наивного, непредсказуемого, нежного, простого, поэтического и жестокого одновременно»²³, с принципами кинематографического монтажа, с ритмом смены длинных и коротких «кадров»-сцен; со своим контрапунктом, когда одновременно с представлением, разыгрываемым ярмарочными акте-

рами, отчетливо звучит тема отношения актеров сегодняшних к изображаемым событиям, позиция «Театр дю Солей», позволяющая зрителям проникнуться ощущением истории в ее движении, в ее связи с современностью.

Судьба спектакля «1789» весьма характерна для атмосферы европейского театра рубежа 60–70-х годов, пронизанной чувством солидарности и ощущением того, что демократический театр должен решать, и решает, общие задачи, не подавляя при этом индивидуальности художников, а наоборот, способствуя их развитию и взаимообогащению. Поразительный пример солидарности по отношению к «Театр дю Солей» проявил миланский «Пикколо-театро». Благодаря усилиям его директора Паоло Грасси, основавшего вместе с Джорджо Стрелером этот прославленный театр в мае 1947 г., спектакль «1789», на показ которого во Франции не было денег, сыграли осенью 1970-го в миланском Дворце спорта. После оглушительного успеха в Милане «Театр дю Солей» вернулся в Париж «на коне», а затем успешно гастролировал с «1789» по Европе. Французским театральным критикам пришлось съездить в Италию, чтобы рассказать своим соотечественникам о триумфе Мнушкиной. Паоло Грасси написал: «Я считаю Ариану Мнушкину Жанной д'Арк сегодняшнего европейского театра. Я в жизни не встречал более целеустремленного, более увлеченного своим делом, более принципиального человека. Уж если она что-то решила сделать, ничто и никто не заставит ее отступить от своего намерения; воля, выдержка у нее железная. Успех не кружит ей голову, не сбивает с намеченного пути»²⁴.

Через год после постановки «1789», в 1971-м, «Театр дю Солей» показал вторую часть задуманной им исторической фрески — «1793». Сохранив в главном те же, что и в предыдущей работе, принципы и приемы, создатели нового спектакля изменили лишь идею «театра в театре»: актеры труппы играли не своих бродячих собратьев XVIII века, разыгрывающих сцены из времен Великой французской революции, а непосредственно участников тех событий. Таким образом, взгляд на персонажей со стороны принадлежал сегодняшним актерам. Для замысла «Театр дю Солей»

это разница была существенной, так как обе части дилогии (в сезон 1971/72 и 1972/73, когда театр обосновался в Картушери Венсенского замка, где он дает спектакли и поныне, они игрались попеременно), «1789» и «1793», хронологически очень связанные, представляли тем не менее различные этапы не только революции, но и истории: Мнушкина неоднократно подчеркивала, что в первой части дилогии речь идет прежде всего о расставании с прошлым, во второй — о том, как закладывались основы современного французского общественного уклада. Критика точно почувствовала, что следующей работой театра должен быть спектакль о современности. Таким спектаклем стал «Золотой век», который зрители увидели в 1975 г. и над которым «Театр дю Солей» работал в течение трех лет. Причиной тому были трудности не только материального порядка.

Испытывая потребность обращения к современным проблемам, А. Мнушкина в то же время прекрасно сознавала, что отсутствие временной дистанции между изображаемыми событиями и сегодняшним днем сделает задачу театра, приучившего своих зрителей к серьезному анализу, более трудной. Сложившаяся, начиная с «Клоунов», эстетика, опирающаяся на импровизацию и «коллективное творчество» в сочетании с острым социальным анализом, ориентация на массового зрителя заставили руководителя «Театр дю Солей» очень вдумчиво и внимательно подойти к самой идее отражения современности на театральных подмостках. Интересно, что Мнушкина полагала: современный театр вообще плохо подготовлен к постановке спектаклей о своем времени, потому что сегодняшняя реальность для нас гораздо более сложна и более ускользает от нас, потому что далеко неоднозначные происходящие события иногда даже в короткий промежуток времени заставляют изменить к ним свое отношение, они предстают подчас в ином свете. Это создает трудности для театра вообще и в особенности для театра импровизационного, для таких театральных форм, которые позволили бы рассказать о современности так, чтобы она не выглядела смешно, карикатурно, пародийно, не была разработана психо-

логически, но и не превратилась в лозунг или листовку. Все эти поставленные для себя ограничения Мнушкина стремится преодолеть, используя практически тот же прием, что и при создании спектакля «1789»: представить себе (и зрителям) спектакль, который сыграют эдак лет через пятьдесят актеры, задумавшие рассказать «о наших днях», то есть о середине 70-х гг. Надо сказать, что в уже осуществленном «Золотом веке» этот взгляд «из будущего» почти совершенно не ощущался, хотя, вероятно, в работе над спектаклем такая искусственно созданная временная дистанция помогала.

Выбрав в качестве главной темы «Золотого века» проблемы рабочих-иммигрантов, «Театр дю Солей» создает вокруг нее своеобразную мозаику современной жизни. Эта мозаичность изображения действительности позволила театру дать яркую картину «сегодняшней реальности», но не уберегла его от прорывающейся порой декларативности и плакатности. Дух игры и импровизации присутствовал во всех сценах, но сам принцип нанизывания одной проблемы на другую (скажем, наркомания, телемания, феминизм т. п.) приводил иногда к тому, что создавалось впечатление забавно разыгранных, но действительно своего рода сценок-«листовок». Используя маски комедии дель арте (алжирец Абдулла — Арлекин; буржуа «хозяин жизни» — Панталоне), театр стремился акцентировать внимание зрителей с помощью уже знакомых им персонажей на универсальности взаимоотношений «слуга—хозяин», которые в современном обществе наполнились своим конкретным содержанием «рабочий—предприниматель». Обращение к маскам комедии дель арте позволяло театру сохранить и принцип взгляда актера со стороны на своего героя. Для «Театр дю Солей» по-прежнему было очень важно подчеркнутое авторство актера.

Конечно, сам принцип комедии дель арте или брехтовского «остранения» (хотя Мнушкина нигде на Брехта не ссылается) занял в формальных поисках этой труппы свое место, но все-таки главное для Мнушкиной и ее товарищей, начиная с «Клоунов», заключалось в участии всех актеров в создании спектакля с момента рождения замыс-

ла, на всех этапах; и на самих представлениях это актерское авторство должно было ощущаться. В этом был заключен главный смысл принципа «коллективное творчество». И когда сегодня перечитываешь собранные в журнале «Травой театраль» интервью с Мнушкиной и актерами, то временами испытываешь странное чувство, что процесс работы над спектаклем был для театра чуть ли не важнее и существеннее, чем демонстрация «на сцене», хотя виденные мною «1789», «1793» и «Золотой век» свидетельствуют о необыкновенной самоотдаче актеров, об увлеченности и погруженности в игру, о заразной театральности этих постановок. Но та серьезность, скрупулезность, с которой обговаривались принципы и детали будущей постановки, та невероятная щедрость, с какой проигрывались бесконечные предварительные варианты каждой сцены, дают представление не только об увлеченности, но и о совершенно необычном для театра положении актеров в театральном процессе. Мнушкина категорически отмела сам тип актера, ждущего от режиссера четких указаний, разжеванной концепции будущего спектакля, действующего по принципу: «вы мне объясните, а я сыграю». В ответ на вопрос Дени Бабле, почему бы театру не привлечь к своей работе профессионального автора, А. Мнушкина объясняла, что ей «непонятно, почему автором называется обязательно лишь тот, кто держит в руках перо. Импровизирующий актер является автором в самом широком смысле слова. И такие у нас есть»²⁵.

Бесспорно, одной из главнейших задач «Театр дю Солей», а одновременно с ним и целого ряда других театральных групп, возникших на рубеже 60–70-х гг., было обращение к самым широким зрительским слоям со спектаклями, которые были бы этому зрителю интересны и находили отклик в его душе. Но в то же время очень важен и момент самопознания, пробуждения в актерах стремления активно участвовать в процессе создания спектаклей, а не просто быть исполнителями, выявить в творчестве и свою гражданскую позицию. В подходе к изображаемым в «1789», «1793» или «Золотом веке» событиям, к истории или современности очевиден «стихийный марксизм» их

создателей (как ни странно, может быть, звучит это словосочетание во второй половине XX века). Мнушкина всегда подчеркивала в своих интервью, что театр прежде всего выбирал свою позицию по отношению к тем или иным изображаемым событиям, точнее говоря, принимал сторону тех или иных действующих в них сил (спектакли свидетельствуют, что их создатели неизменно выбирали сторону угнетенных).

В конце 60-х гг. позиция Жана Вилара, его стремление укрепить союз театра и зрителей с помощью классических произведений, сделать их достоянием самых широких трудящихся масс, создать общедоступный театр казались следовавшим ему на смену молодым режиссерам пройденным этапом, себя исчерпавшим. Время требовало от них более решительных перемен на сценических подмостках. Но и принципы «коллективного творчества», включения зрителей в представление, импровизационность в самых разных своих аспектах довольно быстро оказались исчерпанными. Уходила ситуация острых социальных столкновений рубеже 60–70-х гг., породившая современный «площадный театр»; те художники, как, например, Мнушкина, которые боялись превращения творческих принципов в самоцель, постепенно отходили от них. В 1979 г. появляется следующая после «Золотого века» работа «Театр дю Солей» «Мефисто», в основе которой снова лежит авторский текст, одноименный роман Клауса Манна. А затем в декабре 1981 г. театр показывает два шекспировских спектакля, «Ричард II» и «Двенадцатая ночь», а осенью 1983 г. к ним добавляется «Генрих IV».

Шекспировский триптих Мнушкина поставила в соответствии с канонами восточного театра: обе трагедии — театра Кабуки, комедию — театра Катакали. Не только зрители, но и критики, привыкшие к тому, что спектакли «Театр дю Солей» всегда интересны своей сценической формой, но и, в не меньшей степени, ярко выраженной гражданской позицией их создателей, оказались в некотором недоумении, стремясь проникнуть в содержательные мотивы этого «восточного Шекспира». Матьё Галей писал в еженедельнике «Экспресс», что постановщика, вероят-

но, привлекла возможность театра Кабуки «возносить на недостижимую высоту театр жестокости и точных жестов, которые так соответствуют грубости и скованному изяществу драматургии Шекспира. Поражает и сходство между самурайским диктатом чести и рыцарскими кодексами, которые господствуют в средневековой Европе, между борьбой за власть в империи восходящего солнца и постоянной дракой вокруг английского престола»²⁶. Некоторые рецензенты писали об универсальности Шекспира, всем известной, но обычно связанной с «шекспиризацией» исторических событий другой страны. Но если Куросава мог «шекспиризовать» японскую историю, писал один из критиков, то почему французский режиссер не может «японизировать» Шекспира?

Упоминание имени выдающегося японского кинорежиссера не случайно. Думается, что в определенной мере Мнушкина апеллировала к укоренившемуся в сознании западного зрителя, благодаря, главным образом, японскому кино, представлению о том, что феодальные традиции более всего законсервированы в самурайской этике. Вероятно, сыграл свою роль, весьма значительную, тот принцип «отстранения» от выбранного для постановки материала, который Мнушкина так упорно провозглашала на протяжении 70-х гг. Если события революции были разыграны труппой бродячих актеров той эпохи, если жизнь рабочих-эмигрантов была увидена глазами актеров из будущего «золотого века», то почему драматургия Шекспира не может быть представлена по законам восточного театра?

Зритель как замороженный следит за происходящим на его глазах точно выверенным экзотическим ритуалом, в котором актеры полностью подвластны режиссеру, его парадоксальному и весьма неожиданному замыслу. В «Ричарде II» окружающие короля придворные (все актеры одеты в старинные японские костюмы, лица набелены) имитируют движения кавалькады и создают очень своеобразный ритм, подчиненный ударам гонга. У некоторых из них на лицах надеты маски, а лица без масок кажутся застывшими. Актеры не обращаются друг к другу, а поизносят свой текст «в публику» на одной и той же очень высокой ноте.

Красочность костюмов и причудливость индийской пластики придали пряный и терпкий вкус комедийным перипетиям «Двенадцатой ночи» и позволили актерам, особенно ведущим исполнителям «Театр дю Солей» Филиппу Отье (сэр Тоби) и Жозефине Деренн (Виола), найти в восточной театральной традиции новые краски для своих героев. Холодная ярость, определившая стиль «Ричарда II» и «Генриха IV», исключая индивидуализацию в характеристике персонажей, подчеркивающий их марионеточность, проводит между исполнителями и зрителями весьма отчетливую разделительную черту. Зритель становится созерцателем зрелища необыкновенной красоты.

Критики, никогда раньше в связи со спектаклями «Театр дю Солей» не писавшие так много и подробно об оформлении спектаклей, тут дали себе волю в восторгах по поводу расписных японских тканей, фантастической красоты ширм, причудливых костюмов и не без оснований отмечали, что в этой подчеркнутой ориентации на рафинированную культуру Востока ощутим вызов засилию китча. В то же время все они были единодушны в том, что стремление к эстетическому совершенству и формальный поиск доминируют в спектаклях, лишая исторические хроники Шекспира подлинного трагического напряжения. «Как автор такого человеческого, такого богатого фильма, как “Мольер”, мог дойти до этого? — писал один из самых популярных театральных обозревателей Ги Дюмюр. — Нам этого никогда не понять. Для чего добиваться от актеров, художников, музыкантов такого совершенства, если оно остается чисто формальным?»²⁷ Размышляя над увиденным, Г. Дюмюр предположил, что, может быть, театр Мнушкиной пытается выработать некий новый стиль, в котором живое дыхание ярмарочного театра будет каким-то образом сочетаться с холодным «однозвучным» изложением истории, в которой зрителю не дано участвовать. Зритель почувствовал свое «неучастие» в новых «восточных» работах «Театр дю Солей». Предшествующей им постановкой Мнушкиной был страстный антифашистский «Мефисто», на представлениях которого напряжение в зрительном зале приводило к стычкам во время представления и после него. Может

быть, тем, кто хорошо знал и любил именно такой «Театр дю Солей», особенно трудно было принять экзотичность шекспировского цикла. Но два следующих «восточных» спектакля Мнушкиной и «Ужасная, но неоконченная история принца Нородома Сианука» (1985), и «Индиада, или Индия их мечты» (1987), две политические фрески, посвященные недавним событиям в Юго-Восточной Азии, вернули им былую атмосферу.

Думается, что появление Востока в постановках Мнушкиной 80-х годов, лишь дважды оправданное их «местом действия» — в «Истории Нородома Сианука» и в «Индиаде», — связано не только с идеями универсализма и интернационализации искусств, особенно характерными для конца XX столетия. Тут дает о себе знать и ее «хождение на Восток» в начале 60-х годов и сама игровая природа всех работ «Театр дю Солей», осмысливаемая всякий раз по-новому и внутренне оправданная. Так, например, придумывая неведомую сказочную страну для героев «Двенадцатой ночи», выбрали Индию с ее красками и колоритами, запахами и ритмами, с особой атмосферой страстей и желаний, своим особым культом женственности. С одной стороны, это — один из возможных вариантов Иллирии, с другой — Шекспир, увиденный глазами тех, кто привык, собравшись вокруг ковра, освещенного с четырех сторон лампами, на котором музыканты-певцы и танцовщица повествуют о легендарных подвигах Ганеши и Кришны, воспринимать героев как неотъемлемую часть собственной жизни. В 1985 году Питер Брук решительно внедрил легендарных персонажей индийского эпоса в западное сознание, поставив «Махабхарату». Менее явственно, чем Мнушкина, он вводит элементы восточной сценографии в свои спектакли «не о Востоке». Например, земля и ковер надолго становятся главным решением сценического пространства даже в таких спектаклях, как «Кармен» и «Вишневый сад». Но похоже, что увлечение Востоком Мнушкиной оказалось более радикальным и последовательным, дав в 80–90-е годы фантастические плоды.

Прежде всего, это очевидно в тетралогии «Атриды», осуществленной в начале 90-х годов. Удивительно, сколь

органично и выразительно «восточные мотивы» вплетены в постановки античных трагедий. В пластике, в силе экспрессии Мнушкина, очевидно, опиралась на некоторые коды восточного театра; сложный грим всех персонажей представлял собой смешение элементов, используемых актерами японского и китайского театра, с дошедшими до наших дней изображениями масок греческой трагедии, рождая удивительное ощущение подлинности этой откровенной стилизации. Этот же принцип был использован в костюмах и в музыке, написанной специально для «Атридов» и исполняемой на традиционных европейских и восточных инструментах. Но прежде чем занять свои места в амфитеатре Картушери, зрители проходили по помосту, перекинутому над очень широкой и глубокой прямоугольной «ямой», в которую были помещены гигантские скульптурные изображения людей и колесниц с лошадьми. Однотонные, словно восставшие из песка и пепла, они удивительно напоминали тех терракотовых воинов, что были обнаружены археологами в одном из пустынных районов Китая и чьи фотографии на рубеже 80–90-х годов стали сенсацией в средствах массовой информации всего мира. Не берусь судить, спровоцировали ли эти раскопки Мнушкину и сценографа Ги-Клода Франсуа на такое введение зрителей в контекст спектакля или их замысел родился еще до появления «на свет» поражающего воображение китайского воинства. Во всяком случае, с началом спектакля публика видела на сцене оживших персонажей тех скульптурных групп, над которыми она прошла несколько мгновений назад, а после спектакля снова проходила над ними, испытывая чувство сопричастности к судьбам тех, кто давно уже превратился в каменные изваяния и кто оживает лишь благодаря театру. Пережив вместе с актерами трагическую судьбу давно исчезнувших античных героев, люди 90-х годов XX столетия изумлялись непреходящей силе и мощи того, что было прочувствовано и пережито много веков назад, а главное — универсальности проблем, стоящих перед человечеством на протяжении всего его существования. Для создателей цикла «Атриды» понятие универсальности не ограничивалось западной цивилизацией (при всем том, что их никак

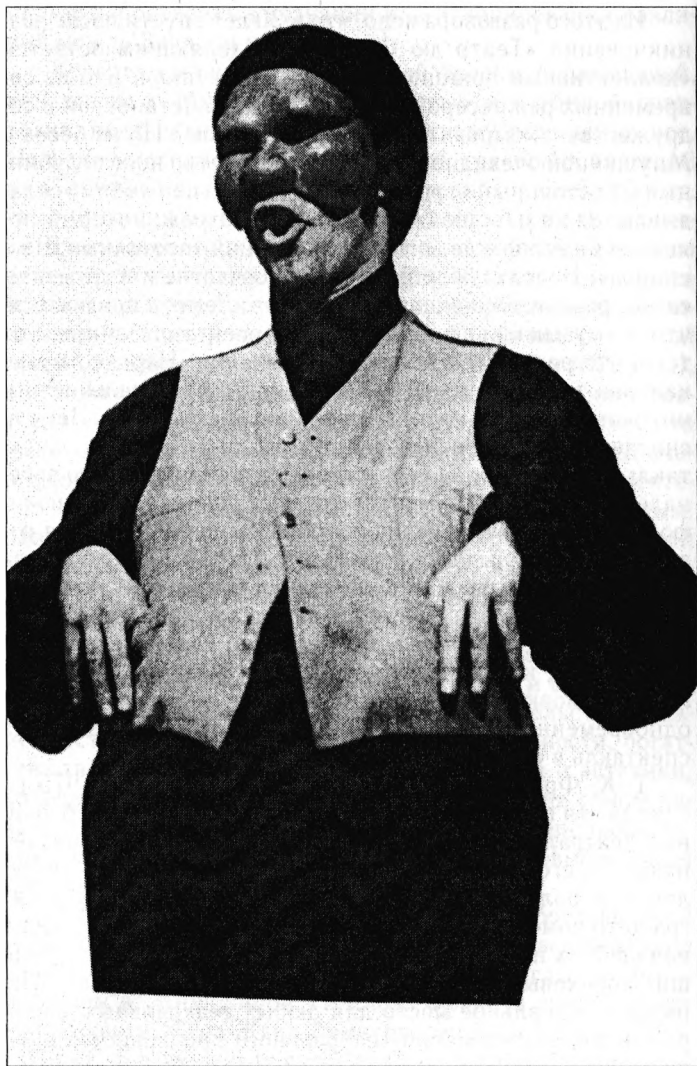
нельзя заподозрить в незнании или игнорировании различий между Западом и Востоком).

Красота и мощь этой гигантской фрески, поражающей, как всегда у Мнушкиной, свежестью и глубиной трактовки, подтвердили, что ей по-прежнему подвластно все. На фоне многочисленных постановок греческих трагедий в различных западноевропейских странах в конце 80-х гг. (а во Франции их было особенно много) «Атриды» выделяются не только огромностью замысла, но и оригинальностью решения. У Мнушкиной в более скрытой, а оттого и в более органичной форме, чем у многих других режиссеров ее поколения и сходной творческой биографии (в которой яркой точкой продолжает светить взрыв рубежа 60-х и 70-х гг.), ощутима связь обращения к источникам — к античной трагедии — с поисками собственного пути. Любопытно, что именно «бессмертные греки» показали с наибольшей очевидностью, каковы взаимоотношения театральных деятелей этого поколения с их собственным недавним прошлым: одни привносят в постановку античных трагедий прежний пыл политической ангажированности, выявляя прежде всего «актуальность мифа»; другие, словно не изжив комплекс вины за отрицание многих завоеваний цивилизации, припадают к этим истокам как к вечному источнику, способному утолить жажду сильных страстей и высоких помыслов. Тетралогия Мнушкиной — свидетельство неизменности пути, избранного Художником в юности, богатства творческих возможностей той идеологии и эстетики, которые были положены в основу театра уже в самом начале этого пути и которые со временем, по мере накопления опыта и мастерства, обнаруживают все новые и новые грани.

В марте 1993 г., когда была завершена работа над всей тетралогией, известный французский театровед Беатриса Пикон-Валлен провела своеобразный «круглый стол» с участием А. Мнушкиной, Ги-Клода Франсуа, композитора и музыканта Жана-Жака Леметра, актрисы Катрин Шоб, которая во всех четырех спектаклях была «предводительницей хора», корифеем. То был разговор о главных принципах творчества²⁸.

Из этого разговора ясно, что и 30 лет спустя после возникновения «Театр дю Солей» определяющим остается «коллективный принцип» создания спектакля. Кто из современных режиссеров не работает над постановкой в содружестве с композитором и сценографом? Но из бесед с Мнушкиной очевидно, что это сотворчество носит глубокий и постоянный характер. Совершенно по-особому складываются ее отношения с Ж.-Ж. Леметром, который появился в труппе еще во время репетиций «восточных Шекспиров». Используя в своем творчестве инструменты самых разных национальных культур, Леметр признается, что в «музыкальном оформлении» спектакля он идет от того, что рождается во время репетиций. Нередко музыкальная тема возникает в зависимости от тональности и интонации голоса актера, произносящего текст. Леметр считает, что интереснее, когда музыка работает на спектакль в целом, чем на себя самое. Находящиеся в его арсенале около 60 инструментов создают удивительную полифонию, в которой тончайшим образом переплетаются отголоски различных музыкальных традиций. Леметр всегда ведет музыкальную часть спектакля сам, играет почти на всех инструментах сам и лишь изредка пользуется услугами других исполнителей. (Невероятно увлекательно следить за тем, как хрупкая помощница большого, крупного Леметра ловко подает ему и забирает у него то один, то одновременно несколько инструментов: это своего рода спектакль в спектакле.)

Г.-К. Франсуа, работающий с Мнушкиной с 1975 г., стал за эти годы одним из самых известных и востребованных театральных художников. (Мнушкина предпочитает называть его конструктором или архитектором.) Определяющую роль в его «сценографической архитектуре» сыграло то помещение, которое «Театр дю Солей» получил в начале 70-х и где он играет до сих пор. Картушери — бывшие пороховые склады Венсенского замка на окраине Парижа — идеальное место для любых театральных экспериментов, для создания театрального пространства в зависимости от того или иного замысла. Франсуа умеет совершенно фантастически «обживать» это пустое пространство, превращая его в сообщника актера.



Маска к спектаклю «Золотой век»



Корифей — Катрин Шоб
«Атриды»



Сцена из спектакля «Тартюф» Мольера



Сцена из спектакля «Ричарда II» У. Шекспира

Другим сообщником актера всегда оказывается в спектаклях Мнушкиной текст. Казалось бы, при необычайной внешней выразительности ее постановок текст сегодня может оказаться на заднем плане. Но для нее это исключено. Тогда, когда текст принадлежит современному автору, он может меняться в ходе репетиций. Известная французская писательница Элен Сиксус, автор многих спектаклей Мнушкиной 80–90-х годов, присутствует на репетициях неотлучно. Но и тогда, когда спектакль создается на основе классического произведения, Мнушкина считает его равноправным компонентом наряду с музыкой, пространством, светом и пластикой актеров. Для нее очевидно, что в центре любого спектакля, каким бы ни был театр, всегда оказывается актер. Но ее театр — тот, в котором все перечисленные выше компоненты существуют в единстве. Осталось стремление к «коллективному творчеству», так ярко проявившееся в конце 60-х и получившее теперь завершенную форму, которой во многом объясняется магия и завораживающая сила спектаклей «Театр дю Солей».

Самым удивительным примером того, сколь органичным может быть у Мнушкиной соединение классического текста с оригинальной художественной формой современного театра и с актуальными проблемами современного мира, служит ее постановка «Тартюфа» Мольера. Премьера состоялась на Авиньонском фестивале 1995 года, а осенью он был перенесен в Картушери, где и шел с невероятным успехом почти два сезона. Яркий, красочный, выдержанный в изумительном ритме, спектакль выявил, помимо уже известных талантов мнушкинских актеров, их способность читать александрийский стих не хуже актеров «Комеди Франсэз», доводя его произнесение до такого совершенства, что он начинает казаться вполне естественной формой общения между людьми. Все малейшие нюансы взаимоотношений в семье Оргона, ставшей жертвой козней Тартюфа, были выявлены подробно и приобретали порой совершенно новое, непривычное для прежних трактовок этой великой комедии звучание. В знаменитой сцене, когда Эльмира прячет мужа под столом, чтобы он мог самолично убедиться в ханжестве своего любимца, Нирупа-

ма Нитьянандан (прелестная хрупкая индианка, незабываемая Ифигения в «Атридах») играла подлинную драму женщины, чья затея обернулась для нее почти насильем на глазах безучастного мужа. Боль ее Эльмиры затмевала собой драматический урок, полученный Оргоном, который в исполнении Брониса Йодоровского был не только деспотичным, но и смешным в своем деспотизме хозяином дома. Дорина, которая чаще всего предстает как полнотелая, разбитная и всезнающая служанка, в спектакле Мнушкиной оказывалась худенькой старушкой, которая явно нянчила еще Оргона, а потому считала себя вправе говорить ему всю правду в лицо, не боясь его угроз. Красавица бразилианка Джулия Карнейро да Куна, потрясавшая трагическим накалом страстей в исполнении роли Клитемнестры в «Атридах», сыграла Дорину так, что не осталось сомнений в комедийном таланте актрисы.

Но самой большой неожиданностью для французов стало то, что местом действия пьесы, казалось бы, неразрывно связанной с Францией, была избрана арабская страна. Восточный колорит спектакля не только не противоречил тексту, но вносил в него удивительно живую атмосферу. Разомкнув стены дома Оргона и вынеся действие в пространство, ограниченное лишь стенами восточного дувала и красивой кованой решеткой, Мнушкина не только дала зрителям возможность сразу же почувствовать «прилюдность» происходящих в семье Оргона событий, но и отдавала дань восточной традиции. Именно благодаря тому, что пьеса Мольера оказалась перенесенной на Восток, ее звучание было особенно актуальным. Мнушкина стойко выдержала обвинение в антиарабской или антиизраильской позиции. Ее спектакль открыто и яростно обличал фанатизм и ханжество, догматизм любого толка, начиная с религиозного. Мнушкина не только не предавала своим восточным «Тартюфом» Мольера, но шла по его стопам. «Мольер знал, чего стоит обличение фанатизма, — написала Колетт Годар, — Ариана Мнушкина подхватила эстафету»²⁹.

История гонений, которым подвергался Мольер, известна Мнушкиной прекрасно. Эта история составляет самые

драматические кадры ее фильма «Мольер», в которых тема «художник и власть» получила необыкновенно живое воплощение. В 1978-м, когда снимался фильм, казалось, что и для «Театр дю Солей» наступает новый этап во взаимоотношениях с властью, что в какой-то мере театр вынужден будет расстаться со своим прошлым. С явной ностальгией были сняты в фильме кадры вольной жизни бродячей труппы Мольера, до того момента как она стала «труппой короля». Но «Театр дю Солей» «государственной труппой» не стал. Мнушкина предусмотрительно отказалась раз и навсегда от предложенного ее театру статуса и сопровождающих его значительных государственных субсидий. Получивший давно мировое признание «Театр дю Солей» остался «коллективным сообществом», которому государство выделяет незначительную дотацию, как многим другим негосударственным и немунципальным театрам. Зато Мнушкина сохранила независимость и свободу действий. Главное подспорье «Театр дю Солей» в его финансовом положении то, что все спектакли идут с аншлагом, будь то в Картушери или на гастролях.

Следующей после «Гартюфа» постановкой должен был стать «Король Лир». Нетрудно предположить, сколь актуально могла прозвучать в конце XX века у Мнушкиной великая шекспировская трагедия. Но вновь реальная жизнь поломала планы театра. Во Франции появились тибетцы, которые, заняв одну из пустующих церквей, решили привлечь внимание европейской общественности к бедственному положению Тибета, находящегося под властью Китая. И в «Театр дю Солей» родился спектакль, в названии которого «И вдруг ночи стали бессонными...» заключено не только его содержание, но и его ритм: сочетание взрывной неожиданности с недосказанностью повествования. Нехитрый сюжет, придуманный всеми вместе и облеченный в слова Элен Сиксус, фиксировавшей по ходу репетиций импровизационно рождавшийся текст, переносит само событие на театральную почву: «тибетцы», члены официальной делегации, включающей в себя и ламу, и актеры занимают некий театр, где солидарные с ними французские актеры проводят ночи без сна в ожидании вердикта офици-

альных политиков на петицию тибетцев. Эти дни и ночи совместного бдения, естественно, выливаются в театральное действо, в котором и те и другие рассказывают о своих горестях и радостях.

И получился спектакль, скорее всего проходной, который не станет в истории «Театр дю Солей» столь значительным событием, как «1789», «Атриды» или «Тартюф», но он характерен не только для гражданского самосознания актеров, но и для эстетических изысканий Мнушкиной. В «И вдруг ночи стали бессонными...» она вновь соединила два существенных для ее творчества принципа: приемы восточного театра и исторические события, увиденные и представленные актерами, очевидцами и хроникерами, далеко не беспристрастными, своего времени.

В июне 1998 г. спектакль был показан на 3-м Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова в Москве. Мнушкина сказала во время одной из пресс-конференций, что для нее и ее товарищей спектакль о Тибете очень важен потому, что позволяет обнаруживать политическое самосознание молодых зрителей в ситуации общей успокоенности общественного мнения на Западе, где многие восприняли крушение берлинской стены в 1989 г. как повсеместное крушение тоталитаризма. Но и «маленькие тоталитаризмы» в отдельных уголках света продолжают нарушать чьи-то свободы и права человека. Поразительно, как большой художник сумел сохранить на протяжении нескольких десятилетий веру в возможности искусства активно вмешиваться в жизнь. Но с другой стороны, для таких людей, как Мнушкина и ее товарищи, театр — смысл и содержание жизни, и естественно, что свою гражданскую позицию они выражают в формах театра.

В уже упоминавшемся разговоре с Беатрис Пикон-Валлен в марте 1993 г. Мнушкина сказала, что на фронтонах Картушери надо было бы написать: «Если ты не хочешь страдать, не входи сюда». И добавила: «Если ты боишься страдания, не занимайся театром».

Примечания

- ¹ Русские корни Арианы Мнушкиной заставляют транскрибировать ее имя на «русский лад».
- ² *Sartre J.-P.* Un Théâtre de situations. Paris, 1973. P. 149–150.
- ³ *Bablet M.-L., Bablet D.* Le Théâtre du Soleil. Paris, 1979.
- ⁴ La Croix. 1 juillet 1961.
- ⁵ Цит. по: *Bablet M. -L., Bablet D.* Op. cit. P. 13.
- ⁶ Les Nouvelles littéraires. 17 décembre 1964.
- ⁷ Arts et Spectacles. 9 février 1966.
- ⁸ См. об этом в кн.: *Финкельштейн Е. Л.* Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1971. С. 70–71.
- ⁹ Цит. по кн.: *Vilar J.* Mot pour mot. Paris, 1972. P. 242.
- ¹⁰ L'Évènement. Mai 1967.
- ¹¹ Les Nouvelles littéraires. 30 mars 1967.
- ¹² Les Lettres françaises. 13 avril 1967.
- ¹³ Paris-Presse. 25 avril 1967.
- ¹⁴ *Bablet M. -L., Bablet D.* Op. cit. P. 21.
- ¹⁵ *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 142.
- ¹⁶ См. об этом в кн.: *Бартошевич А. В.* Шекспир. Англия. XX век. М., 1994.
- ¹⁷ Цит. по программке к спектаклю «Театр дю Солей» «Сон в летнюю ночь».
- ¹⁸ «L'Humanité». 20 février 1968.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Цит. по: *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1958. С. 150 (перевод Т. Щепкиной-Куперник).
- ²¹ *Copfermann E.* La mise en crise théâtrale. Paris, 1972. P. 236.
- ²² «1789». 1971. С. 7.
- ²³ Там же.
- ²⁴ *Грасси П.* Мой театр. М., 1982. С. 231–232.
- ²⁵ Travail théâtral. №18–19. 1975. P. 11.
- ²⁶ L'Express. 25 décembre 1981. P. 11.
- ²⁷ Le Nouvel Observateur. 25 décembre 1981. P. 63.
- ²⁸ Théâtre/Public. №124–125. 1995. P. 74–83.
- ²⁹ Le Monde. 25 juin 1995.

ЖЕРОМ САВАРИ. ОТ МАГИЧЕСКОГО ЦИРКА ДО ДВОРЦА ШАЙО

В начале 60-х годов в Париже при «Театре Наций», во главе которого стоял Жан-Луи Барро, проходили профессиональную стажировку молодые режиссеры из разных стран, которые в этот период участвовали и в международных встречах, организуемых Жаном Виларом в рамках ежегодного Авиньонского фестиваля. Довольно быстро среди стажеров выделились три выходца из Аргентины — Виктор Гарсиа, Хорхе Лавелли и Жером Савари. Первые их значительные работы, обратившие на себя внимание театральной общественности и критики, были связаны с постановками пьес одного из самых тогда провокационных драматургов, обосновавшегося, как и они, во Франции испанца Фернандо Аррабаля¹.

В 1967 г. Гарсиа ставит «Кладбище машин», Лавелли — «Архитектор и император Ассирии», Савари — «Лабиринт». В выборе произведений «жестокой драматургии» Аррабаля, провозгласившего себя создателем «панического театра», проявилось не только стремление молодых режиссеров утвердить именно авангардистскую ветвь современного театра, но и индивидуальные склонности каждого из них. Хорхе Лавелли (французы стали называть его Жоржем) поставил пьесу Аррабаля как интеллектуальную, абсурдистскую драму, создав жесткую режиссерскую партию спектакля, в котором неизменный у Аррабаля момент провокационности существует на уровне идей. Виктор Гар-

сия создал зловещее ритуальное действо, пронизанное библейской символикой, подчеркивавшей метафизичность трагического существования человека на земле. Форма, в которую Жером Савари облек пьесу Аррабала, была ближе всего к хэппенингу.

В том же 1967-м Савари собрал вокруг себя около 30 актеров, назвал свою труппу «Великий панический цирк» и какое-то время продолжал сотрудничать с Аррабалем. Май 68-го года, театр, выплеснувшийся на улицы, провозгласивший стирание граней между искусством и жизнью, сулил Жерому Савари реализацию его мечты о театре-празднике, в котором на равных будут участвовать актеры и зрители. Ему больше не по пути с Аррабалем, и он переименовывает свою труппу в «Великий магический цирк», понимая, что определение «панический» будет неизбежно связывать его с литературным явлением, в достаточной мере элитарным, да к тому же «освященным» прежде всего именем Аррабала. Трудно сказать, «панік» меняется на «мажік» по принципу созвучия, или Савари решает уже в название ввести эпитет, который бы характеризовал будущие представления. У «Гран мажик сиркюс» нет ни средств к существованию, ни какого бы то ни было постоянного пристанища. Его «сценической площадкой» становится улица, главной аудиторией — дети и те взрослые, что и понятия-то о театре не имеют; для представления выбираются самые известные сказочные, исторические, легендарные сюжеты. В ночь под Рождество в декабре 1969 г. Савари и его товарищи устроили на одной из парижских площадей представление, которое являлось весьма вольной интерпретацией нескольких строк из Нового Завета, где говорится, что после рождения младенец, нареченный Христом, был положен матерью на солому в яслях, и посмотреть на него приходили пастухи, узнавшие от ангела о великой радости. Создаваемые на протяжении почти двух тысячелетий многочисленные иконографические изображения этой сцены (как и множество «иллюстраций» к другим евангельским сюжетам) вызвали достаточно устойчивое «зрительное» представление о ней. Мария, Иосиф, пастухи, домашние животные — «персонажи» спектакля, разыгранного «Гран ма-

жик сиркюс» без должного почтения к Святому Писанию, увлекали зрителей в «огромные, живые и к тому же бесплатные ясли для тех, кто не верит в Бога и у кого нет своей семьи», как значилось в программке. По мнению Савари, это был первый настоящий успех: традиционно семейный, немножко чопорный рождественский праздник, которого, вероятно, были лишены в тот вечер сотни собравшихся вокруг «Гран мажик сиркюс» зрителей, превратился для этих людей, благодаря театру, в веселое ярмарочное представление, увлекающее их за собой.

В 1970 году в Торонто проводился первый фестиваль «независимых театров». В нем приняли участие прежде всего американские и канадские труппы («Сити бёрнинг», «Эль Кампесино», «Брэд энд Паппет» и др.). Организаторы фестиваля пригласили и «Гран мажик сиркюс», прислав 20 оплаченных билетов на самолет, ввиду отсутствия у театра каких бы то ни было материальных средств. Для фестиваля Савари решил поставить спектакль, в основе которого будет история Тарзана, так хорошо известная во всем мире; а уж по этой канве, не очень утруждая себя соображениями логики и взаимосвязи отдельных сюжетов, можно вышивать какие угодно узоры, в том числе и отражающие реальные события политической жизни. После фестиваля «Гран мажик сиркюс» отправился в Соединенные Штаты, играл в провинциальных университетах, в Нью-Йорке в помещении, арендованном «независимым театром» «Ля Мамма». В США история Тарзана приобрела совершенно определенную политическую окраску: Тарзан отправился спасать Америку во Вьетнаме, так как досконально изучил нравы «дикарей». Каждый уикэнд днем представление устраивалось в Центральном парке. Игра в толпе и с толпой (зрителям раздавались тубики с краской, актеры сами их гримировали, привлекая для массовых сцен) станет на многие годы составной частью деятельности «Гран мажик сиркюс», так как Савари считал, что люди утратили ощущение игры, столь необходимое человеку, и им нужно помочь вернуть себе «игровое начало».

Во время гастролей по Франции или другим странам, давая вечером спектакли, в которых публика довольству-

ется пассивной ролью, актеры Савари устраивают днем представления на улице, в толпе. Самыми искренними и благодарными участниками этих представлений неизменно оказываются дети, увлеченно гримирующиеся и импровизирующие вместе с актерами, освобожденные, как говорит Савари, от необходимости бездеятельно сидеть, имитируя взрослых, на детских спектаклях типа «Белоснежки». На протяжении почти двух десятилетий руководимый Савари театр практически не отказывался ни от одного из тех приемов, с помощью которых создавались первые спектакли на улице или в закрытом помещении, ни от одного из тех принципов, которые составили весьма своеобразную эстетическую платформу и программу «Гран мажик сиркюс» и приобретали характер дефиниций по мере того, как возрастал успех, сенсационный поначалу и программируемый впоследствии.

После Торонтского фестиваля и поездки по США «Гран мажик сиркюс» возвращается во Францию в 1971 году и показывает спектакль под названием «Колониальные хроники, или Зартан, нелюбимый брат Тарзана. Тропическая опера в 29 картинах». Представления даются в Париже в помещении университетского театра «Сите университет», затем в различных городах провинции. Театр гастролирует в Бельгии, Голландии, Югославии, Швейцарии, выступает на Ширазском фестивале в Иране. В сезон 1972/73 руководимый Роже Планшоном ТНП в лионском пригороде Вильурбанне включает в программу своих абонементов семь представлений «Зартана» и столько же — нового спектакля Савари «Последние дни одиночества Робинзона Крузо. 20 лет приключений и любви». Ажиотаж публики был необыкновенно велик; корреспондент «Монд» отмечал, что подобный зрительский энтузиазм вызывали лишь спектакли первых лет ТНП Жана Вилара и «1789» Арианы Мнушкиной. За два года «Зартана» посмотрели 80 тысяч зрителей. Савари дает множество интервью (в частности, упоминает свои детские впечатления от карнавалов в Аргентине и юношеское увлечение постановками Вилара в ТНП), делая акцент на необходимости театра-праздника, дарующего людям смех и веселье ежедневно, высмеива-

ющего любые стереотипы, апеллирующего к чувству юмора, демонстративно антиинтеллектуального и возводящего антиэстетизм в степень, определяемую вседозволенностью приемов, стремлением эпатировать публику.

Рассказывать о спектаклях «Гран мажик сиркюс» очень трудно и в то же время совершенно необходимо. Отклики прессы (кстати, нигде не пересказывающей их содержание), высказывания Савари, даже программки спектаклей представляют собой — может быть, и не всегда намеренные и осознанные — попытки осмысления и в некотором роде теоретизирования. Сами же спектакли являют собой пример поразительного зрелища, в котором если что и отсутствует, на первый взгляд, так это смысл.

Весной 1973-го в Вильурбанне для представлений «Зартана» и «Робинзона» было построено шапито, в центре которого располагался вытянутый в длину помост. Грубые деревянные скамьи для зрителей уходили вверх крутым амфитеатром, как в цирке. Публика рассаживалась плотно, упираясь коленями в спины сидящих ниже. Под бравурную музыку на помост высыпали актеры с ярко раскрашенными лицами, с блестящими мушками на веках, щеках и губах. На одном конце помоста разыгрывалась сцена отъезда английского колониального чиновника с беременной женой в Африку, на другом — изображался гарем арабского шейха, в котором «двенадцать женщин исполняли танец живота на фоне декораций «Тысячи и одной ночи». В Африке прибывших сопровождал носильщик (белый, с «набедренной повязкой», состоящей из двух кусочков черного меха), который тащил их чемоданы по горам, то есть пробирался между рядами зрителей. Пояснения давал Зазывала, он же Распорядитель (его играл сам Савари). Благодаря его разъяснениям становилось понятно, что сцена, когда носильщик крадет полуголую жену чиновника из ее палатки, — это лишь кошмарное сновидение. О шейхе мы узнали, что когда-то он торговал овощами на бульваре Пуассоньер в Париже, а одна из его танцовщиц — бывшая прима-балерина Большого театра. По ходу спектакля неоднократно появлялась весьма манерная дама в декольтированном платье, и Зазывала объяснял нам, что это —

английская королева. Тем временем на чиновника и его жену нападали обезьяны, убивали их и забирали себе мальчика. Обезьян было много, они выделяли всякие смешные и малопрстойные трюки. У двух актеров весь их костюм состоял из обезьяньих масок и «набедренных повязок» из черного меха. Зазывала объяснял зрителям, что эти исполнители присоединились к труппе лишь в Лионе, а у «Гран мажик сиркюс» нет денег (не то что у субсидируемых театров), чтобы купить им костюмы, то есть обезьяньи шкуры. И две несостоявшиеся обезьяны, не торопясь и никого не пропуская, начинали обходить ряд за рядом, протискиваясь перед коленями сидящих и почти усаживаясь на головы зрителей предыдущего ряда. Некоторые зрительницы повизгивали, что доставляло окружающим явное удовольствие. Большинство весело или брезгливо, чтобы поскорее отделаться, бросало в их алюминиевые кружки монеты.

Выросший Зартан попадал на Бродвей, где пользовался большим успехом, затем он снова оказывался в джунглях, где сражался с туземцами. Со сценами, хоть как-то связанными с историей Зартана, перемешивались сцены, в которых он отсутствовал; развлечения в луна-парке, «живописные» нравы фавелл в Рио-де-Жанейро, где под общий хохот священник пытался организовать спектакль для их обитателей. Вообще хохот, эдакий утробный смех, составлял, помимо фонограммы, на которую была записана разудалая «мюзик-холльная» музыка, основное звуковое сопровождение спектакля. Гоготали обезьяны, по поводу и без повода покатывались со смеху другие персонажи, хохотали зрители над изобилующими в спектакле скабрешными шутками. Ложно-патетический, серьезный тон сохранял лишь Зазывала, в финале спектакля он приглашал зрителей на помост поплясать вместе с актерами. Желающих оказывалось много, и вереница весело пританцовывающих людей покидала шапито.

По совершенно аналогичному принципу была построена и «романтическая опера» о Робинзоне Крузо. Оперность «Робинзона», как и «Зартана», была весьма относительной, так как исполняемые периодически «арии», они же песни,

написанные Роланом Топбром, при всей их претензии на пародийность больше всего напоминали куплеты варьете. В этом спектакле Жером Савари (месье Трамполино) обещал зрителям замечательную историю, разыгрываемую по «незабываемым текстам Шекспира и «Мажик сиркюс». От Шекспира остались разве что ведьмы, которые устраивали в джунглях невероятную потасовку. Правда, они мало чем отличались от обезьян из предыдущего представления. Связующим сюжетом служили воспоминания Робинзона Крузо, дремлющего в гамаке, в то время как бывший людоед Пятница копался в огороде, изредка отвлекаясь, чтобы покачать своего господина. «Воспоминания» Робинзона весьма разнообразны (трогательная сцена детских игр с девочками, одетыми по моде викторианской эпохи, на вилле у баронессы Троицкой, карнавал в Букингемском дворце, любовь к мисс Карнеги-холл), а тут еще всевозможные «добавления» вроде путешествия «Мажик сиркюс» на Капри, хора землепашцев, которые трудятся особенно прилежно потому, что со своего костра на них смотрит Жанна д'Арк. Периодически весь помост заполняли циркачи, жонглеры, шпагоглотатели и пожиратели огня, над головами зрителей проносились гимнастки на трапециях, сыпались конфетти и серпантин.

В афише спектаклей о Зартане и Робинзоне полное название труппы звучало так: «Великий магический цирк и его грустные животные». Давая разъяснения по поводу «грустных животных», Савари, как всегда, не очень-то был озабочен тем, чтобы его высказывания соответствовали друг другу; в одном случае «грустные звери — это мы сами», так как утратили первоначальную связь с природой, а с ней и саму радость жизни (Робинзон счастливее нас, потому что он был одинок на природе, а мы одиноки в гуще цивилизации, затеряны в ней); в другом — потому что все выступающие в цирке звери всегда грустные. В названия спектаклей постоянно включались элементы, не находящие затем никакого подтверждения в самом представлении (так и хочется вспомнить ответ Эжена Ионеско, когда его спросили, почему его пьеса называется «Лысая певица»: «Потому что никакой лысой певицы в пьесе нет»).

Подчеркнутая алогичность и необязательность всех элементов, начинающиеся уже с названия, были связаны и с программируемой анархичностью представления, и с тем, что, действительно, смысл спектакля довольно долго оставался загадкой и для самих создателей, которые компоновали «сюжеты» как Бог на душу положит, соединяя несоединимое. Иногда казалось, что больше всего их заботило, чтобы их не приняли за людей с комплексами, коими, как они полагали, являлись люди, тяготеющие хоть к минимальной логике и упорядоченности, к следованию истории или элементарной последовательности исторических событий. Апофеозом предлагаемого «Гран мажик сиркюс» взгляда на историю стал спектакль «От Моисея до Мао. Историческая оперетта. 5000 лет приключений и любви», объявленная Савари заключительной частью трилогии, в которую якобы входили и «Зартан» и «Робинзон».

Премьера «От Моисея до Мао» состоялась 5 ноября 1973 г. в Страсбурге под эгидой Страсбургского национального театра. В Страсбурге, как и за полгода до этого в Лионе, как и вообще в большинстве случаев, театр играл в шапито. Представление пользовалось большим успехом, и журнал «Аван-сцен. Театр» (есть еще «Аван-сцен. Синема»), практически единственный французский театральный журнал, публикующий тексты спектаклей, заслуживших внимание зрителей, и высказывания по их поводу критики, посвятил один из своих номеров за апрель 1974 г.² работе Савари. Так как с момента премьеры прошло значительно больше, чем десять представлений, которые, как он неоднократно заявлял, необходимы ему, чтобы самому понять, о чем его спектакль, то Савари предварил публикацию текста спектакля весьма связным изложением его сути. Хотя порой и кажется, что многие «откровения» подсказаны их автору критикой.

Итак, «От Моисея до Мао» — это «история человека, от истоков до наших дней, увиденная невинными глазами маленькой австрийско-парижской труппы мюзик-холла, отправившейся на завоевание Америки в первое десятилетие этого века; к моменту начала представления труппа блокирована на краю пустыни в Неваде, что является по-

следним, но грозным препятствием на пути к славе. Изначальная идея спектакля проста: сведения, которыми располагает человек о своей собственной истории, весьма скудны; это — нагромождение лубочных картинок, взятых представлений, разного рода клише... И в некотором роде чувство беспокойства в связи с тем, каким скоплением ужасов, преступлений, глупостей является всемирная история... В Париже есть вокзал Аустерлиц, в Лондоне — Ватерлоо. Врожденная страсть человека к победам. Это и приводит к тому, что в глазах ребенка человеческая история превращается в серию побед, разного рода успехов. “Гран мажик сиркюс” попробовал вновь обрести взгляд ребенка на мир (терял ли он его когда-либо?), чтобы как ребенок посмеяться над этой Историей, которая в основе своей не так уж и забавна»³.

Как же выглядит «история человечества» в мюзикхолльном венско-парижском варианте? В ней есть Адам и Ева (негритянка), Моисей, Христос, римляне, гладиаторы, лесбиянки (одна из сцен называется «Эротизм в Древнем Риме»), индейцы (к тотемному столбу привязана белая женщина, вокруг которой с воинственными кличами скачут размалеванные краснокожие, угрожая ее скальпировать), Жанна д’Арк, на сей раз, вероятно, в еще догероический период своей биографии, так как она всюду появляется с овечкой, на плечах у нее красивая шаль, макияж и прическа очень напоминают звезд американского кино 30-х годов. Эпоха Людовика XIV отмечена особой изысканностью нравов: все придворные томны и загадочны, ходят в темных очках, что не мешает им иногда спускать штаны и поворачиваться к зрителям голым задом. В следующей «исторической главе» под стенами Бастилии стоит «женщина из народа», а из зарешеченного окна с ней беседует маркиз де Сад. Затем следует сцена, в которой Людовик XVI гильотинирует Свободу (с картины Делакруа) под куплет «Свобода всегда снова поднимает голову...». В сцене появления Наполеона обыгрывается прежде всего его маленький рост: все участники этой картины на ходулях, отчего актер, играющий Наполеона (он и без того маленький), кажется совсем крошечным.

В связи с Наполеоном возникает и «страница русской истории». Мармедюк-антрепренер (он же — комментатор) произносит следующую фразу: «Пока горит Москва, пока Наполеон оплакивает свою империю, императрица России Екатерина после безумной любовной ночи с Солженицыным, Распутиным и Анной Карениной поет в Зимнем саду в Петербурге»⁴. Вслед за этим певица Анастасия исполняет арию, вспоминая о господине по имени Царь: он ел икру, смотря на самовар (по-французски икра — «кавьяр», и рифма царь—кавьяр—самовар представляется большой удачей авторов песен). Тут на лошади (настоящей) въезжает князь Игорь Распутин, чтобы увезти Анастасию в Зимний дворец (тут сад заменен на дворец), но она отказывается и остается с труппой «Венские безумства». На прощание они любят друг друга на огромной постели, а хор поет о том, что у Анастасии трудное имя и нет никаких бумаг, даже вида на жительство.

Любовная сцена между Анастасией и князем Распутиным сменяется любовной сценой между Жорж Санд и Шопеном, далее следует стриптиз, устраиваемый Лулу де Бавьер под неусыпным оком Фрейда (его око столь могущественно, что в результате стриптиза выясняется, что Лулу — мужчина). Вслед за Фрейдом появляются солдаты в форме французских и немецких войск первой мировой войны, а тут уж и сцена «Гитлер и нацизм», которая сводится к звуковому «символу»: исполняется «Полет валькирий» и хор из «Валькирии» Вагнера. Солдаты в форме «СС» из зала расстреливают поющих. В картине, названной «Колониальная эпоха», по сцене бегают, крича, арабская женщина, преследуемая парашютистами. Исполняется бравая песенка французских «парá».

Чем ближе к финалу, тем больше «историзм» уступает место обыгрыванию известных сюжетов и персонажей. Поет свою песню Дракула. Из конца в конец помоста пробегает сопровождающий труппу мюзик-холла журналист Франк Эйнштейн с огромным грибом-дождевиком, восклицая: «Эврика! Нашел!» Следует сцена «Женщина-пушка», т. е. женщина собирается улететь из пушки на Луну (все очень напоминает знаменитый номер цирковых программ,

использованный и Г. Александровым в фильме «Цирк»). Постепенно всякое движение на сцене прекращается, затихает музыка. Наступает полная тишина, все участники представления замирают. Появляется огромный портрет Мао Цзедуна. Труппа оживает и весело поет песню о человеческой истории «От Моисея до Мао».

После этого спектакля Савари покажет еще несколько представлений, построенных по тому же принципу. Будет среди них и «Гудбай, мистер Фрейд» и «Супердюпон шоу» и многие другие. Но по свидетельству критики, да и по репликам самого Савари, многое в них от «повторения пройденного», от ностальгии по первым триумфам «Гран мажик сиркюс». «От Моисея до Мао» — триумф самый очевидный. «Китчо-сатирико-реалистико-ниспровергательно-бредовой фреской» назвал после премьеры этот спектакль один из критиков, укрывшийся за инициалами Ж.-Ж. Ш., отметив, однако, что это «бесспорно веселый и народный спектакль. Народный потому, что расковывающий, творящий, всем доступный»⁵. Веселый и народный — эти эпитеты встречаются почти во всех откликах на работы Савари. Театральный обозреватель «Экспресс» Андре Беркофф, например, полагает, что народность «От Моисея до Мао» заключается в том, что «он доступен тем, кто окончил лишь начальную школу, и способен очаровать самых пресыщенных интеллектуалов, т. к. темы и персонажи в нем обрисованы с достаточной мерой дистанции»⁶. Показательны признания корреспондента журнала «Рок энд Фольк»: «Прежде чем я успел перевести дыхание, меня уже захватил циклон радости и счастья. Я вышел с “Моисея” настолько взбаламученным, что на какое-то время утратил всякое желание произносить дидактические речи. С закрытыми глазами я покупаю все у “Гран мажик сиркюс”»⁷. Авторы восторженных рецензий не довольствовались выражением своих восторгов, но и обрушивались на ту критику, которая, по их мнению, презирает Савари и его «зверей с грустными глазами», насмехается над ними, в силу своей ограниченности не хочет признать успех этого «подлинно народного театра», зато не устает восхищаться самоуглубленными, такими «психологическими и задумчивы-

ми» героями Жоржа Вильсона или «Мадлен Рено на дне ямы со своей умеренной и выверенной тревогой»⁸.

Спору нет, весь дух и стиль спектаклей «Гран мажик сиркюс» был прямо противоположен тому авангардистскому театру, одним из лучших образцов которого является пьеса С. Беккета «О, прекрасные дни!» (Мадлен Рено играла этот моноспектакль на протяжении двух десятилетий). Само сравнение и противопоставление «театра Рено» или «театра Вильсона» (в предложенном критиком варианте они должны служить олицетворением традиционного театрального искусства, которое якобы взрывает своими работами Жером Савари) малопродуктивно: точки соприкосновения тут практически отсутствуют, но показательное стремление Савари и поддерживающей его критики связать народный характер спектаклей «Гран мажик сиркюс» и их всеобщую популярность с тем, что в них заложено сильное критическое, взрывчатое по отношению к буржуазному обществу начало. К моменту появления «От Моисея до Мао» Савари явно почувствовал необходимость подвести под свои спектакли «политическую платформу», которой начисто лишен, с его точки зрения, современный театр. Даже Ариана Мнушкина упоминается в его высказываниях лишь однажды без каких бы то ни было оценок: «Ариана Мнушкина рассказывала один 1789 год в течение полутора часов. Мы единственные, кто может за два часа рассказать, что собой представляет вообще наша цивилизация»⁹. Имеется в виду «От Моисея до Мао», но дело не в хвастливом тоне, а в том, что на протяжении нескольких лет, по «классификации» Савари и его поклонников, на страницах прессы получалось все очень просто — «Гран мажик сиркюс» по одну сторону баррикады, все прочие — по другую.

В чем же суть «политической платформы» Савари? «Мы играем со стереотипами, — говорил он корреспонденту “Монд” Мартину Эвену в период подготовки “От Моисея до Мао”. — Робинзон — это стереотип, Зартан — еще один, все наши персонажи — стереотипы. Наше общество питается стереотипами, оно не способно больше придумывать и изобретать... Бульварный театр тоже пользуется

стереотипами: муж, жена, любовник, горничная, теща. Но функции этих стереотипов — успокоительные. Тещи, сидящие в зрительном зале, к концу спектакля говорят себе, что они даже вполне милы и симпатичны, это своего рода “реформаторская” идеология. Абсурдно в театре стремиться разгромить, уничтожить общество. Наше общество не нуждается в том, чтобы его громили и уничтожали, оно находится на стадии полного развала. “Мажик сиркюс” — не аполитичен, он хочет ускорить этот развал, используя хорошо известные схемы»¹⁰.

Андре-Луи Перинетти, один из французских режиссеров, постепенно все больше отходивший в начале 70-х годов от постановки спектаклей и тяготевший к организационной деятельности, так характеризовал протежируемую им труппу: «В палитре современного театра “Гран мажик сиркюс” занимает крайнее положение. Главная его черта — это огромная популярность. Он действительно затрагивает все слои населения. Высмеиванием ложных ценностей он удовлетворяет запросы интеллектуалов, которые очень хорошо чувствуют наигрыш в его манере “распространять культуру”. В то же время его спектакли выражают непоколебимый здравый смысл и дух фрондерства, которые в прошлом обеспечивали успех ярмарочным, площадным представлениям»¹¹. Можно процитировать еще немало высказываний, свидетельствующих о том, что их авторы выводят родословную «Гран мажик сиркюс» из ярмарочной традиции, из «парадов» и фарсов, из того «добуржуазного театра», к которому в конце 60-х годов XX века обратились многие театральные коллективы в поисках новых театральных форм, иных взаимоотношений со зрителями, чем те, что предлагал на протяжении трех столетий «буржуазный театр».

На первый взгляд, возникает очевидное противоречие: с одной стороны — «Гран мажик сиркюс» явление уникальное. С другой — он оказывается составной частью определенной тенденции, характерной для западного театра на рубеже 60–70-х годов: отрицание всего устоявшегося как буржуазного, утратившего ценность и значение подлинного искусства; протест против театра как частицы «культур-

ной индустрии», стремление к новым взаимоотношениям со зрителями, когда центр притяжения заключен не только в самом представлении, но и, главным образом, во взаимоотношениях с публикой; принцип «коллективного творчества», в основу которого положена импровизационность, раскованность, когда даже комедия дель арте кажется обременительной своей каноничностью, четким распределением амплуа. Вместо «театра помещения» «театр пространства», когда это пространство лишено ограничительных рамок, будь то помост, арена цирка или улица, или площадь; анонимность как один из моментов отрицания индивидуальности, все участники представления равны; широкое использование цирковых, балаганных, карнавальных приемов. Перечисление характерных черт само по себе, конечно, ничего не дает: из этой россыпи отдельных элементов путем различных их комбинаций можно выстроить зрелища, схожие между собой, а по сути своей друг другу противоположные. Потому и нет, на мой взгляд, противоречия между уникальностью «Гран мажик сиркюс» и его принадлежностью определенной тенденции французского театра. Обращаясь будто бы к одним истокам, режиссеры такого склада, как, скажем, Мнушкина или как Савари, решали при этом разные задачи. Они отталкивались от одного: от неприятия того замкнутого в четырех стенах, утратившего живой дух и игровое начало театра, который представлялся им олицетворением буржуазности.

Но если поиски Мнушкиной отразили новый поствиларовский этап попыток осуществить идею народного театра, то феномен Савари с этим движением французского театра оказался никак не связан. Хотя с конца 80-х годов, когда он возглавил Национальный театр во Дворце Шайо, где когда-то помещался ТНП Жана Вилара, Савари не уставал называть себя его преемником и продолжателем его понимания роли и места театра в обществе. И очень обижался, что историки театра и критики не видят преемственности по отношению к театру Вилара в том ориентированном на законы масскультуры зрелище, которое предлагал своим зрителям во Дворце Шайо Савари. Его театр представляет собой редчайший вариант массовой коммерческой культу-

ры, утвердившейся на театральных подмостках. Неслучайно возникновение такого явления в период, когда многие деятели театра решительно ниспровергали основы традиционного театрального искусства и вместе с ним — авангардистский, интеллектуальный театр 50–60-х годов как один из вариантов ненавистного им современного элитарного театра.

В этой ситуации отторжения традиции очень к месту пришлось народное якобы зрелище: оно пародирует не только политические и общественные явления, но претендует на подмену, в которой уже давно не существующее всерьез деление на «высокие» и «низкие» жанры уступает место откровенному превосходству «низкого» над «высоким». Совсем не формальным можно считать появление спектаклей Савари на больших сценах знаменитых парижских театров. Если театр «Порт Сен-Мартен» всей своей историей был связан с подобного рода шоу, то Шайо или Одеон не имели к нему никогда никакого отношения. Во французском театре всегда, а в XX веке особенно, водораздел между серьезным и развлекательным искусством проходит очень определенно и четко. Дух отрицания и поиски новых путей выхода к широким массам зрителей, казалось, роднят «Театр дю Солей» и «Гран мажик сиркюс», работы Мнушкиной и Савари. По сути это — два полюса «театра для всех».

Все своей эстетикой, формальными приемами и, если так можно сказать, мировоззренческой позицией «Гран мажик сиркюс» укоренен в культуре буржуазной, утвердившейся в не столь далеком прошлом, в том ответвлении французского театра, расцвет которого был связан с театром «Гран Гиньоль», возникшим в Париже неподалеку от бульвара Тампль в самом конце XIX века. В своих откликах на спектакли «Гран мажик сиркюс» некоторые критики робко и стыдливо пытались намекнуть на эту родословную детища Савари, но их заглушал хор тех, кто авторитетно утверждал его «подлинную народность» и антибуржуазность. Унаследовав от «Гран Гиньоля» (само название быстро стало характеризовать определенный тип зрелища) страсть к скабрёзности и насилию, жестокости и пошлomu

комикованию, которое старательно выдавалось поклонниками «Гран мажик сиркюс» за «здоровый народный юмор», якобы раскрепощающий человека и позволяющий ему раскованно и непредвзято смотреть на современный мир, театр Савари вобрал в себя множество элементов современной массовой культуры в самом примитивном, опошленном ее варианте. Его принцип отбора материала и построения спектаклей был не чем иным, как театрализацией пресловутых комиксов, причем театр использовал не только мозаичную дробность и нанизывание сценок, но и изобразительный ряд: от костюмов и «мизансцен» до отделения текста от самого персонажа (вспомним, как в комиксе текст бывает заключен в границы некоего облака, «вылетающего» из уст «говорящего», или сосредоточен в объяснительных подтекстовках). Савари большей частью забирал весь текст для своего «поясняющего персонажа» (Зазывалы, Импресарио, Менеджера и прочих) или заставлял актеров произносить его совершенно нейтрально, не сообщаясь со смыслом, которого, впрочем, и так бывало немного. Не раскрепощая зрителей, не освобождая их от привычных стереотипов, как он постоянно об этом заявлял, а используя самым непосредственным и изощренным образом тот привычный, навязанный средствами массовых коммуникаций стереотип «искусства для масс», который позволяет человеку, постоянно потребляя суррогат, полагать, что и он приобщается к искусству, Савари за рамки этого стереотипа никогда не выходил и не выводил за них своего зрителя. Те представления, скажем, о Тарзане и Робинзоне, о Фрейде и Эйнштейне, о русской истории или Жанне д'Арк, которые театр выдавал за убийственную карикатуру, на самом деле в значительной степени отражают суррогат информации, получаемой огромной массой людей на Западе, называемой обычно обывателями. (С увеличением роли масс-медиа в жизни обывателей на постсоветском пространстве происходит аналогичное явление: в рамках передачи о А. Ф. Керенском ее автор Генрих Боровик спрашивает на улицах Москвы (!) о своем герое и получает наиболее близкий к истине ответ: «Кто-то из нашей истории, но я тогда не жила и не знаю», а то: «Кандидат в депутаты,

который баллотируется в думу, не то в Государственную, не то в Городскую»).

У Савари утрированность «исторических клише» делала их смешными, но едва ли позволяла избавиться от них тем, кто не способен осознать, что высмеиваются как раз их собственные представления об истории и исторических персонажах. В художественно-документальном фильме Григория Чухрая «Память», снятом в середине 70-х годов в Англии, Франции и ФРГ, молодых людей просили ответить на вопрос, что они знают о Сталинградской битве. На площади Сталинграда в Париже миловидная девушка довольно уверенно отнесла это событие к эпохе наполеоновских войн. И что же, придя на спектакль Савари «От Моисея до Мао», например, она была способна уловить сарказм по поводу стереотипа «русской истории», существующего в представлениях ее современников на Западе? Скорее, она воспринимала весь предложенный ей Савари «винегрет» как подлинные эпизоды из русской истории. Кто бесспорно потешался на таких спектаклях от души, так это интеллектуалы, знающие, что их не проведешь, что они прекрасно понимают замысел режиссера. Да кто же, как не они, способен узнать, например, в вагнеровской «Валькирии» знак фашизма, разбудившего темные силы «немецкого духа», и оценить остроумную пародию на этот своеобразный художественный штамп «серьезного кинематографа и театра». Савари упрекал когда-то бульварный театр в том, что тот живет за счет стереотипов, которые оказывают на зрителя успокоительное действие. Но не таков ли, в конечном итоге, был и эффект представлений «Гран мажик сиркюс»? Не это ли позволило ему безболезненно интегрироваться в официальный «благополучный театр»?

К середине 70-х годов Савари уже вышел за рамки «маргинального» театра. Его спектакль «Гудбай, мистер Фрейд», поставленный в 1975 г., шел в престижном помещении театра «Порт Сен-Мартен», а в главной роли, Мими Фрейд, выступала известная французская актриса Мишelin Прель. В «Супердюпон шоу» (сезон 1982/1983 гг.) участвовали популярные актеры театра и кино Алиса Саприч и Бруно Рафаэлли, и игрался он на сцене прославлен-

ного Одеона. Не без бахвальства, но и с некоторой долей ностальгии по былым вольным временам, Савари заявлял в интервью, что «Гран мажик сиркюс» не получает больше билетов, оплаченных организаторами того или иного фестиваля, а путешествует в вагонах и самолетах лишь первым классом. В 80-е годы Савари делает невероятно много, чтобы упрочить свое положение, чтобы заслужить статус «театрального деятеля», а не просто руководителя «несолидного» «Гран мажик сиркюс». Он много работает за пределами Франции. Ставит в Гамбурге «Перикола», малоизвестную оперу Жака Оффенбаха «Путешествие на луну» в Берлине в Комише Опер, в Ла Скала ему доверили постановку «Истории солдата» Стравинского и «Анакрона» Керубини. Во Франции — «Прекрасную Елену» Оффенбаха. В сезон 1983/84 г. он поставил на сцене крупнейшего в Париже частного театра «Могадор» «Сирано де Бержерака» Ростана.

Прочитав имя Жерома Савари на афише спектакля в «Могадор» по произведению, которое считается одним из самых репертуарных не только на национальной сцене, но и во многих странах мира, будущим зрителям, вероятно, легко было себе представить, какую изобретательную пародию на «Сирано» сочинит этот мастер обыгрывать стереотипы. Очевидно, что герой Ростана подходит для этой роли не меньше, чем герой Дефо. Тем более что опыт пародирования классики Савари уже представил в 1981 г., впервые сделав основой спектакля «Гран мажик сиркюс» не произвольно сочиненный сценарий, а текст «Мещанина во дворянстве». Господин Журден, постоянно выбегавший на сцену в «дезабилье» и с бигуди в волосах, нагонял в свой дом такое количество музыкантов, фокусников, жонглеров, что голова шла кругом не только у бедной мадам Журден, все время принимавшей успокоительные, но и у зрителей. Если в знаменитой комедии Мольера буффонада соседствует с сатирой, то в постановке Савари она полностью завладевала сценой и поглощала смысл и сатирическую направленность произведения. «Знаем мы этих классиков. С Савари развлечение гарантировано», — заметил не без ехидства по поводу этого спектакля Матьё Галей.

Однако постановка «Сирано де Бержерака» вызвала изумление именно тем, с какой серьезностью и верностью Ростану отнесся Савари к знаменитой пьесе.

Уже сам театр, в помещении которого Савари согласился осуществить эту постановку, определял в значительной степени невозможность привычной для «Гран мажик сиркюс» стилистики. Театр «Могадор» — одно из самых роскошных в Париже театральных зданий. Он был открыт в апреле 1919 г. и представляет собой копию лондонского Палладиума. Знаменитый английский импресарио начала века Альфред Ватт построил этот театр для звезды парижского мюзик-холла Режин Флори. Обитые красным бархатом кресла, тяжелый красный занавес, богато украшенный вышивкой, ослепительные хрустальные люстры в зале и фойе создают атмосферу праздничности и роскоши.

Признания Савари о его впечатлениях от пьесы Ростана, приведенные известной журналисткой, почитательницей «Гран мажик сиркюс» Колетт Годар в программке к спектаклю в «Могадор», поражают искренним изумлением Савари перед вдруг открывшимся ему непривычным миром подлинных высоких чувств, перед самоотверженной любовью и верной дружбой. В полном лиризма и грусти спектакле, в котором искрящийся юмор не убивал, а прекрасно оттенял главную тему (Савари определил ее так: Ростан написал эпическую поэму о свободе), Савари стремился с максимальной полнотой и верностью Ростану передать мир мыслей и чувств его героев. Поражающая красотой и необыкновенной изобразительной щедростью сценография — точное воспроизведение описаний «места действия», данных Ростаном в начале каждого акта. Неизменно работающий с Савари художник (в прежних спектаклях «Гран мажик сиркюс» он нередко выступал и как актер) Мишель Лебуа, следуя авторским указаниям, создал не только необыкновенно красочный мир, но и мир, широко распахнутый. В сцене «Кухмистерская поэтов» декорации поражали натуральностью и тем, что, кажется, не была забыта ни одна деталь из упомянутых Ростаном. Но это «кафе Рагно» — не замкнутое пространство, оно открыто одной своей «стеной» на улицу, что создавало ощущение

полноты городской жизни. Так же как в сцене под балконом у дома Роксаны: сам дом героини занимал лишь небольшое пространство сцены у правой кулисы, слева похожий фасад другого дома, а в глубине на пересечении улиц шла своя жизнь: через этот перекресток проедут всадники на настоящих лошадях, четверка коней протащит пушку — уходят на войну гасконцы.

Опыт массовых зрелищ дал Савари возможность сделать необыкновенно живыми и привлекательными «массовки»: красочна театральная публика в сцене «Представление в Бургундском отеле» (Савари занял актерами две первые ложи бельэтажа с обеих сторон сцены, красный бархат «Могадор» прекрасно оттенил изысканные костюмы XVII века. Сидевшие в ложах активно вмешивались в происходящее на сцене, отчего у современных зрителей создавалась иллюзия присутствия на представлении в Бургундском отеле); необыкновенно хороши были гасконцы, наивные и храбрые южане, говорившие с уморительным провансальским акцентом. Пластически очень точно были поставлены сцены при осаде Арраса. Иногда Савари едва заметно отступал от выверенной точности мизансцен и включал в них импровизационные элементы, которые, впрочем, имели столь четкие границы, что и не воспринимались как таковые.

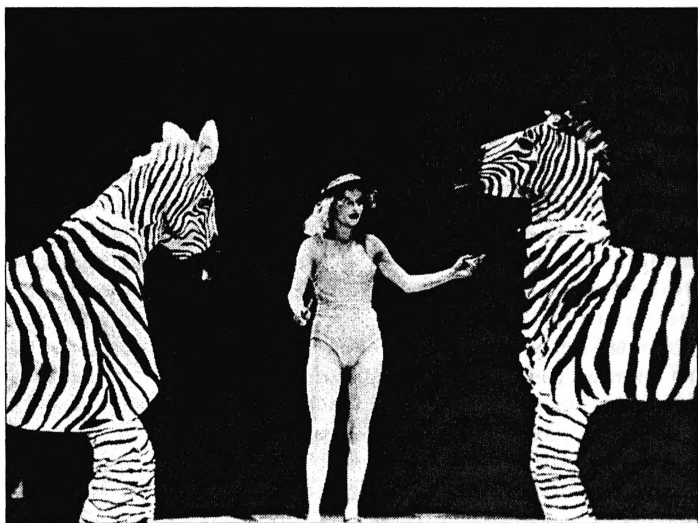
Элементы утрировки, карикатурности существовали в обрисовке многих персонажей второго плана, особенно в сцене «Представление в Бургундском отеле». Но эти перефразы оправданы самим текстом пьесы. Савари избрал одноплановость в решении образов Роксаны и графа де Гиша. Холодной, капризной красавицей играла восходящая звезда коммерческого французского театра Шарлотта де Тюркхейм свою Роксану; это едва ли может вызвать возражения, если мы вспомним, что героиня Ростана была «прециозницей», одной из тех, кого так остроумно высмеял Мольер в одной из самых, может быть, злых своих комедий «Смешные прециозницы (жеманницы)». Манерничество, подчеркнутая женственность и патологическое коварство — таким был граф де Гиш в исполнении Яна Бабиле.

Этот персонаж неизменно вызывал насмешливую реакцию окружающих и зрительного зала. Но сколько же восторженной любви было отдано режиссером и актерами Жаком Вебером (Сирано) и Арманом Меффром (Рагно) своим героям! Тончайшие оттенки и нюансы переживаний Сирано, его самолюбивый и гордый нрав, трагическое одиночество человека, готового всем пожертвовать ради любви, но сохраняющего неизменно свою свободу — эти грани образа особенно выразительно очерчивал Жак Вебер, один из лучших драматических актеров Франции. Рагно выдвигался постановщиком на передний план сознательно: Савари признался, что хотел сделать этого толстого увальня отсветом или тенью Сирано. Он обладает, по его мнению, такой же внутренней свободой, что и главный герой. «... Он олицетворяет любовь к искусству и оптимизм. Рагно теряет жену, кормит поэтов, кончает тем, что получает место гасильщика свечей в театре Мольера, и он доволен. Он все теряет, как Сирано. Он — счастливый Дон Кихот. Сирано — побитый Дон Кихот, весь в синяках»¹². Может быть, именно это представление о Сирано сделало финал спектакля блеклым и маловыразительным. В изумительной красоты монастырском саду (сценограф Мишель Дебуа и тут детально воспроизводил описание, данное Ростаном, вплоть до устилающих весь помост желтых листьев) последнее свидание Сирано с Роксаной выглядело очень жалостливым и сентиментальным.

Веселым напоминанием о прежних временах служил поставленный Савари в «Могадор» выход артистов в антракте в фойе к зрителям для сбора денег в пользу «нуждающихся» актеров труппы. Но каким красочным и респектабельным был этот «номер», как красиво выглядели яркие изысканные костюмы XVII века в толпе не менее изысканно одетых по современной моде зрителей. Вспоминая спектакль в лионском шапито, забавно было представить себе в этой толпе голых претендентов на роли обезьян, протягивающих алюминиевые кружки. Актеры «Гран мажик сиркюс» прекрасно научились делить сферы применения своих сил и талантов в зависимости от того, «ниспровергательный» или «респектабельный» жанр выбирает их руководитель Жером Савари.

В середине 80-х Жером Савари сделал первый шаг по лестнице успеха на сценах государственных театров: он возглавил субсидируемый Министерством культуры Франции и муниципалитетом Лиона «Театр 8-го квартала». В 1986 г. он поставил там «Кабаре», уже в феврале 1987-го перенес свой спектакль на сцену парижского «Могадор», и так как успех превзошел все ожидания, осенью представления «Кабаре» в «Могадор» были возобновлены. Это была первая постановка во французском театре знаменитого мюзикла Джона Кендера и Фреда Эбба «Кабаре», премьера которого на Бродвее состоялась в ноябре 1966 г. и который лег в основу не менее знаменитого американского фильма Боба Фосса с Лайзой Минелли в главной роли (1972 г., премия «Оскар»). Побывав на спектакле в «Могадор», Лайза Минелли сказала: «Это лучшая постановка «Кабаре», которую я когда-либо видела».

В основе написанного Джо Мастерхоффом либретто мюзикла лежит пьеса Джона Ван Друтена «У меня есть камера» и рассказы Кристофера Ишервуда «Прощание с Берлином», главным образом, новелла «Салли Боулз». Книга во многом автобиографичная: молодой писатель Ишервуд в 1929 году покинул Англию и, прежде чем постоянно поселиться в США, прожил до 1933 г. в Берлине, запечатлел полные драматизма годы становления фашизма в Германии, судьбы маленьких, беззащитных перед надвигающейся опасностью людей. Именно поэтому, полагал Савари, «эта американская музыкальная комедия ближе всего европейскому театру, так как рассказывает о нашей истории». Признавался он и в том, что для него «Кабаре» тоже автобиографическое произведение: ведь он провел многие годы среди актеров мюзик-холла, работал с ними над многими своими спектаклями. Немало из тех, кто начинали с ним еще в «Гран мажик сиркюс», участвовали в постановке «Кабаре». Естественно, что годы работы с «Гран мажик сиркюс» позволили Савари блистательно поставить все кабаретные сцены, где он вновь проявил себя как щедрый на выдумки фантазер и в то же время жесткий диктатор, требующий от актеров безупречного исполнения его замысла. В веселой стихии «Кабаре» можно было найти и



Сцена из спектакля «Робинзон Крузо»



Сцена из спектакля «Кабаре»

самоцитаты, когда, например, Конферансье в одном из номеров выступал вместе с «обезьяной», на голове у которой красовалась кокетливая шляпка с вуалью (как тут не вспомнить «Зартана»!). В нем царил и дух политического гротеска, характерный для многих постановок Савари 70-х годов. Но впервые у Савари в «Кабаре» столь отчетливо и резко прозвучали трагические ноты.

Кульминационной была в спектакле сцена помолвки хозяйки маленького пансиона, приютившей всех его персонажей, фрейлейн Шнайдер (Жаклин Данно) с одним из постояльцев, герром Шульцем (Жерар Гийома). За столиками уличного кафе собирается вся разношерстная компания, с упоением отдающаяся празднику. Пока он не прерывается вторжением фашистских молодчиков, очень быстро привлекающих на свою сторону легкомысленных и, казалось, таких милых подружек Салли Боулз. Униженный и растоптанный антисемитскими выходками незваных гостей поет свою грустную арию герр Шульц, а на сцене начинается вакханалия «оносороживания» (знаменитая пьеса Ионеско приходит на ум почти автоматически). В мгновение ока жизнерадостные и приветливые девицы из кабаре начинают упоенно маршировать строем, нацепив повязку со свастикой на рукав своих замысловатых туалетов и выкинув вперед руку с фашистским приветствием. А из окон обрамляющих маленькую площадь домов молниеносно спускаются огромные полотнища фашистских знамен, и настроение всеобщей доброжелательности и солидарности «маленьких людей» сменяется горячим желанием приобщиться к силе и грядущей власти. Мгновенность этого перехода, безудержный напор наглости и жестокости, беспомощность перед ним таких людей, как Салли (Жанетт Олдри) и Клифорд (Ян Бабиле), всегда готовых прийти на помощь, производили ошеломляющее впечатление. Эта вакханалия приобщения «маленького человека» к «новому порядку» буквально обрушивалась на головы зрителей благодаря стремительному ритму, заданному музыкой и режиссером.

«Сирано де Бержерак» и «Кабаре» стали визитными карточками того нового стиля, который Савари успешно демонстрирует на протяжении вот уже более пятнадцати

лет. Возглавив в 1988 г. Национальный театр во Дворце Шайо, Савари ставил там спектакли, которые, по его мнению, являются самым что ни на есть верным продолжением «народного театра» Жана Вилара. И если поначалу французская критика активно пыталась доказать, сколь несхожи, а то и противоположны представления о задачах театра у Вилара и Савари, то постепенно на него просто перестали обращать внимание. А он ставил по два-три спектакля в год, не забывая, кажется, никого из авторов классического репертуара, включая и классиков XX века. К 200-летию со дня смерти Гольдони, которое широко отмечалось во Франции в 1993 г., поставил «Самодуров». Вернул элементы «театра в театре» «Укрощению строптивой» Шекспира. Оснастил множеством пиротехнических эффектов постановку «Мамаша Кураж» Брехта. Или представил снова «буффонную» версию «Мещанина во дворянстве», совершенно не беспокоясь о том, что сцена Шайо куда меньше подходит для ярмарочных забав, чем мостки «Гран мажик сиркюс». А то увлечет зрителя в послевоенное десятилетие своим коллажным спектаклем «Зазу́», в котором джазовые композиции чередуются с текстами Бориса Виана и других завсегдатаев кафе на бульваре Сен-Жермен.

Из года в год, из сезона в сезон Савари наполнял Дворец Шайо и его огромный на тысячу двести мест зал зрителями, для которых театр — это прежде всего зрелище, красивое и увлекательное. Он не заставляет ни думать, ни переживать, не оставляет публику в недоумении и не ставит перед ней сложных вопросов, пожалуй, не ставит вопросов вообще. Спектакли Савари — это зрелище всегда красочное (даже если речь идет о «Мамаше Кураж»), использующее большое количество спецэффектов. Немалый бюджет Шайо давал фантазиям Савари возможность осуществляться в полной мере. Материализуясь, они увлекают зрителей в причудливый мир сцены, приобщая его без всяких усилий с его стороны к искусству представления. Новый век неутомимый Жером Савари встретил во главе театра, о котором давно мечтал — «Оперá комик».

Примечания

¹ Подробно о творчестве Ф. Аррабаля см.: *Проскурникова Т. Б. Театр Фернандо Аррабаля // Театр абсурда. М., 1995. С. 119–140.*

² *L'Avant-Scène / Théâtre. № 539.*

³ *Op. cit. P. 4.*

⁴ *Op. cit. P. 26.*

⁵ *Op. cit. P. 6.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *L'Avant-Scène / Théâtre. № 496. P. 24.* Показательно, что этот образ закопанной в песок женщины стал со временем абсолютно узнаваем. Кто бы ни играл Винни, видя фотографию из спектакля по пьесе «О, прекрасные дни!», сразу же можно вспомнить ее название. Пожалуй, даже «Гамлет» Шекспира не столь узнаваем, так как лишен жестких, как у Беккета, авторских указаний постановщику.

⁹ *ATAC information. № 53. Novembre 1973. P. 12.*

¹⁰ *Le Monde. 12 mars 1973.*

¹¹ *L'Avant-Scène / Théâtre. № 539. P. 4.*

¹² *L'Express. 18 décembre 1981. P. 10.*

¹³ Цит. по программке к спектаклю «Сирано де Бержерак» в театре «Могадор».

ТЕАТР БУЛЬВАРОВ

- *А сколько всего театральных пьес во Франции? — спросил Кандид аббата.*
— *Тысяч пять-шесть, — ответил тот.*
— *Это много, — сказал Кандид.*
— *А сколько из них хороших?*
— *Пятнадцать-шестнадцать, — ответил тот.*
— *Это много, — сказал Мартен.*
(Вольтер. Кандид, или Оптимизм)

Приезжающего в Париж обычно поражает, как и вольтеровского героя, количество названий на афишах драматических театров (оставим на совести аббата XVIII века цифру пять-шесть тысяч), и ему потребуется немало времени, чтобы разобраться в том, сколько же из них «хороших». Увы, он быстро поймет, что пятнадцать-шестнадцать — это, действительно, маловероятно, особенно если при отборе понравившихся спектаклей он ограничит себя лишь рамками национальной французской драматургии.

Исследователи театра и театральные критики разных стран, изучая современное театральное искусство Франции, уделяют много внимания и отводят первостепенное место в своих статьях и трудах театру, откликающемуся на серьезные социальные, политические проблемы своего времени или обращающему свой взор на сущностные, метафизические проблемы бытия, проблемы экзистенциальные и нравственные, ищущему новые сценические формы, будь то постановка произведений драматургии XX века или

современное прочтение классики. Это, бесспорно, закономерно и справедливо.

Однако на протяжении двух столетий неизменно процветает иной вид сценического искусства, существующий независимо от бурь и перемен во французском обществе и на подмостках французского театра. Театр Бульваров или бульварный театр (его возникновение С. С. Мокульский относит к 60-м годам XVIII века) представляет собой определенное понятие, давно утратившее свое чисто «территориальное» значение: театры, расположенные на парижских Больших Бульварах. Оно стало синонимом коммерческого театра, для которого успех и прибыль — вещи взаимосвязанные и в котором слагаемые успеха всегда оказываются важнее художественных задач, каковые нередко входят как составная часть в число этих самых слагаемых. Классицисты и романтики, натуралисты и символисты, реалисты и абсурдисты, реформаторы и ниспровергатели театральных канонов — сколько их знала история драматического искусства Франции! А рядом живет театр, который, непрестанно мимикрируя, остается верен роли поставщика облегченных зрелищ, всегда услужливо предоставляющего своим поклонникам возможность приобщиться к театральному искусству, не утомляя ум и не травмируя душу. Нет, нет, приходящий в этот театр совсем не застрахован от слез умиления или волнений, связанных с острыми сюжетными перипетиями. А уж сколько веселых минут доставляют ему выставленные напоказ страстишки и грешки, слабости и пороки попадающих в комические ситуации героев, так напоминающих его соседей или его знакомых. Да к тому же, чуждые усложненности как содержания, так и формы, постановки этого театра в большинстве своем сделаны на высоком профессиональном уровне, насыщены изящными остроумными диалогами, в которых обмен репликами весьма напоминает партию в настольный теннис или фехтовальный поединок — удар, еще удар, укол, и сразу же ответный укол (именно благодаря этому театру французские драматурги уже в прошлом веке завоевали славу блестящих диалогистов). А если еще

вспомнить, что большинство пьес этого театра в изобилии преподносят своим зрителям пикантную фривольность, столь характерную якобы для галльского темперамента, то стоит ли удивляться, что он имеет верных и многочисленных почитателей.

Однако, пользуясь признанием и любовью современников, драматурги, чье творчество обеспечивало его процветание, практически оказываются вне истории Театра. За редчайшим исключением их имена неизвестны потомкам; разве что тем историкам театра, которые заняты скрупулезным изучением театрального репертуара год за годом. Кто сегодня помнит имя драматурга начала XIX века Пиксерекура, которого Андре Моруа назвал Шекспиром бульварных театров? А современникам он был дорог тем, что еще задолго до предисловия к «Кромвелю», этого теоретического манифеста нарождавшейся романтической драмы, преподнес им бульварную мелодраму как спасение от «бесчувственных» пьес классицистов¹. Конечно же, это «спасение» не имело ничего общего с тем решительным отказом от изживших себя классицистических канонов, который выдвинул театр романтиков. Точно так же, как было бы слишком лестным для буржуазно-салонной мелодрамы рубежа веков противопоставление ее натуралистической драматургии и театру. Эта «любовно-адультерная» драматургия, связанная прежде всего с именами Анри Батайя, Поля Эрвье, Жоржа Порто-Риша и целого ряда других, сегодня уже совершенно забытых драматургов конца XIX — начала XX вв., была закономерным продолжением — в большинстве случаев на более низком художественном уровне — комедий и мелодрам Дюма-сына Скриба, Сарду и Ожье.

Блистательный анализ этой драматургии принадлежит Ромену Роллану. В своей работе «Народный театр», написанной в 1900–1903 годы, Роллан отмечает, что «первое место в ней занимают некоторые проблемы семейной и общественной морали, выдвинутые, но не разрешенные новым обществом»², и что «это искусство по самой своей сущности преходящее; его сегодняшняя сила обуславливает его завтрашнюю слабость...»³ А на смену им пришла дра-

матургия, лишенная того, пусть ограниченного, нравственного пафоса, которым еще обладало творчество мэтров «театра Бульваров» в XIX веке. Ведущее положение завоевывает комедия, о которой Роллан писал так: «Ее нельзя упрекнуть в недостатке талантов. Но утонченная и пресная, сентиментальная и развращенная, она отражает свою среду: праздную и вырождающуюся буржуазию, у которой нет уже сил ни любить, ни ненавидеть, ни осуждать, ни желать чего бы то ни было. Она в нерешительности колеблется между слащавостью и порнографией, иногда сливая их в отвратительную и нелепую смесь... Я помню негодование и презрение, которые я испытал, когда, приехав впервые в Париж, познакомился с искусством парижских бульваров. Негодование мое прошло, но презрение осталось. Такой театр бесчестит нас самой своей славой. Он является домом разврата для Европы»⁴. За прошедшее с момента появления книги Роллана столетие мало что изменилось в столь тесно переплетающихся коммерческих и творческих законах «театра Бульваров», разве что сегодня французы в значительной степени потеряли былой приоритет в этом жанре, хотя и продолжают сохранять за собой устойчивую славу наиболее изобретательных и многоопытных мастеров этого вида театральных зрелищ.

Из кого же складывается публика театров Бульвара? За отсутствием социологических исследований с полной определенностью можно сказать одно: из людей состоятельных. Билеты в театрах Бульвара стоят от 150 до 400 франков, если прибавить сюда программку, в которой две трети отведены разделу «Куда пойти поужинать после спектакля» и которая стоит 35–50 франков, и чаевые билетерше, то нетрудно представить себе, что подобный выход в театр не по карману людям плохо обеспеченным. В театр Бульваров ходит крупная и средняя буржуазия, владельцы небольших кафе и магазинчиков, которых в Париже бесчисленное количество, редко выбирающие время для отдыха и стремящиеся провести его весело и респектабельно. Ведь «поход в театр» это и удовольствие и своего рода элемент престижа. Их дети, если они вырвались за рамки своей социальной среды, особенно если им удалось стать

студентами, в этот театр уже не идут, потому что воспринимают театр иначе, чем их родители. Может быть, тогда есть основания предполагать, что со временем бульварный театр отомрет или, во всяком случае, сфера его влияния резко сузится? Едва ли, потому что не так много тех, кому удастся при остающейся сегрегативной системе образования во Франции изменить свое социальное положение, да и мелкое предпринимательство держит значительную часть третьего сословия. Очень любит посетить театр Бульваров и приехавший в столицу зажиточный провинциал. Конечно, часто он предпочитает более острые ощущения и отправляется в «Казино де Пари», «Фоли Бержер» или «Мулен-Руж», в «Лидо» или «Крези хорс салун» — знаменитые парижские мюзик-холлы. Правда, и это зрелище уже немножко «демоде́». Ведь любая еженедельная программа предлагает множество эротических спектаклей, каждый со своей специализацией. Вот театр «Селенит» предлагает «первое эротическое суперревью для женщин» «5 неутомимых мальчиков», протагонисты которого выступают совершенно обнаженными. «Театр де сен зиносан» («Театр святых невинных» — трудно найти более «подходящее» название для эротического театра, но название сохраняется за театральным помещением со стародавних времен и не меняется в зависимости от выступающей там труппы) отметил весной 95 года возобновление своей деятельности «гиперсекс-спектаклем» «Партия между двумя супружескими парами», о котором «Монд» написала, что он «оставляет далеко позади все, что демонстрировалось до сих пор на специализированных сценах». Эта характеристика, данная газетой «Монд», приводилась в программных анонсах и служила прекрасной рекламой для «Театра святых невинных». А театр «Де буль» приглашал в 20.30 посмотреть спектакль «Блек Саббат» о «ритуальном приобщении юной студентки к бисексуальности», в 22.30 — «Игры близнецов» (участвуют сестры-двойняшки и невинный молодой человек), о котором Филипп Бувар написал во «Франс суар»: «Зачем ездить в Гамбург? Зачем совершать путешествие в Копенгаген? Все показано крупным планом, и ни одна деталь не ускользает от внимания

публики». «Смелость этого спектакля равна той, что составляет сегодня славу Копенгагена, Амстердама и Гамбурга», — вторил ему журналист из «Орор». Куда ушла былая слава «дома разврата для Европы?» Только бы не отстать, только бы угнаться за мощными конкурентами и не уронить престиж Парижа.

Конечно, эротические театры — зрелище специфическое, имеющее весьма косвенное отношение к театру в собственном смысле этого слова. Но своим откровенным физиологизмом они оттеняют изящную фривольность и грубоватый юмор бульварного театра, самым своим существованием снимая вопрос о какой бы то ни было его непристойности. И тот же взятый мною в качестве примера «среднестатистический» провинциал, приехав в столицу с женой или всем семейством, конечно же, отправится в театр Бульваров в надежде на зрелище одновременно забавное и пикантное. Заманчивые названия пьес говорят сами за себя: «Дебош», «Чайные праздники», «Ночные игры», «Поужинаем в постели», «Приходи ко мне, я живу у подружки», «Дуэты на диване» и так далее, и тому подобное. Марк-Жильбер Соважон, Жан Фабри, Андре Руссен, Жак Деваль, Франсуаза Дорен, Марк Камолетти — постоянные поставщики драматургического материала для бульварных театров. Именно они составляют когорту процветающих французских драматургов. Рядом с именами Андре Руссена или Марселя Авара на афише неизменно указывается: «член Французской Академии», у Бульвара есть свои «бессмертные»! Передавая краткое содержание одной из пьес Руссена, еженедельная программа «Парископ» писала так: «Жена падает в объятия своего мужа после того, как она трижды пыталась убить его». Эта комедия носит почти стриндберговское название «Муж, жена и смерть». А вот краткое содержание, даваемое тем же «Парископом» комедии Марка Камолетти «Боинг-Боинг»: «Интервалы в расписании самолетов позволяют современному Дон Жуану жить с тремя стюардессами». Могу засвидетельствовать, что этим, действительно, содержание пьесы и исчерпывается. А публика смеялась двадцать лет подряд, а затем, после десятилетнего перерыва, шедевр Камолетти вновь занял прочное место на парижской афише 90-х годов.

В своей статье «Французская комедия наших дней» А. В. Луначарский писал о жанре аналитической комедии брака, любви, адюльтера, развода и т. п.: «Вопросы эти так интересуют буржуазную публику, что им посвящаются вновь и вновь десятки как комедий, так и драм, до тошноты; слегка лишь различные вариации постановки и решения проблемы об отношении полов в чисто буржуазной, богатой, более или менее праздной семье. Эти комбинации из трех лиц: муж, жена, любовник; жена, муж, любовница — могут привести в отчаяние свежего человека — сюжет изжеван до невозможности, и представляется прямо-таки почти загадочным его очарование над актерами и публикой. Пуста должна быть жизнь, чтобы эти мелкие конфликты, почти никогда не окрашенные действительным страданием, настоящим великодушием, подлинной страстью, могли оставаться центром общественного внимания!»⁵. Статья эта была написана в 1912 году. Публикуя ее вновь в книге «Театр и революция» в 1924 году, Луначарский подчеркнул, что за прошедшие годы положение дел не изменилось, а «остается абсолютно на том же самом уровне». Прошедшие с тех пор еще восемь десятилетий, со всеми их потрясениями и трагедиями, никак не повлияли на тематику бульварного театра.

Мне кажется, что в этой «незыблемости основ», в независимости царящей на сцене этих театров атмосферы от реальных жизненных бурь, в подмене их «бурями в стакане воды», во всем том, за что мы часто и справедливо упрекаем бульварный театр, в этом — сила, секрет его привлекательности, его неувядаемости. Мы судим его по законам подлинного искусства, которое во все эпохи в той или иной степени отражало свое время, глубокие и сложные проблемы человеческого существования. А он всегда был надежным прибежищем для тех, кто не мог или не хотел задумываться над этими проблемами или, устав от них в жизни, искал в театре возможность забыть о них и просто развлечься. Этот театр оказался не только жизнестойким, но и плодовитым, породив себе подобных в новых видах искусства, детищах XX века. Ведь и коммерческий кинематограф, и определенные циклы телевизионных передач —

не что иное, как театр Бульваров, получивший новые завлекательные черты благодаря техническим завоеваниям века. Львиная доля продукции французского кинематографа поставляет зрителям все те же изжеванные до невозможности сюжеты, о которых писал еще Луначарский.

Пересказывать содержание и пытаться анализировать многочисленные пьесы бульварного театра — занятие весьма неблагодарное, так как бесконечные повторы здесь неизбежны. Любители театра в нашей стране могли составить себе представление об этом драматургическом жанре не только по дореволюционным переводам бульварных драматургов начала века, но и по публиковавшимся у нас пьесам Марселя Эме или Марка-Жильбера Соважона. Я останавлиюсь подробно лишь на одной бульварной комедии, на мой взгляд, очень характерной и показательной (осмелюсь утверждать, что увеличение числа анализируемых произведений подобного рода мало что может прибавить к тому, что будет сказано, разве что умножит комбинации сюжетных ходов, используемых драматургами Бульвара). Итак, одна из лучших бульварных комедий — «Поворот» Франсуазы Дорен, премьера которой состоялась в театре «Мадлен» 7 января 1973 года и которая продержалась на сцене более двух сезонов.

Знаменитый драматург Бульвара, в течение 20 лет признанный его фаворит, Филипп Руссо (уж нет ли тут намека на академика Руссена) в один прекрасный день вдруг чувствует, что не может больше писать как раньше, что все кругом него движется и меняется, что он один живет словно в раз и навсегда отлитой форме. «Довольно! Довольно! Довольно!» — кричит он, прерывая разговор двух служанок, старшая из которых, прослужившая 20 лет, рассказывает новенькой о распорядке в доме и причудах месье. Прибежавшей на шум жене Филипп объясняет, что увидел кошмар наяву, что ему померещилось, будто он не у себя дома, а на спектакле по собственной пьесе, служанки в его доме разговаривали точно так же, как беседуют служанки в его пьесах, по всем законам бульварной драматургии, тем самым представляя героя публике еще до его появления на сцене. Муж рассказывает обескураженной



«Блаженная Анаис» Марка-Жильбера Соважона



«Счастливый человек» Жака Деваля



«Боинг-Боинг» Марка Камолетти

Мари-Франс, что вот уже месяц он пытается написать пьесу на какой-нибудь более или менее серьезный сюжет, вырваться из круга привычных тем и персонажей, но у него ничего не получается. Ведь он не знает другой жизни. И эта роскошная спальня со шкафом во всю стену и огромной двуспальной кроватью, и богатая гостиная, и служанки, и подруга жены Флоранс с ее бесконечными и весьма разнообразными любовными приключениями — все это составляет единственно знакомый и понятный ему мир, единственно о чем он может писать, тем более что только это и нужно для театра Бульваров.

Чтобы набраться новых впечатлений, Филипп много бывает в небульварных театрах. Вот и в этот вечер он собрался посмотреть подобный спектакль, пьесу «нового гения нового театра» Романа Ванковича «Выпейте немного бесконечности вместе с вашим кофе, господин Карсофф!», которую «играют в ангаре, где-то на юго-западной окраине Парижа». «А я-то называю свои пьесы “Уцененное сердце”, “Несчастный случай”, “Три голубка”, “Будь красивой и говори”, — горестно восклицает Филипп, — в них нет никакой загадочности, никакого подтекста, разве могут они соперничать с “Выпейте немного бесконечности вместе с вашим кофе, господин Карсофф!”» Филипп едет в театр со своим другом Жераром, преуспевающим хирургом-косметологом, который по общему мнению умеет идти в ногу со временем, чувствителен ко всем новым веяниям. Он — один из тех, о ком Филипп зло, но точно сказал, что они «думают как левые, а живут как правые». Наутро Жерару предстоит редкая операция: он должен расширить глаза вьетнамке, которая пожелала европеизировать свою внешность. И снова возглас отчаяния Филиппа: «Нет, право же, рок преследует меня. Наконец-то в моем окружении нашелся кто-то, кого интересует проблема Вьетнама, как тут же оказывается, что она интересует его лишь с эстетической точки зрения!» Бросив всем вокруг обвинение в том, что они не дают ему возможности вырваться за пределы бульварной тематики, Филипп уезжает смотреть пьесу Ванковича.

Действие второе. Полночь. В супружеской постели (почти неизменный атрибут любого бульварного спектак-

ля) Мари-Франс и ... Роман Ванкович. Вот уже два месяца как они стали любовниками, и все эти месяцы, сраженный любовью с первого взгляда, Роман не перестает злиться на себя за то, что ведет себя как «типичный буржуа», что он жертвует своими принципами ради связи с женой «знаменитого драматурга Бульвара». Но чувство сильнее его, он готов даже связать свою судьбу с Мари-Франс; его удерживают только обязательства перед живущей вместе с ним Татьяной, «уже немолодой, слабой здоровьем женщиной, товарищем по борьбе». Мари-Франс покорена его благородством.

Возвращается Филипп, Роман прячется в огромном стенном шкафу. Следует серия комических эпизодов, когда Филипп пытается достать из шкафа нужные ему вещи, а Мари-Франс, конечно же, мешает ему сделать это. Комизм ситуации усиливается тем, что Филипп все время говорит о впечатлении от спектакля, не жалея сильных выражений. Он бичует беспомощность пьесы Ванковича, ее ложную многозначительность, неумение автора написать элементарный диалог, которое преподносится как намеренное желание показать некоммуникабельность современных людей, вульгарную грубость текста, выдаваемую за авторскую смелость. Но он не считает все-таки вечер потерянным для себя, так как сделал очень важный вывод, что водевиль сегодня уже не имеет права на существование, потому что адюльтер как таковой изжил себя, что он перестал быть тем, что подрывает основы супружеской жизни. Произнося эту тираду, Филипп открывает наконец шкаф и видит там Ванковича в рубашке и трусах. С криком «Авангард в неглиже! Святой Фейдо, молись за меня!» он отскакивает в сторону. Но быстро приходит в неописуемый восторг от сложившейся водевильной ситуации: когда еще можно будет увидеть «такое единение нового театра и театра Бульваров». Профессиональный интерес берет верх над чувствами оскорбленного мужа, и он умоляет Ванковича объяснить ему, легкомысленному автору легкомысленных пьес, как бы тот, драматург серьезный, глубокомысленный, обыграл в своей будущей пьесе все происшедшее. Он предлагает Роману, что сам залезет на

его место в шкаф, чтобы Ванкович мог спокойно оценить ситуацию. Тот задумчиво отвечает, что все человеческие проблемы его интересуют и его касаются, что он не чувствует себя вправе игнорировать какую-либо из них, даже такую. Вместе с Филиппом они проигрывают возможные варианты драматургического окончания этой истории. В полном отчаянии от происходящего Мари-Франс пытается отравиться, но мужчины вовремя вмешиваются.

Проходит 12 дней. Роман живет в доме Руссо, пока Мари-Франс не оправится после испытанного потрясения. «Семейную идиллию» за столом нарушают только попытки Романа держать себя на равной ноге со служанками (они воспринимают это не как знак классовой солидарности, а как недостаток воспитания у гостя) и стычками между ним и Филиппом на профессиональные темы. Роман много «вещает» и, в частности, заявляет Филиппу: «Смех — это яд для народа. В противовес тому, что принято считать, он не врачует нанесенные народу раны, а занимается его опасным усыплением. Вот почему я считаю таких, как Вы, злодеями для человечества». Незаметно для себя, но явно для Филиппа и других, Роман втягивается в чуждый ему ранее образ жизни и образ мыслей. Внезапно осознав происходящее, он горько задумывается. Высвеченные лучами прожектора Филипп и Роман произносят на авансцене перекрещивающиеся монологи, размышления вслух. Каждый понимает, что может быть счастлив, только оставшись верным себе. «Я не должен забывать Май 68-го! Эту всколыхнувшую всех нас надежду... Эту приоткрывшуюся в новый мир дверь, которой мы, интеллектуалы, не должны позволить захлопнуться», — говорит Роман. Тут же следует реплика Филиппа: «Как мог я забыть, что родился слишком старым в слишком молодом мире, что фразы Бульвара трогают меня куда больше, чем крики на улицах, что Май 68 года, хотя я искренне оплакиваю его, связан в моей памяти прежде всего с операцией аппендицита, которую мне делали в Безансоне». Прожектора гаснут, свет снова ровно заливают сцену, мужчины возвращаются к нормальному разговору. В конце акта Филипп остается на сцене один, входит молодая очень красивая женщина и спраши-

вает, может ли она видеть месье Филиппа Руссо: «Я — Татьяна», на этой ее реплике опускается занавес.

Весь четвертый акт посвящен выяснению отношений между парами. Не зная о появлении Татьяны, Роман решает порвать с буржуазной средой и заставить Мари-Франс уйти с ним. Всегда готовая помочь любовникам Флоранс вручает подруге ключ от комнаты для прислуги в своем доме, где Мари-Франс и Роман смогут жить первое время. Уже согласившаяся было Мари-Франс, узнав, что Филипп благородно оставляет ей квартиру и виллу в Сен-Тропезе, не понимает, почему она должна по требованию Романа отказаться от всего этого. Ее не очень обескураживает, когда Филипп заявляет, что он давно уже любовник Татьяны, правда, она поражена несоответствием ее внешности тому портрету дряхлеющего «товарища по борьбе», который нарисовал Роман. После взаимных мирных объяснений Роман возвращается к Татьяне, а Мари-Франс к мужу. «Вы радуетесь, что раз уж у Вас не получаются пьесы в духе авангарда, то Вам удалось заставить меня сыграть в бульварной комедии», — бросает Роман на прощание Филиппу. Пьеса кончается разговором Филиппа с позвонившей ему по телефону Татьяной, из которого мы узнаем, что они никогда не были любовниками и теперь поздравляют друг друга с отлично проведенными ролями. В заключение разговора Татьяна назначает Филиппу свидание в комнате для прислуги в доме Флоранс, якобы для того, чтобы вернуть ему ключ от этого «гнездышка», выпавший из кармана Романа. «Вот это действительно потрясающе. Даже я никогда бы не осмелился так закончить пьесу!» — финальная реплика Филиппа.

Смешно? При чтении — очень, в театре еще смешнее. Не знаю, смогла ли я даже в столь подробном изложении передать остроумие диалогов и ситуаций пьесы Франсуазы Дорен. Дорен прекрасный мастер своего дела, опытный драматург. «Поворот» — шестая ее пьеса, все предыдущие с успехом шли в театрах Бульваров. К середине 90-х годов ею написано уже около трех десятков пьес. Она не без кокетства возмущается, что столько лет носит «ярлык» бульварного, то есть буржуазного автора, а хотела бы, чтобы

ее считали «драматургом авангарда». Ситуация, весьма напоминающая «творческие муки» Филиппа. Признанный сегодня мастер бульварного театра, Франсуаза Дорен верна его темам и традициям с завидным постоянством. «Поворот» — пример типичной продукции хорошего качества, которым так гордится бульварный театр. Особую пикантность и забавность ей придает социальное положение героев любовного треугольника, своеобразная постановка проблем творчества. Пародийность образа Ванковича очевидна, Дорен не упускает случая поиздеваться над всеми атрибутами театра, который она называет авангардным и который в глазах ее зрителей этими атрибутами и исчерпывается: помещение — ангар, место «прописки» — предместье, автор — длинноволосый и бородатый, неопрятно одетый молодой человек с нефранцузским именем и фамилией (имя его подруги — Татьяна, и одета она, конечно же, в джинсы); он к месту и не к месту — главным образом, не к месту — рассуждает о классовой борьбе; его драматургия — набор плохо стыкующихся фраз, бессмысленных, но выдаваемых за глубокомысленные, пауз и т. д. и т. п. Можно легко себе представить, как развлекались на спектакле зрители, видя безусловную победу по всем статьям, которую одерживал столь милый их сердцу Бульвар в лице Филиппа Руссо, блистательно сыгранного Жаном Пиатом.

Представляются излишними пространные комментарии к пьесе Франсуазы Дорен, к этому своеобразному творческому и, если хотите, идеологическому манифесту бульварного театра, в котором его кредо выражено достаточно определенно. Любопытны отклики на «Поворот» театральных обозревателей ведущих газет и журналов. Они единодушны в прославлении мастерства Дорен и актеров, но одни ограничиваются этим, другие же делают упор на поединке «Бульвар» — «Авангард». Жан-Жак Готье, критик весьма почтенный, любящий подчеркивать свою объективность, заметил: «В этом “Повороте” есть все, чтобы нравиться, без малейшего самолюбования или вульгарности. И без легковесности, т. к. прекрасно известно, что сегодня тяжеловесность — смехотворна, скука — оскорбительна, а авангард является воплощением конформизма»⁷.

Рецензия театрального обозревателя «Орор» настолько показательна для атмосферы, царящей в парижских театральных кругах, что хочется процитировать ее более полно. Жильбер Гиймино пишет с ядовитым сарказмом: «Дерзкая Франсуаза Дорен рискует отныне быть заклеянной нашей марксистствующей и снобистской (что в общем-то одно и то же) интеллигенцией. Ведь она не проявила никакого почтения к торжественной скуке, глубочайшей пустоте, головокружительному ничтожеству, которые характерны для стольких произведений так называемого авангарда. Она осмелилась обратить святотатственный смех против знаменитой “некоммуникабельности людей”, этой альфы и омеги современной сцены. И эта извращенная реакционерка, потворствующая самым низменным аппетитам общества потребления, далека от того, чтобы признать свое заблуждение, свои ошибки и униженно нести клеймо бульварного драматурга. Она позволяет себе предпочесть фантазию Саша Гитри и шуточки Фейдо неясным откровениям Маргерит Дюрас или Аррабаля. Это преступление, которое ей едва ли простят. Тем более что оно совершено легко и весело с помощью тех самых достойных осуждения приемов, которые и обеспечивают долгий успех»⁸. «Бульвар» умеет не только прекрасно защищаться, но и нападать не только в своих драматических произведениях, но и в статьях, прославляющих его критиков. Конечно же, абсолютное большинство деятелей бульварного театра не только «не несут униженно свое клеймо», но и утверждают по мере сил и возможностей (иногда незаурядных), что их театр самый понятный и самый доступный, что это — именно то, в чем нуждается современный зритель.

Попытка бульварного драматурга вырваться из круга привычных тем и персонажей, показанная Франсуазой Дорен как временный каприз, в жизни порой выглядит несколько иначе. Герой «Поворота» не способен сделать решительный шаг, главным образом не потому, что окружающая его жизнь все время поставляет ему только бульварные сюжеты, но прежде всего потому, что убежден в правильности выбранного им пути; уверенность в себе покидает его на очень короткий срок и триумфально к нему возвращается.

Избранный им путь связан в его сознании с великим культурным наследием (он вспоминает, как вдохновенно мать рассказывала ему о своей любви к музыке и играла Бетховена и Моцарта, а отец читал поэмы Гюго и Мюссе: «как бы я не затыкал уши, эти голоса моего детства всегда будут для меня сильнее, чем шумы современной музыки и звуки герметической поэзии»), и он не только *хочет*, но и *должен* остаться тем, чем был. В действительности случается иногда так, что деятель театра, связавший свою судьбу с Бульваром, не может совершить решительный поворот даже тогда, когда это для него не мимолетная прихоть, как для Филиппа Руссо. В качестве примера могу сослаться на судьбу известного актера и режиссера бульварного театра Пьера Монди.

По иронии судьбы поставленный именно Монди спектакль сменил «Поворот» Франсуазы Дорен на афише театра «Мадлен». На этот раз Монди поставил пьесу английского драматурга Алана Эйкборна «Рождество» (его постановка пьесы Жана Пуаре «Клетка для сумасшедших» в театре «Палэ-Руаяль» выдержала к этому времени более 600 представлений). В театре «Жимназ» с успехом шла поставленная Монди пьеса «Утка с апельсином» Уильяма Дугласа Хьюма. Свой интерес к английской драматургии Монди объясняет тем, что такого рода юмор не характерен для французской бульварной комедии и привлекает его, так как позволяет несколько расширить привычные рамки драматургии Бульвара, за которые он постоянно пытается вырваться. «Я не знаю, что делать дальше, — сказал Монди в интервью в связи с премьерой “Рождества”. — Я не отношусь к тем, кто ругает лабораторный театр, но быть одним из его режиссеров я бы не смог. Театр совершенно иного плана, “Театр дю Солей” вызывает у меня восхищение, но и это не для меня. К сожалению, во французской драматургии не существует пьес, промежуточных между “1789 годом” и поставленной мной бульварной пьесой “Клетка для сумасшедших”. Я с удовольствием ставил эти пьесы, но мне хотелось найти что-нибудь другое... Я был бы рад, если бы Планшон или Шеро пригласили меня поставить что-нибудь для Национального народного театра в

Лионе». Поворот желаемый, но до сих пор неосуществленный.

В связи с пьесой Дорен «Поворот» хотелось бы сказать и еще об одной особенности бульварного театра именно 70–90-х годов. При всем том, что создание иллюзии стабильного благополучия остается главной его заботой, в навсегда выверенный «сюжет» начинают входить и реальные социальные, иногда даже политические проблемы времени. Существуют они на сценах театров Бульваров, конечно же, в стертom виде, редко отвлекая зрителей от главных мотивов: супружеской неверности, комикования по поводу человеческих пороков и страстишек. Но само их появление свидетельствует о способности бульварного театра к мимикрии. И общая атмосфера рубежа 60–70-х годов в Западной Европе и США, молодежные движения протеста, вызвавшие обострение интереса к политике и социальным преобразованиям в самых разных слоях общества, нашли свой отзвук в драматургии Бульваров, постепенно приучив и его зрителей к тому, что смеясь можно говорить о серьезном. В этом плане еще более показательна пьеса Дорен «Стресс», премьера которой состоялась в ноябре 1980 г.

История современной женщины, энергичной, эмансипированной, но бесконечно уставшей от агрессивности жизни в большом городе, рассказана в «Стрессе» с юмором, но и подлинным сочувствием. Мари-Пьер (эту роль играли Жанна Моро, а затем, с июля 1981 г., Даниэль Дарьё) радиокomentатор, жена актера-неудачника, мать юных сына и дочери, ищущих свое место в жизни, не выдерживает всех обрушивающихся на нее ежедневно забот и решает «выпустить пар» по рекомендации своего врача-психологa. Ее напор встречает лишь ответное непонимание и агрессивность. И лишь пришедший ей на помощь сосед по дому способен все уладить, действуя с необыкновенным терпением и желанием прежде всего понять ближнего. Выясняется, что г-н Дусе (в этой роли блистательно выступил знаменитый комик Жак Дюфило), чья «говорящая» фамилия переводится как «мягкий», «нежный», проповедующий доброту и взаимопонимание, — пациент псих-

больницы, сбежавший из нее. Как это нередко бывает в фольклорной традиции, самым разумным персонажем оказывается безумец. Но перевернутость ситуации важна Дорен, чтобы обратить внимание зрителей на подлинное безумие современного большого города. Она делает самым разумным персонажем своей комедии безумца потому, что именно он наиболее эффективно противостоит безумию мира, которое становится для современного человека уже привычной средой обитания, разрушая его как личность, превращая в озлобленное и агрессивное существо. Мораль в этой пьесе Дорен прочитывается легко, выявляя авторское отношение к поставленной в ней проблеме.

В меньшей степени актуально звучит и комедия «Шлягер», на долю которой выпал самый большой пока успех в творческой биография Дорен. Представляя ту или иную ее новую пьесу, критика не забывает напомнить, что она вышла из-под пера автора «Шлягера». «Шлягеру» принадлежит пока и рекорд долголетия среди написанных Дорен комедий: поставленный знаменитым французским актером Франсуа Перье, исполнившим и главную роль, спектакль не сходил со сцены «Театр Антуан» более двух лет, ежевечерне делая полные сборы. Почти единодушно восторженные рецензии пестрели самыми лестными эпитетами. Жан-Жак Готье в связи со «Шлягером» отметил новые черты таланта Франсуазы Дорен: рядом с присущими ей всегда остроумием и виртуозностью стиля появились «личность и искренность подлинного чувства»⁹. Вероятно, справедливо будет предположить, что сделав своим героем человека пишущего, Дорен наделила его многими своими мыслями о призвании литератора и его положении в обществе, падком на сенсацию. Речь идет, конечно, не о биографических совпадениях, хотя Дорен начинала как автор не имевших успеха романов, а о том, каково приходится человеку, если его представления о жизни и искусстве не совпадают с расхожими стереотипами, которые навязывают сегодня своим восторженным потребителям все средства «массовой культуры». Твердо следуя законам жанра, Дорен не сгущает краски и не драматизирует ситу-

ацию, в которой скромный преподаватель литературы оказывается знаменитым не благодаря своему писательскому дару, а потому, что его сын сочинил песенку с потрясающим названием «Как нам наплевать на всё», мгновенно ставшую шлягером. В этой ситуации, безусловно, смешными выглядят те, а в их числе и самые близкие Бенуа Ларозу люди — мать и сестра, кто всегда готов идти на поводу у моды и лишен способности, да и желания, разглядеть самостоятельно что бы то ни было. Appetit кота Вильяма беспокоит мать Бенуа куда больше, чем судьба написанного сыном романа. Но зато какой энтузиазм вызывает у нее внезапно пришедшая к внуку слава «звезды эстрады».

В этой пьесе, как и во многих других пьесах Дорен, авторская позиция прочерчена достаточно отчетливо, и именно она делает смешным не героя, плохо приспособленного к нравам современного буржуазного общества, а само это общество, поставившее с ног на голову нормальные представления о человеческом достоинстве и морали. Смешон не Бенуа, который не способен понять, как жених его сестры может быть польщен тем, что его племянником и свидетелем на их свадьбе будет любовник его бывшей жены. Смешна мать Бенуа, не чувствующая никакой двусмысленности в этой ситуации лишь потому, что ее внук «звезда». Благополучней финал истории об искушении славой отца и сына Лароз, в которой их соперничество могло бы привести к полному разрыву семейных уз, объясняется прежде всего тем, что Бенуа, посвятив всю свою жизнь сыну, вырастив его без ушедшей от него жены, сумел привить ему те же представления о главных жизненных ценностях, коих всегда придерживался сам. Дорен не оставляет нам в этом сомнения: в решающем объяснении отца и сына, в ответ на удивление Бенуа, что Лоран рассуждает, как он, несмотря на новую для него ситуацию «звезды», сын говорит: «“Юной звездой”, как ты это называешь, я стал всего три месяца назад, а твоим сыном — двадцать два года. Все это время я вырабатывал привычки. Когда-нибудь я, может быть, и научусь говорить как “звезда”, как учатся говорить на иностранном языке. Думать же я все-

гда буду на родном, отцовском языке»¹⁰. Главная победа, которую одерживает в комедии Дорен ее герой, состоит в том, что жизнь дает ему возможность убедиться в подлинной духовной близости с сыном. Его «старомодные понятия» помогли и, вероятно, еще не раз помогут выстоять под напором оглушительного успеха «новомодной звезде», сочинителю шлягера «Как нам наплевать на всё».

Один из ведущих театральных обозревателей Мишель Курно упрекнул Дорен в том, что «она не знает молодежь»¹¹. Даже если этот упрек в целом и справедлив, то, высказанный по отношению к образу Лорана, он свидетельствует о непонимании сути комедии «Шлягер». Как бы Дорен не знала молодежь, она не может не знать о том острейшем конфликте поколений, который был одной из побудительных причин молодежного движения, охватившего на рубеже 60–70-х годов большинство стран Запада. И о том антагонизме между старшими и младшими, в котором каждая сторона обвиняет другую. И о тех многочисленных произведениях литературы и искусства, особенно кинематографа, в которых яростный нигилизм «детей» прямо пропорционален косности и бездушию «отцов». Думается, что в «Шлягере» Дорен предлагает своим зрителям по-иному посмотреть на острейшую проблему, практически затронувшую каждую семью. Отказаться от чувства обреченности, от убеждения, что взаимопонимание детей и родителей утеряно безвозвратно. Именно для этого и об этом пишет свой роман Бенуа Лароз, обнаруживающий очень чуткое отношение к молодому поколению. «В наше время юные очень стыдливы... — говорит он издателю. — Конечно, в том, что они чувствуют! Они охотно афишируют свои мнения, выставляют на показ свои тела ... но свои чувства скрывают как нечто постыдное»¹².

Может быть, «призыв ко всеобщему примирению французов»¹³, который услышал в «Шлягере» известный театральный критик Ги Дюмюр, во многом утопичный в силу тех социальных противоречий, которые Дорен постоянно выносит за скобки своих пьес, оказался одной из причин успеха этой комедии. Как и в последующих ее произведениях, в «Шлягере» есть определенная модель по-

ведения, которая, по мнению писательницы, могла бы привести к положительным результатам, как-то изменить в лучшую сторону существующее положение вещей.

Вероятно, справедливо предположить, что автор вкладывает в уста главного героя собственное отношение к молодым. Отношение совсем не характерное для большинства драматургов театра Бульваров, которые если и откликнулись на проблему взаимоотношений поколений, то неизменно оказывались на позициях «отцов», изображая «детей» бездушными и эгоистичными, наглыми и беспардонными, плещащими родителям черной неблагодарностью за их заботу и внимание (тут можно вспомнить в качестве примера пьесы Жана Ануя «Ты был так мил в детстве» и «Директор "Оперы"»).

Вплоть до конца 50-х годов имя Жана Ануя чаще всего упоминается рядом с именами Жана-Поля Сартра и Альбера Камю, Жана Жироду, чье сильное влияние, по мнению большинства исследователей, Ануй, бесспорно, испытал. Но «поздний Ануй» мало похож на себя раннего. Его творчество словно разломилось пополам, хотя темы и мотивы поздних произведений нетрудно отыскать в предвоенных пьесах, особенно в «розовом» цикле. Неизменным осталось отточенное мастерство, прекрасное знание законов сцены, блистательное владение секретами диалога, которое он унаследовал от Жироду и французской «хорошо сделанной пьесы» рубежа веков. Но Ануй, создатель образа юной бунтарки, проходящей под разными именами, житейскими и мифологическими, через его пьесы 30–40-х годов (Тереза из «Дикарки», Антигона, Эвридика из одноименных пьес и, наконец, Жанна д'Арк из «Жаворонка»), бескомпромиссно отстаивающей свое право на противостояние пошлости и меркантильности окружающей ее среды, этот Ануй уступает место бытописателю нравов и страстишек той самой среды, представители которой были лишь персонажами фона в его ранних пьесах. К началу 60-х годов у него появляется снисходительно-понимающее отношение к людям, руководствующимся в жизни «здоровым смыслом», не признаваемым его юными героинями. Оно заменило Ануя злую иронию и насмешку. Теперь он переадре-

совывает ее тем, кто обуреваем порывами и высокими идеалами и кто неизменно оказывается у «позднего Ануя» эгоистичнее и лицемернее откровенных буржуа.

В 70–80-е годы Ануй окончательно слился с театром Бульваров, оставаясь признанным его лидером и не имея никакого отношения к тем процессам, которые происходили во французском театре «вне бульварного кольца». И вряд ли стоит упрекать критику, которая, признавая лидерство Ануя «на Бульварах», предъявляла к нему завышенные требования, памятуя о его прошлой принадлежности к «драме идей» и о его бунтующих героинях. Но может быть, самым показательным для драматургии Ануя 70–80-х годов, населенной бесчисленным количеством персонажей, вобравшей в себя множество человеческих типов и характеров, оказалось изменение авторского отношения к рожденным его фантазией отпрыскам рода людского: он теперь на стороне тех, кого не принимали, с кем яростно конфликтовали героини его прежних пьес.

Дикарка Тереза отказывалась от счастья и благополучия, потому что твердо знала, что даже если она станет закрывать глаза, чтобы не видеть чужих несчастий, ей все равно будет мешать, будет вторгаться в ее безмятежную жизнь мысль о мерзнувшей где-то бездомной собачонке. Уже в 50-е годы герои пьес Ануя счастливо лишаются способности думать не только о бездомной собачонке, но и о живущих рядом и страдающих по их вине людях. Эгоизм как жизненная позиция с годами оказывается все более оправданным и привлекательным для персонажей Ануя. В 1981-м году появляется его пьеса «Пупок», где сосредоточенность героя на себе получает предельно завершенное выражение: самосозерцание сведено к созерцанию собственного пупка. Но нарциссизм, сниженный до уровня расхожего выражения, употребляемого для характеристики эгоистической природы («ничего не видит, кроме собственного пупка»), не становится объектом для осмеяния. Со свойственным ему умением и самоотдачей Ануй старается доказать правомерность и оправданность такой жизненной позиции и провоцирует критику на отождествление героя с автором, на соотнесение «философского заня-

тия персонажа» с «углубленным мирозерцанием» самого Ануя.

Эгоистами, достойными осмеяния и разоблачения, оказываются теперь представители молодого поколения, уже не бунтующие, а паразитирующие на благах, отвоеванных у жизни их буржуазными отцами, буржуазность которых они не забывают притом презрительно отметить и изобличить. Поздняя драматургия Ануя в сравнении с большинством его ранних пьес написана словно по принципу перевертыша. Искренне страдавшие от мещанства и худших проявлений буржуазного здравого смысла, рвавшиеся за пределы душного и обязательно пошлого мира практицизма и обывательских представлений о счастье персонажи тех далеких лет ушли из его пьес вместе со временем, их породившим, вместе со взглядами на мир молодого писателя, преклонявшегося перед Жироду, Клоделем и Пиранделло. Их место заняли молодые создания, прекрасно научившиеся, не признавая уклада «общества потребления», потреблять его блага. Их антибуржуазность, щедро облеченная в слова, никак не подтверждается поступками,

А подлинными героями становятся такие персонажи, как академик Леон де Сен-Пе, реакционер, в котором зрители с удовольствием узнают себя (комедия «Штаны», 1978). Академик цепляется за прежние понятия и «нравственные ценности» перед лицом разъяренных представительниц Комитета Освобожденных Женщин XVI округа Парижа, куда его жена подала жалобу на связь мужа с горничной. Высмеивая в своей антиутопии то «недалекое будущее», когда к власти придут феминистки, Ануя высказывается в этой комедии по гораздо более широкому кругу современных проблем, вкладывая в финале в уста своего героя сентенцию, очень напоминающую позицию «новых философов», завоевавших в конце 70-х годов во Франции определенный вес в кругах неконформистов. Их тезис о том, что процветание общества во многом зависит от того, что «каждый сверчок должен знать свой шесток» и не стремиться к разрушению и стиранию социальных и классовых перегородок, очевидно, очень импонировал Ануя в последний период его творчества. Вырвавшись из-под надзора

ревнительниц женской эмансипации (доведенной до абсурда, дабы предстать перед зрителями лишь в уродливых и идиотических своих проявлениях), академик Леон де Сен-Пе бежит в Швейцарию вместе с горничной и слугой, которого он называет не иначе как «пёпль», т. е. «народ». Так вот этот слуга-народ, убегающий со своим хозяином, в начале пьесы хорохорившийся и заявлявший, что он всегда прав, так как принадлежит к «трудящимся классам», на вопрос хозяина о том, что же он выиграет от революции, отвечает: «Не знаю. Может быть, то, что о ней не будут больше говорить»¹⁴. «Каждый на своем месте и все свободны. Вот что такое демократия»¹⁵, — провозглашает академик. Короткая, как в басне, «мораль под занавес» свидетельствует не только об общественной позиции Ануя, но и о появившемся у него в последние годы жизни стремлении все договаривать до конца в своем желании преподать согражданам урок.

Морализаторство и эгоцентризм, столь очевидно проявившиеся в пьесах «Штаны» и «Пупок», — грустный итог творческого пути, длившегося более полувека. Грустный потому, что обнаруживает не только смещение мировоззренческой позиции, но и, может быть, закономерное, но оттого не становящееся более привлекательным, обветшание художественных завоеваний, превращение высочайшего мастерства в сумму наработанных приемов, действующих безотказно. Словно из театра Ануя ушла душа, а с ней и страстность. Она еще теплилась в произведениях 70-х годов о людях театра, живущих в его зыбком и условном мире, в котором так тесно переплетены реальность и фантазия, подлинные и выдуманные чувства.

«Люди искусства» очень часто становились персонажами пьес Ануя разных лет. Они были частью той удушающей среды, которая вызывала у юных героинь страстное желание вырваться из ее тисков на волю. Их принадлежность «миру прекрасного» не делала их ни чище, ни лучше, ни бескорыстнее других, с годами его герои, причастные к творчеству, все чаще становятся личностями незаурядными, по-своему одаренными, притягивающими к себе как магнит, несущими на себе отсвет мира кулис, манящего

своей необычностью и «невсамделешностью». В их изображении драматургом нет идеализации, они вельможны щедры, но и царственно эгоистичны, упоены собой и всегда слишком поздно замечают зло, причиненное ими другим, чаще всего тем, кто был способен искренне и бескорыстно любить их. Но одновременно оказывается, что именно они, пропускающие через себя десятки чужих судеб и жизней, пусть вымышленных, более терпимы к чужим слабостям и порокам, тем более что за плечами у них немало прожитых лет и различных перипетий в собственной судьбе.

Знаменитый директор оперы синьор Антонио («Директор оперы», 1972), знаменитый режиссер Жюльен Палюш («Не будьте мадам», 1970), знаменитый автор детективных романов, которого его многочисленные родственники называют просто Шеф («Дорогие птички», 1976), немало грешившие на своем веку, стараются внести хоть какой-то мир и спокойствие в жизнь своих близких. Они, бесспорно, выигрывают в сравнении с представителями молодого поколения, презирающими их за конформизм, провозглашающими принципы безграничной свободы и цинично живущими за счет своих «обуржуазившихся предков». Жизнь и творчество научили бывших «священных чудовищ» (так назвал людей театра Жан Кокто, создав под таким названием пьесу еще в 1940-м году) терпимости и состраданию. Идущее же им на смену поколение предстает столь бездушным и циничным, что невозможно себе представить его «очеловечение».

Особое место в творчестве Ануя занимает написанная в 1969 году пьеса «Дорогой Антуан, или Неудавшаяся любовь», представляющая собой редчайший в драматургии жанр «автопортрета». Вероятно, она может по праву занять свое место в ряду самых исповедальных произведений литературы XX века, место исключительное, потому что предназначена, в силу своих видовых особенностей, к показу на сцене, то есть к исповеди публичной, да и к тому же еще и разыгранной. И потому она многое приоткрывает и помогает понять в судьбе знаменитого драматурга Жана Ануя. Несмотря на то, что автор «Антуана» создал после

этой пьесы еще около десятка произведений, именно в ней — ощущение некоего итога, поражающего обнаженностью самоанализа, обнаруживающего, сколь непростым, а порой и мучительным был постоянный поиск своего творческого «я» для драматурга, которого уже с середины 50-х годов стали воспринимать лишь как удачливого и плодовитого ремесленника, хорошо овладевшего приемами и секретами своего ремесла. Ануевский «автопортрет» выполнен не в темных и мрачных тонах, он окрашен прежде всего столь свойственными ему иронией и насмешкой, но примесь горечи и грусти ощутима настолько, что определение жанра этой пьесы как комедии вызывает почти такое же чувство недоумения, как и по поводу комедийности «Трех сестер» или «Вишневого сада».

Еще один вариант бульварного театра, если можно так выразиться, «эстетизированный Бульвар», представлен драматургией знаменитой писательницы Франсуазы Саган. С именем Саган связана целая эпоха во французской послевоенной литературе: 50-е годы — пора разочарований и несбывшихся надежд, выраженных с особой остротой в произведениях молодых, только еще приходящих в литературу писателей.

Прекрасный язык, лиричное настроение, тонкий психологизм выделили прозу Саган из широкого потока «литературы о красивой жизни». Лиризм, тонкий душевный настрой принесли на сцену герои ее пьес, хотя, надо сказать, Саган-драматург совершенно очевидно уступает Саган-романистке. Если не считать пьесы «Сиреневое платье Валентины» (1963), написанной в лучших традициях бульварной комедии, Саган почти неизменно придает своим пьесам несколько вычурную изысканность, поражая воображение зрителей экзотичностью места действия и экстравагантностью причуд своих героев. В костюмах XVIII века разгуливают персонажи «Замка в Швеции» (1960), подчиняясь прихоти владелицы родового замка. Следуя соблюдаемому ею неукоснительно семейному вето на развод, брат хозяйки замка, чтобы жениться вторично, инсценирует похороны своей первой жены, которая преспокойно продолжает жить в замке. Там же поселяется брат второй

жены, находящийся с сестрой далеко не только в родственных отношениях. Пьеса пользовалась успехом, так как зрители и критики увидели в ней остроумную насмешку над сартровскими «Затворниками из Альтоны».

Уэмблинг Хаус, родовое поместье баронета Честерфильда — место действия другой пьесы Саган «Лошадь в обмороке» (1966). Любовь главы старинного рода Честерфильдов Генри-Джеймса к молодой авантюристке Корали, приехавшей в Англию вслед за своим любовником, женихом дочери баронета, — единственное, что напоминает о живых человеческих чувствах в доме, где у камина стоит чучело любимой собаки и где поклоняются лишь одному богу — этикету. Насмешливо вззирающий на свое бездарное семейство Генри-Джеймс, прячущий за цинизмом и ироничностью легко ранимую душу, напоминает нам о том, что Саган — хороший психолог. Остальные персонажи и сам сюжет надуманны и неинтересны.

Роскошный салон в Петербурге, а затем еще более роскошная вилла под Одессой — места действия пьесы «Счастье, нечет и пас» (1964). Хотелось бы надеяться, что эта пьеса Саган — пародия на бульварную «драму из русской жизни», но, к сожалению, драматург не дает нам для этой надежды никаких оснований. Нас призывают мучаться вместе с героями из-за сложностей «славянской души», когда муж любит только жену, но беспрестанно ее мучает, а она любит только его, но готова стать любовницей другого. Вырождающийся род когда-то богатых графов Дивериных обязан своим плачевным состоянием картежным страстям Игоря, порочным наклонностям Ладисласа, выгнанного из полка за увлечение гусаром, пристрастие к спиртному старой графини и неземной красоте жены Игоря, Ангоры, за один благосклонный взгляд которой муж убивает «соперников» на дуэли. «Развесистой клюквы» так много, что будь даже сами ситуации более правдоподобными, чем они выглядят в пьесе, и то в них трудно было бы поверить.

А нужно ли вообще верить в правдоподобие того, что происходит на сцене? Если большинство бульварных комедий построены по принципу обыденности, узнаваемости

ситуаций и психологии, то пьесы Саган подчеркнута театральны, костюмированы, их привлекательность для зрителя бульварного театра в своего рода экзотике. Салоны Парижа или пляжи Лазурного берега, эти постоянные «персонажи» романов Саган, — приметы среды, говорящие о социальном положении героев больше, чем пространственные описания. Замки в Швеции или Сессексе, роскошные дома в Петербурге или Одессе производят впечатление взаимозаменяемых театральных декораций, в которых разыгрываются столь же театральные страсти. Бульварному зрителю приятно посмотреть про «нравы высшего света».

У Саган есть одноактная пьеса «Заноза», сценическую судьбу которой мне не удалось установить. Это несколько дней из жизни третьеразрядной актрисы, которая прикована к постели после автомобильной катастрофы. В жалком дешевом отеле, где она снимает комнату, появляется новый коридорный, Люсьен, приехавший из провинции юноша, мечтающий о театре. Актриса рассказывает ему, что она, Элизабет Мадран — знаменитая актриса, переигравшая все лучшие роли мирового репертуара, что она поселилась в этой дыре для того, чтобы изучить среду, в которой выросла героиня ее новой роли, что ради этой работы она вынуждена была отказаться от выгоднейшего контракта с Голливудом. Элизабет начинает репетировать с Люсьеном, пытается привлечь к этим репетициям своего возлюбленного, Ивана, который все реже приходит к ней. Однажды Иван рассказывает Люсьену всю правду, оставляет немного денег в уплату за отель и говорит, что никогда больше не придет к Элизабет. Люсьен ничем не выдает Элизабет того, что знает о ней все, и продолжает слушать ее рассказы о том, какое великое счастье быть актрисой, какое великое искусство — театр. И они продолжают упорно репетировать «Даму с камелиями», и он внимает каждому слову Элизабет, каждому ее замечанию.

Банальный сюжет, традиционная мелодрама, но в «Занозе» столько подлинного, а не выдуманного чувства, такая щемящая грусть, что авторство Саган узнается в ней бесспорно, в то время как ее «костюмированные пьесы» кажутся иногда самопародией. То тут, то там проскальзыва-

ет в этих пьесах озорная улыбка автора, иронизирующего не только над своими персонажами, но и над зрителем, приготовившимся поглазеть на «нравы высшего света». Иное дело «Пианино в траве» (1970). Из всех драматических произведений Саган эта комедия тематически наиболее тесно связана с ее прозой, с ведущими темами ее творчества.

Прихоть не привыкшей себе в чем-либо отказывать Мод собирает вместе небольшую группу людей в ее доме в Турени, где двадцать лет назад они весело провели целый месяц. Каприз богатой женщины должен позволить осуществить неосуществимое: вновь пережить дни, давно и безвозвратно ушедшие. И хотя обреченность такой попытки очевидна, страстное желание Мод на какое-то время, кажется, возвращает всех к беззаботным и увлекательным дням молодости. Саган моделирует ситуацию, которая вбирает в себя различные варианты судеб людей, тесно связанных между собой когда-то, на пороге выбора жизненного пути. Она использует в своей пьесе распространенный сюжет, позволяющий как бы проследить жизнь героев на достаточно длительном временном отрезке. Ведь как не старается Мод заставить своих гостей просто воспроизводить времяпрепровождение двадцатилетней давности с его пикниками и катанием на велосипедах, с купанием в Луаре и танцами под луной, ей не удастся зачеркнуть эти два десятилетия, которые были для каждого из них существенно важны. Они, сегодняшние, уже не могут отделаться даже на время, даже очень того желая, от груза прожитых лет. Пианино в траве, ставшее для них своего рода символом их веселых эскапад, как и любимая когда-то пластинка, теперь звучит иначе.

Кажется, что Франсуаза Саган вывела в своей пьесе собирательные образы героев своих романов. В той характеристике, которую она дает действующим лицам этой комедии, ощутим не только насмешливый взгляд автора, но и самоирония. Действительно, с незначительными вариациями и уточнениями, имеющими, конечно же, весьма существенный характер, определения «рода занятий» и даже внешности героев «Пианино в траве» могли бы быть отнесены к очень и очень многим персонажам почти всех

без исключения романов и повестей Саган. «Мод — очень богата, красива; Луи — алкоголик, обаятелен, но опустошен; Анри — любимец женщин, прекрасно выглядит; Изабель — его жена, молода, красива, гусыня; Эдмон — маленький толстяк, чинный педагог; Алин — его жена, суровый вид; Сильвян — компаньонка Мод, внешность соответствующая; Жан-Лу — деловой человек, бывшая великая любовь Мод» — этот «джентльменский набор» выглядит почти пародийно, но он так же неизбежен, когда речь идет об определенном социальном слое, как и названия марок дорогих автомашин или домов моды или знаменитых курортов. В пьесе, написанной более чем через 15 лет после своего шумного литературного дебюта, Франсуаза Саган показала, как превратились в расхожие стереотипы те постулаты вседозволенности и неприятия морали, та обязательная «непохожесть на других» и «полная свобода», которые представлялись «золотой молодежи» 50-х годов как лишь ей принадлежащие откровения и вызов скуке и однообразию будней. Оказалась ли счастливой жизнь, прожитая в соответствии с этими принципами? Едва ли кто-нибудь из персонажей «Пианино в траве» может ответить на этот вопрос утвердительно. Самый, пожалуй, искренний из них Луи скажет в финале Мод, что они напрасно загубили свои жизни и что она знает это. Да ведь и богатая красавица Мод затевает «возвращение в молодость» не просто чтобы потешить себя, а от горького чувства одиночества.

Потому так много грусти в насмешливо-веселой комедии «Пианино в траве», что писательница, не отождествляя себя с ее героями, в то же время не может, да, вероятно, и не хочет полностью отмежеваться от них. И для нее наступила пора подведения предварительных итогов. Вскоре после «Пианино в траве» появилась книга «Синяки на душе» (1972), в которой Саган, уже не прячась за своими персонажами, в авторских отступлениях серьезно и взволнованно рассказывает о своей жизненной и творческой позиции, о нетерпимости к фальши и лицемерию, о недопустимости для художника равнодушия и безразличия по отношению к тому, что происходит при нем и о чем он пи-

шет. За эти годы появилось несколько романов, книга мемуаров «С наилучшими воспоминаниями» (1984) не столько именно о себе, сколько о своем поколении. В театр Франсуаза Саган пока больше не возвращалась.

Но расставаясь с персонажами «Пианино в траве», думаешь о том, что их прозрение мимолетно и все непременно вернется на «круги своя». Да и молодое поколение, с которым они никак не могут найти общий язык, уже в силу своей принадлежности к «сливкам общества» обречено идти теми же тропами. Авторский сарказм очевиден в изображении «гусыни Изабель», представляющей в пьесе это самое молодое поколение. Но разве ее рассуждения о том, что теперь нет никаких табу и все свободны, или простодушное до цинизма признание, что ей не стоит так уж привязываться к мужу, так как этот брак ненадолго, не восходят к тем же принципам, которыми всю жизнь руководствовались ностальгически вспоминающие свою молодость друзья Мод? Изабель, как и Алин, в большей степени, чем все остальные персонажи, лишена авторской симпатии. Но именно ей дарит Саган реплику, которая повторяется так часто, что не может остаться незамеченной. «Поедем в Сен-Тропе», — говорит Изабель мужу при каждом удобном случае, чем вызывает раздражение Мод, а затем и Анри. Сен-Тропе, самый модный на Лазурном побережье курорт, куда в конце концов и уезжает Изабель, обладает необычайной притягательной силой, олицетворяя роскошь и успех, праздность и развлечения; в устах же Изабель он приобретает еще и оттенок чего-то вызывающего, противостоящего будто бы вкусам и привычкам старшего поколения.

Самоирония Саган тут легко прочитывается французами, особенно ее сверстниками. Ведь именно она открыла когда-то этот небольшой рыбацкий поселок на Средиземноморском побережье. Ее необычайной популярности в середине 50-х годов, когда буквально каждый ее шаг привлекал к себе внимание прессы, и появлению вслед за ней в Сен-Тропе восходящей звезды молодого французского кино Брижит Бардо обязан этот курорт своей фантастической славой и процветанием, тем, что к нему устреми-

лись знаменитости со всех концов земного шара. Так кто же, как не она сама, Франсуаза Саган, «несет ответственность» за то, что Сен-Троpez стал Меккой для таких, как Изабель?

В 90-е годы на Бульварах появляется еще одно имя автора-женщины — Ясмина Реза. Как и ее старшие коллеги, Франсуаза Дорен или автор многих бульварных пьес Лоле Беллон, Ясмина Реза начинает свою творческую биографию как актриса, а уж затем, узнав театр изнутри, начинает писать пьесы. После того как она дважды удостоивалась престижной театральной премии «Мольер» как лучший драматический автор года за пьесы «Разговоры после похорон» (1994) и «Арт» (1995) она стала, пожалуй, самым знаменитым автором Бульваров. При этом ее успех, очевидно, связан с тем, что она в большей степени, чем кто-либо, отходит от самой привычной и распространенной схемы драматических произведений, выстроенной, главным образом, вокруг комических ситуаций. Продолжая линию Дорен и Саган, Реза сосредоточивает свое внимание на внутреннем мире человека, на его раздумьях и эмоциях. Она погружает своих героев в ситуации, где действие сведено к минимуму, где герои чаще предаются рефлексии, чем совершают поступки, где атмосфера важнее поворотов сюжета. Прекрасно усвоив уроки великой драматургии XX века (она немало играла хороших ролей, например, Аркадину в «Чайке»), Реза создает несколько сниженный, бытовой ее вариант. Сколько бы она не рассуждала в многочисленных интервью, что ее влечет к себе метафизическая ипостась творчества, ее пьесы прочно связаны с днем сегодняшним, с сегодняшним типом человека определенного круга. Они ближе всего к произведениям Скотта Фицджеральда, увлеченности творчеством которого Реза не скрывает. Действительно, персонажи ее пьес это чаще всего люди не совсем вписывающиеся в жесткую систему ценностей современного общества потребления, не изгой, но и не фавориты. Их утомляет необходимость постоянно быть включенными в активную деятельность, им хочется в большей степени, чем это позволяет ритм современной жизни, оторваться от ежедневных забот и погрузиться в

мир пусть никчемных, но таких приятных рассуждений. Им важно, что они могут позволить себе роскошь пофилософствовать, поспорить, не дать совсем исчезнуть «вредной привычке» мыслить. В этом смысле «Арт» — своеобразная квинтэссенция драматургии Ясмینی Реза.

История о том, как многолетняя дружба трех мужчин подвергается серьезному испытанию в связи с тем, что один из них купил абстрактную картину белого цвета, рассказана автором с завидным умением балансировать между серьезностью и иронией, между претензией на введение в текст сложных проблем человеческого существования и легкостью их разрешения. Успех «Арта», идущего во Франции в течение нескольких сезонов, поставленного во многих странах мира, включая Англию, где процветает своя драматическая традиция «хорошо сделанной пьесы», свидетельствует о том, что Реза очень точно уловила интерес зрителей 90-х годов к легкому, но все-таки претендующему на интеллектуальность зрелищу. Давая актерам прекрасный материал, предоставляя возможность каждому из троих в определенный момент солировать, Реза вручает им достаточно широкий веер проблем, над которыми нередко размышляет современный человек, особенно если он, как все герои пьес Реза, да и вообще персонажи бульварного театра, не очень обеспокоен добыванием средств для существования (эта проблематика неизменно оказывается за скобками). Сделав центром сюжета произведение искусства (или «искусства» — кавычки играют тут свою роль), драматург в еще большей степени, чем в других своих пьесах («Переход через зиму» — 1997, «Человек случая» — 1996), позволила персонажам продемонстрировать их интеллектуальный уровень. Конечно же, она не стремилась высмеять абстрактное искусство, а хотела посмеяться над эффектом «голого короля», который так часто присутствует в псевдоувлеченности этим искусством. Герои рассуждают о том, кто человек современный, а кто живет не в ногу со своим временем, о том, какие ценности главные для сегодняшнего индивидуума. Картина выявляет не столько их взгляды на искусство, сколько их жизненные позиции, чисто психологические мотивировки тех или иных поступков.

Неудивительно, что воспитанные в традициях русской психологической школы Игорь Костолевский, Михаил Филиппов и Михаил Янушкевич, которым довелось сыграть героев «Арта» в постановке Патриса Кербрата в России, привнесли в трактовку образов бóльшую глубину, расширили подтекст, по сравнению с тем, как играли этих же персонажей во французской постановке Кербрата актеры Лукини, Пьер Ванек и Жан-Луи Трентиньян. Прекрасно, что пьеса Реза предоставляет возможность для подобных «разночтений». Только не стоит судить ее по иным, чем избранным ею, законам. Не следует переводить ее в регистр «драмы идей» и лишать тем самым Бульвар одного из самых привлекательных его ответвлений. Благодаря Реза географические границы Бульвара весьма расширились, так как понятия «французский юмор» и «галльский темперамент», столь труднопереводимые на язык иных сценических культур, благодаря ее творчеству легче приживаются на чужих подмостках.

Примечания

¹ *Моруа А.* Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго. М., 1971. С. 141.

² *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 14. М., 1958. С. 189.

³ Там же. С. 190.

⁴ Там же. С. 190–191.

⁵ *Луначарский А. В.* О театре и драматургии. Т. 2. М., 1958. С. 251–252.

⁶ Здесь и далее сноски на полный текст пьесы, опубликованный в журнале *L'Avant-Scène/Théâtre*. №555. Janvier 1975.

⁷ *Le Figaro*. 12 janvier 1973.

⁸ *L'Aurore*. 12 janvier 1973.

⁹ Le Figaro. 20 septembre 1974.

¹⁰ L'Avant-Scène/Théâtre. № 572. Octobre 1975. P. 37–38. Здесь — игра слов: по-французски «родной язык» — «la langue maternelle», то есть — «материнский язык»; желая подчеркнуть привязанность Лорана к отцу, Дорен заставляет его сказать для обозначения родного языка «ma langue paternelle» (отцовский язык).

¹¹ Le Monde. 19 septembre 1974.

¹² L'Avant-Scène/Théâtre. № 572. P. 11.

¹³ Le Nouvel observateur. 30 septembre 1975.

¹⁴ Цит. по тексту в L'Avant-Scène/Théâtre. № 650. P. 8.

¹⁵ Op. cit. P. 34.



Театр «Буфф дю Нор»

ПИТЕР БРУК ВО ФРАНЦИИ

К концу 60-х годов Питер Брук был, бесспорно, одной из самых влиятельных и знаменитых фигур европейского театра. Придя в режиссуру двадцатилетним, в двадцать два года он уже вызвал огромный интерес публики и критики, поставив в Стратфорде-на-Эвоне «Ромео и Джульетту» Шекспира (1947 г.). С тех пор, пожалуй, каждая его работа вызывает множество споров и столкновений мнений, даже тогда, когда успех спектакля бесспорен. Своего рода рубеж в его творчестве ознаменовала постановка шекспировского «Сна в летнюю ночь» в 1970-м. Можно спорить, явился ли этот спектакль итогом исканий предшествующих лет или эскизом будущих поисков. Как бы то ни было, имя Брука на несколько лет исчезает с театрального горизонта. Его упоминают лишь деятели театра в контексте идей обновления театрального искусства, проявившихся очень активно на рубеже десятилетия, вплоть до середины 70-х годов. Было известно, что в 1970-м Питер Брук возглавил Международный центр театральных исследований, созданный в Париже под эгидой ЮНЕСКО и Международного института театра. Что получил он помещение бывшей фабрики по производству гобеленов («Манюфактур де Гобелен»), где вел занятия с группой молодых людей, приехавших к нему из разных стран и мечтающих стать актерами или получивших уже профессиональную подготовку, но стремившихся поработать с Бруком. (Знаменитый впоследствии румынский режиссер Андрей Щербан рассказывал, как приглашение в МЦТИ к Бруку решило его судьбу, оторвав на многие годы от родины, но и выведя его сразу на международный уровень).

На занятия в «Манюфактур де Гобелен» Брук никого не пускал и периодически уезжал со своей «командой» в далекие путешествия, чаще всего в экзотические, малоизвестные европейцам уголки Африки и Азии. Вот, пожалуй, и все сведения, которые могли получить в начале 70-х годов те, кому театральная жизнь без постановок Питера Брука казалась обедненной.

Сами эти сведения очень органично вписывались в контекст тех поисков новых путей, которыми был увлечен западноевропейский театр, французский в частности¹. Само название помещения, где за закрытыми дверями работал Брук, «Манюфактур де Гобелен», перекликалось с «Картушери де Венсен» — «Пороховые склады Венсенского замка», ставшие именно в 1970 году местом паломничества любителей театра не только из Парижа и Франции, но из многих стран: поставленный там Арианой Мнушкиной спектакль «1789» имел огромный успех и воспринимался как наиболее адекватная форма обращения к добуржуазному театру, к «театру для всех», независимо от их социального положения и «культурного багажа». Духу времени отвечал и интернациональный состав начинающих актеров, собранных Бруком в МЦТИ. Организационно он был логичен и оправдан — ЮНЕСКО организовала *международный* театральный центр, — но в то же время отразил любопытную особенность рождавшихся в те годы театральных коллективов: в них работало множество нефранцузских актеров или натурализовавшихся во Франции выходцев из самых разных уголков земного шара. Их экзотические фамилии становились чуть ли не обязательным признаком спектаклей тех лет, так же как их «плохой французский», вызывающий раздражение «буржуазной публики». Этот театр был предметом своеобразной гордости деятелей демократического французского театра². Часто эта гордость была оправдана, так как в постановках участвовали режиссеры и актеры из Турции или Греции, политические эмигранты, солидарность с которыми их французских коллег духовно обогащала и тех и других.

Но в большей степени эта «смесь племен и народов» не имела сколь бы то ни было политического оттенка, а ста-

новилась приметой интернационального братства, общей для процессов, происходивших в 70-е годы в театральном искусстве на Западе. Замкнутая на самой себе деятельность МЦТИ была и своеобразным возвращением к идее театральной «коммуны», которая в этот период тоже становится весьма характерной, и говорила о неразделенности театра и жизни, к чему стремились тогда многие театральные деятели Запада: скажем, американский Ливинг-тиэтр, так задуманный Джулианом Бекон и Джудит Малиной, или тот же «Театр дю Солей» А. Мнушкиной. Когда в середине 70-х годов Питер Брук вышел из добровольного «заточения», то выяснилось, что все эти идеи в его поисках преломились по-своему.

24 мая 1973 г. Брук выступил перед студентами Сорбонны. Эта одна из очень немногих, если не единственная тогда, публичная лекция Брука во Франции, производила впечатление не столько изложения неких бесспорных для него истин, сколько размышлений вслух, хотя и высказываемых в достаточно императивном тоне. Самоизоляцию некоторых театральных организмов, их превращение в театры-лаборатории без зрителей Брук объяснял, ссылаясь на свой опыт и на опыт Ежи Гротовского³, тем, что поиски подлинной искренности и аутентичности должны проходить вне публики. В то же время ему казалась очень привлекательной идея включения в игру, в самые простые театральные формы как можно большего числа людей. Поездки в Африку и были для его актеров такой попыткой проверить свои способности, «заразить» совершенно неподготовленного к театру зрителя, вовлечь его в некое действие, пробудить в нем вкус к импровизации. Брук подробно рассказывал о том, как каждый раз на новом месте возникала необходимость создавать новые ситуации. Часто в качестве отправной точки выбиралась имитация какого-либо вида трудовой деятельности; или посреди пустого пространства выставлялся незнакомый африканцам предмет — скажем, кожаный сапог, — который неизменно вызывал любопытство и помогал создать импровизированный спектакль. Брук говорил о том, что эти эксперименты научили его актеров не только импровизационной манере

игры и открыли перед ними многие ее возможности, но и преподали своего рода науку общения со зрителями. Конечно же, Брук прекрасно отдавал себе отчет в том, что неподготовленность жителей глухих африканских деревень к театральному действу в европейском его понимании с лихвой искупалась готовностью включиться в игру, выработанную веками участия в ритуальных и обрядовых церемониях. И все-таки, при всем различии форм общения, африканский опыт, по мнению Брука, должен был многому научить его актеров. И в частности, необходимости соединения в спектакле незнакомого, вызывающего любопытство, и узнаваемого; чужая песня, например, оставляет зрителей равнодушными, а совершенно незнакомый им предмет, наоборот, стимулирует их воображение и потребность в игре с ним.

После четырехлетнего затворничества и дальних путешествий Брук показал в октябре 1974 г. спектакль «Тимон Афинский» в помещении всеми забытого парижского театра «Буфф дю Нор», построенного в середине XIX века. Появление имени Питера Брука на парижской театральной афише не предварялось сколь бы то ни было эффектными анонсами. Вокруг этого события не было ничего похожего не только на ажиотаж, но даже и на тот стабильный интерес, который когда-то сопровождал приезд знаменитого английского режиссера со своими спектаклями во французскую столицу.

Но понадобилось совсем немного времени, чтобы стало очевидным, что возвращение Брука на театральные подмостки — триумфально. Питер Брук обрел свой театр. Такой, быть может, какой он искал многие годы. Стоит, вероятно, подробнее рассказать об этом театральном помещении, тем более что шоковое впечатление от него нашло отражение в рецензиях на постановку «Тимона Афинского», в которых, может быть, больше всего уделялось внимание «естественности» декораций и их соответствию замыслу постановщика. Употребленные критиками выражения «разрушенный театр» или «театр в руинах» — слишком сильные, передающие не столько реальное состояние театра «Буфф дю Нор», сколько само по себе пока-

зательное восприятие публикой действительно запущенного и заброшенного помещения, но помещения театрального.

К середине 70-х годов французские театральные обозреватели перевидали уже такое количество всякого рода построек, волею режиссеров приспособленных для театральных представлений, что, казалось, их было невозможно ничем удивить. Но то были сараи, ангары, бывшие пороховые склады и тому подобное. Тут был театр. Впервые попав в «Буфф дю Нор» в мае 1975 г. и имея уже солидный опыт посещения самых невероятных театральных помещений, вплоть до театра в трюме баржи, я тоже была потрясена его интерьером. Ни одно из театральных зданий не производило столь сильного впечатления, не запоминалось так надолго, не требовало так властно разгадки. Придя снова в «Буфф дю Нор» на спектакль Брука «Мера за меру» в 1978 г., я продолжала для себя эту загадку разгадывать. Увидев в декабре 1983 г. в этих же стенах небруковский спектакль, убедилась в правильности одной из своих догадок: вне режиссерского замысла Брука, непременно включающего интерьер «Буфф дю Нор» в спектакль, этот «зрительный зал» кажется просто неудобным и обшарпанным.

Справедливо предположить, что Брук был волен выбирать любой тип театрального помещения, и даже в рамках театров с традиционной архитектурой выбор у него был немалый; в Париже пустуют, а потом и исчезают бесследно когда-то знаменитые театры.

Топография парижских театров может рассказать очень многое о каждом из них. Абсолютное большинство их сосредоточено на правом берегу Сены. Из знаменитых лишь «Одеон» и «Вье Коломбье» находятся в Латинском квартале, да еще несколько театриков в улочках Монпарнаса. На правом берегу театры располагаются как бы гирляндами по отношению к Сене, уходя вверх к Монмартру. Первая россыпь театров — вдоль улицы Риволи. На площади Шатле стоят визави два знаменитых театральных здания Парижа: «Театр Шатле» и «Театр де ля Виль». За Риволи, там, где она почти сливается с площадью Пале-Руаяль — знаменитая, как ни один другой парижский театр, «Комеди

Франсэз». Если мысленно продолжить вдоль реки эту линию, то на площади Трокадеро высится Дворец Шайо, где сейчас работает Национальный театр, а с 1951 по 1972 г. находился Национальный народный театр. Параллельно этой линии, уже значительно дальше от Сены, на Больших Бульварах расположено множество театров. В центре этой «гирлянды» — «Гранд-опера́». Третья линия проходит тоже по бульварам, тем, что окаймляют подножие Монмартра. От площади Шапель через площадь Пигаль до площади Клиши. Собственно театр как таковой сегодня, как и век назад, представлен здесь лишь «Ателье» да «Буфф дю Нор».

Афиши на бульварах Шапель, Рошешуар, Клиши и в прилегающих к ним улочках пестрят названиями разного рода кабаре и мюзик-холлов, самые знаменитые находятся в квартале между Клиши и площадью Бланш — «Мулен-Руж» и «Казино де Пари». Заведения, специализирующиеся на эротических спектаклях, слово «театр» употребляют лишь в тех случаях, когда арендуют старые театральные помещения. А так их названия американизированы, что, вероятно, должно придавать парижскому шику интернациональный оттенок. Такого рода «театриков» в Париже великое множество, их география весьма разнообразна, хотя кварталы Сен-Дени, снесенного «Чрева Парижа», и Пигаль традиционно наиболее известны и популярны у иностранцев. Этот «эротический антураж» стал уже столь привычным для старого города, что едва ли стоит обращать на него серьезное внимание, говоря о Париже театральном.

Выбирая театр на углу улицы Фобур Сен-Дени и бульвара Ля Шапель, трудно не вспомнить о том, что этот квартал всегда был местом пересечения самого доступного, «низкого» искусства с самыми настойчивыми поисками путей обновления искусства «высокого». И косвенным подтверждением того, что Брук прекрасно отдавал себе во всем этом отчет, может служить спектакль «Убю в Буфф», поставленный им в 1977 г. Это была третья его работа в «Буфф дю Нор». Имя Альфреда Жарри, одного из самых знаменитых представителей монмартрской богемы рубежа веков, на афише «Буфф дю Нор» свидетельствовало, что

обосновавшиеся в нем люди театра помнят о том, где их театр находится. Да ведь и одна из пьес цикла об Убю, частично вошедшая в спектакль Брука, называется «Убю на холме». Холм — это Монмартр.

Но этот квартал знаменит еще и своими вокзалами, Восточным и Северным, Гар де л'Эст и Гар дю Нор. Атмосферой встреч и расставаний, постоянным многоголосьем разноязыкой толпы. В век дальних перелетов и аэропортов, невероятных скоростей есть что-то по-своему уютное в постройках XIX века. (Талант и неумемная фантазия Жана-Луи Барро превратили в одну из самых замечательных театральных площадок Парижа 70-х годов здание бывшего вокзала Орсэй; с 1987 г. это — музей). Возникновение «Буфф дю Нор», по-видимому, связано с появлением Гар дю Нор, что отражено в названии театра. «Буфф севера», открывшийся два десятилетия спустя после триумфальных успехов созданного Жаком Оффенбахом театра «Буфф паризьен»⁴, «Буфф дю Нор», вероятно, был призван соперничать с расположившимся неподалеку от «Гранд-опера» богатым и помпезным залом.

Ошеломляющее впечатление, которое производит сегодня «Буфф дю Нор», связано прежде всего со зримым образом упадка и обветшания былой роскоши. Остатки плафонной росписи свидетельствуют о том, что театр строился «на широкую ногу». Стройные колонны очень изящных пропорций, поддерживающие ярусы, создают ощущение легкости и ажурности бельэтажа и ярусов. Не очень большой по периметру театр кажется уходящим ввысь. Может быть, это ощущение усиливается тем, что сегодня в нем нет партера. Сценическое пространство огромно, оно начинается у задней стены театра, ничем не задрапированной, открытой на всеобщее обозрение; занимает всю ту часть, на которой когда-то находились сценические подмостки, и широким языком выдается в зрительный зал, словно слизнув ряды партера. Этот «язык» окаймлен с трех сторон несколькими рядами плохо обструганных скамей (естественно, без всякой нумерации мест), идущих амфитеатром. Их больше в наиболее удобном для зрителей месте, в фас по отношению к «сцене», и меньше справа и слева

от нее. В ярусах, начиная с бельэтажа, тоже стоят такие амфитеатром расположенные скамьи. Нередко публика располагается прямо у ног сидящих на первых скамьях, нисколько не заботясь о том, будет она мешать актерам или нет. В ярусах людей значительно меньше, очевидно, «вид сверху» мало кого устраивает. Надо отметить, что и Брук в своих постановках очень мало использует зал «по вертикали». Лишь в финале «Вишневого сада» Раневская и Гаев появлялись в ярусах, как бы обходя на прощание свой дом. Да Аня и Шарлотта спускали сверху чемоданы перед отъездом. Обычно же Брук обживает свои владения в «партере», окруженном с трех сторон зрителями.

В большинстве его постановок в «Буфф дю Нор» это сценическое пространство представляет собой голую, будто вытопанную, безжизненную землю. В «Иках», «Совете птиц», «Кости», в «Трагедии Кармен» и «Махабхарате» — эта земля воспринимается как оправданное сюжетом место действия и как нечто более абстрактное, философское: земля как основа основ, как корни, истоки, общее начало, вечность. На земле кажется таким естественным извечное течение жизни. Здесь разжигают костры: в «Иках» и «Кости», чтобы приготовить пищу, в «Кармен» у костра гадает Кармен. В «Махабхарате» огонь костров сопутствует человеку в его странствиях, магический круг огня позволяет проникнуть в замыслы богов. В «Вишневом саде» перед отъездом скатают лежащие на полу поблекшие ковры, и под ними окажется все та же сухая земля. В «Тимоне Афинском», «Мере за меру», «Убю» большая часть пространства занята очень невысоко поднятыми над землей помостами. Но и между ними возникают как коридоры или проходы участки земляного пола.

«Буфф дю Нор» поражает полным отсутствием какой бы то ни было театральной машинерии. Кажется, из всех достижений современной техники театра Брук использует лишь освещение. Отказ от всевозможных театральных атрибутов, в том числе и технических, объясняется не стремлением стереть грань между театром и жизнью, а намерением быть театральным. Брук не дает своим зрителям забыть, что они находятся в театре, но при этом мак-

симально приближает их к разыгрываемому представлению не только дистанционно, но и с помощью очень простых и выразительных решений проблемы театральной условности, закрепляемых, повторяющихся, переходящих из спектакля в спектакль. Так рождаются два очень красноречивых образа сценического пространства: земля — «пространство трагедии», и ковер, создающий ощущение пространства более обжитого, домашнего. Но и в том и в другом случае поражает приближенность к зрителю, отсутствие сколь бы то ни было очевидной границы между ним и актером. При этом граница существует, тот же ковер очерчивает ее своими размерами очень отчетливо — вот оно, игровое пространство. Но одновременно он словно отсылает нас к ситуации, когда, особенно на Востоке, люди собираются вокруг ковра, на котором располагается рассказчик. Близость «слушателей» заставляет его быть предельно точным в выборе интонаций и пластики. И земля, и ковер в «Буф дю Нор» — не абстрактные символы, но мощное объединяющее начало. Спектакль играется «глаза в глаза». Даже разделение на освещенную сцену и погруженный в темноту зрительный зал Бруком упразднено. Ровный, яркий свет заливал весь театр в большей части спектаклей, увеличивая чувство общности той ситуации, которую актеры и зрители должны пережить вместе.

Конечно, этот образ сценического пространства бруковских спектаклей 70-х годов рожден в дальних путешествиях: когда коврик из места репетиций и упражнений молниеносно превращался в место игры и импровизации, когда земляная площадь какой-нибудь африканской деревни становилась театральными подмостками. Оттуда же пришли в «Буфф дю Нор» и деревянные тонкие палки, бамбуковые шесты, нередко становящиеся элементами «декорации»: плетень в африканской деревне в спектакле «Кость» или быстро собираемые и разбираемые шалаши в «Иках» и «Совете птиц», неизменные атрибуты сражений и ритуалов в «Махабхарате». Но и во вполне европейской «Мере за меру» эти бамбуковые плетенки накрывали яму, служившую тюрьмой брату Изабеллы. В «Убю» палки легко превращались в весла. Но и земля, и ковер участвуют в

спектакле не только как место действия. И не только в этом качестве они оправданы сюжетно. Актеры постоянно играют с ними, используют их по ходу действия. Условный мир оказывается доступным и легко поддается расшифровке.

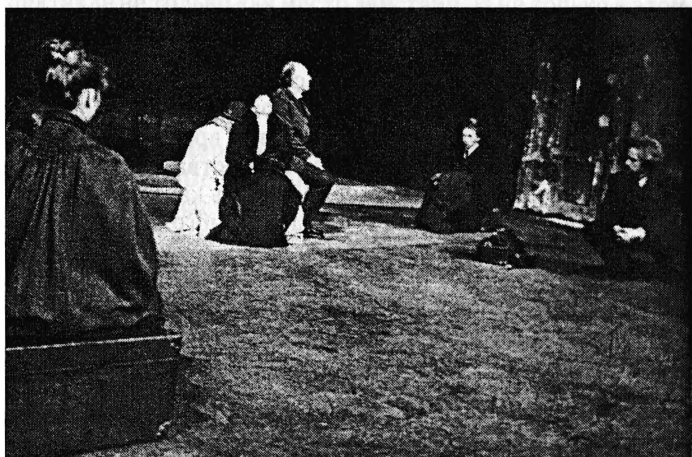
«Буфф дю Нор» позволил Бруку реализовать новые пространственные решения, которые стали для него главной составной частью поисков новых взаимоотношений с публикой. В одном из первых больших интервью после премьеры «Тимона Афинского», данном ведущему французскому театроведческому журналу «Травай театраль»⁵, Брук, в частности, сказал: «Выбор для постановки “Тимона Афинского” “Буфф дю Нор” (я, естественно, мог бы его поставить по-английски в Стратфорде) нераздельно связан с моим убеждением, основанным на трехлетних поисках МЦТИ, что условия “открытого театра” позволяют добиться гораздо более совершенных связей с публикой, чем театр “а л’итальенн”»⁶.

К середине 70-х годов идея театра, объединяющего самые разные слои общества, столь дорогая для Жана Вилара и всегда привлекавшая Питера Брука, становится одной из кардинальных идей его театра. Он не исповедует утопического взгляда на театр как на силу, преобразующую мир, но верит в возможность единения различных людей вокруг театрального представления, пусть единения временного. «По-моему, — сказал Брук в том же интервью, — публика значительно богаче, если она состоит из разношерстных элементов, чем если эти элементы однородны; наша задача в том и заключается, чтобы превратить этот разношерстный набор во временно однородное целое, которое вновь окажется разнородным по выходе из театра»⁷.

«Тема Вилара» в творчестве Питера Брука, вероятно, могла бы стать предметом особого исследования. Будучи на 13 лет моложе Вилара (1912 г. р.), Брук (1925 г. р.) дебютировал в режиссуре раньше него (его биографы называют в качестве дебюта постановку «Доктора Фауста» Марло в Лондоне в 1942 г.). Было бы очень интересно проследить и сопоставить творчество и театральные идеи Бру-

ка и Вилара в 50–60-е годы. Несмотря на ригоризм Вилара в следовании избранному пути и очевидный эклектизм Брука в поисках тех лет, такое сопоставление, очевидно, могло бы обнаружить немало любопытных параллелей и пересечений. Вилар умер в 1971 г., в то время как для Брука начинался новый период его творчества, который, при многих оговорках, можно рассматривать как своеобразное продолжение тех поисков «общедоступного театра», которым отдал столько сил Вилар.

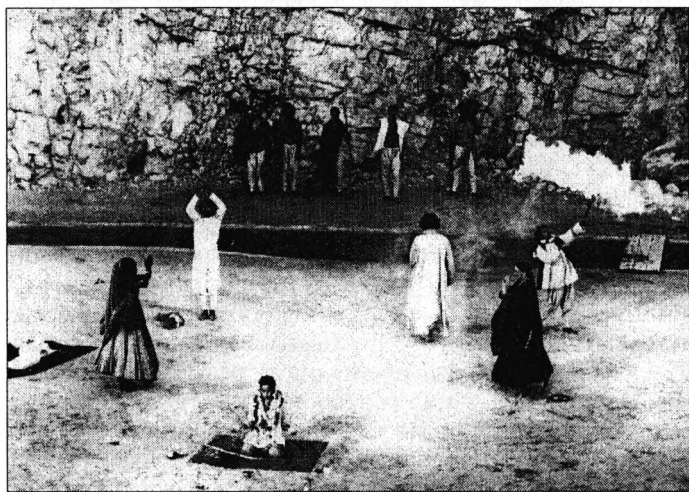
В беседе с известным французским театроведом Жоржем Баню Брук подробно остановился на проблеме выбора произведений для постановки, и в этих его размышлениях есть почти текстуальные совпадения с размышлениями на эту же тему Жана Вилара. В ответ на вопрос, почему в его творчестве последних лет так много спектаклей по эпическим произведениям, Брук сказал: «В том, что касается моих отношений с драматической литературой, то я по-прежнему занимаю в некотором роде провокационную и категоричную позицию: есть лишь Шекспир и Чехов. Это две противоположности, но между ними нет глубоких различий. Или, если говорить иначе, в обоих случаях все не сводится к внешнему образу, перерастает его. Театр, в сравнении с другими искусствами, может опираться на символы: они могущественны, необходимы, оправданы. Нет существенного различия между символом Фирса в “Вишневом саде”, приносящего поднос, и символом слепого Глостера в “Короле Лире”. Оба являются символическими и конкретными образами человеческих существ. Если сегодня я обращаюсь к иному материалу, то это происходит в силу очень простых причин: крайний недостаток драматических произведений такой силы и наполненности. Слишком мало сейчас авторов, которые могли бы преодолеть субъективность. Это грустно, и можно было бы сделать по этому поводу очень содержательный социологический анализ ... Есть очень глубокие причины, связанные с бедностью нашей эпохи, которыми объясняется то, что даже очень одаренный молодой автор имеет меньше шансов проникнуть так же глубоко в плотные слои человеческой материи, как “Совет птиц” или “Махабхарата”. Я могу лишь это констатировать, но бессилён что-либо изменить.



Финал «Вишневого сада» А. П. Чехова



*Питер Брук, Жан-Клод Каррьер и Морис Бенишу
на репетиции спектакля «Совет птиц»*



«Махабхарата» в Авиньоне

У авторов я больше всего боюсь испытываемой ими абсолютной потребности все облекать в законченную форму. Без этого нет автора, но для меня в этом заключен непреодолимый барьер, так как если эта форма оказывается не совсем удачной, если не возникает идеального супружества между формой и бесформенной истиной, то это облечение в форму вас блокирует и подталкивает к приблизительности, ко лжи. И тем не менее нам всегда был нужен автор. Очень важно, чтобы автор, который является частью нашей творческой группы, ежедневно подвергал форму сомнению, чтобы в своем окончательном виде она явилась результатом коллективного труда»⁸.

Начиная с работы над «Тимоном Афинским», Брук постоянно имел рядом с собой такого автора. Французские переводы всех поставленных в «Буфф дю Нор» текстов сделал Жан-Клод Каррьер, человек, чья эрудиция, работоспособность и профессионализм стали во французском театре, да и в кинематографе, легендарными: переводы Шекспира и Чехова, французский вариант адаптации книги Торнболла о племени иков, персидской сказки XIII века; он написал новое либретто «Кармен», введя в него отрывки из новеллы Мериме, десять лет посвятил (параллельно создавая новые тексты) работе над «Махабхаратой». Произведения, поставленные Бруком и Каррьером за 25 лет в «Буфф», свидетельствуют, что поиски «самого лучшего материала для театра» захватывают достаточно широкие пласты культуры, различные эпохи и цивилизации, по мнению Брука, принадлежащие всему человечеству. Общность и еще раз общность человеческих горестей и радостей, глубинных проблем, далеко не всегда осознанно решаемых человеком, но неизменно перед ним встающих; необходимость знания того, как и чем живут люди иного уклада и вероисповедания, но не самодостаточность этого знания, а его побудительная сила к тому, чтобы осознать себя частью огромного Мира, почувствовать свою причастность к тому, что в нем происходит.

Таков и спектакль о судьбе изгнанного из северных областей Уганды племени иков: о попытке превращения их из потомственных охотников в земледельцев подробно,

с научной основательностью, рассказано в книге этнолога Колина Торнболла. Жан-Клод Каррьер, создавая французский текст, опирался на уже имевшийся английский сценический вариант книги, сделанный Колином Хиггинсом и Дени Кененом. Главные темы «Иков» Брука и Каррьеера — испытание человека голодом, разрушение и исчезновение нравственных устоев в ситуации, когда речь идет лишь о том, чтобы выжить, и очень сложные и неоднозначные взаимоотношения аборигенов с белым ученым, приехавшим исследовать их проблемы.

У самых ног сидящих в «партере» «Буфф дю Нор» зрителей актеры-ики разравнивают землю, перетаскивают камни, потом мешки и создают невероятный шум, таская коробки, привезенные ученым. Они берут все, чем он их угощает. Начинают строить из кольев изгородь и шалаш, и один говорит другому: «Не надо, чтобы он знал, что у нас есть еда». Ученый постоянно обращается к икам с вопросами, записывает их ответы в толстую яркую тетрадь, на магнитофон, снимает камерой. Простодушие и хитрость, свойственные «детям природы», в какой-то мере служат им защитой от требовательного покровительства белых. В деревне появляются миссионеры, обещают лечить больных, прислать грузовики с продуктами. Но все эти блага можно будет получить лишь при условии, если ики научатся петь хвалу Господу. Следует очень смешная сцена обучения аборигенов песнопениям, а когда выясняется, что грузовик не прибыл, они перестают петь и гонят миссионеров прочь.

Постепенно все юмористические моменты исчезают, и все более обнаженной и трагической становится борьба за выживание.

Конечно, африканские наблюдения Брука и его актеров очень помогли им в создании атмосферы предельно достоверной и выразительной, но правы были те рецензенты спектакля, которые, как, например, Робер Кантерс в журнале «Экспресс», отмечали высокий профессионализм актеров, пластически и интонационно эту атмосферу передающих. В постановке Брука приметы быта были достаточно условны, это не этнографическое исследование, посвящен-

ное племени иков. Впервые актеры МЦТИ предстали перед зрителями в столь полном составе («Тимон Афинский» был сыгран в основном французскими актерами), и их разноплеменность выводила содержание спектакля за рамки истории одного племени. Ситуация, в которой оказалось маленькое племя в Африке, воспринималась во многом как универсальная, требовала от каждого определить свое отношение к одной из существенных проблем человеческого бытия.

Это бытие разворачивалось медленно и неторопливо, взрываясь то смехом, то криком отчаяния, в непосредственной близости от зрителей. Актеры не обращались к ним впрямую, не протягивали рук и не заглядывали в глаза, но добивались того внутреннего контакта, без которого, по мнению Брука, любое представление бессмысленно и который всегда достижим в силу уже самого «присутствия» публики. Это «присутствие», по Бруку, выявляет и стимулирует то, что отработано и закреплено актерами на репетициях, обещая неременный отклик на происходящее, тот диалог между «сценой» и «залом», без которого театр невозможен. В «Иках» нашли свое выражение очень многие идеи, выдвигавшиеся Бруком в период «лабораторных» поисков МЦТИ, когда сам его интернациональный состав служил своеобразной моделью преодоления расовых и социальных границ, разобщенности в мире, породившей и разобщенность в театре. Хотя эта модель и может показаться утопической, но Брук полагал, что «трудности общения между различными нациями создают основу и придают силы, являясь прообразом для установления контактов с различной публикой и разными культурами»⁹. Он не раз говорил о том, что не считает себя педагогом и ему неинтересно работать с начинающими актерами. Ему интересны актеры разных национальных школ. Вспоминая период занятий в МЦТИ и работы над «Иками», японец Йоши Ойда говорил: «То, что Питер Брук имеет дело с актерами разных национальностей, заставляет искать самое главное и существенное, находить самые аутентичные связи. В начале моего пребывания у Брука я рассматривал своих товарищей лишь как выходцев из той или иной стра-

ны. Потребовалось время, чтобы мы научились взаимному обогащению, выходу за рамки одной национальной культуры. Но преодоление этих трудностей учило нас добиваться контакта с самыми разными зрителями»¹⁰.

Можно привести множество высказываний Брука и его актеров о том, сколь существенно важным и во многом определяющим стал для него принцип интернациональности театрального коллектива. Приведу лишь одно. Крупнейшему французскому театроведу Дени Бабле Брук сказал еще в пору студийной деятельности МЦТИ: «Для того чтобы труппа могла стать зеркалом мира, необходимо, чтобы она складывалась из самых разных элементов»¹¹, — избирая в качестве уменьшенной модели современного мира улицы больших западных городов. На мой взгляд, контакт в «Иках» в «Буфф дю Нор» возникал еще и потому, что благодаря местоположению театра зрители попадали в него с улиц если и не населенных, то, во всяком случае, отмеченных достаточно ощутимым присутствием «персонажей спектакля». Когда Брук говорил Дени Бабле, что улицы больших современных городов на Западе могут служить своего рода моделью мира, он, вероятно, имел в виду прежде всего интернациональный характер движущейся по ней толпы. Совпадение персонажей «Иков» с обитателями кварталов вокруг Гар дю Нор и у подножия Монмартра носило еще и социальный характер. Мулаты, арабы, негры, турки, вынужденные покинуть свои страны из-за невозможности прокормить себя и близких, постоянно чувствующие себя изгоями в «столице мира», с потухшими трагическими глазами слоняющиеся по улочкам или неподвижно сидящие на скамьях или просто на тротуаре у стен домов, — как они были похожи на «иков», проживавших свою жизнь на земляном полу «Буфф дю Нор». Конечно, эти «персонажи улиц» в театр не приходили, но заполнявшая его публика не могла не приносить на спектакль «эмоциональной памяти» о парижских отверженных. И когда умирающая мулатка застывала, свернувшись калачиком, у ног зрителей, зажав в руке еще долго продолжавшую тлеть сигарету, казалось, что актриса подсмотрела эту позу на станциях парижского метро или на соседней привокзальной пло-

щади, где не пустует ни одна вытяжная решетка метро, обогревающая спящих на ней бездомных. Эмоциональная отзывчивость зрителей была подготовлена конкретностью повседневной жизни, ее реалиями. Думается, что Брук на это и рассчитывал.

«Ики» оказались первой створкой задуманного Бруком триптиха. Две другие части составили спектакль, премьера которого состоялась в Авиньоне в июле 1979 г., а затем с осени он шел в «Буфф дю Нор». Как отмечают многие исследователи творчества Брука, он редко загорается идеей сразу нескольких проектов, но те, что возникают однажды, почти непременно оказываются затем реализованными. Из двух текстов показанного в Авиньоне спектакля, «Кость» Бираго Диопа и «Совет птиц» Фарида Уддин Аттара, первый был выбран конкретно для этой постановки, работа над вторым началась еще в период студийных поисков МЦТИ. Вероятно, с первого же приближения к персидской легенде XIII века для объединившихся вокруг Брука актеров оказался очень близким, понятным и очень перекликающимся с их конкретной ситуацией заложенный в ней аллегорический смысл: отправившись в далекое и трудное путешествие в поисках знающего смысл жизни бога Симурга, «птичий народ» в скитаниях по горам и пустыням, в радостях и горестях встреч и разлук понимает, что Симург живет не за морями и горами, а в душе каждого. Но пройти этот путь до конца удастся не всем. Замысел спектакля по «Совету птиц» вынашивался и опробовался и в период парижских штудий, и во время африканского путешествия 1972 года, а в июле 1973-го — на нью-йоркских «Театральных днях», собравших многие экспериментальные театральные труппы, в частности, «Ла-Мамма» и «Театр-лабораторию» Гротовского, и проходивших под руководством Брука в Бруклинской музыкальной академии (Brooklyn Academy of Music). В один из последних «театральных дней» и были сыграны в трех разных манерах наброски «Совета птиц». Впоследствии Брук вспоминал: «Набросок, сыгранный в восемь часов вечера, представлял собой театр грубый, вульгарный, насмешливый и полный жизни. Тот, что игрался в полночь, являл собой поиски ри-

туала, очень интимные, вполголоса, при отблесках свечей. И последний, который начался в пять часов утра в темноте и заканчивался на рассвете, вылился в форму хорала, каждое действие сопровождалось импровизированным пением. На заре, прежде чем расстаться на несколько месяцев, мы сказали друг другу: в следующий раз необходимо соединить все эти элементы в одном спектакле»¹². Авиньонский спектакль таким и был, представив единый сплав самых различных элементов. И то, что «Совет птиц» предвзялся африканской сказкой, взаимообогащало обе эти притчи, в которых грубость, вульгарность и ирония удивительным образом сочетались с завораживающей фантастичностью ритуала. Если в «Кости» доминировало земное начало, то в «Птицах» преобладала поэтичность.

Для спектакля в Авиньоне Брук выбрал «Клуатр де Карм», построенный в XIV веке монастырь кармелитов (с 1967 г. это одна из основных площадок Авиньонского фестиваля). Соотношение «сцены» и «зала» очень напоминает в нем «Буфф дю Нор», хотя этот «зал» находится под открытым, да еще южным, усыпанным большими яркими звездами небом. Что в значительной мере усиливало восприятие спектакля как притчи «на все времена». Развивая тему «Иков», африканская сказка повествует о голоде и эгоизме, об упрямстве в достижении избранной цели, приводящем к гибели. История крестьянина из бедной деревни, где уже давно забыли вкус мяса, не только поучительна, но, как это часто бывает в фольклоре, несмотря на множество бытовых подробностей, сочный юмор и нескрываемое морализаторство, приобретает фантастические черты. Полная юмора, очень весело и динамично сыгранная история заканчивается трагическим и прекрасным моментом ухода крестьянина в мир иной, где поджидают его духи.

Спектакль начинался на закате дня, в момент деревенского ужина, и сама атмосфера деревенской маленькой площади воцарялась среди монастырских стен и аркад. Желтый песок, несколько камней, разбросанных тут и там, растущее поодаль одинокое дерево да бамбуковая изгородь создавали удивительное ощущение обжитого пространства. И когда с наступлением темноты неяркий свет вы-

свечивал строгую четкость линий монастырских аркад, в них причудливо преломлялись и какая-то фантастическая глубина, и уютный огонек человеческого жилища. На этом освещении начинался «Совет птиц».

Песок, дерево, камни будут вскоре залиты ослепительно ярким светом, и по ним пройдет нескончаемо долгий путь «птичьего народа». Причудливые существа с птичьими полумасками, не скрывающими человеческих лиц, легкие и подвижные в своем оперении, едва намеченном на живописных, очень красочных, облегающих тело костюмах, с удлиняющими руки и делающими их еще более выразительными полувоздушными оперениями крыльев; в юной ночи они кажутся еще более завлекающими и притягательными. Необычайно точно подчиненная внутреннему ритму пластика движений, создающие внешний, необыкновенно музыкальный ритм гортанные или очень мелодичные звуки, кажется, рождаемые не человеческим голосом, а каким-то неведомым инструментом. Это фантастическое, почти ирреальное зрелище своим колдовством зачаровывает зрителей, ведет их за собой в увлекательное путешествие, которое начинается широким взмахом рук-крыльев вожака и кончается, когда он торжественно складывает их на груди, молча опустив голову. В этом долгом путешествии на наших глазах будет совершаться множество превращений. Каждая из птиц проживет кусочек жизни принца или раба, княжны или муравья. Каждая встреча обернется маленькой сказкой-притчей, и, перетекая одна в другую, они и составят мозаичную, но единую картину человеческого существования. И сами перелеты птиц, и их участие в жизни иных существ переданы очень малыми выразительными средствами. Ощущение же разнообразия и богатства рождается от поразительного умения сочетать пластику и голос, от живой наполненности каждого жеста, каждого движения. Остается впечатление, что нет в спектакле ни одного «пустого мгновения». Становясь птицами, актеры едва заметными движениями пальцев и шеи передают «птичью пластику», а нередко они оказываются вне этого образа, манипулируя надетой на руку маленькой птичьей головкой, к которой привязан яркий воздушный шарф. Много-

цветие этих шарфов создает красочную картину. В «птичьих сценах» элемент отстраненности очень силен: актеры не имитируют повадки птиц или их многоголосье, они воспроизводят их такими, как, скажем, они могли бы появиться человеку во сне, если бы он к тому же почувствовал себя птицей. «Зазор» существует и в сценах из жизни людей, он неизбежен уже потому, что в людей преобразуются только что бывшие птицами полуфантастические «персонажи». И в этих сценах актеры играют то с открытым лицом, то в гротескной маске или в гриме, в зависимости от того, с кем сводит птиц судьба, участниками какой истории они становятся. Этим же диктуется и манера игры. Часто она подчеркнута условна, так же как условен персонаж той или иной сказки. Иногда эти волшебники, визири, принцы, бедняки обретают большую жизненную достоверность. Проводя своих героев через подлинное чувство и страдание, актеры в этих случаях наделяют их живыми и узнаваемыми чертами. Так происходит, например, в рассказе о властной принцессе, влюбившейся в красавца раба. Наташа Парри и Морис Бенишу, играющий в «Птицах», как и большинство актеров, множество ролей и прежде всего вожака «птичьего народа», создают образы выразительные и запоминающиеся. История о том, как принцесса проводит ночь с рабом, опоив его дурманом, чтобы он никогда не узнал, было ли происшедшее правдой или лишь привиделось ему, превращается в рассказ о трагической судьбе человека, у которого отнято не только право распоряжаться собой, но и способность отличать сон от яви. В этой тревожной неуверенности суждено ему прожить остаток дней своих.

При всей разности стилистики двух частей этого спектакля, при несколько лукавой «правдивости» событий в африканской деревне и невероятности судьбы «птичьего народа», при монохромной сдержанности (как и в «Иках») изобразительного решения первой его части и необыкновенно щедрой палитре «Птиц», и в том и в другом случае актеры с таким упоением отдавались игре, каждый раз словно заново изобретая все новые и новые ее «правила», в которых они чувствовали себя так легко и органично, что

заражали зрителей своей детской верой в волшебный мир Игры. Казалось, что они так блистательно знают самих себя, свои возможности, что для них не существует технических или эмоциональных трудностей. Они способны сделать доступной и понятной любую аллюзию, прочитываемым любой жест, услышанным любой звук. Расстеленный на песке восточный ковер, обрывающийся у первых рядов скамей для зрителей, объединял «слушателей» и «сказителей» в причудливое сообщество людей, которым трудно друг от друга оторваться. Как сказал один из присутствовавших на спектакле в Авиньоне критиков: «Хорошо, если бы все это длилось до утра, пока в кронах монастырских деревьев не появятся настоящие птицы». И семнадцать лет спустя, на 50-м Авиньонском фестивале, старожилы вспоминали спектакль Брука в «Клуатр де Карм» как одно из самых сильных фестивальных впечатлений.

Тогда, в 1979-м, Брук впервые принял участие в Авиньонском фестивале. «Кость» и «Совет птиц» с октября шли затем в течение нескольких месяцев в «Буфф дю Нор». Это была последняя работа МЦТИ как самостоятельного организма. (Он преобразовался в Международный центр театрального творчества (МЦТТ) и стал в большей мере организмом продюсерским.) «Птицы», которые сопровождали Брука и его актеров на протяжении многих лет, как бы завершили определенный творческий и организационный циклы. Естественно, что в этом десятилетнем цикле важную роль сыграл, как всегда у Брука, Шекспир. Его «Тимон Афинский» в 1974-м знаменовал начало новой жизни «Буфф дю Нор» и впервые вывел на обозрение публики учеников Брука по МЦТИ. Одной из самых значительных работ МЦТИ стал спектакль «Мера за меру», премьера которого состоялась 27 октября 1978 года.

«Величие и простота театра» — называлась статья одного из самых известных французских театральных обозревателей Робера Кантерса, посвященная этому спектаклю. Он писал: «Здесь (в спектакле Брука. — Т. П.) с помощью своего рода алхимии, без декораций и без музыки, с дюжиной очень хороших молодых актеров, прекрасно постигших свои роли и играющих их очень доходчиво, Питер

Брук преобразует мелодраму в трагедию. Интрига становится понятной, а самые утрированные ситуации приобретают заложенную в них силу, трогательность и волнение»¹³. «Алхимия Брука» в отношении к произведениям классики всегда состояла в том, что он, во многом как и Вилар, стремился снять с них налет хрестоматийности и выявить в них то живое, непреходящее, что находит отклик у современного зрителя. Он сказал однажды, что сам по себе «текст поэта» мертв, но жив «импульс поэта», то, ради чего и во имя чего этот текст создавался. Прорваться к этому живому авторскому импульсу через века интерпретаций и наслоений — естественная потребность большого художника. Пьеса о проблемах власти, порядка, устанавливаемого согласно представлениям властелина во всем — в политике, социальной и духовной жизни, в любви, — и соотносимость этого порядка с течением самой жизни, «Мера за меру» предстает в постановке Брука как отражение жизненности этого конфликта; отражение, в котором трагическое и комическое переплетены теснейшим образом, как и возвышенное и низменное в природе человека. Об особой для него притягательности этой пьесы Брук сказал после премьеры в «Буфф дю Нор» так: «Порядок — это проблема всех эпох, но сегодня она стоит так остро, как, может быть, никогда. Из всех шекспировских пьес эта — в числе тех, что больше всего меня задевают. И одна из немногих, к которым я обращался в своей жизни дважды»¹⁴. Брук впервые ставил «Мера за меру» в 1950 г. в Стратфорде с Джоном Гилгудом в главной роли, в декорациях, созданных по мотивам картин Брейгеля и Босха. На сей раз декорациями были лишь голые стены заброшенного театра.

В этом спектакле, может быть, даже в большей степени, чем в «Иках», стала очевидной адекватность новых театральных принципов Брука найденному им помещению. «Буфф дю Нор», каким Брук его сохранил, делает невозможным, совершенно противопоказанным любое традиционное театральное оформление. И постановка в таком «интерьере» классической пьесы была своего рода проверкой на сочетаемость принципов МЦТИ с произведением, име-

ющим определенную сценическую традицию. Одно дело постановка текстов, обработка которых уже содержала в себе идею будущего спектакля, другое — текст Шекспира, пьеса. Если, скажем, в «Иках» сама ситуация не давала основания для разграничения на главных и второстепенных действующих лиц (что было естественным и в «Птицах», где у каждого актера на протяжении спектакля хоть однажды оказывалась «главная роль»), то в «Мере за меру» такой, вероятно, была установка Брука и вдохновенная увлеченность актеров, делавших «персонажей фона» полноправными участниками происходящих событий, наделявших их всегда легко прочитываемой и очень, по-своему, яркой биографией. При этом речь не шла о детально разработанной психологической точности: выделялась одна какая-нибудь черта, мотивирующая поведение персонажа, а уже в самом этом поведении проявлялись чудеса изобретательности и выдумки. Все творимое актерами, особенно в комических сценах, казалось безудержной импровизацией, очень органично укладывающейся в четкие и строгие границы спектакля.

Именно в связи с «Мерой за меру» хочется вернуться к рассуждениям Брука о соотношении репетиций и спектакля, импровизации и текста. В его откровениях нет «открытия Америки» и замечание о том, что, импровизируя, не создашь такого образа, как король Лир, характерно для подхода многих режиссеров к этим проблемам. Показательно, однако, что даже известные актеры, работавшие с Бруком, признаются, что у других режиссеров им не приходилось сталкиваться с таким умением четко выстраивать спектакль, опираясь не только на свою концепцию, но и на творческий импульс актера, на его умение импровизировать. Их восторженное изумление методами работы Брука, процессом поисков и находок в жизни уже идущего спектакля, который кто-то из актеров назвал столь же бесконечным, как и создание пауком паутины, свидетельствует лишний раз о его уникальности. В беседе с Дени Бабле, для того чтобы объяснить свое понимание процесса репетиции-представления, Брук выбрал любопытный образ: «Этот процесс, — говорит он, — прекрасно осознан в

спорте, где никто не воспринимает тренировки по бегу как фабрикацию самого бега, а для меня бег — самая точная метафора театрального представления. С одной стороны, нет никакой свободы, всё просчитано с математической строгостью, как в спектакле, где каждый соблюдает мельчайшие детали роли. Но этот всех ведущий и направляющий единый сценарий не мешает импровизировать в тот момент, когда происходят события. В момент бега бегун вытягивается в действие вместе со всеми. В момент представления актер входит в структуру мизансцен, он тоже вытягивается вместе со всеми в действие, он импровизирует внутри прочерченных линий, и перед ним, как и перед бегуном, могут возникнуть непредвиденные препятствия»¹⁵.

В «Мере за меру» окруженные с трех сторон зрителями актеры, в ситуациях «абракадабрических» (выражение Р. Кантерса), столь живо реагировали на зрительскую реакцию, которую же сами постоянно провоцировали, что невозможно было отличить запланированное «преодоление зрительского равнодушия» от «преодоления непредвиденных препятствий». Например, прощение герцогом Анджело в финале пьесы, сопровождаемое приказом принудительно жениться на Марианне, вызывало в публике дружный смех, который тут же обыгрывал Луцио, когда наступал его черед быть прощенным при условии женитьбы.

В исполнении Мориса Бенишу Луцио превращался в самого, может быть, привлекательного персонажа спектакля, потому что актер делал своего героя зачинщиком и организатором игры. Используя данный ему автором текст в полной мере как руководство к действию, Луцио-Бенишу, необыкновенно пластичный и подвижный, небольшого роста, с густой шевелюрой черных волос, в неизменной черной курточке с неизменным же немислимого розового цвета шарфом, казалось, постоянно присутствовал при всем, что происходило. Во многом благодаря его игре в спектакле совершенно не чувствовались «швы» между драматическими и комедийными эпизодами. Он в равной мере принадлежал окружению «сильных мира сего» и беззаботному и безнравственному миру «дна». Да и среди публики казался своим в тех случаях, когда выходил «из зала», про-

износил, проходя, свой текст, словно разговаривая с кем-то, мимо кого шел. Единое, не меняющееся сценическое пространство, выложенное по форме восьмигранника небольшими каменными плитами, далеко не в каждой новой сцене приобретало хоть какие-то приметы смены места действия (во дворце появлялись простые скамьи, лишь немногим отличавшиеся от тех, на которых располагаются в «Буфф дю Нор» зрители «партера»; в тюрьме — охапки соломы), все это пространство скорее напоминало небольшую городскую площадь, на которой всё всем открыто и доступно, чем судейские или дворцовые помещения. С этим каменным «полом» связаны и пластические и звуковые элементы спектакля: гулко и дробно звучат на нем, определяя и рисунок перемещений, деревянные сабо и грубые мужские башмаки. Беззвучно, будто не касаясь земли, скользит в тонких лосевых тапочках Изабелла. Осторожно ступая босыми ногами по холодному камню, понуро уходит в тюрьму Клаудио.

Трагический, а не мелодраматический накал спектакля возникал в тех сценах, где жизненная философия Анджело (Брюс Майерс) противостояла морали Изабеллы. Брук сказал, что не стал бы ставить «Мера за меру», если бы не нашел такую актрису, как Клементина Амурё. В игре девятнадцатилетней Амурё было столько убежденности и страстности, столько сдержанности и такта, что она заставляла зрителей взволнованно и сочувственно следить за судьбой Изабеллы, хотя молодежь откровенно веселилась, когда возникала явно несуществующая для нее проблема «невинности как залога вечной жизни», так остро переживаемая героиней «Меры за меру». Но любопытно, что при очевидной неактуальности для зрителей конца 70-х годов мучений Изабеллы, страшнейшей утраты девственности, это не снижало эффекта сопереживания, вызываемого непреклонностью героини К. Амурё перед лицом насилия, злой чужой воли. Тоненькая, хрупкая, стриженная «под мальчика» (будто состоялось уже в прямом, а не в переносном смысле слова ее *пострижение* в монастырь, оправдывающее строку Шекспира о ней: «На днях она вступает в монастырь»), Клементина Амурё играла Изабеллу,

в которой было что-то от Антигоны или Жанны д'Арк. Ее «миропорядок» не мог найти компромиссного согласия с двуличным, двурушническим порядком Анджемо; так же как трудно ей было принять волюнтаристские меры по восстановлению справедливости, придуманные герцогом (Франсуа Мартурэ), не сознающим себя причиною всех бед. Брук и его актеры не переименовывали Шекспира, а лишь изымали из круга аргументации тех или иных поступков придворно-вассальную этику отношений, не только сегодня утратившую какое бы то ни было значение, но и в пьесе Шекспира уже выглядящую достаточно условно. И на жизненной, а не абстрактной, шкале ценностей прощение Анджемо Изабеллой стоит гораздо дороже, чем «раздача милостей» герцогом.

В спектакле, где защитницей подлинных ценностей вопреки лицемерной морали тирана выступала хрупкая, но негибкая юная девушка, «нравственные постулаты» Анджемо принадлежали стихии комического, пародийно высмеивались. Невероятно смешным в кальсонах розово-телесного цвета и в черной шляпе выглядел Помпей в блистательном исполнении Андреаса Катсуласа, незадолго перед тем сыгравшего в спектакле Брука роль Убю. В «Мере за меру» герой Катсуласа воплощал здоровый народный юмор и смекалку, которые выручали его и в тюрьме. Напуганная новыми порядками, сводня Переспела была сыграна актрисой-негритянкой как живой персонаж, пришедший в спектакль с прилегающих к «Буфф дю Нор» улиц. Комично переставляла она ноги в модных в 70-е года женских сабо на высоченных деревянных каблуках, вызывающе нарядная в парчовой кофте, черной бархатной юбке, с белым боа из перьев, судорожно поправляемом ею в минуты волнения. У этих персонажей, как и у Луцио, как и у Изабеллы, была за плечами своя, короткая или длинная, жизнь, своя биография, определившая их отношение к жизни, и смена доброго герцога тираном и тирана добрым герцогом, эта чехарда власти, берущейся за них решать, как им следует жить, не может сделать их счастливыми. Со свойственной ему изворотливостью упирался в финале Луцио от решения герцогом его судьбы. Не было счастья на лице

Изабеллы, которую герцог объявлял своей женой, вернув ей брата. Ведь и Шекспир в этой сцене не дал своей героине ни одной реплики, которая позволяла бы судить о том, какова ее реакция на происходящее. Счастливый конец не снимает проблемы трагизма судеб, выстраиваемых по чужому и чуждому образцу. И в этом, может быть, прежде всего и был заключен живой «импульс Шекспира».

* * *

Весной 1981 года зрителей «Буфф дю Нор» ждал «импульс Чехова» — «Вишневый сад». «Казалось бы, всё их, Шекспира и Чехова, разделяет. Первый — король эпопеи, другой — запечатлевает маленькую группу индивидуумов. Но оба автора, столь несхожие по стилю, выходят за пределы индивидуальной точки зрения... Лишь Шекспир и Чехов уважают в человеке личность. Они не пишут пьес на заданную тему»¹⁶, — эти размышления Питера Брука снова вводят нас в круг сопоставлений «мира Чехова» с «миром Шекспира». (Он делится ими в связи с возобновлением весной 1983 г. своей постановки «Вишневого сада», премьеры которой состоялась за два года до этого в театре «Буфф дю Нор».) Брук видит несколько возможных вариантов прочтения пьесы, и в этом для него одна из притягательных сторон и свидетельство мощи таланта Чехова. «За кажущейся простотой у Чехова конфликты и противоречия. Такая двойственность — высшее достижение...»¹⁷ Для Брука эти конфликты и противоречия в «Вишневом саду» принадлежат не только определенной исторической и социальной ситуации, но и, а может быть и прежде всего, заключены в постоянном стремлении человека оторваться от своих корней и в не менее устойчивом стремлении оглянуться назад, вернуться в прошлое, прикоснуться вновь к этим решительно отброшенным когда-то «путам». Что привлекательного для французов 80-х годов в таком прочтении «Вишневого сада»? Любопытно посмотреть на спектакль глазами французского зрителя, пусть и не рядового, а театрального критика, скажем, такого известного, как Брижит Салино. Ее статья в еженедельнике «Нувель литтерер» очень интересно отвечает на этот вопрос.

Брижит Салино предупреждает, что любители точной реконструкции обстановки эпохи могут не ходить в «Буфф дю Нор», так как в спектакле Брука нет ни самовара, ни берез, ни вишневого сада, а есть лишь облезлые стены, выцветшие ковры, старые кресло и шкаф — свидетели лучших времен, о которых осталось лишь воспоминание. И с того момента, как вы входите в зал и видите все это, с первой же реплики вас охватывает дрожь, которая не отпускает вас на протяжении всего спектакля. О чем же для Брижит Салино этот спектакль? «О людях, вновь встречающихся в провинции и говорящих, говорящих, говорящих. Они беспрерывно разговаривают, чтобы не признаться, сколь великой иллюзией оказалась страсть к путешествию, которая однажды заставила их покинуть эти места, чтобы прикоснуться к иным, более блестящим землям, где нравы были бы более легкомысленны, дела устраивались легче, где прошлое не давило бы ежесекундно, где время не цеплялось бы за каждый восход солнца, за каждый поворот сада, за картины предков на стене в гостиной или за истертые вальсом паркетины, за взгляд старых слуг, прислуживавших еще их матерям и бабушкам. Они мечтали о дальних краях, где не надо будет каждое утро все начинать снова. Они прикоснулись сердцем к далекой любви, сожгли свои рубли в казино некой анонимной ривьеры. И вероятно, наступал тот или иной момент, когда они должны были поверить, что разорвали наконец этот невозможный шнур, связывающий их с землей детства. Но это был лишь миф. И в одно прекрасное утро они вернулись по разбитым дорогам, на которых никогда не появлялся ни один «Восточный экспресс». И в конце аллеи они встретили старых слуг в слезах и сыграли в веселую игру «встреча». Вслушиваясь в поскрипывание деревьев, они решили, что время остановилось и ждало их. Но время покрыло морщинами лица слуг, истерло ковры, сгрызло остатки их существования, наполнило острым желанием взгляд освобожденного мужика. И тогда они поняли, что все кончено. Но они захотели доиграть свою великую иллюзию до конца, как дети на представлении. Они оставили настоящее время тем, кто умеет им пользоваться. И они прожили эту свою послед-

ную отсрочку на земле детства разговаривая, разговаривая, разговаривая»¹⁸.

Вряд ли стоит сводить все написанное Б. Салино лишь к интерпретации образа Раневской (Наташа Парри). Употребляемое критиком множественное число заставляет не только рассматривать героиню Чехова как собирательный образ, но и включает в круг тех, кто исповедует эту страсть путешествия, дороги, отъезда, и Петю Трофимова, и Аню, рвущуюся из родного гнезда. Салино не уточняет, кто для нее эти «они» в пьесе. Но можно предположить, что логика развития жизни, изобилующего неожиданными поворотами, сделала для французской действительности 80-х главным в «Вишневом саде» остро прочерченный Бруком мотив времени, безвозвратно утраченного, проигранного теми, кто живет иллюзией, что где-то, обязательно далеко от родных мест, можно легко и без труда обрести свое счастье. Салино пишет: «Во всех милых городках французской провинции есть “стойки ностальгии”. В барах около них толпятся юноши и подростки. Им не больше 18–20 лет, но они уже говорят о том, что все прогнило и что следует как можно скорее покинуть городок, чтобы отправиться в столицу, единственное место, где может что-то происходить. Дни и ночи напролет они говорят, говорят, говорят. Некоторые никуда не уедут, другие уезжают, чтобы вернуться, сохранив навсегда ностальгию по столице, которая не сделала из них героев, и по тому времени, самому для них счастливому, когда они еще только мечтали об отъезде. Они вновь водворяются в свои бары, где говорят, говорят, говорят; пусть жизнь проходит мимо, пока ей занимаются другие. И в одно прекрасное утро все летит вверх дном, потому что новый патрон их любимого бара решает менять обстановку или более или менее вежливо выставляет их за дверь. Для меня эти люди — братья героев “Вишневого сада”»¹⁹. Вероятно, то чувство дрожи, которое, по словам Салино, не покидало зрителей, на спектакле Брука, было вызвано ощущением схожести, узнаваемости драматической ситуации, в которой оказываются чеховские персонажи, блистательным умением режиссера заставить зрителей сопереживать происходящему. Салино приводит за-

мечательный пример вовлеченности зрителей на спектакле Брука. В сцене, когда Лопахин-Нильс Ареструп заявляет, что у него есть план спасения вишневого сада, актер подходит к зрителям, садится на земле у их ног (нет ни сцены, ни рамп), чтобы изложить свой прожект. И хотя у него в руках нет ни бумаги, ни карандаша, зал привстает в едином порыве, чтобы посмотреть, что он «рисует».

Справедливо предположить, что ставя именно такой «Вишневый сад», с изумительным чутьем большого художника Брук обращался не только, а вероятнее всего, и не столько к этим несостоявшимся Растиньякам XX века. Не им, убивающим время у стойки провинциальных баров, он адресовал так далеко уже отстоящую от них чеховскую пьесу. «Поколение 68-го», те юные, кому было тогда около 20 или чуть-чуть за 20, в начале 80-х перешагнули рубеж тридцатилетия. Им, с возрастом все болезненнее испытывающим потребность вновь обрести какие-то порванные связи и вырванные корни, может быть, стремился помочь Брук, поведав о том, каким всегда мучительным бывает этот процесс, как трудно пройти этот путь без потерь.

Весной 1988 г. Брук показал в Нью-Йорке «англоязычный вариант» «Вишневого сада», созданный под эгидой Бруклинской академии музыки (именно этот спектакль гастролировал в марте 1989 г. в СССР). Это была калька с парижского спектакля, хотя из исполнителей осталась лишь Наташа Парри в роли Раневской. Естественно, что тот «французский акцент», о котором писала Б. Салино, исчез. Но тема бесприютности, утраты корней и в американском спектакле Брука звучала очень щемяще, вызывая живой отклик публики. Найденная в парижской постановке лирическая интонация была особенно ощутима в отношении Раневской (Н. Парри) и Гаева (Мишель Пикколи; Эрланд Йозефсон — в американском спектакле), не находящих убежища даже в своем доме, который в «Буфф» отсутствовал. И яростный, мощный напор Лопахина (Нильс Ареструп) так и оставался не услышанным, может быть, еще и потому, что все ими было уже утеряно. Интересно, что, ставя впервые «Вишневый сад», Брук к концу репетиций показал актерам фильм Н. Михалкова «Неоконченная пье-

са для механического пианино» (однажды он пригласил цыган на репетиции «Кармен», а за месяц до премьеры «Махабхараты» повез актеров на 10 дней в Индию — вероятно, в 80-е годы такие «эмоциональные вливания» казались ему необходимыми). Ему было очень важно, чтобы участники спектакля «без самоваров и берез» почувствовали атмосферу, в этом фильме превосходно запечатленную.

«Ставить пьесу — это значит хотеть встречи», — сказал Брук в связи с постановкой «Вишневого сада». Постоянный интерес к этому спектаклю, когда он был показан впервые или возобновлялся, свидетельствовал о том, что встреча состоялась.

Осенью того же 1981 г. состоялась встреча совсем неожиданная — с оперой Бизе «Кармен». Очищенная от дурновкусия и штампов, которыми она обросла, как днище затонувшего корабля ракушками, «Кармен» прозвучала в «Буфф дю Нор» как подлинно трагическое произведение. Земля и огонь, вода и песок, нехитрый скарб убогой таверны, реальные одежды, лишённые вычурности и неестественности костюмов большинства оперных постановок «Кармен», переносили зрителей в мир «обыкновенной истории» любви и предательства, верности и измены. Изумительная музыка и поразительной красоты голоса певцов, полные радости и страдания, творили на глазах зрителей причудливый и хрупкий, но и вечно повторяющийся мир страсти и смерти. Переложив партитуру оперы для восьми музыкантов, оставив лишь партии центральных персонажей, для которых он подобрал три состава исполнителей, Брук добился необыкновенной полнокровности звучания каждой музыкальной ноты, каждой арии или дуэта, подкреплённых необыкновенной естественностью и психологической мотивированностью поведения героев в каждую конкретную минуту. Слитность музыкального, пластического и визуального рядов создавали у зрителей ощущение того, что для этой истории именно музыка и пение являются самым подходящим, если не единственно возможным средством выражения. История отношений Микаэлы—Хозе—Кармен, Кармен—Хозе—Эскамильо, мелодии, знакомые, кажется, с детства, приобрели в спектакле

Брука иное измерение. Он назвал его «Трагедия Кармен», уточнив и укрупнив жанр положенной в основу либретто истории. Жан-Клод Каррьер обратился к первоисточнику, к новелле Проспера Мериме, которая переделана оперными либреттистами столь же волюнтаристски, как пушкинская «Пиковая дама». От оперной красоты XIX в. Брук шел к трагической обнаженности произведения века XX-го. Возвращаясь при этом к аскетизму и суровости повести Мериме.

Вынужденный, естественно, сохранить текст, которой неразрывно связан с музыкой, Брук в своей постановке опирался прежде всего на атмосферу новеллы Мериме, но и на множество содержащихся в ней важных для понимания всего произведения деталей. Восторг зрителей вызывали те режиссерские находки, которые помогали певцам, не уступавшим в достоверности игры хорошим драматическим актерам, создать полнокровные характеры. Неукротимый темперамент, жизнелюбие и страстное стремление к свободе в бруковском решении образа Кармен оказывались необыкновенно заразительными. Его героиня в каждый момент вела себя естественно и непосредственно. Одной из ключевых сцен в спектакле стала сцена в таверне, где Кармен уговаривает Хозе уйти с ней к контрабандистам. Танцуя перед ним, она разбивает об угол стола тарелку и ее осколки служат ей кастаньетами. А как приковывал к себе внимание зрителей тот эпизод, когда Эскамильо выдавливал апельсин в широко открытый смеющийся рот Кармен, которая и его заманила в таверну.

Публика «Буфф дю Нор» прекрасно прочитывала режиссерский замысел, искренне восхищалась его находками и получала огромное удовольствие от спектакля. Но если, вернувшись домой, кто-нибудь из зрителей доставал с полки томик Мериме, то он мог прочитать там дословное описание сцены с разбитой тарелкой. Апельсины же упоминаются в новелле постоянно. И разыскивая Кармен в Гибралтаре, Хозе изображает из себя торговца апельсинами. Для Брука и Каррьера эти детали оказались не менее важны, чем общий тон новеллы Мериме, позволивший им создать спектакль о всепоглощающей страсти, но и о жиз-

ни и смерти в их извечной взаимосвязи. Спектакль трагический, но и жизнеутверждающий.

Как отметил один из французских исследователей творчества Брука, в спектакле, названном «Трагедия Кармен», происходило своеобразное преодоление трагедии, и зритель испытывал чувство радости и полноты жизни, потому что пластика и голоса актеров выражали счастье вопреки самому сюжету. И Брук подтвердил справедливость такого суждения, говоря, что один из главных его принципов: «В разговоре о смерти должна присутствовать жизнь. ... Всегда должно присутствовать точно выверенное сочетание двух оттенков. Отсутствие такого сочетания приводит к ограниченности, например, такого художника, как Беккет, которым я восхищаюсь, но если говорить об одной только смерти, то в конце концов превращаешься в ее союзника, становишься к ней слишком снисходительным»²⁰.

Следующая работа Брука, гигантская фреска «Махабхарата», стала событием Авиньонского фестиваля 1985 г.

Одно из величайших произведений мировой культуры, древнеиндийский эпос «Махабхарата» (что означает «Великое сказание о потомках Бхара») создавался, по мнению ученых, на протяжении семи-восьми веков и состоит приблизительно из ста тысяч двустиший (то есть более чем в восемь раз превышает по размерам «Илиаду» и «Одиссею», вместе взятые). Он повествует об упорной и кровопролитной войне за власть между двумя царскими родами, куравами и пандавами, принадлежащими к племени бхаратов, и насчитывает множество действующих лиц. Стихотворная громада текста — над которым Питер Брук и Жан-Клод Каррьер работали на протяжении десяти лет — подверглась множеству сокращений, стихотворный текст превратился в прозаический и, конечно же, было «утрачено» немало персонажей. В окончательном варианте текст составил основу спектакля, который длился три вечера (в Авиньоне было дано и несколько представлений, когда все три части игрались в один «вечер», с сумерек до рассвета). Первая часть называется «Партия в кости», вторая «Изгнание в лес», третья «Война», все вместе они рассказывают историю рождения, жизни и смерти человека, не-

исчислимых бед, горя и страдания, которые несет ему братоубийственная война.

Интересен отзыв о спектакле г-жи П. Жайакар, которая была советником по культуре при Индире Ганди, индианки, воспринимающей, как и все ее соотечественники, «Махабхарату» как великое и живое национальное достояние, в котором на протяжении всей своей жизни они черпают ответы на многие вопросы. Увидев «Махабхарату» в Авиньоне, г-жа Жайакар была не только потрясена и захвачена спектаклем, но и высоко оценила его гуманизм и обращенность ко всем людям земли, независимо от их национальной и религиозной принадлежности. «Питер Брук и Жан-Клод Каррьер, — сказала она, — режиссер и автор, проникли в суть и в дух этой поэмы, отсекали многие ее ветви, обнаружили и раскрыли в ней общечеловеческое содержание, сумели его передать благодаря очень верному и точному подбору отдельных элементов и деталей и замечательному выбору актеров. У Питера Брука прошлое стало вневременным, касающимся всех времен и народов, обращенным в сегодняшний день»²¹.

Для «Махабхараты» Брук нашел в окрестностях Авиньона огромный выработанный каменный карьер, переоборудование которого под «театральное помещение» стало столь же дерзким предприятием, как и освоение Виларом Парадного двора Папского дворца в 1947 г. В течение трех вечеров на протяжении многих часов внимательно и неотрывно следили зрители за разворачивавшейся перед их глазами трагической картиной вражды и непонимания, обрекающих людей на горе и страдания. В финале перед взором захваченных единым переживанием людей открывалась картина иного мира. Неожиданным, райским видением назвал финал спектакля известный английский критик Майкл Беллингтон: «...звучит музыка, на воду ставят горящие свечи, люди садятся на ковры, чтобы поговорить, слепые обретают зрение, воздух наполняет удивительная атмосфера примирения и гармонии. После увиденного нами (сражения в свете факелов, ослепляющие вспышки магния, напоминающие об атомных взрывах) трудно поверить в возможность такого мира. Но в том финале отрази-

лась глубочайшая потребность человека в счастье и разделенной радости»²⁹. Жан-Клод Каррьер интересно рассказывал, как долго они с Бруком не могли найти финал спектакля, как мучительно бились над ним, а потом придумали его в течение десяти минут: «Мы с Питером всегда говорили, что однажды найдем его. И в один прекрасный день это словно случилось без нашего участия. Это самый замечательный финал в театре, который я знаю: все персонажи спокойно рассаживаются небольшими группками, в мире, где каждый нашел свое место; наступает момент венчающего всё отдыха, актеры тихо переговариваются между собой, смотрят друг на друга и слушают музыку. Я восторгаюсь этим финалом. Каждый раз на репетициях, а потом, в конце спектаклей, когда я вижу его, я бываю очень взволнован и не могу не думать: вот какой могла бы быть жизнь на земле...»²³

* * *

Восьмидесятые годы показали наиболее ярко широчайший диапазон «Театра Брука»: «Вишневый сад» и оперный спектакль «Трагедия Кармен», остроумная комедия Франсуа Бийеду «Чин-Чин» для блестящего актерского дуэта Наташа Парри и Марчелло Мastroяни в маленьком «карманном» театре «Пош-Монпарнас» (1983) и многочасовая фреска «Махабхарата». И в первый сезон нового десятилетия — возвращение к Шекспиру: «Буря» в «Буфф дю Нор».

Шекспир появляется всякий раз через определенный интервал как точка, завершающая (или открывающая) определенный цикл. «Буря» 1990 года — третий Шекспир в «Буфф», Шекспир с ярко выраженным «восточным обликом», делающим великого драматурга еще более универсальным. Брук собирает ради великой пьесы актеров самых разных национальных школ, старожилов МЦТИ и тех, кто работает с ним впервые. И как всегда при этом, уже само многонациональное актерское сообщество рождает у зрителей ощущение многоцветности и многообразия картины мира. (Любопытно, что парижские театралы, необыкновенно высоко ценящие в спектакле Слово, восхищаясь

постановкой «Бури», тем не менее заявляли, что «актеры плохо произносят текст», не желая мириться с их иностранным акцентом.)

Песчаное покрытие игровой площадки «Буфф дю Нор» собрало, казалось, людей из разных уголков земли. Мудрого, все понимающего, а потому грустного Просперо сыграл прекрасный суданский актер Сотиге Куйате. В роли его дочери восходящая звезда французского кино 90-х Роман Боринже была необыкновенно хороша и трогательна. Известный еще по фильму Фасбиндера «Жестяной барабан» Давид Беннент блистательно сыграл Калибана, который предстал молодым, набалованным уродцем, твердо верящим в то, что ему суждено быть властителем. Фантастическую легкость, подвижность и обаяние демонстрировал огромный негр, замечательный сенегальский актер Бакари Сангаре в роли... духа воздуха Ариэля. Никогда, кажется, этот «воздушный» помощник и исполнитель воли Просперо не обладал такой могучей плотью и не покорял всех своей безграничной добротой. Их дуэт-поединок с Калибаном стал в спектакле символом победы, которую непременно должны одерживать добро и верность над злом и подлостью. К финалу Калибан Беннента вызывал не только отвращение, но и сочувствие, так как казалось, что и это мерзкое существо начинает сознавать, пусть благодаря своему поражению, собственное ничтожество.

Не только тема победы добра над злом, выявленная столь открыто, делала спектакль Брука близким к атмосфере сказки. На фоне голых стен и песчаного покрытия взору зрителей открывался мир удивительно тонкой, изящной, вневременной и внациональной красоты. Особенно хороша была сцена, в которой Йоши Ойда исполнял пантомиму с летящими бабочками, и ее очевидный «японский акцент» ни в коей мере не служил уточнением географической принадлежности острова Просперо, а был точной и выразительной краской в многоцветной палитре спектакля. Так же как очевидная «европейская принадлежность» шута Тринкуло (Брюс Майерс) и пьяницы дворецкого Стефано (Алек Маратра) прекрасно уживалась с очевидной японской внешностью старого советника Гонзало (Йоши

Ойда). Все они населяли этот остров как пустое пространство, способное обернуться любой точкой, в которой собрались человеческие существа. В программке к спектаклю Брук написал: «Остров, на котором происходит действие, — настоящий, потому что он обитаем, но он не существует ни во времени, ни в пространстве; его день сегодняшний может быть как днем вчерашним, так и завтрашним. Единственное, что бесспорно реально, так это то пространство, внутри которого Шекспир, на вершине рафинированности своего искусства, ведет игру, постоянно напоминающую нам о судьбе человечества».

В 1991-м, когда «Буря» Брука еще шла в «Буфф», на экранах кинотеатров появился фильм англичанина Питера Гринуэя «Книги Просперо» с неувядаемым Джоном Гилгудом в заглавной роли. Потрясающе красивое, избыточно метафорическое зрелище, от которого либо захватывает дух, либо быстро наступает усталость и притупляется восприятие, фильм Гринуэя во всем — антипод спектаклю Брука. Но при этом не возникает ни малейшего желания выяснять кто, Брук или Гринуэй, «ближе к Шекспиру». Тут впору воспользоваться одним из умозаключений Брука, размышляющего над наследием своего великого соотечественника всю жизнь. Он сказал однажды: «... Признаем, что все, что произошло от человека, называющегося Шекспиром, и обрело жизнь на листах бумаги, имеет совсем иную природу, чем произведение любого другого автора. Это не “шекспировское видение мира”, а скорее, “шекспировский мир”, сродни реальному»²⁴.

На «шекспировский мир» Брук попытался опереться в экспериментальной работе о режиссерской мысли XX века. Он задумал ее еще в самом начале 90-х, увлекшись идеей показать титанов Театра не как реальных персонажей, а как вершителей судеб драматического искусства. Его интересовали драматизм и напряжение мысли великих практиков, сыгравших в истории театра определяющую роль. Такие фигуры для Брука — это Станиславский, Крэг, Мейерхольд и Арто. После мучительных поисков сценической формы он решил опереться на «Гамлета». Спектакль, для названия которого Брук взял первую фразу из «Гамлета»

«Кто здесь?» (может быть и «Кто там?»), представлял собою смесь из отрывочных текстов вышеназванных деятелей театра, к которым прибавились Брехт и Дзеами, и сцен из «Гамлета». Семь превосходных актеров, Анна и Давид Беннент, Сотиге Куйате, Джованна Меццоджорно, Брюс Майерс, Йоши Ойда и Бакари Сангаре то не очень заразительно произносили тексты мэтров, то увлеченно, но не очень уверенно разыгрывали фрагменты из «Гамлета». Выбор Сангаре, чьи психофизические данные противоположены любой, даже очень смелой трактовке образа принца датского, мог свидетельствовать лишь о том, что Брука сама шекспировская трагедия интересовала лишь как «связующая нить». (Невозможно всерьез допустить, что однажды блестяще сыграв в «Буре» на несоответствии Сангаре привычному представлению об Ариэле, режиссер такого класса, как Брук, мог попробовать повторить это с Гамлетом!) Показанный в 1995-м в «Буфф» спектакль «Кто здесь?» производил впечатление экзерсисов и этюдов, вынесенных на обозрение публики. Живая кровь пульсировала в нем лишь в те мгновения, когда возникали сцены из «Гамлета». Неудивительно, что судьба этого странного детища Брука была недолгой и несчастливой.

В том же 1995 г. в Лозанне, в театре «Види» состоялась премьера пьесы Беккета «О, прекрасные дни!», о которой Брук восторженно отзывался еще в 1960, впервые увидев ее в Нью-Йорке, но никогда не ставил. Выбрав самую, может быть, оптимистическую пьесу Беккета, Брук остался верен своему утверждению, что драматургия великого ирландца практически не требует какого-либо режиссерского вмешательства. Но даже при общем пристрастии Беккета к четко зафиксированным деталям пьесы «О, прекрасные дни!» сковывает тех, кто переводит ее на язык театра, в значительно большей степени, чем иные его творения; так подробны и точны указания автора. В многочисленных интервью Брук повторял, что идущие смотреть эту новую его работу должны знать, что увидят на сцене не творение Брука, но Беккета, что он во всем следовал воле писателя. Видевшие этот спектакль, вероятно, сочтут предупреждение режиссера справедливым. И в то же время

даже в этой постановке, где Брук целиком, казалось бы, отдал себя в услужение тексту и актрисе, Наташе Парри, его творческая воля очевидна. Как и Беккет, написавший часть своих произведений по-французски, Брук и Парри в совершенстве владеют этим не родным для них языком. И для своего спектакля они выбрали французскую версию «О, прекрасные дни!», полагая, что ее более мягкий и женственный, чем английский, текст ближе актерской индивидуальности Наташи Парри. Что и позволило громко прозвучать не только фарсово-трагической, но и лирической теме пьесы.

Оставаясь верным Беккету, Брук создал спектакль о том, что человек может дорожить каждым отпущенным ему мгновением, что жизнь требует от него каждодневного мужества. Без пафоса и громких фраз два крупнейших художника трагического XX века, Беккет и Брук, предложили человеку путь обретения стойкости в жестоком и абсурдном мире. Переводя жизнь на язык театра, не склонные к утешительству, они оставляют человеку надежду. Так прочитал «О, прекрасные дни!» Питер Брук, который ни в одной из своих постановок не был к смерти снисходительным, всегда добиваясь, чтобы «в разговоре о смерти присутствовала жизнь». Эту особенность его творчества очень точно уловил несколько десятилетий назад Григорий Михайлович Козинцев, написавший после увиденного им «Короля Лира» Брука: «В постановке, утверждавшей безнадежность, торжествовала надежда»²⁵.

Примечания

¹ См. об этом подробнее в журнале «Театр» № 3, 4. 1989.

² См. в связи с этим о пьесе Ф. Дорен «Поворот» в очерке «Театр Бульваров».

³ Подробнее об этом см. статью М. Е. Швыдкого в журнале «Театр» №11 за 1988 год.

⁴ В отличие от «Буфф дю Нор», «Буфф паризьен» не знал периодов долгого простоя.

⁵ Le Travail théâtral. 1975. №18–19. Janvier-juin.

⁶ Op. cit. P. 90.

⁷ Op. cit. P. 88.

⁸ Беседа состоялась в декабре 1983 г. Цит по кн.: Brook P. (Les voies de la création théâtrale.). Paris, 1985. P. 344.

⁹ Il Giorno. 19 septembre 1979.

¹⁰ Théâtre en Europe. №8. Octobre 1985. P. 91.

¹¹ *Balet. D. Rencontre avec Peter Brook. Travail théâtral. 1973. №10. P. 22.*

¹² «La Conférence des oiseaux», le récit théâtral de J.-Cl. Carrière et du C. I. R. T. Paris, 1979. P. 71.

¹³ L'Express. 18–25 novembre 1978. P. 11.

¹⁴ L'Express. 4–11 novembre 1978. P. 25.

¹⁵ Travail théâtral. 1973. №10. P. 29.

¹⁶ L'Express. 25 mars 1983.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Les Nouvelles littéraires. 14–20 septembre. P. 58.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Brook P. (Les voies de la création théâtrale). P. 345.

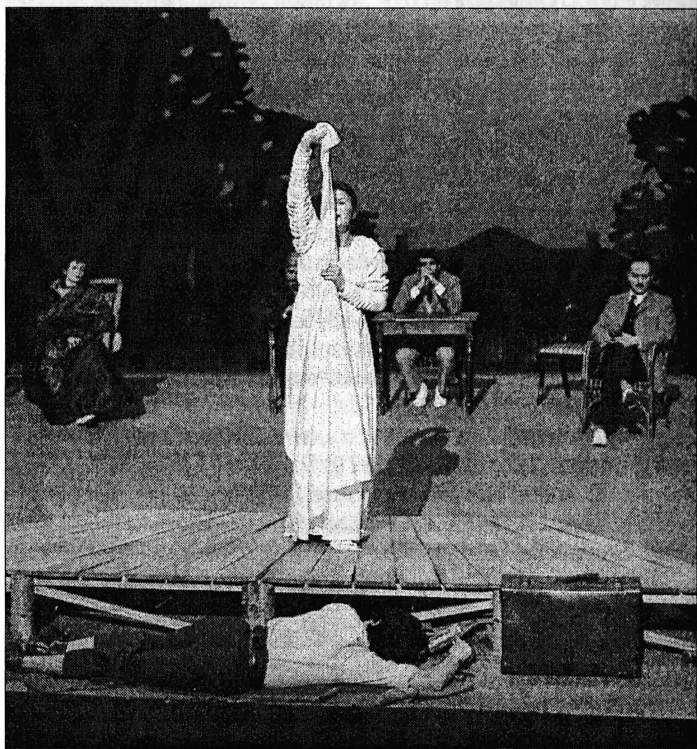
²¹ Théâtre en Europe. 1985. № 8. P. 13.

²² Ibid. P. 11.

²³ Цит. по журналу: Acteurs. №26–37. P. 39.

²⁴ Брук П. Блуждающая точка. М., 1996. С. 100.

²⁵ Козинцев Г. М. Пространство трагедии. Л., 1973. С. 23. (Любопытно, что два крупнейших художника XX столетия вынесли в заголовок своих главных книг понятие пространства. У Брука — «Пустое пространство».)



«Чайка» в постановке А. Витеза

А. П. ЧЕХОВ НА ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНЕ. 70—90 ГОДЫ

Западная душа гораздо более рационализована, упорядочена, организована разумом цивилизации, чем русская душа, в которой всегда остается иррациональный, неорганизованный и неупорядоченный элемент.

Бердяев Н. А. Самопознание.

Интерес французского театра к драматургии Чехова, как, впрочем, и театра других стран, знал свои приливы и отливы. Но уникальность «французской судьбы» театра Чехова заключается в том, что от раза к разу, от десятилетия к десятилетию каждое новое обращение к нему, выявляя в творчестве русского писателя все новые и новые стороны, расширяло не только представления о его драматическом таланте, но и сферу его влияния на французский театр.

Французская сцена XX века пережила немало увлечений творчеством драматургов других стран. Может быть, самым стойким был интерес к пьесам А. Стриндберга, Л. Пиранделло, а затем, уже с конца 50-х годов, после гастролей в 1954 г. в Париже «Берлинер Ансамбль», к театру Б. Брехта. По страстности и силе, по широте охвата и временной протяженности (более четверти века) увлечение французского театра Брехтом, его драматургией и его театральной теорией не знает себе равного. Но при длительном «засилии» Брехта на французской сцене закономерно родилось в конце концов ощущение исчерпанности

этого мощного источника, так долго и плодотворно питавшего современный театр. Теория «эпического театра», привлекая западноевропейский театр, с одной стороны, своей определенностью, а с другой — широтой возможных интерпретаций, к концу 70-х годов стала казаться не столько чрезмерно нормативной, сколько слишком тесно связанной лишь с одним направлением театрального искусства — с «театром представления».

* * *

Имя Чехова-драматурга Франция открыла для себя сравнительно поздно, в 20-е годы, благодаря постановкам Людмилы и Жоржа Питоевых¹. Им, а в первые послевоенные годы их сыну Саша Питоеву и Андре Барсаку принадлежала «монополия» на постановку чеховских пьес. Их спектакли неизменно вызывали живой отклик, шли подолгу, часто возобновлялись и своим почти постоянным присутствием в театральной жизни Парижа были во многом обязаны очень специфической ситуации во Франции межвоенных десятилетий. Устойчивый интерес к драматургии Чехова в те годы в значительной степени объяснялся ностальгическими настроениями «русских парижан» и притягательностью для французов загадочной «славянской души», «русской судьбы». Драматургия Чехова воспринималась как явление сугубо национальное. Точно и тонко переданное в ней ощущение исчезновения определенного социального слоя, его беспомощности перед грядущими переменами, выдвигавшееся постановщиками на первый план, звучало как гениальное предвидение реальных революционных преобразований, которые оказались столь трагическими для тех, кто был к ним не подготовлен и кто их не принял. Для «русской колонии» в Париже спектакли Питоевых 20-х годов были возможностью окунуться в безвозвратно ушедшее, такое недавнее прошлое, увидеть его глазами людей, узнавших мировую войну и революцию, покинувших родину по своей воле или по воле случая и мучительно тоскующих о ней. Притягательная сила чеховских спектаклей того периода заключалась, вероятно, и в том, что многие из смотревших их в Париже на француз-

ском языке были современниками драматурга, свидетелями неудач и свершений, которые сопутствовали прижизненным постановкам его пьес в России. Оказавшись на чужбине, все они именно в его театре искали образ потерянной родины.

Именно через «русскую судьбу» воспринимали прежде всего Чехова французы. Его герои были для них носителями многих черт национального русского характера. В какой-то мере они проливали свет на недавнее прошлое тех русских, с которыми их нередко сталкивала жизнь, этих шоферов такси и горничных в отелях, с манерами и достоинством интеллигентов и аристократок. Драматизм напряженной духовной жизни в столкновении с непреодолимыми житейскими обстоятельствами, трагические поиски идеала, метания, неудовлетворенность собой, хрупкость надежд и горькое чувство обреченности устойчиво связывались в сознании французских зрителей с особенностями мировосприятия *русского* человека, реалий *русской* жизни рубежа веков. Этот несколько отстраненный взгляд на мир чеховских героев весьма ощутим в откликах критики на спектакли Питовых. Несмотря на то, что постановщики меньше всего стремились к детальному и точному воспроизведению «русского колорита», что зрительный образ спектакля создавался преимущественно универсальными изобразительными средствами, само их существо воспринималось как глубоко национальное. «Суровой, меланхоличной, проникнутой чисто русским отчаянием» назвал «Три сестры» один из рецензентов, писавший о постановке 1929 г. Конечно, французская «бель эпок», хронологически совпадающая со временем, в которое живут чеховские герои, по духу и настроениям разительно отличалась от предгрозовой атмосферы России начала века. Но и трагический опыт первой мировой войны, так многое изменивший в умонастроениях людей, воспринимался французами как в достаточной мере абстрактный, метафизический образ извечного зла². Трагизм же повседневной жизни, не сотрясаемой мировыми катастрофами, само ее течение, вызывающее у человека, ищущего в ней свое предназначение, смысл своего существования, острое чувство неудов-

летворенности, оставались для французских зрителей долгие годы такими же «приметами русского быта», как сарафаны и самовары.

Специфически национальными считали и «формальные особенности» драматургии Чехова³, не имеющей каких бы то ни было аналогов во Франции, прямо противоположной динамичности действия и упругости диалога, свойственных французскому театру. Критика высказала мнение о возможности адекватного ее воплощения на сцене лишь русскими режиссерами (показанный во время гастролей МХТ в Париже в 1922 г. «Вишневый сад» в постановке К. С. Станиславского укрепил это мнение). Поиски новых путей реформаторами французской сцены межвоенных десятилетий Ж. Копо, Л. Жуве, Ш. Дюллена, А. Арто шли в ином направлении. Опыт постановок символистского театра ушел в прошлое, да и было очевидно, сколь различны Чехов и, скажем, Метерлинк. Поставленные Питоевыми «Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры» не оставляли сомнения в том, что благодаря Чехову во французский театр проникла новая сценическая традиция. Но восхищаясь и изумляясь непривычным для нее миром чеховских пьес, французская сцена на протяжении нескольких десятилетий упорно признавала приоритет на вторжение в этот мир за деятелями театра, корнями своими уходящими в русскую культуру⁴.

* * *

Своего рода слом в отношении французов к театру Чехова наступил в середине 50-х годов. Свидетельство тому может показаться, на первый взгляд, несколько формальным, связанным с «мемориальной датой»: в год 50-летия со дня смерти Антона Павловича очень популярный во Франции литературный журнал «Эроп» посвятил этому событию специальный номер (1954. № 104–105, номер сдвоенный, за август—сентябрь). Однако последующая сценическая практика показала, что выход в свет этого номера меньше всего был данью памяти великого русского писателя. Опубликованные в нем статьи свидетельствовали о том, что французские деятели театра и театроведы сознают, сколь значительно влияние чеховской драматургии

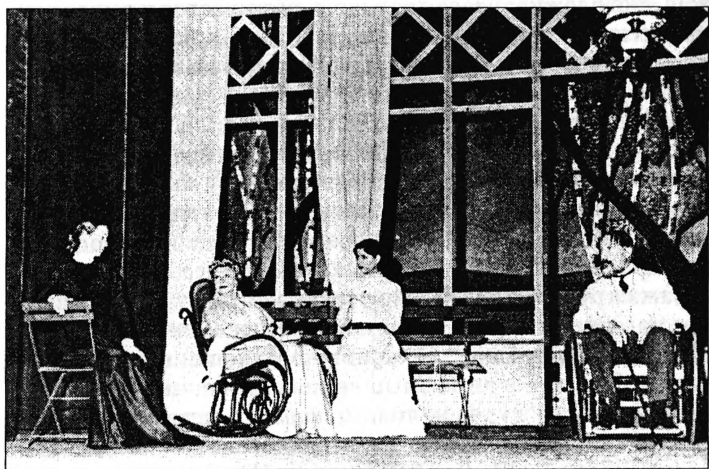
на современный театральный процесс. Показательно, что большая часть журнала была посвящена именно драматургическому наследию Чехова, особенностям поэтики его театра. Из острой и полемичной по отношению к тем, кто стремится ограничить творчество Чехова национальными рамками, статьи Пьера Абраама, одного из самых известных и почитаемых в послевоенной Франции литературоведов, из отзывов на спектакли Питоевых, высказанных Люнье-По, крупнейшим режиссером французского символистского театра начала века, отчетливо вырисовывался образ новаторского, безусловно современного, не замкнутого в круге конфликтов лишь одной страны и эпохи, социально обусловленного и глубоко гуманистического театра⁵.

Осенью 1954 г., почти одновременно с появлением юбилейного номера «Эроп», Жан-Луи Барро показывает «Вишневый сад»; два года спустя, в 1956-м, Жан Вилар осуществляет в ТНП постановку «Пьесы без названия» — «Этот безумец Платонов». Впервые французские режиссеры, к тому же самые бесспорные лидеры послевоенного французского театра, обращаются к Чехову.

Решив ставить «Вишневый сад», Ж.-Л. Барро, продолжая уже сложившуюся традицию, обращается к выходцам из русских семей. Перевод⁶ пьесы он просит сделать известного французского драматурга Жоржа Невё, а оформление — не менее популярного во Франции художника театра и кино Жоржа Вакевича. Оба они родились в России и покинули ее подростками. Но Барро меньше всего стремился к погружению пьес Чехова в «русский колорит». Первым во Франции он сумел понять и почувствовать общечеловеческое, не ограниченное рамками национального характера звучание «Вишневого сада». «Пьеса, очень верно отражая русскую душу, вдруг отрывается от нее, и, взлетая над миром, будит отклик во всех человеческих сердцах»⁷, — писал Барро в период постановки своего спектакля. Эти заметки-размышления, названные «Почему “Вишневый сад”?», — не только пример блестящего режиссерского анализа пьесы, но и свидетельство глубокого проникновения Ж.-Л. Барро в мир Чехова, стремления уловить и передать его многогранность и многозначность.



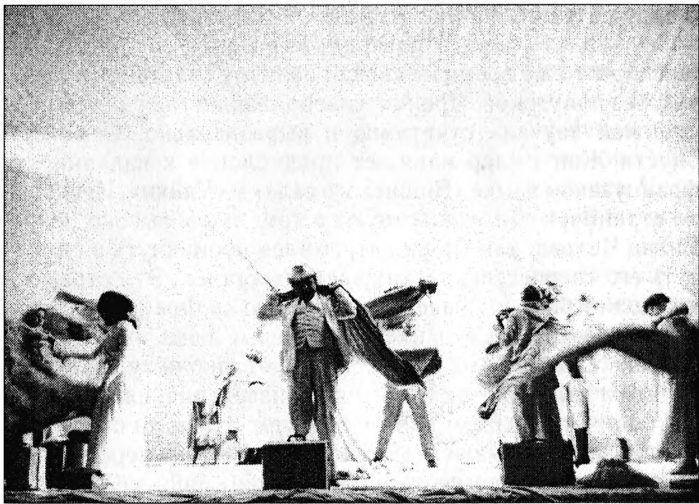
*Ирина — Людмила Питоева, Тузенбах — Жорж Питоев.
«Три сестры». Постановка Ж. Питоева*



«Чайка» в постановке А. Барсака



«Вишневый сад» в постановке П. Брука



Финал «Вишневого сада». Постановка Д. Стрелера

Спектакль Барро ломал привычную традицию постановки чеховских пьес на французской сцене. Одной из центральных фигур в ней становился Петя Трофимов, в образе которого игравший его Барро подчеркивал устремленность в будущее, лишенную иллюзий веру в грядущую победу справедливости и разума. Эта вера делала внешне невзрачного, уже не очень молодого «вечного студента» привлекательным и притягивающим к себе всех остальных персонажей пьесы. Впервые в постановке Чехова во Франции столь громко и отчетливо прозвучали оптимистические жизнеутверждающие ноты⁸.

В спектакле «Этот безумец Платонов» Жан Вилар так же стремился преодолеть стереотип представлений о драматургии Чехова. (Любопытно, что ни Барро, ни Вилар не взялись за постановку тех чеховских пьес, которые были во Франции самыми репертуарными: «Три сестры», «Чайка», «Дядя Ваня».) Он создает спектакль, в котором трагическое и комическое переплетены самым тесным образом. Показывая крушение индивидуализма (кто-то из критиков назвал Платонова-Вилара «еще одним Дон Жуаном», имея в виду осуществленную Виларом незадолго до того постановку «Дон Жуана» Мольера), деградацию личности, режиссер в то же время не сводил палитру спектакля к краскам без полутонов. Ирония в изображении многих его персонажей звучала отчетливо и выразительно. Семь лет спустя Жан Вилар напишет предисловие к изданию на французском языке «Вишневого сада» и «Чайки». Несколько страничек свидетельствуют о том, сколь высоко ценил Вилар Чехова, как упорно стремился проникнуть в самую суть его творчества, восхищался его гением. Эти странички, может быть, лучшее, что написано во Франции о театре А. П. Чехова. «Сегодняшние молодые люди, читая Чехова, как “слышат” они его? Совершают ли они ту же ошибку, что и мы когда-то? И, читая произведения, написанные Антоном Павловичем для театра, упиваются ли они угрюмостью его персонажей?»⁹ Призывая не играть персонажей «Дяди Вани», «Трех сестер» или «Чайки» лишь меланхолически и грустно, Вилар пишет: «Не надо печалиться об их судьбе. Это значило бы превращать их в никчемные созда-

ния. Делать из Чехова драматурга меланхолии, душевных терзаний, или, как мы все еще говорим на Западе, славянской души, значит насмеяться над ним. Да, автор беспощаден к своим персонажам, приводит их к гибели, к отчаянию в конце пустой или призрачной жизни. Но все это, в результате, не создает мрачного, черного произведения уже хотя бы потому, что оно окрашено авторской иронией. И его благожелательностью, и сдержанным состраданием, и своего рода отстраненностью»¹⁰. Вилар напоминает и о протестах самого Чехова против «горестной» интерпретации его пьес. Момент авторской иронии очень важен для Вилара, и он видит одно из самых больших достоинств чеховской драматургии в той, на его взгляд, беспредельной смелости, с которой Чехов вводит комическое в насыщение драматизмом ситуации.

Интересно, что для Вилара комедийная природа пьес Чехова настолько бесспорна, он настолько идет здесь за автором в определении жанра его пьес, что говорит об открытиях и новаторстве Чехова именно как комедиографа, соотнося его с Мольером. «Гениальность Чехова, присущая природе его таланта сатиричность, по крайней мере в драматических произведениях, позволили ему так ввести во владения Комедии смерть и самоубийство, что они не кажутся здесь вызывающими... С помощью *обыденных* (подчеркнуто Виларом. — Т. П.) персонажей Чехов, улыбаясь, лишает поражение и смерть романтических черт. Итак, друг читатель, надо играть, надо читать пьесы Чехова как комедии. Они забавны. Они насмешливы. В них много жизни»¹¹.

Как никто из исследователей творчества Чехова во Франции тех лет, Жан Вилар понял и оценил новаторство его театра. «... От "Платонова" до "Вишневого сада" прослеживается определенный профессиональный урок: возникновение и создание новых драматических форм не могло проходить для него (и для некоторых других писателей того времени) иначе как через повседневные события, через обыденный язык, через очень строгую драматургическую форму»¹². И заключая свои размышления о театре Чехова, Вилар написал: «На заре XX века не только умер Бог,

не только в жизни и морали все стало дозволенным. Скончалась, и навсегда, аристотелевская концепция театра»¹³.

Трудно со всей определенностью утверждать, что эти заметки Вилара сыграли решающую роль в переориентации французских режиссеров при постановке чеховских пьес. Однако сам тип издания, к которому Вилар написал предисловие¹⁴, самая популярная серия «карманных книг», позволяет предположить, что виларовская концепция театра Чехова получила достаточно широкое распространение. Во всяком случае, с начала 60-х годов многие французские режиссеры стали искать в чеховской драматургии комедийность. К этому периоду относится не только увлечение водевилями Чехова, но и впервые появляются спектакли по его рассказам. Например, написанная тогда по нескольким рассказам пьеса Габриэля Ару «Этот странный зверь» периодически с успехом возобновляется на сценах разных театров. Поставленная в сезон 1983/84 гг. в театре «Атеней» эта пьеса Ару, в которой действуют лишь два персонажа, представляющие собой собирательные образы Женщины и Мужчины, благодаря игре прекрасных актеров Мари-Кристин Барро и Патрика Шенэ, имела не меньший резонанс, чем спектакли по драматическим произведениям Чехова. Этот принцип объединения персонажей нескольких чеховских рассказов в рамках одного спектакля, родившийся на французской сцене в начале 60-х годов, с тех пор постоянно используется.

Именно с инсценировкой рассказов — в большей степени, чем с постановкой пьес — связано стремление рассматривать творчество Чехова как предтечу «театра абсурда». Абсурдность положений, которая обыгрывается во многих чеховских рассказах, в большинстве его водевилей, объявлялась критиками тождественной той основе, на которой строили свое отображение современного мира абсурдисты. Много параллелей и аналогий прослеживалось и в области языка. Ведь французский вариант «театра абсурда», «антидрама» и «антитеатр» создавался писателями, для которых французский не был родным языком (выходец из России А. Адамов, ирландец С. Беккет, румын Э. Ионеско, испанец Ф. Аррабаль, ливанец Ж. Шеаде), и

потому, как отмечали многие исследователи, чувство языка было у всех у них обостренным, лишенным автоматизма восприятия языковых клише и нелепостей, свойственного «носителям языка». Сопоставление же абсурдистов с Чеховым основывалось на использовании «повседневных событий, обыденного языка» (как писал Вилар) для выражения сложнейших, глубинных проблем человеческого существования. Всевозможные отсылки к Чехову принадлежали практически лишь критикам. Сами же абсурдисты большей частью отрицали вообще чье бы то ни было на себя влияние. Лишь Адамов говорил о том, что в начале пути находился под сильным воздействием Чехова и Стриндберга. Если тема «Чехов — драматургия абсурда» занимала скорее умы исследователей, чем практиков театра, то обращение к Чехову как к комедиографу было характерно для целого ряда постановок его пьес в 60-е годы. Наиболее известным стал спектакль «Три сестры» Андре Барсака в сезоне 1966/67 гг.

Это снова был «русский Чехов»: едва ли не главным «рекламным» моментом постановки было исполнение в ней ролей сестер Прозоровых сестрами Поляковыми: французскими актрисами Мариной Влади, Одиль Версуа и Элен Валлье. Но на сей раз А. Барсак решил преодолеть «ностальгические мотивы» и попробовать реализовать замысел автора, считавшего «Три сестры» комедией. По свидетельству рецензентов, в спектакле Барсака было очевидно, что материал чеховской пьесы, естественно, сопротивлялся такой сугубо оптимистической его интерпретации. Они писали, что он получился весьма эклектичным и малоубедительным.

К концу 60-х годов, особенно благодаря «Вишневому саду» Барро, который неоднократно возобновлялся, Чехов стал для французов одним из самых известных классиков XX века, но постоянными «бестселлерами» французской сцены по-прежнему оставались произведения Шекспира и Мольера. Наступивший затем период кардинальной ломки и перестройки театрального искусства, охватившей большинство театров Запада в связи с молодежными движениями рубежа 60–70-х годов, почти на десятилетие вы-

вел Чехова за границы поисков новых путей, в которых деятели театра видели прежде всего возможность «выяснить свои отношения» с культурным наследием прошлого. Оказалось, что Чехов недостаточно укоренен в истории, скажем, послевоенного французского театра, чтобы он мог стать для радикально настроенных режиссеров знаком или символом определенной художественной тенденции, а задом и мишенью для их нападок. Новый театр соотносил себя с колоссами национальной драматургии или с Шекспиром, утверждая главным образом не то, что они устарели и исчерпали себя, а то, что буржуазная цивилизация превратила их в расхожий товар общества потребления. Вспомним название спектакля, поставленного в 1968 г. Роже Планшоном, — «Осмеяние и растерзание самой знаменитой из французских трагедий, “Сида” Корнеля, сопровождающееся “жестокой” казнью драматурга и бесплатной раздачей консервированной культуры». Чехов не подвергся ни осмеянию, ни растерзанию. Он просто исчез со сцен французских театров.

Ко второй половине 70-х годов во французском театре, как, впрочем, и в западном театре вообще, разрушительные тенденции сходят на нет; во многом плодотворные поиски оборачиваются не только радостью открытий, но и горечью утрат. Все очевиднее становится, что самой невосполнимой утратой может стать разрыв с классическим наследием. И в ре-открытии Чехова происходит буквально бум.

* * *

«Чехов: новая слава»¹⁵ — так красноречиво называлась статья Матьё Галея, одного из немногих в общем потоке эмпирической французской театральной критики, кто склонен к анализу и обобщениям. «Поблек Брехт, сбиты с ног Мольер и Шекспир: в Париже и в провинции режиссеры клянутся лишь именем Чехова»¹⁶, — эффектно начав свою статью в еженедельнике «Нувель литтерер», М. Галей размышляет над причинами этого оглушительного успеха. Он видит их не только в схожести социальных типов и проблем французского современного общества и русского начала века; не только в том, что бездуховность и

алчность общества потребления уже были предсказаны в «Вишневом саде», например; не только в том социальном аспекте драматургии Чехова, на которой указал еще в 50-е годы П. Абраам, оставшийся тогда непонятым и неподдержанным. А и в том ощущении зыбкости и непрочности человеческого существования, которое становится на Западе все острее по мере углубления социальных и политических противоречий. М. Галей не соотносит это состояние с событиями мая 1968 года во Франции.

На наш взгляд, «несостоявшаяся революция» (французы обычно пишут «майская Революция») явилась в той или иной степени камертоном 70–80-х годов, обнаружила многие болевые точки современного французского общества. «Послемайские годы» становятся для одних временем постоянного, непреходящего разочарования, связанного с крушением иллюзий и надежд, для других — постоянной настороженности и боязни социальных взрывов. М. Галей пишет о том, что те упования на будущее, которые свойственны многим чеховским героям, для современного человека опровергнуты самой историей с войнами и постоянным страхом всемирных катаклизмов. Но что при этом смеяться над чеховскими героями — значило бы смеяться над самими собой. Вся статья М. Галея проникнута именно ощущением духовного родства современного западного интеллигента с персонажами Чехова, хотя он не пишет об этом столь отчетливо, как о том, что «сегодняшняя французская буржуазия как сестра похожа на русскую буржуазию перед войной 14-го года»¹⁷, но что прочитывается в его тексте. Вероятно, к концу 70-х годов французы пришли к пониманию Чехова, а не ограничились простым любопытством к «славянской душе». Но в ре-открытии Чехова в этот период сыграли свою роль не одни объективные причины; сильнейший импульс в познании драматургии Чехова дала новая постановка Джордžo Стрелером «Вишневого сада» (первая — в 1955 г.) в Пикколо-театро в 1974 г., затем показанная во Франции.

Заметки о работе над «Вишневым садом» — самые подробные и детальные среди тех записей, которые Джордžo Стрелер собрал в книгу «Театр для людей» (вероятно,

итальянское название «Per un teatro umano» можно было бы перевести и как «За человеческий театр»). Они начинаются разделом, озаглавленным почти точно так же, как когда-то назвал свои заметки Жан-Луи Барро — «Почему снова “Вишневый сад”?». И в объяснении этого «снова», т. е. причин повторного обращения к той же пьесе Чехова, Стрелер открывает нам перемены, происшедшие в нем самом, но одновременно и отразившие эволюцию отношения к чеховской драматургии. Признание «Вишневого сада» шедевром мировой драмы, звучавшее уже и у Барро, Стрелер развивает и уточняет: «Да, “Вишневый сад” — это шедевр, шедевр со всех точек зрения. Может быть, “Сад” — это самое великое из всего, что оставляет буржуазное общество в области театра, великое тем знанием самого себя, которого другие не умеют достичь»¹⁸. Обратившись к Чехову сразу же вслед за постановкой «Короля Лира», Стрелер, как и Брук, видит много точек соприкосновения между Чеховым и Шекспиром. Для него «Вишневый сад» не формально, а по существу близок «Лиру». Если для Барро имена Чехова и Шекспира оказывались рядом лишь в связи с тем, что у них обоих «все персонажи двойственны», то в размышлениях Стрелера очевидно, что он постоянно ставит их рядом, чувствует у них множество пересекающихся линий. Для него «мир Чехова» ничуть не менее объемлен и значителен, чем «мир Шекспира». У них одни темы, общие размышления «о времени, о поколениях, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страдании, которым платят за зрелость... О надежде и твердой уверенности в том, что этот мир нужно переделать и что он будет переделан...»²⁰ «...И этот Чехов, и вообще *весь* (выделено Стрелером. — Т. П.) Чехов для меня живой и энергичный. Он вовсе не поэт отчаяния и самоотречения. Из этого не следует, что ему незнакомо страдание — хотя бы страдание быть и чувствовать себя живым. Он знает и его, но он знает и счастье быть живым и до последнего делать то, что должно делать»²¹.

Поразительный по своей эмоциональной, образной, пластической насыщенности спектакль Стрелера представил миру «не поэта конца» или «поэта кануна», а «поэта жизни» в ее многообразии и сложности.

Память о «Вишневом саде» Стрелера отозвалась на французской сцене не только повальным увлечением в конце 70-х годов постановками чеховских пьес. Для любителей театра на Западе Чехов стал наконец неотъемлемой частью мировой художественной культуры, и оказалось возможным прибегнуть к его помощи для того, чтобы вызвать у зрителя определенные аллюзии, не опасаясь, что «отсылки» к Чехову могут остаться непрочитанными. Например, в 1969 г. Жан Ануй написал и поставил пьесу «Дорогой Антуан», герой которой, известный драматург, мучается от сознания того, что не смог создать ничего подобного «Вишневому саду». Но это очень «автобиографическое» произведение вобрало в себя сугубо личные «взаимоотношения» Ануй с Чеховым и было сосредоточено главным образом на внутритеатральных, цеховых проблемах. Поэтому оно не требовало от зрителей по отношению к Чехову ни узнавания, ни разгадки. Когда же в 1979 г. Ариана Мнушкина показала свой спектакль «Мефисто», то для определения того круга идеалов и понятий, в котором живет семья профессора Томаса Брукнера (прототипом ему послужил Томас Манн), она придумала сцену, не существовавшую в романе Клауса Манна, положенном в основу спектакля. Чтобы снять все более нарастающее напряжение взаимного непонимания, Эрика Брукнер предлагает отцу и брату вспомнить отрывок из любимой пьесы, так часто игравшейся когда-то в их доме. Звучит финал «Вишневого сада», и его щемяще грустные интонации воспринимаются как пророчество того недалекого будущего, что ждет при фашизме обитателей брукнеровского дома, их горькой судьбы. Невозможно представить себе, чтобы еще лет за 10 до «Мефисто» Мнушкиной или кому бы то ни было из французских режиссеров пришло в голову воспользоваться отрывком из пьесы Чехова для того, чтобы выявить тот или иной акцент в своем спектакле, как он мог бы это сделать, не задумываясь, с помощью, скажем, монологов Гамлета или леди Макбет.

При изобилии французских спектаклей по произведениям Чехова в конце 70-х — начале 80-х годов одной из самых заметных постановок стал «Иванов» Клода Режи, показанный весной 1984 г. в «Комеди Франсэз».

* * *

«Этот спектакль — вершина театрального искусства. ...Он потрясает», — написал обычно сдержанный и не склонный к комплиментам Мишель Курно²². «Прекрасный», «превосходный», «замечательный» — подобные эпитеты можно встретить во всех рецензиях. «Надо признать, что эта работа совсем не в тональности “Комеди Франсэз”», — отметил Матьё Галей²³. На афише этого старейшего театра Франции имя Чехова в последнее десятилетие появилось не впервые. Но впервые чеховская постановка имела такой успех.

Режиссер спектакля Клод Режи принадлежит к среднему поколению деятелей французского драматического театра. В отличие от многих своих коллег-сверстников, он не был подолгу связан с той или иной сценической площадкой. Однако на протяжении вот уже тридцатилетнего творческого пути К. Режи никогда не выходил за рамки демократического театра, в котором он зарекомендовал себя как постановщик произведений до него мало кому известных авторов. За Режи прочно утвердилась слава «нерепертуарного режиссера», то есть художника, равнодушного к общепризнанным шедеврам мирового репертуара, к пьесам, чаще других появляющимся на сценических подмостках. Режи выбирает «Иванова», в те годы практически забытую во Франции пьесу Чехова.

Большая, очень глубокая сцена «Комеди Франсэз» оказалась мала для замысла Режи и сценографа Роберто Плата. Они закрывают помостом первые три ряда кресел, создавая огромное сценическое пространство, границы которого совпадают с реальными пределами сцены; кулисы и задник — в черных сукнах. Нет никаких декораций, открытое всем ветрам, словно продуваемое пространство, на котором негде укрыться, не к чему прислониться. Во всех «усадебных» пьесах, написанных Чеховым после «Иванова», герои, во всяком случае некоторые из персонажей, приезжают в свои, пусть небогатые, имения как в гавань, как в порт, где можно переждать бурю, преследующую их в иной «неусадебной» жизни. Взаимное непонимание между теми, кто постоянно живет «на земле», и теми, кто при-

возит с собой едва уловимый аромат больших и далеких городов, между «оседлостью» и «кочевьем» звучит в этих пьесах как один из центральных мотивов. В «Иванове» нет такого противопоставления, все персонажи постоянно привязаны к этим местам. Лишь граф Шабельский очутился здесь после долгих жизненных бурь и скитаний. Но места эти в сценографии Р. Плата весьма отдаленно напоминают о человеческом жилье: стол, кресло, скамейка, несколько стульев, огромные чугунного литья напольные подсвечники, скорее пригодные для рыцарских замков, чем для русской усадьбы, — вот и все приметы быта, которые есть в спектакле. Отсутствие примет быта, среды нарочито подчеркнуто. В пьесе, особенно в тексте заглавной роли, так много говорится о том, что «среда заела», что повседневность сгубила мечты и порывы. На сцене эта сторона жизни, вещи, предметы, способные стать для человека своего рода уютным прибежищем или засосать его как болотная тряпина, отсутствуют почти полностью. Когда Лебедев, граф и Боркин кутят в кабинете Иванова, на авансцене стоит большой дощатый крестьянский стол и при нем обитое изысканным гобеленом кресло в стиле «какого-то из Людовиков». Суть не в том, что режиссера мало заботит воссоздание реальной обстановки определенного времени, не в том, что это еще одна чеховская постановка «без самовара и берез» (так назвал свою рецензию на спектакль Ги Дюмюр. «Нувель обсерватер». 8.4.84). Распахнутость сценического пространства, полное пренебрежение деталями сразу же создают у зрителей ощущение, что перед ними мир, а не уклад. Что все происходящее принадлежит не только определенному времени и общественному строю, но имеет еще и вневременной, общечеловеческий смысл. Клод Режи поставил спектакль о трагическом непонимании, о равнодушии людей друг к другу, о жизнях, загубленных, может быть, прежде всего по вине ближних.

«Срочно необходим более дружественный мир», — так, увы, приблизительно можно перевести броское, как газетное объявление, название статьи Мишеля Курно («L'urgence d'un monde plus fraternel»), посвященной спектаклю. Курно очень точно уловил пафос жесткой, временами

почти жестокой постановки К. Режи. В его «Иванове» несчастны все, всем плохо, все мучаются и мучают друг друга, вольно или ненамеренно. Эти люди почти не общаются между собой, мизансцены выстроены так, что актеры большей частью обращают свои реплики и особенно монологи в зрительный зал. В этом нет нарочитой отстраненности, прямолинейного адресования текста публике, а не партнеру: Режи так разводит актеров, что, скажем, в сцене разговора доктора Львова с Анной Петровной они оба стоят лицом к залу, и он произносит свою пламенную речь ей в затылок, а мы видим одновременно в фас лица обоих персонажей. И этот прием повторяется довольно часто. Не столько друг другу говорят герои этого спектакля о своих бедах, невзгодах, сколько нам. Не быт, не время, не среда их заела, они заели друг друга. И в такой трактовке «Иванова», вопреки Чехову, бездушным и жестоким оказывается главный герой.

В исполнении Ролана Бертена Иванов мало похож на человека, которому хоть когда-то были свойственны высокие порывы. Постоянно раздражающийся и жалующийся на все и на всех, его Иванов — не нытик, а глубочайший эгоист, воспринимающий все, что происходит вокруг, лишь во взаимосвязи с самим собой. Эгоцентризм этого Иванова кажется тем более чудовищным, что перед вами человек ничем не примечательный, блеклый, тусклый. Несоответствие чеховскому персонажу столь велико, что в первый момент создается впечатление, что актер просто очень плохо играет, не справляется с ролью. Но с каждой сценой становится все очевиднее, что актер следует режиссерскому замыслу. Лишив Иванова ореола исключительности, Режи практически устраняет дистанцию между ним и остальными персонажами. Они не понимают его точно так же, как он не хочет понять их. А ведь и они по-своему несчастны. Как две яркие точки любви и готовности к самопожертвованию светятся в спектакле образы Анны Петровны и Саши, и сколь горька их судьба. Доменик Констанца, хрупкая, с нездоровым лихорадочным румянцем на лице, и сильная, очень земная уверенная в себе Кристин Мюрийо — как два лика любви, которая бы могла спасти героя, но от которой он отказывается.

Добрый и отзывчивым, умеющим понять ближнего предстает Лебедев в исполнении актера старшего поколения «Комеди Франсэз» Жана-Поля Руссийона, переигравшего на ее подмостках множество ролей и поставившего несколько спектаклей. Этот небольшого роста, несколько расплывшийся и обрюзгший, не очень-то аккуратно одетый человек поражает тем, что чувствуешь в нем постоянное биение внутренней жизни. Умные, живые глаза делают привлекательным некрасивое лицо, на котором легко читается смена настроений героя, и если в остальных персонажах отблески человечности вспыхивают лишь на мгновение и тут же гаснут, то в Лебедеве Руссийона — это стержень образа.

Одним из самых запоминающихся персонажей спектакля стала Зинаида Саввишна в исполнении, может быть, лучшей современной французской трагической актрисы Кристин Ферсен. На Авиньонском фестивале 1981 г. она буквально потрясла всех своей Медеей, жестокой и нежной; затем блестяще сыграла в 1982 г. Марию Тюдор. Она пришла в «Комеди Франсэз» после окончания Консерватории драматического искусства в 1965 г. и стала знаменитой лишь в 80-е годы. В многочисленных интервью, которые теперь берут у Кристин Ферсен, она часто вспоминает, что родилась и выросла в предместье Парижа, за кольцевой дорогой, среди голых пустырей и открытых всем ветрам кварталов новостроек, что украшенную гирляндами лампочек Триумфальную арку она видела лишь на открытках, пока не поступила в лицей. «Невозможно забыть, откуда ты вышел, — сказала актриса однажды, — это невероятно. Особенно для нас, актеров, которые занимаются ремеслом, сохранившим в себе столько от детства»²⁴. Но и не читая интервью с К. Ферсен, можно почувствовать в ее царственных героинях какой-то едва уловимый оттенок плебейства. И это ничуть не принижает, скажем, Медею, а, наоборот, придает ей силу, делает ее более земной. В образе Зинаиды Саввишны эта «невозможность забыть, откуда ты вышел», так остро прочувствованная актрисой, преломляется по-своему. Ферсен играет злобу и отчаяние человека, которому не дано перешагнуть за привычный

круг повседневных дел и забот. Деньги, накопительство ее единственная страсть.

Худенькая, стройная, с копной коротких рыжих волос, вьющихся и пушистых (одев актеров в костюмы эпохи, Режи сохранил им их современные прически), нервная и напряженная, как натянутая струна, Зинаида Саввишна Кристин Ферсен напоминает хищника, мечущегося по клетке. Свои ласковые речи (встречая, например, Бабакину) она произносит с такой интонацией, что становится страшно: вот-вот кипящая в ней злоба и ненависть к окружающим выплеснутся наружу. Она морит гостей голодом не только потому, что жадна, а и потому, что лишь невозможность нарушить раз и навсегда заведенный ритуал вынуждает ее созвать на день рождения дочери ненавистных ей соседей. Она не ждет радости и веселья от этих сборищ.

В книге Б. И. Зингермана о Чехове есть замечательные страницы, посвященные теме несостоявшегося, неудавшегося праздника в чеховских пьесах²⁵. Клод Режи в своей постановке «Иванова» прочерчивает эту тему очень отчетливо. В сцене Сашиного дня рождения бесцветные, тусклые разговоры подчеркнуты постоянной маетой гостей из стороны в стороны. Их бессмысленные, ленивые проходы заставляют колебаться пламя множества свечей, заливающих все вокруг скорее мрачным, чем праздничным светом. В трех точках огромного помоста, в глубине по центру и по двум сторонам, на равном расстоянии от авансцены, стоят вышиной в человеческий рост черные чугунные подсвечники. Не очень мощное основание несет круглую, похожую на колесо конструкцию. Стоящие в безупречно ровной окружности свечи напоминают о праздничном торте, в который их обычно втыкают по числу лет новорожденного. Но причудливые эти светильники были бы уместнее в покоях Эльсинора, чем в доме Лебедевых. Когда разойдутся гости, Зинаида Саввишна схватит большую тонкую доску, напоминающую те, на которых раскатывают тесто, и, едва сдерживая рыдания, будет с остервенением махать ею около каждого подсвечника, пока не затушит все свечи.

Если на дне рождения Саши хоть Боркин вносил ненадолго ноту возможного веселья, то с первых мгновений 4-го

акта приготовления к свадьбе больше всего похожа на предпохоронные сборы. И мужчины, и женщины одеты в черные унифицированного покроя пальто. Вроде бы и сюжетом оправданно: пора ехать в церковь, люди собрались в дорогу. (На долю секунды вспоминается финал «Вишневого сада» у Стрелера, когда единым взмахом, синхронно все персонажи надевали пальто и накидки, покидая родной дом.) Но житейская логика отодвигается на задний план, уступая место пока еще необъяснимому чувству тревоги.

Когда Иванов произносит свою последнюю реплику и убегает в дальнюю кулису, все в недоумении застывают на месте, повернувшись лицом в ту сторону. Наступает долгая, мучительно долгая пауза, гробовая тишина. О чем думали в замершем зале люди, не знающие содержание пьесы, а их, бесспорно, было большинство. У меня же сердце сжалось от недоброго предчувствия, что, желая до конца развенчать героя, который и последнюю свою фразу произносил не без рисовки, Клод Режи осмелится в угоду собственной интерпретации подправить Чехова, и мы так и уйдем из театра, оставаясь в неведении о дальнейшей судьбе Иванова. Но когда пауза кажется уже невыносимой, за сценой раздается громкий, глухой выстрел. Неожиданность самоубийства для такого Иванова, каким он предстанет в постановке Клода Режи, имеет совершенно определенное шоковое воздействие.

Стоит ли проводить какие-то параллели между судьбой Иванова, чью энергию и волю незаметно убили вязкие 80-е годы XIX века, с умонастроениями «поколения 68-го года» во Франции в 80-е годы века XX-го? Конечно, сама пьеса дает для этого куда больше оснований, чем, скажем, «Вишневый сад». И притом что французская критика снова обходит эту проблему молчанием, правомерность подобных сопоставлений очевидна. Но очевидно и другое: для режиссерской манеры Клода Режи, как и для Питера Брука, не характерно стремление поставить все точки над «i». Принадлежность его Иванова какому-то иному времени, чем то, в которое мы с ним встречаемся, былая его увлеченность какими-то общественными идеалами столь невразумительны, что больше веришь в романтическое прошлое

Лебедева, которому и сегодня свойственно загораться, когда вдруг покажется, что из этой серой и тусклой жизни есть реальный выход не для себя, так хоть для другого. А если не веришь в то, что у героя были идеалы, то не веришь и в их крушение. Потому вряд ли стоит приговор, выносимый в спектакле индивидуализму, адресовать какому бы то ни было определенному поколению.

Выстрел за сценой в финале *такого* «Иванова» никаких узлов не разрушает, никакого понимания вам не приносит; лишь заставляет по-новому посмотреть на героя и самим искать ответа на «проклятые вопросы». А вдруг и рядом с тобой есть кто-то, в чьи мучения и страдания ты не готов поверить и кто искренне, а не красуясь, изливает тебе душу? Вдруг и ты своим безразличием можешь толкнуть другого на непоправимый поступок? Режиссер оставляет нас с этими вопросами один на один. Оттого так больно и трудно после этого спектакля. И тут Режи верен Чехову, который не позволяет нам снисходительно-равнодушного отношения к своим героям, постоянно испытывая нашу способность понимать другого и сострадать ему.²⁶

Юноши, почти подростки, весело балагурившие у афиши в фойе «Комеди Франсез» и поддразнивавшие своего приятеля, что он привел их смотреть какое-то старье, «аж из XIX века», уходили из театра притихшие. Трудно сказать, как отзовется в них спектакль Клода Режи, но для них встреча с Чеховым состоялась.

А встреча Клода Режи с Чеховым? Ведь зрителям его спектакля, особенно юным, едва ли под силу заметить, что многое в нем звучит *вопреки* Чехову. Да и критику мало занимает проблема адекватности этой постановки замыслу драматурга. Правда, Мишель Курно, со свойственным ему знанием русской культуры, напоминает, что Чехову пришлось «объясняться с современниками» по поводу того, что в его пьесе честный, деятельный доктор Львов вызывает антипатию, а «бездеятельный, губящий других Иванов — симпатию»²⁷. Но дальше этого исторического экскурса он не идет. И о том, кому отданы симпатии и антипатии Режи, не пишет. Для него главное в «Иванове» это та беспощадность, которая, по его мнению, отличает первую

пьесу Чехова от последующих: «женщины и мужчины говорят в ней каждый свою правду без малейшей снисходительности. Здесь показан эгоизм, недоброжелательность, безжалостность к другому»²⁸. Курно полагает, что Чехов видит в этом закон человеческого существования, истинную природу отношений между людьми. «Иванов» — самая радикальная пьеса Чехова»²⁹, — заявляет он.

Противопоставление «Иванова» остальным драматическим произведениям Чехова характерно и для статьи Матьё Галея. Он утверждает, что Чехов предстает в этой пьесе как «автор авангарда», и именно поэтому Режи чувствует себя, ставя эту пьесу, в своей стихии. «Он хочет отскоблить Чехова от традиции, чтобы он обрел свойственную ему почти патологическую жестокость. Ведь «Иванов» — это сведение счетов, в котором есть что-то от изгнания дьявола. Отсюда жестокость в обрисовке характеров, которую Режи, по своему обыкновению, ведет медленно, чтобы она была лучше видна, доводит до истерии, чтобы вы ее лучше слышали и чтобы она вас ранила. Результат зловеще прекрасен»³⁰. И ни слова о том, насколько этот результат соотнобразуется с замыслом драматурга.

Вольность, с которой Режи «отскабливает Чехова от традиции», лишь на первый взгляд может показаться не столь уж значительной. Можно предположить, что снижение образа Иванова привлекло Режи тем, что обеспечивало почти детективную неожиданность финала. Но независимо от того, чем руководствовался режиссер, избирая путь дегероизации Иванова, объективно подобное прочтение пьесы искажает ее. Конечно, в его прочтении «Иванова» нет того бросающегося в глаза произвольного «анти-традиционализма», который был характерен для постановок на Западе классических произведений, особенно Шекспира, на рубеже 60–70-х годов. Вероятно, именно потому, что Чехов на французской сцене не подвергался радикальному переосмыслению, жестокость и беспощадность спектакля Режи производила столь сильное впечатление. Думается, что важно отметить и еще одну особенность восприятия этого произведения во Франции 80-х годов: Режи точно уловил нарастание своего рода прагматических на-

строений, при которых мятущийся, занимающийся самодеством герой не вызывает сочувствия. Вопреки замыслу Чехова он отказался от романтической трактовки главного действующего лица и тем самым выбрал не позицию противостояния этим умонастроениям, а сделал главный акцент на драматизме и жестокости человеческих отношений. В «Иванове» Режи нет ни чеховского отношения к своим героям, ни его мироощущения. Режиссер идет в этом спектакле от собственной жесткой концепции.

* * *

В том, что Чехов во Франции в 80–90-е годы — один из самых репертуарных драматургов, легко убедиться не только в течение всего театрального сезона, но и познакомившись с афишами ежегодного Авиньонского театрального фестиваля. В 1988 году, например, имя Чехова встречалось и в программе спектаклей, официально участвующих в фестивале, и во впервые появившейся сводной афише спектаклей «офф», внефестивальной программы, которых в тот год было около трехсот. Диапазон произведений Чехова чрезвычайно широк, от трагической «Палаты № 6» в постановке Франсуа Жакоба («Театр де л'Ёф» из небольшого городка Бельфора) до гротесково-комической «Свадьбы», показанной одним из немногих постоянных театров Авиньона, появившимся двадцать лет назад и неизменно руководимым Жераром Желасом «Театр дю шен нуар». Театры «офф» не посягают на большие драматические произведения писателя; чаще всего обращаются к его рассказам или водевилям. Так, Желас соединил в своей постановке «Свадьбу» с «Предложением» и «Лебединой песней». Надо сказать, что идея коллажа все чаще овладевает постановщиками чеховских спектаклей и порой приводит к интересным результатам.

В официальной программе Авиньона-88 очень любопытным оказалось сочетание двух работ, представляющих две ветви французской «чеховианы»: «Три сестры» в новом переводе, сделанном известным французским драматургом Жаном-Клодом Грюмбером, и «Послеобеденные хроники», спектакль придуманный, составленный и по-

ставленный Пьером Романом специально для Авиньонского фестиваля. Из «Чайки», «Вишневого сада» и «Дуэли» Роман выбрал отрывки, в которых действие вынесено на воздух. Послеобеденное, дышащее зноем летнее время, надвигающиеся сумерки объединяют разрозненные отрывки общей атмосферой взнервленности, не осознанной до конца, но ясно ощутимой тревоги. Роман перемешивает выбранные им отрывки как бы без видимой связи и логики, и зрителю, недостаточно хорошо знакомому с произведениями Чехова, невозможно ощутить границу перехода из одной пьесы в другую, из пьесы в повесть и тому подобное. Но постановщик как раз и стремится к этой единой, нерасторжимой ткани драматического повествования, в котором схожесть и различия персонажей словно умножают число предстающих перед нами жизненных ситуаций, подчеркивают то общее, но не идентичное, в них, что и создает ощущение «потока жизни». Взятая как связующее начало, ситуация пикника создает атмосферу раскованности, словно убирает не только реальные стены, мешающие вырваться на природу, но и условные перегородки, удерживающие людей от решительных слов и поступков. Но даже на первый взгляд в этой атмосфере прогулок и игр, звучащей вдали музыки нет беззаботности. В каждом живет весь сонм забот и тревог, и когда они выплескиваются наружу, в этом всплеске много скрытых до поры отчаяния и надежды, сметающих несколько наигранную беззаботность.

Пьер Роман соединил во времени и пространстве Машу, Нину, Тригорина и Треплева из «Чайки» с Лопахиным, Шарлоттой Ивановной, Гаевым, Аней из «Вишневого сада» и Лаевским и Надеждой Федоровной из «Дуэли». Но есть в спектакле действующие лица, вобравшие в себя образы разных произведений или персонажей одной пьесы. Это и Семен Семенович Епиходов, и Сергей Сергеевич Трофимов, и бесспорная героиня спектакля Ирина Николаевна Раневская, которая с не меньшим основанием могла бы зваться Любовью Андреевной Аркадиной. Мощный актерский темперамент Надá Странкар, исполняющей эту роль, одной из самых интересных современных французских ак-

трис, делает Раневскую-Аркадину центром притяжения всех нитей, всего действия. Странкар играет поначалу резко, без полутонов, создавая образ капризной и достаточно эгоистичной женщины, в которой постепенно проступают гордость и ранимость не очень-то защищенной души. Но ее персонаж, пожалуй, единственный, получающий в спектакле какое-то развитие, движение. Все остальные проживают свои послеобеденные часы не меняясь, лишь чуть больше открываясь зрителю в конце спектакля, чем в первый момент своего появления. Вообще спектакль лишен внутреннего динамизма; в нем много двигаются, стремительно и резко; много жестикулируют, громко и много говорят, но нет движения ни на уровне сюжета, ни на уровне образов. Перед нами срез жизни чеховских героев, именно чеховских, их не спутаешь ни с какими другими: Роман сумел создать в своей постановке зыбкую, колеблющуюся, полную тайны и воздуха атмосферу готовой прорваться предгрозовой бури и меланхолической грусти от того, что завтра все будет по-прежнему. Но раздвоение персонажей, похожесть дублирующих друг друга диалогов и монологов из разных произведений, прекрасно иллюстрируя идею о наличии в творчестве Чехова сквозных тем и предоставляя зрителям возможность вслушаться в вариации на эти темы, в то же время рождают ощущение «хождения по кругу».

«Три сестры» тоже были сыграны в Авиньоне на открытой площадке, в условиях, еще более приближенных к месту действия чеховских пьес, чем монастырские стены и внутренний дворик Папского дворца, где играли спектакли Романа. Расположенная на острове Бартеласс, омываемого водами Роны, в небольшом частном владении Бушони, усадьба, в которой продолжают жить хозяева, была любезно предоставлена ими для постановки «Трех сестер» на время репетиций и пятнадцати представлений. Дух захватывало при виде сада, в котором был выстроен крутой амфитеатр для зрителей, разделенный посередине садовой дорожкой, ведущей к дому, окруженному кустами роз и остро пахнущей резеды. Конечно, французский загородный дом мало напоминает чеховские, конечно, он скорее подо-

шел бы для любой из «усадебных пьес», чем для дома Прозоровых, но обо всем этом не хочется думать, так чарующая атмосфера реальной жизни, создаваемая прежде всего этим обитаемым домом и ухоженным садом, в котором такой естественной и даже необходимой кажется вынесенная из дома мебель или накрываемый под навесом именинный стол в первом акте, так уютно льется свет из открытых окон, так мягко доносятся из глубин дома звуки скрипки. Но невероятно быстро очарование пропадает, иллюзия рассеивается, так как оказывается, что и «на природе» можно играть, словно в традиционной коробке театральной сцены, не замечая дарованных обстоятельствами естественных условий.

В этом спектакле под открытым небом не оказалось (да простится мне каламбур) воздуха. Все и вся какие-то убогие, одномерные. Исключение составляли только Андрей и Ирина. Конечно, можно предположить, что создатели спектакля стремились показать нам людей обыкновенных, не исключительных, но ведь не плоских же, не примитивных! Думается, что Ирина и Андрей выпадали из этого круга не благодаря какому-то режиссерскому замыслу, а лишь в силу актерской индивидуальности очень известного актера Нилса Ареструпа и совсем юной Кристины Ситти. Ареструп, прекрасно сыгравший Лопухина в «Вишневом саде» Брука, наделял своего Андрея Прозорова ярко выраженной индивидуальностью, бесспорной одаренностью и почти детской непосредственностью, которые человеку не прощает обыденная, перемалывающая все, как жернова, жизнь.

Постановщик «Трех сестер» Морис Бенишу полтора десятилетия работал с Бруком, играл почти во всех спектаклях, поставленных Бруком в 70–80-е годы, вплоть до «Махабхараты» (1985 г.), где создал одну из центральных ролей. Был ассистентом Брука в работе над пьесой Бийеду «Чин-чин» и над «Вишневым садом». Его самостоятельная постановка Чехова оказалась бескрылой и приземленной, несмотря на удивительные возможности, которые предоставили ему «естественные декорации», а может быть, именно они отчетливо выявили сопротивление чеховской пьесы такому ее прочтению. (В какой-то момент Бенишу

пытался даже заглушить красоту реального дома, и в двух окнах первого этажа появлялись задники, на которых были нарисованы какие-то нечетко различимые «сюжеты».) Может быть, в обыкновенном театральном зале такая интерпретация и показалась бы менее унылой.

Очевидно, что спектакль Бенишу, как и многие другие постановки чеховских пьес на французской сцене, оказался проходным, что в отличие от «Иванова» Режи или «Вишневого сада» Брука ему не суждено было стать столь заметным явлением. В дерзком коллаже П. Романа чувствовалась большая увлеченность миром Чехова, стремление понять и передать его, чем в буквалистском отношении к тексту «Трех сестер», представленном учеником Брука. Появившийся весной 1989 г. в театре «Нантерр-Аманд» «Иванов» Пьера Романа убедил, что Чеховым он увлекся всерьез.

К этой работе можно было предъявить немало претензий в связи с пренебрежением реалиями времени и страны (заподозрить, что это был сознательный художественный прием, невозможно, так как в целом эпоха и национальный колорит выдерживались достаточно точно). Удивляла распущенная коса Сарры, с которой она ходила не только по своему дому, но и являлась в гости к Лебедевым; или кидание рюмок через плечо, которое уже давно воспринимается как «развесистая клюква». Смешнее было то, что слугу Лебедевых Гаврилу играла пожилая актриса с распущенной седой косой, в белом фартуке с оборкой. В программке к спектаклю у слуги то же, что и в пьесе, имя, но вероятно Роман решил, что раз оно оканчивается на «а», как большинство русских женских имен, то Гаврила — это женщина. Взяв для постановки перевод «Иванова», сделанный Антуаном Витезом, у которого он учился, Пьер Роман, тем не менее не удосужился проконсультроваться с ним по поводу реалий постановки.

Но при всех погрешностях и небрежностях в спектакле Романа было одно бесспорное достоинство: дуэт Иванова и Анны Петровны (Сарры) в исполнении Дидье Сандра и Нада Странкар. Именно в интерпретации центральных персонажей «Иванов» Романа вступал в полемику с «Ива-

новым» Режи, от которого его отделяли пять лет. Но в этой работе была и очень ощутима разница в поколениях, в том, что Режи и Роман принадлежат к «отцам и детям» французского театра. В отличие от Иванова в исполнении Ролана Бертена, герой Дидье Сандра почти физически ощущал свою несовместимость с этим миром, испытывал непереносимое отвращение к себе нынешнему. Главный актерский дуэт спектакля создавал так трудно достижимую атмосферу подлинного страдания, в которой сила их переживания давала зрителям представление и о силе того чувства, тех планов и надежд, которые связали Иванова и Сарру когда-то и остались безвозвратно в их прошлом. Для такого Иванова и для такой Сарры на французской сцене этим прошлым, бесспорно, была их молодость, совпавшая с маем 68-го года. Удивительным образом они были связаны в своем мироощущении с молодыми героями фильма «Отель де Франс», первого французского фильма, снятого по произведениям Чехова.

Знаменитый актер и режиссер Патрис Шеро снял этот фильм в 1987 г. со своими учениками, прошедшими школу «Нантерр-Амандье», театра, который он в те годы возглавлял. Положив в основу фильма чеховскую «Пьесу без названия» («Платонов»), Шеро создал произведение, позволившее ему говорить с соотечественниками о них сегодняшних. Перенеся время и место действия во Францию 80-х годов XX века, дав героям французские имена, Шеро создал фильм, который при полном равнодушии к букве, свидетельствующей о внешней верности автору, был на удивление верен духу Чехова. Шеро удалось преодолеть робость французского кинематографа перед Чеховым, на мой взгляд, именно потому, что он максимально далеко отошел от конкретных реалий эпохи, бережно сохранив главное: чеховское отношение к человеку, нелицеприятный, но и не лишенный сочувствия и сострадания взгляд, позволяющий проникнуть в глубину и многообразие жизни. В своем фильме Шеро погружает действие в атмосферу отчаяния и надежды. Молодость героев, сыгранных совсем тогда еще молодыми актерами, учениками Шеро (большинство из них участвовало и в спектакле Пьере Романа по про-

изведениям Чехова), наполняла каждую сюжетную линию, каждую сцену, каждый кадр максимальным напряжением чувств и отчаянной безоглядностью поступков. Именно молодость исполнителей позволила Шеро усилить оптимистические ноты постоянно, часто приглушенно, звучащего у Чехова мотива надежды, мысль о том, что даже грубая и, казалось бы, бессмысленная жизнь, не напрасна, выражена в «Отель де Франс» не прямолинейно; она органична для всего строя картины.

Очень любопытно и то, что в фильме Шеро отчетливо проступает диалог с фильмом Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино». Очевидно, что Шеро взял за основу сценарий Михалкова и Адабашьяна, хотя несомненно и то, что его адаптация текста Чехова совершенно самостоятельна. Но на уровне сюжета он использовал целый ряд поворотов во взаимоотношениях персонажей, предложенных в русском сценарии; и, как Михалков и Адабашьян, он сохранил Мишелю жизнь. «Механическое пианино» имело интернациональный успех, в откликах на него постоянно звучало утверждение, что это «самый чеховский фильм» из всего, что снято на родине Чехова по его произведениям. Тем интереснее открытая полемичность фильма Шеро по отношению к этому «образцовому прочтению Чехова». Может быть, полемика эта возникла и не преднамеренно, а в силу того, что изначально заданная постановщиком картины ситуация перенесения действия в современную провинциальную Францию определила ее тональность. Убожество интерьеров придорожного отеля, грязь и запустение окружающего дом двора и примыкающего к нему пустыря создают чувство непереносимой тоски и выброшенности из нормального течения жизни. (Тем сильнее было потрясение зрителей в московском Доме актера, когда после просмотра «Отель де Франс» Шеро сказал, что этот фильм в какой-то мере автобиографичен: он снимал картину там, где прошло его детство, в маленьком поселке у автострады в Анжере.) Если у Михалкова теплый свет керосиновых ламп изысканной красоты создает почти волшебную атмосферу уюта дома Войницевой, то голая лампочка на лестничной площадке или на за-

днем дворе «Отель де Франс» просто вопиет о равнодушии к красоте даже на самом бытовом ее уровне. Конечно, нельзя говорить о том, что герои Михалкова менее несчастны, чем герои Шеро. Но несчастны по-другому. В обоих фильмах изображены те же чеховские коллизии, но образ жизни иной. Этим контрастом определяется в значительной мере и различие в поведении персонажей: в «Пианино» некоторая размягченность и леность, насмешливое отношение к другим и к себе, словно растворенные в красоте природы и дома, ироничность и легкое пренебрежение к искренности в чувствах и мыслях, опирающиеся в немалой степени на «правила хорошего тона», предписывающие не обременять других своими заботами и трудностями. Герои фильма Шеро имеют весьма смутные понятия об этих правилах, но им хорошо известны отношения, основанные на индивидуалистических принципах. Потому, чтобы достучаться до сердца другого, они часто переходят на крик. И если сила взрыва у героев Михалкова определяется его неожиданностью и почти непристойностью в кругу принятых норм, то персонажи «Отель де Франс» живут в мире обнаженных чувств и выплеснутых наружу страстей, и тем труднее им заставить слышать себя. И дело тут не в том, столь распространенном в последней четверти XX века «вынесении чеховского подтекста в текст», а в органичности такой поведенческой установки для среды, где отчаяние постоянно присутствует во многих действиях и поступках людей.

В 1995 г., 10 лет спустя после выхода на экран фильма Шеро и премьеры спектакля Романа, во французском театре появился прелюбопытный спектакль, объединивший обе чеховские пьесы. Молодой режиссер Людовик Лагард, принадлежащий к «постмайскому» поколению деятелей французского театра (он родился в начале 70-х), осуществил постановку, которую назвал «Платонов и Иванов». Каждая из частей длилась три часа, и они игрались либо раздельно два вечера поочередно, либо по выходным дням давалось представление, называемое у французов «интеграль» (в других странах «марафон»), длившееся вместе с большим антрактом более семи часов.

В этом яростном и темпераментном спектакле царит отчаяние, смешанное с неясной надеждой. Для Лагарда Иванов — оставшийся в живых и постаревший Платонов. Степень утраты иллюзий и веры в лучшее будущее критическая. Дальше только смерть. Иванов сам судит себя, сам выносит себе приговор и сам его исполняет. Обе части начинаются с медленного, манерного и гротескового воссоздания нравов и обычаев среды, в которой приходится существовать центральному персонажу. В манере изъясняться, в принимаемых позах, в постоянной взвинченности и всплесках истерики чувствуется неестественность и оупляющее однообразие этой жизни, в которой всем неудобно, и они не знают, как распорядиться своею жизнью, несмотря на заверения некоторых из них, что всё в ней их устраивает. В обеих частях кульминационной сценой оказывается застолье: страшный пьяный разгул, высвобождение темных сил, выплеснутое наружу отчаяние мятущихся душ и саморазрушительное стремление утопить в водке все сомнения и проблемы. (Дикость и необузданность поведения героев в этих сценах, очевидно, утрированы; создается такое впечатление, что на их тональность оказало влияние близкое знакомство западного человека — в реальности или по нашим фильмам последних лет — с особенностями русского застолья, ставшего для него неким символом национального характера.) После этих сцен наступает совершенно очевидный перелом ритма и стиля игры актеров. Ощущение опустошенности, но и какой-то большей естественности и ранимости, делает их ближе и понятнее зрителю, чем гротескная взвинченность первых сцен. Хотя Лагард и утверждал, что для него очень важным при постановке спектакля был комедийный элемент этих пьес Чехова, думается, что в его диптихе возобладала все-таки мысль о безвременье и о невозможности бунта, о том, что «мы приговорены жить в своей среде», как написал он в программке к спектаклю.

Для Лагарда очень дорога возможность высказать свои взгляды на творчество Чехова и на собственное видение особенностей его драматургии, которая предоставляется ему благодаря тому, что в театре Женневельве, как и во

всех демократических французских театрах, программа — прекрасное пособие для зрителей, путеводитель в мир автора и режиссерских замыслов. Зритель волен сопоставлять эти замыслы с результатом и судить, насколько они оправдались. Лагард видит в Платонове и Иванове автобиографические чеховские черты (хотя и замечает, что «свой туберкулез Чехов подарил Анне Петровне»), не сводимые к фактам, но схожие по сути мироощущения. Ни одну из своих последующих пьес Чехов не назовет именем собственным (для Лагарда дядя Ваня в значительно меньшей степени связан с автором, чем герои двух более ранних пьес). После «Иванова» уедет на Сахалин (Лагарду кажется, что это путешествие — выход из тупика, бегство от мыслей о самоубийстве). Но главное сходство заключено в трагических уроках самопознания. Недаром Лагард предпосылает спектаклю эпитафия, который стоит привести, так как он действительно выражает суть и самой постановки. Это отрывок из письма А. П. Чехова А. С. Суворину 25 ноября 1892 года: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником... Вы и Григорович находите, что я умен. Да, я умен, по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями вроде идей 60-х годов и т. п. Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее. Не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром...»³¹

Конечно, для Лагарда в этом поразительном признании важна не просто перекичка с тем, что Чехов вложил в уста Платонова и Иванова, а и прямое доказательство того, что в судьбе этих чеховских героев нашло отражение мироощущение человека, в силу объективных причин воспринимающего «идеи 60-х годов» как чужие лоскутья. Ведь и сам Лагард, очевидно, готов «свести счеты» с идеями своих

60-х, с надеждами на лучшее будущее, которое, казалось, предрекал май 1968-го во Франции.

В последние два десятилетия XX века горечь собственных разочарований, утрата надежд и иллюзий приблизили к французам русских мятущихся интеллигентов конца века XIX. Любопытно, что знаменитые режиссеры не французского происхождения ставят в этот период на французских сценах более поздние пьесы Чехова («Вишневый сад» Питера Брука, «Три сестры» Отомара Крейчи и Маттиаса Лангхоффа). Французы же предпочитают разбираться в трагических судьбах Платонова и Иванова.

Примечания

¹ Истории постановок произведений А. П. Чехова во Франции посвящен раздел в кн.: *Гительман Л. И.* Русская классика на французской сцене. Л., 1978.

² Книга Анри Барбюса «Огонь», в которой война предстает как результат реальных и конкретных социальных и политических столкновений, — исключение, каковых очень немного.

³ Замедленность ритма чеховских пьес, их непривычные отношения со временем и пространством объяснялись бескрайними просторами России, патриархальностью русского уклада жизни.

⁴ Одна из первых во Франции книг о Чехове написана русской исследовательницей Ириной Немировской. См. об этом в книге Л. И. Гительмана (с. 111–113).

⁵ Утверждение П. Абраама, что в драматургии Чехова отразилось столкновение духовных потребностей человека с бездушными законами буржуазного общественного развития, в 1954 г. показалось неожиданным.

⁶ Французские режиссеры почти всегда заказывают для своих постановок новый перевод.

⁷ Цит. по кн.: Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М., 1963. С. 163.

⁸ Стремление расширить представления французских почитателей Чехова и привлечь к нему интерес нового поколения, развеять впечатление о нем как о сумеречном, безысходном авторе, сложившееся от французских постановок его пьес, было характерно уже для статьи М. Кадо «Чехов — псевдопессимист» в юбилейном, чеховском номере журнала «Егоре» (1954).

⁹ Цит. по кн.: Vilar J. Théâtre, service public. Paris, 1975. P. 421.

¹⁰ Op. cit. P. 423.

¹¹ Op. cit. P. 421–422.

¹² Op. cit. P. 425.

¹³ Ibid.

¹⁴ Tchekov A. La Cérissaie, suivie de La Mouette. Paris, 1963.

¹⁵ Les Nouvelles littéraires. 18–25 janvier 1979. P. 11.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Стрелер Д. Театр для людей. М., 1984. С. 209.

¹⁹ Барро Ж.-Л. Размышления о театре. С. 172.

²⁰ Стрелер Д. Театр для людей. С. 209.

²¹ Там же.

²² Le Monde. 1 juin 1984. P. 14.

²³ L'Express. 8 juin 1984. P. 8.

²⁴ Les Nouvelles littéraires. 18–25 mars 1982. P. 57.

²⁵ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 181–185.

²⁶ Об этом вышедшая в 1999 г. во Франции книга Ж. Баню «Наш театр — “Вишневый сад”». М., 2000.

²⁷ Le Monde 1 juin 1984. P. 1.

²⁸ Ibid.

²⁹ Op. cit. P. 14.

³⁰ L'Express. 8 juin 1984. P. 8.

³¹ Цит. по: Переписка А. П. Чехова. М., 1984. С. 241.

СЛЕДЫ ДОН ЖУАНА

*Чтобы судить о комедиях Мольера,
их надо не читать, а видеть на сцене,
и притом непременно на французской сцене,
потому что их сценическое достоинство
выше драматического.*

В. Г. Белинский

Для истории театра всегда интересна эволюция сценической интерпретации героя определенного произведения. Например — Дон Жуана Мольера. Ведь судьба этого персонажа необычна: более или менее содержательная и наполненная интересными событиями жизнь начинается для него во Франции лишь два с половиной века спустя после смерти Мольера. «Случай Дон Жуана» интересен особенно еще и потому, что, пожалуй, по отношению ни к одному другому литературному герою определение его сути и главных его черт не менялось столь решительно, благодаря сценическим его интерпретациям, как это произошло с героем Мольера на протяжении второй половины XX века.

«Дон Жуан», поставленный и сыгранный мало кому известным актером Жаном Виларом в 1944-м в оккупированном Париже в помещении театра «Ля Брюйер», остался в памяти немногих видевших его (в их числе, например, Жан Ануй). А сам Вилар десятилетие спустя, вновь приступая к работе над «Дон Жуаном», размышлял о том, что пьеса продолжает оставаться для него загадкой и ее композиция кажется ему весьма хаотичной. Бесспорная заслуга в том, что детище Мольера раскрылось послевоенному француз-

скому театру по-новому, принадлежит Луи Жуве. Его постановка «Дон Жуана» в 1948 г. стала событием сезона и вошла во все, кажется, труды, посвященные французскому театру второй половины XX века. Сложно понять, какое открытие помог сделать публике своим «Дон Жуаном» Жуве, если не учитывать особенности судьбы этого творения Мольера у него на родине.

Самое, может быть, забавное (или трагическое) в биографии мольеровского героя заключается в том, что после смерти автора в 1673 г. до появления на сцене театра «Ля Брюйер» Дон Жуана Мольера в исполнении Жана Вилара по французским подмосткам разгуливал в течение двухсот семидесяти лет бастард, рожденный Тома Корнелем (Корнель-младший), откупившим у вдовы Мольера право на стихотворное переложение текста «Дон Жуана». Дабы не возвращаться более к господину Корнелю, приведем небольшой отрывок из его «стихотворного переложения», ограничившись тремя репликами из разговора Дон Жуана и Эльвиры в IV-м акте. Реплика Сганареля, сочувствующего Донье Эльвире, у Мольера: «Да это тигр какой-то!»; у Корнеля: «Палач!». У Мольера:

ДОН ЖУАН. Вы доставите мне удовольствие, сударыня, если останетесь, уверяю вас.

ДОНЬЯ ЭЛЬВИРА. Нет, нет, не будем терять время на пустые речи. Мне надо скорее идти, — не пытайтесь меня провожать и думайте только о том, что я вам сказала.

У Корнеля:

ДОН ЖУАН. С большим волнением я слушал вас, сеньора, Но почему же вы уходите так скоро?

Лишь вами я спасусь! Оставайтесь же со мной!

ЭЛЬВИРА. Остаться здесь у вас, не будучи женой?

Нет, этого, сеньор, вы от меня не ждите!

Покайтесь, Дон Жуан. Иначе — трепещите!¹

Не стоит, однако, забывать, что этот Дон Жуан разгуливал не только по провинциальным подмосткам Франции, но и выходил на сцену первого театра страны «Комеди Франсез» (он же — «Дом Мольера»). Правда, он отсутствовал в этом доме на протяжении 182 лет, которые про-

шли между 15 по счету — и последним при жизни Мольера — представлением «Дон Жуана» и 16-м, когда мольеровский текст уже зазвучал в переложении Тома Корнеля.

Главная задача, которую поставил перед собой Луи Жуве, было преодоление стереотипа, созданного теми немольеровскими «Дон Жуанами», чья счастливая судьба облегчила распространение легенды о Дон Жуане как о легкомысленном и непобедимом покорителе женских сердец. Жуве видит в жизнеспособности этих произведений, в их долговечности и успехе у публики доказательство того, что по отношению к творению Мольера постоянно существовала негативная тенденция, что его появление вызвало «смятение в умах». Прежде чем взяться за постановку «Дон Жуана», Жуве проделывает огромную исследовательскую работу, о чем легко судить по его книге «Свидетельства о театре»². Он полагал, что, разгадав загадку трагической судьбы детища Мольера, проследив, почему она сложилась так несчастливо, он сможет найти верный ключ к постановке, откроет непреходящее значение этой пьесы. Сумеет показать ложность и одномерность тех представлений о герое, которые складывались на протяжении столетий и закрепились в нарицательном смысле его имени.

Точно и убедительно определяет Жуве оригинальность предложенной Мольером трактовки известнейшего сюжета о похождениях знатного дворянина: «Тема, которая до сих пор решалась в духе комедии или бурлеска, история, начиненная насмешками и скабрёзными шутками, неожиданно становится глубоко правдивой и полной настоящего чувства. Показывая в своей пьесе всю глубину тоски человека, о чем молчат и что хотят скрыть шутовские комедии, отбрасывая фарс и неискренность, Мольер раскрывает смысл сюжета; подобно Паскалю или Боссюэ, он ставит перед зрителем проблему, достойную истинного моралиста, — смятение и страх человека перед лицом своей судьбы»³. Тут, вероятно, нелишне напомнить, что именно нравственная позиция Мольера, которая его современниками отождествлялась с оправданием безнравственности героя, вызвала требования запретить вслед за «Тартюфом» и «Дон Жуана». Хотя в итальянском театре без всяких на-

реканий успешно шел спектакль, поставленный по мотивам комедии Тирсо де Молины «Севильский соблазнитель» (1630). Может быть, именно поэтому стала возможной подмена на многие десятилетия мольеровского текста виршами Тома Корнеля. Жуве очень рассчитывал на нового зрителя, отмечая, что «если “Дон Жуан” и может быть наконец поставлен сегодня, то это, безусловно, заслуга нового зрителя, более подготовленного и наделенного теми качествами, которые делают его выше предшественников»⁴. Позволительно добавить: и обладающего тем трагическим опытом, которого у предшественников не было.

Луи Жуве представил этому зрителю Дон Жуана сумрачного, а не обольстительного, занятого больше своими отношениями с Богом, чем с женщинами; Дон Жуана, который некрасив и немолод (в 1947-м Жуве исполнилось шестьдесят), но увядшие черты лица которого отражают пожирающий его внутренний огонь; человека, бесспорно, неординарного в своей решимости следовать до конца избранному пути. Он разочаровал тех, кто ждал привычного рассказа о похождениях пусть постаревшего, но неизменно обольстительного соблазнителя. Щедро наделенный от природы чувством самоиронии, Жуве собрал множество забавных зрительских откликов, назвав эти подслушанные им мини-рецензии «Каждый смотрит со своей колокольни». Тут и свидетельства непонимания его замысла, и утверждения «знатоков», что он осовременил и переписал текст Мольера, и сетования преподавателя на то, что на протяжении пятнадцати лет у него хватало наглости разъяснять своим ученикам пьесу, истинный смысл которой открылся ему только после спектакля Жуве; и недоумение юной зрительницы, громким шепотом спросившей мать после сцены с Нищим: «Мама, я не могу понять. Этот Дон Жуан, верит он, или не верит?».

Вероятно, правы те историки французского театра, которые пишут о том, что Жуве своими мольеровскими спектаклями (вслед за «Дон Жуаном» он поставил «Тартюфа») опередил время. Но прежде всего он отразил поиски ответа на кардинальные вопросы, которые всегда встают особенно

остро и отчетливо в периоды тягостных раздумий о самой сути человеческого существования. (Недаром одновременно со спектаклями по Мольеру Жуве ставит «Служанок» Жана Жене, одним из первых откликнувшись на появление текстов «театра абсурда»). И он подготовил публику к встрече с таким «Дон Жуаном», который ответит на вопросы и той юной зрительницы и многих других, кто, как полагал Жуве, «хочет найти в лице выступающих перед ними героев объяснение своих слабостей, оправдание своих страстей или защиту от самих себя»⁵. Он проложил дорогу «Дон Жуану» Жана Вилара.

Сорокадвухлетний Вилар сам сыграл Дон Жуана в своем спектакле, хотя в его труппе был идеальный, кажется, исполнитель этой роли, если руководствоваться расхожим представлением о герое — Жерар Филип. О том, каким мольеровский герой виделся Вилару, красноречиво свидетельствует запись, сделанная им еще в 50-м году, до встречи с Филипом. Сравнивая это создание Мольера с героями Пьера Корнеля (его «Сид» Вилар впервые поставил в 1949 г., а в 1951 г. возобновил с Жераром Филипом в заглавной роли), он пишет: «У корнелевского героя богатства души заключаются не только в его мужестве, но и в нежности, учтивости, сохранении достоинства даже в страдании, то есть он обладает всем тем, что изначально присутствует в сильном и гордом человеке и что нас поражает и покоряет в нем. Дон Жуан — герой совершенно иного склада. Он разыгрывает противоположную карту. Он отстаивает лишь достоинство. Но лжет. Этот кавалер лжет. В нем есть уже Тартюф. Не держит слова, избегает схватки, если считает это нужным. Он сосредоточен на другом. Ведет свою партию против любой морали. Без высоких слов ведет чувственную игру. Без ненужного лиризма. Своими поступками он отрицает семью, общество, кодекс чести. Церковь. Даже Бога. До того момента, когда необычайное мщение испепеляет его»⁶.

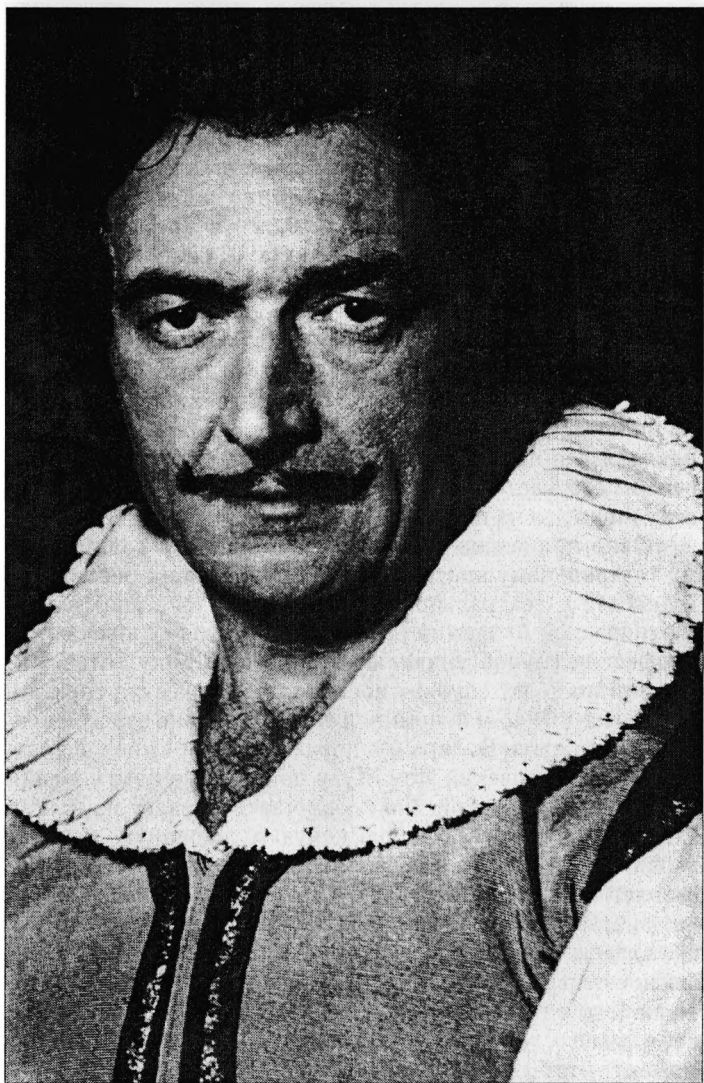
В своем спектакле, премьера которого состоялась в Авиньоне летом 1953 г., Вилар вывел на подмостки героя, глубоко уставшего от собственного аморализма, убежденного циника и вольнодумца, у которого есть силы лишь на

испепеляющую борьбу с запретами и законами, даже божественными. Он адресовал его в первую, может быть, очередь своим юным современникам, чьи скептицизм и ироничность по отношению ко всем предшествующим ценностям были логическим следствием разочарований в окружающей их действительности, а чувства пресыщенности и усталости пришли раньше, чем они успели что-либо совершить. Трагическая судьба Дон Жуана, скептика и резонера, рационалиста и безбожника, попирающего все общепринятые представления о морали, могла предсказать будущее поколению, чье мироощущение точно выразил в эссе, красноречиво названном «Дети абсурда», Поль ван де Бош, один из тех, кто в «свои двадцать лет, помня о пепле Хиросимы, понял, что мир не является чем-то серьезным и что у него нет будущего». «Иногда кажется, — писал ван де Бош, — что бессмыслица мира давит на нас как худший его порок. Нам представляется, что Бог умер просто от старости и мы тут ни при чем. У нас не было периода становления. Мы начинаем с нуля. Мы родились в развалинах. При нашем рождении золото уже превратилось в камень. Казалась ли повседневная жизнь столь хрупкой какому-либо иному поколению?»⁷

(В конце XX столетия как-то стерся из памяти ужас трагического прозрения тех, кто вступал в сознательную жизнь в начале 50-х. Можно, конечно, вспомнить, сколь велико было потрясение, испытанное «потерянным поколением», прошедшим через поля сражений первой мировой. Но ощущение того, что эта война станет последней в истории человечества, питало надежды людей. Вторая мировая развеяла недолгие иллюзии: в мнящей себя цивилизованной Европе середины XX века стало возможным уничтожение мирного населения просто за «неарийское происхождение»; а победители оказались способны на использование достижений науки для ускорения победы, что, впрочем, делалось во всех войнах, но в этой обнаружило угрозу наступления в любой момент конца жизни на земле. Едва ли внуки «детей абсурда» сознают столь остро, что у «мира нет будущего». Вероятно, они воспринимают это как данность и научились жить в абсурдном мире.)



Дон Жуан — Луи Жуве



Дон Жуан — Жан Вилар

На всех, кому посчастливилось увидеть «Дон Жуана» Вилара, спектакль произвел сильное впечатление, даже если (как это было с Анатолием Васильевичем Эфросом) он вызвал желание вступить с ним в полемику (свидетельство тому — собственная постановка «Дон Жуана» и страницы в книге «Репетиция — любовь моя»). Интересны наблюдения в связи с этой работой Вилара Сергея Иосифовича Юткевича, прекрасно знавшего современную ему французскую культуру (см. его книгу «Франция — кадр за кадром». М., 1970). Как всегда, необыкновенно глубоки и увлекательны размышления о виларовском «Дон Жуане» Бориса Исааковича Зингермана в его книге «Жан Вилар и другие» (М., 1962). Но в данной работе для нас важнее французский контекст существования спектакля, те отклики на него, которые не исчерпывались сиюминутными рецензиями, а появлялись и в более поздних раздумьях об особом его месте во французском театре 50-х годов. Приведу лишь два из них.

Одно принадлежит самому знаменитому французскому театральному критику послевоенной поры, бессленно с 1942 г. театральному обозревателю «Фигаро», члену Французской Академии (1972 г.) — что для человека этой профессии случай уникальный — Жану-Жаку Готье. Видевший по долгу службы превеликое множество спектаклей, Готье в 1985-м вспоминал об удивительно строгой красоте постановки Вилара и о поразительном от нее впечатлении: «Виларовский Дон Жуан до последнего мгновения остается самим собой. Он словно затвердевает на наших глазах, но доводит до конца некую чудовищную детскую забаву, состоящую из дерзости и презрения к любым наставлениям и из потребности в юношеской браваре; он хочет знать, как “далеко сможет зайти”. И все же в финале его охватывает чисто человеческий страх. Он делает незаметное отступление и если и продолжает в прежнем духе, то лишь для того, чтобы не потерять лицо, не опровергнуть себя самого, чтобы не разувериться в себе в последний момент, чтобы доказать себе, что у него останется мужества в высшей степени. Это последний вызов, бегство вперед. Противоположность “спокойному герою, склоненно-

му над своей шпагой". И что самое поразительное, я опросил десять человек, у которых были десять почти противоположных точек зрения на "Дон Жуана" Мольера; все десять были довольны тем, что Вилару удалось воспроизвести на сцене "их" "Дон Жуана" и никакого другого!»⁸

Второе мнение о спектакле Вилара высказано непосредственно после премьеры в Авиньоне летом 1953-го. Оно принадлежит знаменитому — а тогда еще только завоевывавшему себе имя — Ролану Барту, литератору, критику, одному из главных во Франции «отцов структурализма». В тот год вышла в свет его книга «Нулевая степень письма», которая тотчас стала манифестом «новой критики», и в его отклике на «Дон Жуана» ощутим тот подход к художественному произведению, который Барт полагал наиболее действенным.

В статье, названной «Молчание Дон Жуана», Барт писал: «Стоило Вилару извлечь Дон Жуана из анекдотической оболочки, чтобы придать ему биологическую консистенцию, как каждый вечер две тысячи зрителей с открытым ртом и распахнутым сердцем внимают атеисту. (...) Вилар заставляет нас принять (если перевести буквально, «навязывает нам». — *Т. П.*) атеиста. Каким образом? Прежде всего, представляя его во временной протяженности и в переменчивости настроений. Его Дон Жуан сухой, металлический, гальванический, у него концентрированная и быстрая кровь, он — воплощение Огня; когда в него ударяет молния, испепеляя его, он лишь возвращается в свой природный элемент. (...) Вилар вложил в этот образ наше собственное старение, ту плотность исторических пластов, которая делает меня гораздо старше Мольера: его Дон Жуан, разрушая питавшие этот образ частности, заменяет их представлением, которое выкристаллизовалось, вбирая в себя атеистов всех последующих эпох. Каким образом? Превращая Дон Жуана в молчаливого человека. Может ли один актер быть молчаливее другого в одной и той же роли? Необходимо, чтобы так было, чтобы в театре существовало искусство литоты, раз существует — да еще как практикуется — искусство гиперболы. Дон Жуан Вилара молчалив, и это молчание Вилара укрепляет атеизм

его героя и направляет его как вызов прямо в сердце публики, молчание Вилара — это молчание человека, который не сомневается, а знает. Его Дон Жуан в меньшей степени лишен веры, чем наделен уверенностью. И уверенность эта молчалива, потому что она ощущает себя прочной и сильной: ведь она поместила основы мира так далеко от Бога, что и само чудо выглядит временным незнакомцем, а не вечной тайной. В этом Дон Жуане есть нечто от Сада (...). Я не сомневаюсь, что *народный* успех «Дон Жуана» в постановке ТНП объясняется тем, с какой отчетливостью Вилар связал героя с послемольеровским атеистическим наследием. (...) Его Дон Жуан свидетельствует о еще более глубоком постижении театральности, так как ему удалось соединить миф и культуру: Дон Жуан у него начинен всей историей его зрителей, их старением, тем *наследием предков*, которое прибавило к Мольеру Сада и которое сделало сегодня из нас хранителей подлинной истории, а не созерцателей археологической реконструкции. Таким образом, Вилар показал, что театр в своем наиболее полном выражении учитывает не только сценическую напряженность во времени и пространстве, но и память народа. Народ пришел сюда, чтобы увидеть *своего безбожника*, и Вилар ему его показал, значит, Спектакль был обоснован»⁹.

Между затвердевающим на глазах зрителей Дон Жуаном, каким запомнил его Готье, и человеком, в крови которого кипит огненная лава, металлическим, гальваническим Дон Жуаном Барта нет противоречия. Очевидно, что и тот и другой — элемент той породы, добыть которую дано лишь тем, кто не боится проникать в самые глубины и толщи природы. Но трудно объяснить легендарный успех виларовского «Дон Жуана» тем, что все пласты этой постановки были равно доступны зрительскому восприятию. Как всегда у Вилара, его «Дон Жуан» был адресован не только интеллектуалам, но и самым широким слоям современного ему общества. Он обнаружил в детище Мольера множество смысловых граней и оттенков, проблем философского, этического, психологического характера в их самом что ни на есть реальном «бытовании», в повседневной остро-

те, доступной пониманию даже малоподготовленного зрителя. Отвечая в одном из интервью на вопрос о том, почему его спектакль пользуется таким ошеломляющим успехом, Вилар сказал: «Потому что “Дон Жуан” из всех произведений Мольера — самая современная пьеса. Самая близкая нашим мыслям, нашим тревогам, нашим убеждениям, нашим нравам. Потому что Дон Жуан — современный герой. Потому что он ставит четко и ясно перед народной публикой фундаментальные вопросы взаимоотношений отца и сына (Дон Жуан и Дон Луис), мужа и жены (Дон Жуан и Эльвира). Я не хочу сказать, что его ответы на эти вопросы хороши и достойны подражания. Более того, его позиция в вопросах верности данному слову (Дон Карлос), фальшивой щедрости (Нищий), денег (Диманш) и т. п. в достаточной мере удивительна. К тому же это — одна из редких французских пьес, которая смело, без малейшей слабости говорит о проблемах потустороннего мира. Очень неправильно, что в наших республиканских лицеях и колледжах детям не говорят, что Мольер не верил в Бога. Надо было бы ставить “Дон Жуана” каждый год»¹⁰.

* * *

«Дон Жуана» во Франции каждый год не ставят, и справедливости ради надо сказать, что происходит это, вероятно, не в последнюю очередь «по вине» Вилара. С его спектаклем было чрезвычайно сложно конкурировать, еще сложнее было обнаружить в пьесе Мольера нечто новое, Виларом упущенное. Память поколения, видевшего виларовского «Дон Жуана», оказалась своеобразным стопором, очень трудно было себе представить, что любая постановка этой пьесы Мольера не будет сравниваться с высочайшим образцом. Естественно, что произвести шум постановкой «Дон Жуана» можно было лишь с помощью эпатажа. Как ни удивительно, но подобный спектакль появился на сцене именно «Комеди Франсэз». Его постановщик, молодой режиссер Антуан Бурсейе, уже имел репутацию скандалиста, и театр знал, на что шел, приглашая его к сотрудничеству. Правда, на дворе стоял 1967 г., и эпатаж на французских сценах все очевиднее становился одним из не-

пременных условий «подлинного искусства». Дабы попытаться сломить представление о «Доме Мольера» как о цитадели консерватизма, спектакль Бурсейе подходил как нельзя лучше. На подмостках «Комеди Франсэз» появились Дон Жуан и Сганарель, одетые в черные кожаные костюмы не то современных рокеров, не то танкистов вермахта. Окружающий их мир был плотно населен несуществующими в пьесе персонажами, кои безмолвно прогуливались парами вокруг героев. Деревья были сделаны из меди, что прекрасно гармонировало с металлической мебелью странной конфигурации и непонятого назначения алюминиевыми предметами, беспорядочно разбросанными по сцене. Исчезло традиционное различие между Дон Жуаном и Сганарелем, который не только ни разу не заставил публику улыбнуться, а был мрачнее и разъяреннее своего господина. А Дон Жуан после приступов ярости начинал произносить текст механически и безынтонационно, с дрящимися бесконечно паузами между словами и спазматической жестикуляцией. Короче, мольеровский герой очень напоминал человека с явными мозговыми расстройствами.

Путаные режиссерские пояснения замысла не облегчали понимание спектакля: то Бурсейе уверял, что герой Мольера не имеет отношения к либертинству и не надо его путать с героем оперы Моцарта и с Казановой, так как в нем нет ничего от соблазнителя; затем, после общения с критиками, он начал объяснять, что хотел воспроизвести мир концентрационных лагерей и что его Дон Жуан вернулся из Дахау или Бухенвальда. Мольер явно не выдержал такого «обновления», и похоже, что Бурсейе придумывал концепцию своего спектакля постфактум, а главным для него было эпатировать публику и сделать нечто невиданное: «Но ведь таких декораций из меда и латуни, как у меня, еще не было!» — искренне восклицал он во время одной из пресс-конференций. В установке на «никогда не виденное» (*jamais vu*), как антипод примелькавшемуся (*deja vu*), столь характерной для западного театра рубежа 60–70-х годов, «Дон Жуан» Мольера оказался одним из самых малоподходящих произведений. Потерпел с ним фиаско даже самый знаменитый из молодых тогда режиссеров Патрис Шеро.

В 1969-м двадцатипятилетний Шеро, который к этому времени уже поставил несколько спектаклей и имел в своем распоряжении театр в парижском пригороде Сартрувиль, получил предложение от куда более опытного, чем он, Марселя Марешаля поставить в руководимом тогда Марешалем в Лионе «Театре 8-го квартала» «Дон Жуана», в котором Марешаль хотел сыграть Сганареля. Заказ так пришелся по душе Шеро, что он решил выступить в качестве не только режиссера, но и сценографа. Черно-белые фотографии сохранили элементы решения сценического пространства, явно рассчитанного на ассоциативное мышление зрителей. На одной из них виден деревянный помост, больше всего напоминающий подвесной мост; с двух сторон портала сцены видны его каменные башни-опоры и механизмы для поднятия и опускания моста. Задник представляет собой плохо натянутую парусину. На линии ее соединения с помостом поставлены четыре двухэтажных строения величиной с театральный макет. А у переднего края, «на авансцене» притулилось человек десять, одетые как простолюдины. Посреди помоста стоят два кованых сундука, на которые опираются оглобли от телеги, а между ними — два огромных колеса. На этой причудливой конструкции балансирует мужчина в камзоле и шляпе, а в отдалении от него на корточках сидит повязанная платком женщина. Подпись под фотографией гласит, что на ней запечатлена сцена между Пьеро и Шарлоттой из второго акта. Стоит, однако, сверить свои впечатления от фотографии с рассказом сценографа-режиссера.

В досье к постановке «Дон Жуана» Шеро пространно излагает свой замысел в двух разделах: «Сюжет» и «Форма». Сначала о форме. «На зимнем небе будут выделяться фрагменты примитивной машинерии: рабочие (это те, кто на фотографии лежит на авансцене. — Т. П.) будут ею манипулировать и в зависимости от дня и часа будут выполнять принудительные работы с этой машиной для убийства либертенов или для устройства грома и облаков. Благодаря этим машинам появятся автоматы, которые ликвидируют либертенскую оппозицию и представят поочередно два оппозиционных друг другу места действия: заброшенную

ферму, на которой Дон Жуан, отрезанный от своего класса, лишенный всей личной собственности и какого бы то ни было политического влияния, занят своим индивидуальным приключением; и мавзолеей Командора, стройка, где в назидание всем возвышаются новенькие материальные знаки триумфального христианства, политики величия, воплощенной в культовом здании, украшенном статуями страждущих христианским страданием, которые не могут не вызвать у Дон Жуана смех»¹¹. Теперь о содержании. Шеро разбирает поведение каждого персонажа в зависимости от его классовой принадлежности с прямолинейностью, коей могли бы позавидовать представители советской школы «вульгарного социологизма». Характеристику Дон Жуана он завершает так: «Для нас приключение Дон Жуана одновременно и положительное и отрицательное. Позитивно оно своими взглядами на мораль и эротизмом, и потому, что, как решительный предатель своего класса и прогрессист, он работает на разложение старого феодального мира. Негативно же оно потому, что проживая Историю как эгоистическое приключение, он больше всего нуждается, для того чтобы жить, в этом старом мире. Век спустя Сад доведет до конца приключение Дон Жуана и будет отброшен тем классом, которому он помог прийти к власти. С Дон Жуаном произошло нечто похожее. Пьеса трагично рассказывает о несоответствии прогрессивной мысли тем областям, в которых несовместимы вольнодумство и политика; речь о “лицемерии” совершенно идеалистична и лишь выдает наивность либертена, с ужасом и бессилием обнаруживающего скандальное мироустройство: совсем как современный интеллектуал родом из буржуазии. Дон Жуану казалось, что он — созидатель, мы же используем его лишь для того, чтобы кое-что разрушить внутри его класса»¹².

Социологизм замысла Шеро столь очевиден, что нет нужды его комментировать. Интереснее то объяснение подобного подхода, которое предлагает известная французская исследовательница театра Одетт Аслан. Она пишет: «В “Дон Жуане”, классическом французском произведении, Шеро отказывается от привычных интерпретаций. Он рас-

сказывает не историю соблазителя или атеиста (вот уже и “версия” Вилара пошла в число привычных. — Т. П.), а историю хозяина, у которого и власти-то только что над своим слугой. Его интересует политическая ситуация во времена Фронды, борьба между кланами, противоречия между классами. Столкновения жесткие. Режиссура вскрывает истинные побуждения, спрятанные за красивыми фразами, тот раскол, что обозначился между сохранившими свою власть аристократами и теми, кто ее утратил, как Дон Жуан... Шеро больше всего занимают социальные, политические, религиозные структуры этого общества и позиция Мольера по отношению к власти. В его версии появление в финале сверхъестественных сил отменяется: в смерти Дон Жуана повинен не призрак Командора, а реальная машина для уничтожения врагов. И Сганарель не столько оплакивает свое жалованье, сколько начинает испытывать чувство свободы. Народ представлен на покрытой соломой авансцене шестью крестьянами, которые служат и рабочими сцены; театральные техники, они лишь изредка бывают озабочены тем, что происходит на сцене»¹³. Как видим, фотографии нас не обманули.

К сожалению, даже в монографии о Шеро об этой его постановке рассказано очень скупо. Известно, что, например, крестьяне на авансцене иногда вставали спиной к зрителям, и получалось, что речи персонажей были обращены именно к ним. Что Сганарель был одет в какие-то лохмотья, но поверх них — в элегантнейший жилет, явно хозяин отдавал ему донашивать свои костюмы. Сам же персонаж слуги был представлен как своего рода тупой обыватель рядом с человеком прогрессивных воззрений. Известно, что Марешаль был далеко не в восторге от предложенной ему концепции, хотя и получил за Сганареля (вкуче с другими ролями, сыгранными им в сезон 1969–70 гг.) премию «Лучшему актеру года», которую критики впервые присудили тогда актеру, работающему в провинции. Но самое важное, что связано с постановкой «Дон Жуана», это тот перелом, который после нее наступил в творчестве Шеро. Придя в профессиональный театр из любительского (уже в 15 лет он участвует в спектаклях лица Луи-Ле Гран, в котором

училась и из которого вышла маленькая труппа во главе с не менее, чем Патрис Шеро, известным режиссером Жаном-Пьером Венсаном); получив, как многие в его поколении, филологическое, а не театральное образование, Шеро раньше всех своих сверстников обретает свой театр: в 1966-м муниципалитет рабочего пригорода Парижа Сартрувиля заключает с двадцатидвухлетним Шеро контракт на три года. И каждая его постановка свидетельствует о его социальной ангажированности. В горячие дни «майской революции» 1968 года он вместе со многими режиссерами разных поколений, составляющими демократическое крыло французского театра, подписывает в Вильурбанне, где они собрались, «театральный манифест», утверждавший необходимость для искусства активно вмешиваться в жизнь и преобразовывать общество. (Вилара, который никаких манифестов не подписывал и на Авиньонском фестивале того года пытался убедить разъяренную его «конформизмом» молодежь, что не театр делает революцию, а революция делает театр, тогда никто не слушал и не слышал). Шеро был, пожалуй, первым, кто осознал тупиковость для себя пути прямой политической ангажированности.

В апрельско-майском 1969 года номере журнала с красноречивым названием «Партизаны» появился его текст, поражающий откровенностью и своего рода бесстрашием. Шеро признавался, что больше не верит в возможность для художника изменять мир и даже говорить от имени трудящихся масс; что театр всегда — наследник цивилизации и культуры, и лишь в определенные исторические моменты непрофессионалы способны ненадолго создавать «театр для рабочих», как это было, например, во времена агитпропа. «Художник всегда использует на практике *двусмысленную речь*, не прямую, косвенную речь. Он умеет лишь это: держать речь и говорить, говорить о мировых проблемах устами Ленца, Мольера или Брехта... Мы, интеллектуалы, в какой-то степени таковы, каков и Дон Жуан Мольера: проповедуем прогрессивные взгляды, но сами-то мы всегда на стороне хозяев»¹⁴. Все последующее творчество Шеро подтвердило, что он был тогда искренен. И ка-

кое счастье, что талант помог ему так быстро найти свое настоящее место в искусстве, а юношеские увлечения не прошли для него бесследно и он сохранил (лишенный экстремизма) интерес к проблемам взаимовлияния индивидуума и общества. Показательно, что прозрение пришло к Патрису Шеро, когда он не смог привычным ключом социологизированного до крайности прочтения классики открыть мольеровского «Дон Жуана».

* * *

Последняя четверть XX века во французском театре постановками «Дон Жуана» не изобилует, но они появляются с завидной периодичностью как-то сами по себе, вне связи с какими-либо общественными событиями и переменами. Безликие «Дон Жуаны» удручают не более, чем, скажем, столь же безликие «Сиды». Любопытно, что несколько таких бесцветных спектаклей связаны с именем очень известного актера Франсиса Юстера, с самого начала своей карьеры упорно претендующего на роль «второго Жерара Филипа». Юстер, действительно, немного на Филипа похож, особенно когда помнит о необходимости это сходство подчеркивать; он, действительно, сыграл немало «звездных» ролей Жерара Филипа, но и его Сида, и его Лоренцаччо отличает стремление к натуженной романтичности, а череда персонажей в сериалах о Франции XIX века (среди них есть и знаменитый писатель-романтик Шатобриан) каким-то странным образом «подверстывается» к сыгранному Филипом полвека назад Жюльену Сорелю. В «Дон Жуане» Юстер играл дважды. И если его заглавная роль в спектакле «Комеди Франсэз» 1979 года запомнилась больше всего сходством с большим вальяжным усатым котом, то десять лет спустя он уже сам поставил «Дон Жуана» в театре Рон-Пуэн, который ему предоставили Жан-Луи Барро и Мадлен Рено. На сей раз Юстер сыграл Сганареля, отдав Дон Жуана превосходному актеру Жаку Веберу, в его режиссуре превратившемся тоже в вальяжного, слегка разочарованного и меланхолического кота, которому явно уже давно лень ловить мышей. Зато главным действующим лицом этой постановки, коей куда больше подошло

бы название «Сганарель», стал, конечно же, слуга Дон Жуана. У Юстера мольеровский персонаж, наделенный здоровым скепсисом и смекалкой, весьма придиристо относящийся к своему господину, поступающему все время вопреки тем представлениям, которые за жизнь сложились у Сганареля, больше всего напоминал Труффальдино из Бергамо, хотя вряд ли легко найти в наследии великого французского комедиографа фигуру, которая меньше бы подходила для «обитальянизирования», чем слуга Дон Жуана. Глядя на этот бессмысленный экзерсис в театре, которым руководили в тот момент Рено и Барро (в их «послужном списке» просто невозможно найти нечто подобное), трудно было не удивляться, зная спектакль Вилара, тому, что человек театра, претендующий на определенное в нем место, может показывать такого «Дон Жуана», как творение Юстера.

Попробовал вернуться к «Дон Жуану» Марсель Маршалль: он вновь сыграл Сганареля в спектакле, который поставил сам в 1988-м в Марселе в театре «Ля Крие», которым он тогда руководил. Но и эта его попытка не была удачной, тем более что на роль Дон Жуана он пригласил очень известного киноактера Пьера Ардити, чье амплу современного рефлектирующего интеллигента, у которого всегда складываются с женщинами сложные отношения, сработало в театре против него. И наоборот, блистательный актер Нильс Ареструп стал оправданием постановки «Дон Жуана», которую предпринял в 1984-м в парижском театре «Буфф дю Нор» актер и помощник Питера Брука Морис Бенишу. С начала 80-х Бенишу не раз отправлялся в самостоятельное плавание, но все его режиссерские работы выше среднего уровня не поднимались. Выбор на роль Дон Жуана Ареструпа, который незадолго до того поразил всех своим Лопахиным в бруковском «Вишневом саде», оказался для спектакля решающим: кажется, не было такого критика, который не сочинил бы оду Ареструпу, умалчивая, правда, об иных достоинствах этой постановки. Жан-Жак Готье писал: «Какая великолепная идея доверить Нильсу Ареструпу, странному молодому человеку со светлыми глазами, уникальному и внушающему беспокойство тем,

что кажется, будто он идет по пограничной полосе зыбкого царства, роль бесстыдного и сеющего холод героя Мольера! В своей естественной двойственности он гениально вызывающ. В тот момент, когда возникают колебания по поводу контуров его личности, он вдруг раскрывается как воплощение точности, резкости, провокационности. Появляется жестокий и нетерпеливый темперамент. Он любит нападать и завоевывать. Неважно, что. Неважно, кого, лишь бы унижить. Ни в ком он не терпит ни малейшего намека на сопротивление, даже в мыслях, стремясь лишь к тому, чтобы ранить, побить и растоптать любого. В его Дон Жуане есть нечто большее, чем просто вкус к сардонической комедии. Он — воплощение злой отваги и скучающего порока. Он устал от самого себя и сам себе противен... Любит ли он женщин, желал ли он в самом деле хоть одну из них? Едва ли. Он бросает вызов Богу потому, что здесь внизу он прошел по кругу несчастий и у него закружилась голова; он ждет возможности встретиться лицом к лицу с великим трагическим светом, который лишает его уверенности в том, что ему довелось увидеть. Не высшая степень безнравственности и не гордыня порождают Зло. Его порождает подспудная потребность не сомневаться в своих чувствах и в своем разуме. Его манит неизведанное существование в пустоте...»¹⁵ Жаль, что «Дон Жуан» в «Буфф дю Нор» шел недолго и что, в отличие от спектаклей Брука, он не был снят на пленку. Но нет сомнений в том, что Нильс Ареструп замечательно сыграл Дон Жуана.

Не вызвал сколь бы то ни было широкого резонанса «Дон Жуан» Роже Планшона (1980), чьи обе версии «Тартюфа» (в 1963 и 1973-м; москвичам посчастливилось их увидеть) стали в свое время настоящими событиями. Хотя главные роли он доверил двум превосходным актерам: молодому тогда Жерару Десарту (Дон Жуан) и дебютировавшему еще в ТНП у Вилара Филиппу Аврону (Сганарель). Публика и критика, приученные Планшоном к ярко выраженной концептуальности и политическим аллюзиям, холодно встретили некоторую аморфность и непроясненность его «Дон Жуана». Десятилетие спустя уже прославленный актер Десарт вновь сыграл Дон Жуана; на этот раз известный режиссер поствиларовского поколения Жак

Рознер выбрал ему в слуги невероятно популярного молодого комика, выходца из Туниса, Мишеля Буженá. Десарт превосходно сыграл цинизм, холодность и притворство своего героя, до того входящего в роль, что его раскаянию, например, начинали верить не только Сганарель — как ему и предписано Мольером, — но и доверчивые зрители. С маленьким и юрким, порой уморительно серьезным Буженá, обладающим искрометным южным темпераментом, они составляли прекрасную пару. Но как-то уж слишком много красот, постановочных трюков и эффектов было в этой постановке, чтобы осуществилось намерение Рознера, о котором он со свойственным французам красноречием поведал в программке к спектаклю: «Сегодня действительно необходимо обрести ту скандальную неожиданность, ту святотатственную силу, которой обладала пьеса в час своего создания в 1665 году. ...И исправлять нравы развлекающая». Развлечение, пожалуй, получилось, а исправлением каких нравов решил заняться в начале 90-х Рознер, сказать трудно. Как-то очень уж прямолинейно звучало его объяснение актуальности «Дон Жуана» тем, что наступило время, «когда плодятся религиозные секты, когда во многих странах приходят к власти интегрисы различных вероисповеданий, когда приговаривают к смерти писателя за произведение, объявленное богохульным, когда на советском телевидении выступает американский евангелист». Спектакль явно на такое восприятие «не тянул». (Зато как же блистательно использовала «Тартюфа» в борьбе с любыми формами религиозного фанатизма Ариана Мнушкина в своем спектакле 1995 года!)

Спектакль Рознера шел во Дворце Шайо с января по март 1991 г., а с апреля по июль во Французской национальной библиотеке, где собрано самое большое количество театральных архивов, включая костюмы и макеты, проходила прелюбопытнейшая выставка, которая называлась Дон Жуан (без кавычек) и была посвящена знаменитому персонажу. Конечно же, доминировал театральный ее раздел, а в нем безусловная пальма первенства принадлежала истории постановок не пьесы Мольера (прочие авторы произведений о Дон Жуане практически не упоминались), а

оперы Моцарта. Среди немногочисленных мольеровских Дон Жуанов фигурировали, конечно же, постановки Жуве и Вилара, но и Антуана Витеза. Может быть, не в последнюю очередь потому, что он скончался всего за год до этого. А может быть, и потому, что в поствиларовском поколении режиссеров он был одним из тех, чье творчество трудно себе представить без постановки «Дон Жуана» Мольера.

* * *

Антуан Витез на восемнадцать лет моложе Вилара; так же как и тот, он довольно долго был малоизвестным актером, мечтал о режиссуре и о своем театре. При всех различиях в их эстетических пристрастиях главным стремлением для обоих было создание общедоступного театра (правда, в отличие от виларовской формулы «театр для всех», Витез выдвинул лозунг «элитарный театр для всех»). Несомненно, Витез высоко ценил Вилара и соотносил свое творчество с тем, что им было сделано (единственное, в чем Витез совершенно очевидно «обошел Вилара», — это целая плеяда прекрасных актеров, выпестованных им в Консерватории драматического искусства и в Школе при театре Шайо). Кроме «Мамаши Кураж» Брехта и «Женитьбы Фигаро» Бомарше нет ни одного произведения из репертуара Вилара, которое ставил Витез. Конечно, другая эпоха и другой круг художественных пристрастий были, в немалой степени, тому причиной. К тому же в жизни Витеза большое место занимали безграничная увлеченность литературой, переводы с разных языков, писание стихов и филологические штудии. Но свою роль сыграло, вероятно, и нежелание соревноваться с признанным мэтром на одной и той же «территории», боязнь того, что сравнение может оказаться не в его пользу. Лишь к «Дон Жуану» Витез осмелился прикоснуться однажды. Он был достаточно умен, талантлив и амбициозен, чтобы понять, сколь опасно вступать в соперничество со знаменитым спектаклем Вилара. Его неумная фантазия иногда рисовала ему возможность поставить «Дон Жуана» как миракль или средневековую мистерию. Несомненно, Витез мог бы блиста-



*Дон Жуан — Пьер Ардити,
Сганарель — Марсель Марешаль*



Дон Жуан — Анджей Северин

тельно сыграть этого мольеровского героя. Но явно Мольер интересовал его больше, чем Дон Жуан.

В 1978-м он показал на Авиньонском фестивале своеобразную тетралогия под названием «Четыре Мольера» («4 Molières»), куда вошли «Мизантроп», «Дон Жуан», «Тартюф» и «Школа жен». Замысел тем более рискованный, что во французском сознании «Дон Жуану» отводится в творчестве Мольера некое отдельное, обособленное место. Спектакль воспринимался как постановка одной пьесы из двадцати актов, с так хорошо узнаваемыми амплуа постоянных актеров труппы Мольера, в расчете на которых он и писал. Витез собирает свою «труппу» из трех актрис и восьми актеров. Все они, кроме Дидье Сандра, — его ученики и могли бы составить труппу во главе с Первым актером, своим учителем. В отличие от времен Мольера, для «труппы» Витеза очень важно было продемонстрировать размытость понятия амплуа для них — сегодняшних, подчеркнуть совпадения и различия в характерах персонажей, и актер, игравший в одной из пьес слугу, представляя в следующей господином, мог сохранить некоторые повадки и манеры предыдущего персонажа.

Положение Витеза в этой труппе было юмористически обыграно в его появлении в «роли» статуи Командора в «Дон Жуане»: с набеленным лицом и кистями рук, в длинном парике, украшенном лавровым венком, он величественно простирал десницу над своими непокорными учениками. То были аллюзии для посвященных, но и обычному зрителю были очевидны родство душ играющих перед ними, их раскованность и склонность к импровизации и свободе, рожденные взаимным пониманием и поддержкой; пониманием с полуслова, с намека на жест или улыбку, когда малейшая находка одного подхватывалась остальными. Во всех четырех историях главной была тема любви-влечения, любви-страсти, заставляющей человека обнажить свою подлинную сущность. Такими и были ключевые сцены любовного свидания между Альцестом и Селименой («Мизантроп»), Арнольфом и Аньес («Школа жен»), Тартюфом и Эльмирой («Тартюф»). Показательно, что такой сцены не было и не могло быть в «Дон Жуане». Обнаженность страсти Витез подарил Эльвире, с ее готовностью к

самоотречению и прощению причиненного ей зла, и Пьеро, с наивной жестокостью говорящего Шарлотте, лениво соблазняемой Дон Жуаном, что он предпочитает видеть ее мертвой, чем в объятиях другого.

Не следует, однако, полагать, что в спектакле Витеза в изображении любви отсутствовал иронический оттенок, который легко привнести в мольеровские тексты человеку конца XX столетия. Старейшина французской театральной критики Раймонда Тёмкина очень остроумно подметила амбивалентность любви-страсти в «Четырех Мольерах»: «Любовь — это культ: восхваление, обожание. Дамскую туфельку — этот “объект парэкселанс” эротического фетишизма, превозносят, ласкают, срывают в порыве любви... или насмешки. Ведь лишенная башмачка возлюбленная начинает хромать. Очень возможно, что тут — намек на “Атласный башмачок”: ведь Витез поклонник Клоделя»¹⁶. (Тёмкина, конечно же, имела в виду постановку Витезом в 1975 г. на сцене «Комеди Франсэз» пьесы Клоделя «Полуденный раздел», имевшую большой успех. Но она еще и напороочила: в 1987-м Витез предложил зрителям огромную многокрасочную фреску, поставив полный текст клоделевского «Атласного башмачка».) Но в «Мольерах» Витеза интересовала типология любовных отношений. В его конспективных записях, названных «Несколько предварительных замечаний», есть такие строчки: «Эльмира, Аньес и Селимена. Показать схожесть отношений Арнольфа с Аньес и Альцеста с Селименой. Мольер всегда — старый домашний тиран и юный любовник. И женщины выписаны им не сами по себе и не ради них самих, но лишь во взаимоотношениях с ним»¹⁷. Казалось бы, есть тут место и Дон Жуану. Несложно его себе представить и в насмешливой любовной игре. Но с кем? С деревенскими простушками? С Шарлоттой? С Матюреной? В том-то все и дело, что Мольер не дал ему ни одной настоящей любовной сцены, какие, скажем, Пушкин подарил своему Дон Гуану. Лишь в страсти Эльвиры можно услышать отголоски того культа любви, который Дон Жуан когда-то создал ради юной воспитанницы монастыря.

В «Четырех Мольерах» Дон Жуан — менее всего герой-любовник. Витеза куда больше интересует его сопо-

ставление с Альцестом и Тартюфом, позволяющее проследить связь между этими мольеровскими персонажами, которые могут быть представлены как грани одного и того же образа. Да и созданы они почти одновременно: «Дон Жуан» написан в 1665 г., «Альцест» — в 1666 г., то есть в период борьбы за «Тартюфа», первая редакция которого единожды прозвучала при дворе в 1664 г., а последняя была разрешена к постановке в 1669-м. В «Предварительных замечаниях» у Витеза есть несколько тезисов по этому поводу: «1. Дон Жуан и Альцест. Их сжигает одно и то же пламя. И тот и другой — мученики, их речи похожи. “Если атеизм нуждается в мучениях, моя кровь готова”, — сказал маркиз де Сад. 2. Тартюф и Дон Жуан. Можно сыграть Тартюфа как перевоплощение Дон Жуана, то есть, опрокинув хронологию, считать, что Тартюф — это не кто иной, как Дон Жуан, надевший на себя маску святоши: после хвалы лицемерия Дон Жуан становится Тартюфом. 3. Тартюф, Дон Жуан. Посторонний, которого не пригласили. Он провоцирует невероятный беспорядок, и в конце концов все объединяются, чтобы его уничтожить. Он приходит ниоткуда, а куда направляется? Никто не желает выслушивать его истины. Вот, во всяком случае, тот образ, который, как хотелось бы Тартюфу, от него сохранился. Он выступает как Искупитель. Какова разница между ним и Искупителем? Кто сказал, что для Мольера Обманщик — это не сам Христос? В католическом королевстве, может быть, были правы, запретив эту пьесу?»¹⁸

(Тут необходимо небольшое филологическое отступление: в первой редакции пьеса называлась «Le Tartuffe, ou l'Нуросcite», то есть «Тартюф, или Лицемер»; во второй редакции комедия называется просто «L'Imposteur», что в переводе на русский означает и «обманщик» и «самозванец»; и наконец, окончательная редакция 1669 года получает название «Le Tartuffe, ou l'Imposterur». Кто может сказать, что когда Витез выдвигал свою версию об отношении Мольера к Христу, он не учитывал оба значения слова l'Imposteur? А уж для его версии о том, что под личиной Тартюфа скрывается Дон Жуан, слово «лицемер» — одно из самых убедительных.)

По правде говоря, поначалу предложение Витеза «опрокинуть хронологию» и представить себе Тартюфа как переодетого в сутану Дон Жуана кажется данью его любви к парадоксам и эпатажу. Но если проследить его мысль («после хвалы лицемерию Дон Жуан становится Тартюфом») и перечитать текст Мольера, то такой ход начинает казаться вполне убедительным. Вот лишь небольшой отрывок из монолога, который Витез называет «хвалой лицемерию»: «Нынче этого уже не стыдятся: лицемерие — модный порок, все модные пороки сходят за добродетели. Роль человека добрых правил — лучшая из всех ролей, какие только можно сыграть. В наше время лицемерие имеет громадные преимущества. ...Под эту благодатную сень я и хочу укрыться, чтобы действовать в полной безопасности. От моих милых привычек я не откажусь, но буду таиться от света и развлекаться потихоньку. А если меня накроют, я палец о палец не ударю: вся шайка вступится за меня и защитит от кого бы то ни было... Я стану судьей чужих поступков, обо всех буду плохо отзываться, а хорошего мнения буду только о себе самом. Если кто хоть чуть-чуть меня заденет, я уже вовек этого не прошу и затаю в душе неутолимую ненависть. Я возьму на себя роль блюстителя небесных законов и под этим благовидным предлогом буду теснить своих врагов...»¹⁹ Совершенно невозможно остановиться! Интересно, если зачитывать этот монолог, объявив только, что он из комедии Мольера, сколько человек угадают в нем Дон Жуана и не назовут Тартюфа?

И в этой преемственности персонажей Мольера Витеза привлекала прежде всего идея творческого единоначалия и возможность передать свое ощущение от наследия великого французского комедиографа, которое в программе к представлениям «Четыре Мольера» в Авиньоне он сформулировал так: «Мне кажется, что творчество Мольера в целом состоит из небольшого количества элементов, которые от пьесы к пьесе складываются и раскладываются по-разному. ...Меня привлекает в театре реконструкция *другой жизни*, прошлой или иной жизни: *прожить* Мольера»²⁰. И завершается этот текст поразительными строчками, за которыми стоят сомнения и раздумья самого Ви-

теза: «Мольер, говорит Ариана (имеется в виду Ариана Мнушкина, которая несколько лет работала над фильмом о Мольере и выпустила эту многочасовую картину как раз незадолго до Авиньонского фестиваля 1978 года. — Т. П.), это человек, чья жизнь неотделима от его труппы, который живет внутри своей труппы, против своей труппы, сражается с ней, любит ее. Высшая степень одиночества. В так взволновавшей меня книге Вилара «Хроника в форме романа» я обнаружил мольеровский образ этого механизма, который я для себя самого назвал *механизмом одиночества*»²¹. Совершенно очевидно, что для Витеза жизнь и судьба Мольера, как и Вилара, — более увлекательный предмет для творчества, чем созданные или сыгранные ими персонажи.

За те два сезона, что он руководил «Комеди Франсэз», Витез ни разу Мольера не ставил. Кто знает, может быть, в дальнейшем ему бы и захотелось представить в «Доме Мольера» одно из его творений. Возглавивший Дом после смерти Витеза Жак Лассаль, режиссер того же, что Витез, поколения, но иных художественных воззрений и устремлений, поставил «Дон Жуана» в 1993-м. И хотя в анонсе к спектаклю Лассаль уверял, что для него это произведение является необычайно современным, и по своей расплывчатой и многосюжетной форме (по мнению Лассалья, «лишь Сганарель напоминает о том, что перед нами все та же история»), и по своему ощущению необратимости быстро убегающего времени, предложенное им прочтение Мольера мало чем отличалось от его же постановок «Влюбленной служанки» Гольдони или «Мнимой служанки» Мариво. Та же изысканность декораций и костюмов (в «Дон Жуане» принаряженные крестьянки Шарлотта и Матюрена оказались одетыми в бархатные платья) и убедительно выраженная мысль о том, что и в отдаленные от нас времена люди умели любить и страдать. Оригинальным в «Дон Жуане» был, пожалуй, лишь выбор на заглавную роль известного польского актера, много работавшего с Вайдой, Анджея Северина. Напоминавший больше мужлана или бюргера, чем аристократа, герой Северина прочно стоял на земле и не боялся Неба. «Когда я ищу образ Дон Жуана,

то я не нахожу его в севильском соблазнителе, а вижу его в чужестранце; в том, кто проходит, не задерживаясь; в артисте, пришедшем из холода взбудораженной Европы. Обольстительность Дон Жуана происходит издалека...»²² После того, как Лассаль покинул «Комеди Франсэз», не задержался там и «Дон Жуан», но к счастью, остался Анджей Северин, сумевший показать, какой он превосходный актер.

* * *

В конце 1998-го появился «Дон Жуан» в постановке Брижит Жак с Реджепом Митровицей в заглавной роли. Оба они — ученики Антуана Витеза. Жак пришла совсем еще юной в 1969-м в Театр квартала Иври и проработала с Витезом как актриса несколько сезонов. Митровица — из последнего набора витезовской школы при Дворце Шайо, один из самых прославленных его учеников. Жак рано увлеклась режиссурой, собрала небольшую труппу, театр «Пандоры», с которой в начале 90-х была приглашена в «Театр де ля Коммюн» парижского пригорода Обервилье, пользующегося на протяжении вот уже трех десятилетий славой одного из самых интересных «за стенами Парижа», благодаря работающим в нем режиссерам. Руководя этим театром шесть лет, Жак, по примеру своего учителя, создала там школу и с молодыми актерами поставила несколько превосходных спектаклей, сочетая в репертуаре (как и Витез) национальную классику и современную экспериментальную драматургию. Среди самых успешных ее постановок были «Королевская площадь» и «Сурена» П. Корнеля и цикл пьес Тони Кушнера «Ангелы в Америке». Спектакль Жак по пьесам американца Кушнера, премьерные показы которого стали «гвоздем» Авиньонского фестиваля 1994 г., имел во Франции очень большой успех. Но он не затмил, пожалуй, того грандиозного успеха, который выпал на долю ее спектакля 1986 г. «Эльвира Жуве 40» (так, без знаков препинания пишется название этого удивительного текста, который впервые получил театральное воплощение благодаря Брижит Жак). Именно эта работа ввела Жак в

круг самых известных французских режиссеров и заставила критику внимательно следить за ее творчеством.

Сыгранный впервые на малой сцене Национального театра в Страсбурге (ТНС), куда Жак пригласил руководивший в те годы этим театром Лассаль, в январе 1986 г., спектакль игрался затем в Париже в театре «Атений», носящем имя Луи Жуве (L'Athenée — Louis Jouvet). А затем, благодаря поддержке «Театра Европы», который возглавлял Джорджо Стрелер, спектакль совершил почти кругосветное путешествие, не заехав, кажется, только на азиатский континент и в Австралию. В течение двух лет было дано более двухсот представлений в маленьких и больших театральных залах по всему миру. По спектаклю был сделан фильм и выпущена в 1992-м книга с текстом и большим количеством превосходных черно-белых фотографий. Но самым, пожалуй, очевидным признанием успеха работы молодого режиссера стало то, что в открытое соревнование с ней вступил сам Стрелер: в 1987 его постановка «Эльвиры Жуве» положила начало «Студии Пикколо-театра». Восхищенный текстом, Стрелер сыграл «роль» Жуве, упиваясь возможностью высказать его словами и свои взгляды на театр. А замечательная молодая актриса Джулия Ладзарини в роли студентки была рядом со Стрелером «как Галатеей рядом с Пигмалионом», по меткому определению известного французского театрального критика Ги Дюмюра²³. Дюмюр писал, что в отличие от французского актера Филиппа Клевено, который совершенно очевидно дистанцировался от своего персонажа, Стрелер был Жуве. И в то же время он играл совершенно «от себя», так, что создавалось полное ощущения присутствия на уроке Джорджо Стрелера. Джулия Ладзарини изумительно передавала все нюансы и оттенки мучительных и счастливых попыток проникновения в образ Эльвиры, неопытной и, судя по всему, не блещущей талантом ученицы. (В ноябре 1987 года судьба свела меня в передаче «Франс-Культюр» с прототипом героини «Эльвиры Жуве» Паулой Дехели, приглашенной в студию как раз по поводу невероятного интереса к этой странице ее жизни. Она производила впечатление человека весьма заурядного и своей несообразительностью

напоминающего образ, нарисованный Ладзарини. Правда, и положение, в которое она попала, простым не назовешь: после тихо и незаметно прожитых сорока с лишним лет ей пришлось снова окунуться в дни юности, а главное пережить мощный всплеск интереса к своей скромной персоне.) Спектакль Стрелера показал, сколь этот материал оказался благодатным для проявления собственной творческой индивидуальности.

Очень легко вообразить себе «Эльвиру Жуве» в постановке Антуана Витеза, играющего Мэтра с Нада Странкар или Джани Кастальди, или Валери Древилль, или той же Брижит Жак в роли Ученицы. Но он этого спектакля не создал. А жаль. Бесплезно гадать, почему не привлекла его такая возможность. Может быть, как раз слишком прямолинейным «ходом», слишком очевидными параллелями, которых нечего было бояться актеру Филиппу Клевено и о которых, вероятно, даже и не задумывался художник масштаба Стрелера. А может быть, Витезу казалась невыносимой сама идея заговорить вдруг словами Жуве, которого он всегда ощущал как фигуру, реально существующую в своей биографии.

Со спектаклями Жуве и прежде всего с его «Дон Жуаном» связаны у Витеза первые юношеские восторги, и само решение посвятить себя театру во многом родилось у него благодаря Жуве. И если говорить о дани памяти Жуве, то для Витеза это прежде всего «Четыре Мольера», которыми он попытался продолжить ту линию в интерпретации самых значительных произведений Мольера, которую прочертил Жуве и продолжил Вилар своим «Дон Жуаном». Витез не раз говорил о том, что невозможно полностью оценить, какое обновление Мольера произошло в спектаклях Жуве.

Жуве много значил и в творческой биографии Стрелера. Уже будучи всемирно прославленным режиссером, он всегда называл Жуве среди своих учителей. В начале своей карьеры он видел все спектакли Жуве, вернувшегося в 1944 г. в освобожденный от немцев Париж после четырех лет эмиграции, которые Жуве провел со своей труппой в Латинской Америке (то, что память о нем так бережно хра-

нят, обнаружилось, когда Жак привезла свой спектакль в Аргентину, Бразилию и Уругвай).

Брижит Жак отобрала для этого спектакля тексты Жуве из его книги «Мольер и классическая комедия». Ее интерес вызвали уроки Жуве в Парижской консерватории драматического искусства, которые он давал студентке Клаудии, репетируя с ней последнее появление Эльвиры в «Дон Жуане» (4 акт, 6 сцена). Текст выбранных ею семи репетиций необычайно привлекателен тем, что в нем раскрываются не только взгляды Жуве на театр, присутствующие здесь в сконцентрированном виде, но и его педагогические принципы. Ведь великий актер и режиссер преподавал в Парижской консерватории с 1934 г. Тексты, выбранные Жак, относятся к последним месяцам его педагогической деятельности: занятия с Клаудией происходят с 14 февраля по 21 сентября 1940 г. 14 июня немцы парадным строем вошли в Париж.

В каком бы театральном помещении ни игрался спектакль, основным местом действия служила авансцена, отделенная от остальной ее части опущенным железным занавесом. От его неприглядности веяло запустением и тревогой, а если он вступал в контраст с богатым убранством зрительного зала (как это, например, было в старом «бульварном» театре «Атеней»), то часть мизансцен, туда перенесенных, напоминали об обычных репетициях, но возникало устойчивое ощущение, что ни этой Клаудии — Эльвире (Мария де Медейрос), ни этому Октаву — Дон Жуану (Эрик Винье), ни Леону — Сганарелю (Венсан Валье) не суждено будет сыграть свои роли в спектакле. Так и останутся они в памяти зрителей студентами последнего курса Луи Жуве в Парижской консерватории, одетыми в потертые пальто и костюмы 1940 года, с бледными лицами постоянно недоедающих молодых людей. Что ждало их за стенами театра? Что с ними стало? Для Жак эти вопросы, судя по всему, были важны; недаром в последней сцене хрупкая, тоненькая, с огромными карими глазами Мария де Медейрос, очень напоминающая благодаря чертам лица и вьющимся черным волосам еврейку, выходила в роли Эльвиры с босыми ногами, а на спине ее черного поношен-

ного пальто была мелом начерчена звезда Давида. В финале «голос из репродуктора» сообщал, что Клаудия закончила в тот год учебу с первой премией в комедии и в трагедии; что на нее донесли как на еврейку, что дорога на сцену была для нее закрыта; а Луи Жуве отправился в добровольную ссылку на весь период войны. Брижит Жак додумала биографию своей героине.

Из работы над «Эльвирой Жуве» Жак извлекла много уроков для себя и в занятиях с актерами, и в отношениях с текстом, и в возможных прочтениях «Дон Жуана». То, которое она представила в своей постановке 1998 года, — очень неожиданно и интересно. Когда художественный руководитель «Комеди де Женев» Клод Штрац (он был вторым режиссером у Шеро, когда тот возглавлял театр «Амандье» в парижском пригороде Нантерр) предложил Жак сделать совместный с его театром спектакль, желательно по Мольеру, она тотчас назвала «Дон Жуана». Перед началом репетиций Жак сказала в интервью корреспонденту «Трибюн де Женев»: «Меня интересует театр страстей. Я люблю, чтобы зрители смеялись, а через пять минут плакали. Люблю смешение. И тут “Дон Жуан” очень стимулирует, так как это пьеса, которая не поддается никаким определениям и классификации, да и сам Дон Жуан — фигура разрушающая, подрывающая основы, скандальная». Естественно, что интервью вышло под заголовком “Дон Жуан” Брижит Жак обещает быть скандальным» и что женевская публика приходила на спектакль с определенным настроением. Жаль, что при этом многие зрители, замечая провокационную сторону спектакля, не давали себе труда задуматься над глубоко содержательными его метафорами.

Провокационность была изначально заложена в выборе Реджепа Митровицы на роль легендарного соблазнителя. Логично предположить, что, не будь этого выбора, Жак и вообще поставила бы иного «Дон Жуана». Небольшого роста, тонкий, нервный, производящий впечатление невероятно хрупкого и немножко странного существа, Митровица в жизни кажется человеком очень застенчивым, но на сцене он невероятно щедр эмоционально, безогляден и

бесстрашен. (Москвичи имели возможность оценить его талант в двух очень разных спектаклях: на 2-м Чеховском фестивале в 1996 г. он потряс всех в моноспектакле по «Дневникам» Вацлава Нижинского, на 3-м сыграл Предтечу в странном действе Оливье Пи «Лицо Орфея»). Он — один из самых ярких актеров витезовской школы, притом, что с ней связано немало звезд современного французского театра; достаточно назвать Даниэля Месгиша, Нада Странкар или Валери Древилль. Приведенный вместе с Древилль на подмостки «Комеди Франсэз» Витезом, Митровица принес в этот театр свою тему хрупкости и амбивалентности человеческого существования, которая с наибольшей полнотой прозвучала в двух спектаклях, поставленных на него знаменитым Жоржем Лаводаном: «Лоренцаччо» Мюссе (1989) и «Гамлет» Шекспира (1994).

Эти два триумфа Митровицы разделяют не только годы, но и утрата Учителя, после внезапной смерти которого весной 1990 г. актер не захотел возобновить свой контракт с «Комеди Франсэз», болезненно ощутив, что этот Дом для него опустел. 31 января 1991 г. состоялся прощальный спектакль «Лоренцаччо». Невозможно забыть, что творилось в тот вечер в переполненном молодежью зале: крики восторга перемешивались со слезами, долго не смолкавшая овация заставляла Митровицу вновь и вновь выходить на поклон. Было очевидно, что Дом теряет единственного среди его обитателей актера, обладающего таким высоким эмоциональным порогом, такой нервной организацией, умеющего пропустить через себя и представить публике с необыкновенной убедительностью взлеты и падения самых сложных и противоречивых натур. Прошло три года, и он вернулся в Дом, стены которого особенно нужны такому, как он, актеру, защищая от многих бурь и невзгод. Блистательно сыграл Гамлета и вновь ушел, выдержав лишь один сезон. Встреча с Брижит Жак, режиссером одной с ним «группы крови», позволила Митровице в очередной раз подтвердить, сколь велики его талант и профессиональные возможности.

На авансцене перед опущенным серо-вишневым занавесом появляется Дон Жуан, словно сошедший с рисунков, гуашей и пастелей «мирискусников» или ранних книж-

ных иллюстраций Обри Бердслея (но не к «Дон Жуану»). Возникают в памяти и изображения юного маркиза де Сада. Казалось, французский театр забыл слова Барта о том, что в сегодняшнее восприятие Дон Жуана «историческая память» привносит напоминание о Саде. (Хотя многочисленные биографы маркиза не забывают упомянуть, что девизом его произведений могла бы стать фраза «И если ты Бог, посмотрим, как ты накажешь меня!». А некоторые еще утверждают, будто он выкрикивал те же слова, угрожая небу кулаком, когда склонял приглашенных дам к извращенным эротическим утехам.) Но, вероятно, несложно и в самом маркизе де Саде разглядеть продолжателя Дон Жуана. У Брижит Жак нет очевидных отсылок к де Саду, но в самой атмосфере спектакля разлиты порочность и вседозволенность галантного века. Изящный и утонченный кавалер с маленькой косичкой, Дон Жуан очень много внимания уделяет своему туалету. На его явно загримированном лице, кажется, не хватает только мушки, чтобы он мог состязаться в привлекательности с какой-нибудь из дам, но движения его резки, пластика необычайно «прыгуча», высокие ботфорты выдают в нем не только щеголя, но и путешественника. Внешность и пластика создают некий контрапункт, обнаруживая существо не только женственное, но и задиристое и в своей неуравновешенности готовое к бретерским эскападам. Импульсивность и перепады настроения — его постоянное состояние. Очевидный фигляр и провокатор, он вдруг неожиданно затихает, и появляется ощущение, что он отсутствует, что мыслями он где-то не здесь. В нем есть какая-то ребячливость, и ему явно необходим именно такой практичный и опекающий его слуга, каким играет Сганареля Брюно Сермон. Серьезным этот кавалер становится лишь тогда, когда разговаривает с Небом.

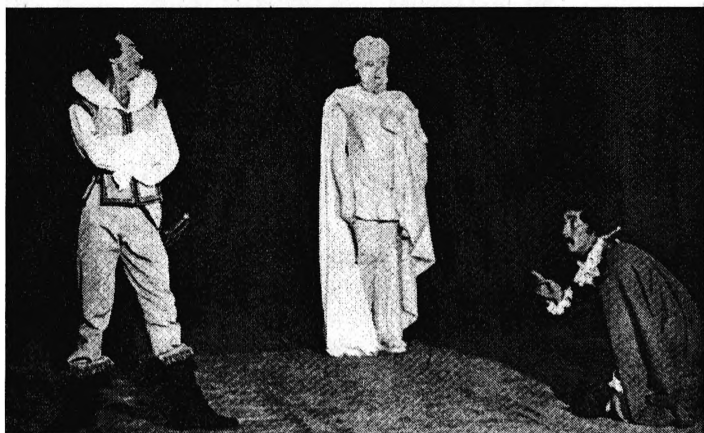
И самое, может быть, поразительное в спектакле Жак — это присутствие Неба. После вынесенного на авансцену сундука с одеждами, после весьма условного интерьера с роскошным креслом (может быть, перед нами замок Дон Жуана), начиная со второго акта, сцена открывается во всю глубину, холмообразный рельеф берега делает изо-

Don Juan

de Molière
mise en scène
Brigitte Jaques
du **3 au 21 novembre**
location **022/320 50 01**

Comédie de Genève
THEATRE DE GENEVE

*Афиша спектакля «Дон Жуан» в постановке Брижит Жак
в Комеди де Женев*



*Дон Жуан — Жан Вилар, Командор — Филипп Нуаре,
Сганарель — Даниэль Сорано*



*Дон Жуан — Реджеп Митровица,
Сганарель — Брюно Сермон*

гнутой линии горизонта, а задник представляет собой чистое, словно распахнутое навстречу персонажам и зрителям небо (сценография Жана Ааса). Песок, звук плещущего моря создают почти натуралистическую картину места высадки Сганареля и его хозяина. Дон Жуан-Митровица как лунатик, как безумный в горячечном бреду, восторженно объясняется в любви Шарлотте, а затем, как забавляющийся мальчишка, дает увлечь себя ей и Матюрене в веселую игру: самая «эротическая» сцена спектакля представляет собой бурное катание по песку трех сцепленных в единый клубок фигур. Зажатому с двух сторон девичьими телами Дон Жуану удастся лишь иногда громким шепотом произнести на ухо то одной, то другой любовные признания. А выскользнув из их объятий, он станет с удовольствием наблюдать за продолжением любовной игры не заметивших его исчезновения соперниц.

Затем небо изменит свой цвет, на нем возникнут причудливые пятна-звезды или планеты, и Дон Жуан, ведя со Сганарелем философскую беседу, будет поглядывать на небо в телескоп. Отныне единственная декорация состоит из темной полусферы внизу и меняющегося небосвода, окружающего ее так, что нет сомнения в том, что это круглая планета (земля?) в мироздании — словно небольшой шар в гигантском воздушном океане. Пока братья Эльвиры будут выяснять отношения между собой, отрешенность Дон Жуана от происходящего вокруг заставит вспомнить сомнамбулическую пластику Жерара Филипа в роли принца Гомбургского. Небо потемнеет, и посреди сцены возникнет яма-могила, из которой поднимается дым, а на краю лежит череп; и держа череп в руках, Дон Жуан будет пристально смотреть в яму, пока оттуда не появится огромная, из белого камня статуя командора. Ловко вскарабкавшись ему на плечи, он и произнесет свое приглашение на ужин. И испуганно ухватится в небо. Именно в это мгновение возникает ощущение присутствия неких небесных сил; скорее дьявольских, чем божественных. В последнем акте, сидя при свечах в роскошном камзоле из красного бархата и небрежно отщипывая от кисточки виноград, герой Митровицы равнодушно позволит пройти перед собой

персонажам своей жизни: ободранная, жалкая и босая появится Эльвира, самодовольно и самоуверенно станет поучать сына Дон Луис, а тот даже не сочтет нужным встать перед отцом. Тем не менее когда отец уйдет, он расплачется, горько уверяя, что никогда не сможет перемениться, выплескивая слова раскаяния на краю неизвестно для кого вырытой могилы. И свою «хвалу лицемерию» он произнесет серьезно и убежденно, глядя прямо в зал и адресуя ее зрителям и тем самым неизбежно заставляя их задуматься над тем, сколь невелики перемены, происшедшие в обществе за три столетия.

Постоянное присутствие на сцене в последнем акте могильной ямы существенно меняет взаимоотношения Дон Жуана с «тем светом», с загробным миром, из которого он вызывает командора. Вопреки ремарке Мольера о том, что земля разверзается тогда, когда приходит командор, в спектакле Жак могила нисколько не пугает Дон Жуана, никак не связана с идеей возмездия. Статуя командора появляется из нее точно так же, как и в первый раз. Но теперь разверзнутся небеса и наступит полная темнота, в которой будут слышны лишь причитания и отчаянные крики Сганареля: «Мое жалованье, мое жалованье!» Затем сцена освещается вновь, и слева вдоль линии горизонта, спиной к зрителям, движется обнаженная мужская фигура, словно человек, выброшенный кораблекрушением на берег. Но в пластике Митровицы есть нечто, что неуловимо дает нам понять, что этот человек попал с Земли на какую-то иную планету, а может быть, и в иную галактику. А у подножия уже ставшего, казалось, нам привычным пригорка валяется разбитая на огромные куски, как после мощного взрыва, статуя командора. Эти каменные обломки человеческого туловища, словно на поле боя, свидетельствуют о победе того, пусть нагого, но идущего навстречу судьбе человека. Вероятно, впервые в истории постановок «Дон Жуана» Мольера финал спектакля не воспринимается ни как поражение героя, ни как обрушившееся на него возмездие.

Да и проиграл ли Дон Жуан схватку с командором? Ведь общеизвестно, что финал пьесы Мольера должен был успокоить блюстителей нравственности и правого суда,

где за преступление положено наказание. Но эта мораль плохо «работает» в конце тысячелетия. Финал, придуманный Жак (я в этом убеждена), не означает оправдания Дон Жуана, как нет в спектакле и его осуждения: герой «остается жить» в каком-то ином, скорее всего, космическом измерении. Небо не берет на себя ни роли судьи, ни карательных функций. Может быть, оно готово предоставить убежище даже самым циничным и порочным? А может быть, это просто уходит, чтобы непременно вернуться, один из самых жизнестойких персонажей, созданных человеческим воображением.

Примечания

¹ Цит. по кн.: *Жуве Л.* Мысли о театре. М., 1960. С. 60–62

² *Jouvet L.* Témoignages sur le théâtre. Paris, 1952.

³ *Жуве Л.* Мысли о театре. С. 35.

⁴ Там же. С. 61.

⁵ Там же. С. 37.

⁶ *Vilar J.* Mot pour mot. Paris, 1972. P. 49.

⁷ Цит. по кн.: *Boisdeffre P. de.* Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. Paris, 1962. P. 162.

⁸ *Gautier J. -J.* Souvenirs sur des «Don Juan» // *Molière. Don Juan.* Paris, 1985. P. 9.

⁹ Цит. по кн.: *Roy Cl.* Jean Vilar. Paris, 1968. P. 161–162

¹⁰ *Vilar J.* Op. cit. P. 55–56.

¹¹ Chéreau (Les voies de la création théâtrale. V. XIV) Paris, 1986. P. 91.

¹² Op. cit. P. 90.

¹³ Op. cit. P. 21.

¹⁴ *Partisans.* № 47. Avril—mai 1969. P. 67.

¹⁵ *Gautier J. -J.* Op. cit. P. 12–13.

¹⁶ *Temkine R.* Le théâtre au présent. P. 1987. P. 31.

¹⁷ *Vitez A.* Le théâtre des idées. P., 1991. P. 504.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ *Мольер Жан-Батист.* Комедии / Перевод А. Федорова. М., 1954. С. 244.

²⁰ *Vitez A.* Op. cit. P. 505.

²¹ Op. cit. P. 506.

²² Цит. по: Programme de la Comedie Française. Saison 1993–1994. P. 12.

²³ *Dumur G.* Strehler in Francia // Giorgio Strehler o la passione teatrale. Milano, 1998. P. 59.

См. также на эту тему статью И. Г. Мягковой «Мольер в послевоенной Франции. (“Дон Жуан” в театре, кино и литературе)» в кн.: Современное западное искусство. Проблемы комплексного изучения. М., 1988.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аас Жан 454
Абраам Пьер 393, 385
Авар Марсель 307
Аврон Филипп 435
Адабашьян Александр 410
Адамов Артюр 50, 71, 72, 84, 88, 92, 96, 100, 390–391
Адорно Теодор 117
Айги Геннадий 190
Аксенов В. П. 190
Александров Г. В. 286
Альберес Рене-Мари 88
Амурё Клементина 364
Андреев Леонид 46
Анри Пьер 78
Антуан Андре 35, 45, 240–241
Ануй Жан 323–328, 395, 416
Апергис Жорж 211, 219
Аполлинер Гийом 60
Арагон Луи 49, 71, 84, 121, 159, 189, 190, 199, 200, 208, 210
Арди Жерар 231, 245
Ардити Пьер 434, 438
Ареструп Нильс 369, 407, 434–435
Аристофан 29
Арну А. 44
Аррабаль Фернандо 72, 73, 133, 276, 277, 317, 390
Арто Антонен 42–78, 82–90, 92, 94, 95, 107, 113, 117, 118, 120, 121, 128, 129, 133, 376, 384
Ару Габриэль 390
Аслан Одетт 135, 430
Ауэзов Мухтар 188, 189
Ашан Марсель 45
Бабиле Ян 295, 299
Бабле Дени 161, 233, 260, 355, 362
Бабле Мари-Луиз 233
Бакунин М. А. 164
Баню Жорж 349
Барбюс Анри 414
Бардо Брижит 237, 333
Барро Жан-Луи 39, 61, 64–69, 71, 72, 74, 77, 81, 83, 89, 91, 92, 93–105, 113, 118, 122–123, 141, 189, 204, 216, 276, 345, 385, 388, 394, 415, 433–434
Барро Мари-Кристин 62, 390
Барсак Андре 382, 386, 391
Барт Ролан 84, 425–426
Бартошевич А. В. 275
Батай Анри 304
Батай Жорж 75
Бати Гастон 11, 58, 83
Бах Иоганн Себастьян 245
Бачелис Т. И. 66, 81, 99
Бежар Морис 37, 77, 78, 81, 123
Бек Джулиан 39, 123, 125, 131, 341
Бекк Фрида 173
Беккет Сэмюэль 72, 77, 88, 92, 93, 96, 98, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 195, 247, 287, 372, 377–378, 390

- Белекян К. 243
Белинский В. Г. 416
Беллингтон Майкл 373
Беллон Лоле 334
Бельмондо Жан-Поль 235
Бенедетто Андре 9, 39
Бенишу Морис 350, 359, 363, 407–408, 434
Беннент Давид 375, 377
Беннент Анна 377
Бенуэн Даниэль 138
Бердслей Обри 451
Бердяев Н. А. 187, 381
Беркофф Андре 286
Бернар Реймон 47
Бертен Ролан 222, 226–227, 229, 398, 409
Бертоллучи Бернардо 125, 128–131
Бетховен Людвиг, ван 318
Бийеду Франсуа 374, 407
Биркин Джейн 237
Бланко Карреро 175
Блен Роже 46, 51, 62, 72, 89, 91–93, 98, 100
Блех Ганс-Христиан 144, 151
Блок Александр 46
Блок Жан-Ришар 73
Бовуар Симона, де 159
Болт Роберт 34
Бомарше Пьер, де 20, 26, 437
Бонди Люк 243
Боннар Арлетт 210, 213
Бори Моник 81
Боринже Роман 375
Боровик Г. А. 291
Боссюэ Жак 418
Босх Иероним 361
Бошо Анри 233
Брейгель Питер 361
Бретон Андре 49, 50, 54, 71, 121
Бретон Жаклин 81
Брехт Бертольт 28–29, 75, 82–90, 105, 106, 120, 124, 133, 137, 148, 188, 197, 222, 224, 225, 234, 247, 259, 300, 377, 381, 392, 432, 437
Брик Лиля 190
Бродский Иосиф 7
Брук Питер 74, 81, 167, 232, 246–247, 264, 339–378, 387, 394, 401, 407–408, 414, 434
Бувар Филипп 306
Бужена Мишель 436
Буке Мишель 111
Булгаков М. А. 188
Бунюэль Луис 51
Бурсейе Антуан 37, 427–428
Бутрова Т. В. 81, 141
Бьенвеню Жоэль 182
Бюхнер Георг 62, 72
Вагнер Рихард 285
Вайда Анджей 444
Вакевич Жорж 385
Ваксмахер М. Н. 48
Валлье Элен 391
Вальверд Жозе 134
Валье Венсан 448
Ван Друтен Джон 297
Ванек Пьер 336
Ванцетти Бартоломео 160, 163, 164
Варлен Эжен 154
Васильев Юрий 191
Васильева Татьяна 191
Ватт Альфред 294
Вебер Жак 296, 433
Великовский С. И. 79
Веллинг Жан-Мари 195, 197
Венсан Жан-Пьер 137–138, 224, 432
Версуа Одиль 391
Виаль Пьер 207, 229
Виан Борис 300

- Вилар Жан 7–30, 32–41, 71, 72,
 83, 91, 100, 122–123, 143,
 145, 205, 228, 239, 241, 245,
 261, 276, 279, 289, 300, 348–
 349, 373, 388–389, 391, 416–
 417, 420, 423–427, 434, 435,
 447, 453
 Вильсон Жорж 83, 110, 111, 159,
 287
 Винавер Мишель 84, 229
 Винье Эрик 448
 Висконти Луиджи 212
 Витез Антуан 8, 36, 138, 186–
 229, 380, 408, 437, 440–445,
 447, 450
 Витез Жанна 229
 Виткевич Игнаций 55
 Витрак Роже 50
 Вишневский Вс. 148
 Влади Марина 391
 Воеводин А. 194
 Волтер 302
 Вотье Жан 96, 97, 98, 105
 Высоковский Зиновий 192
 Газиева Людмила 192
 Галей Матьё 293, 392, 393, 396,
 403
 Галилей Галилео 222, 226–228
 Гамсун Кнут 92
 Ганди Индира 373
 Ганс Абель 46, 69
 Гарран Габриэль 36, 134, 159
 Гарсиа Виктор 276
 Гаршин В. М. 413
 Гатти Арман 84, 140, 142–182
 Гелиогабал 77–78
 Гете Иоганн Вольфганг 218
 Гиймино Жильбер 317
 Гийома Жерар 299
 Гилгуд Джон 361, 376
 Гительман Л. И. 414
 Гитлер Адольф 163
 Гитри Саша 194, 317
 Гоголь Н. В. 190
 Годар Жан-Люк 37
 Годар Колетт 242, 272, 294
 Годи Рене 134
 Гойя Франсиско 133
 Голль Иван 52–53, 54
 Голль Шарль, де 116
 Гольдони Карло 300, 444
 Горький А. М. 188, 230, 235
 Готье Жан-Жак 316, 320, 424,
 426, 434
 Готье Теофиль 236–238
 Грасси Паоло 242, 257, 275
 Григорович Д. В. 413
 Гринуэй Питер 376
 Гро Жасинто 45
 Гротовский Ежи 74, 134, 341,
 356
 Грюмбер Жан-Клод 404
 Гюго Виктор 20, 26, 215–217,
 249, 318
 Давид Жиль 207
 Давыдов Ю. Н. 141
 Данно Жаклин 299
 Д'Арк Жанна 282, 284, 291,
 323, 365
 Дарьё Даниэль 319
 Дебош Пьер 134, 138, 188, 224
 Дебре Режиc 117, 141
 Дебуа Мишель 296
 Деваль Жак 307, 311
 Дезормьер Роже 63
 Декарт Рене 24
 Делакура Эжен 284
 Делькамп Арман 166
 Демидова Алла 191, 229
 Деренн Жозефина 263
 Державин Михаил 192, 196
 Деррида Жорж 76
 Десарт Жерар 224, 435
 Деснос Робер 48, 71

- Дефо Даниэль 293
Дехели Паула 446
Дешан Жером 202, 204
Джойс Джеймс 75, 232
Дзеами 377
Димитриадис Димитрий 132, 133, 211
Диоп Бираго 356
Донзенак Жорж 231
Донзенак Мирра 231
Дорен Франсуаза 307, 309, 315–322, 334
Дорст Танкред 134
Дорт Бернар 9, 84, 194, 195, 197, 224, 229
Достоевский Ф. М. 128
Древиль Валери 213–214, 229, 447, 450
Дрейер Карл 47
Дуррути Буэнавентура 162–164
Дюллен Шарль 11, 44–46, 65, 67, 232, 241, 384
Дюма Александр (Дюма-сын) 304
Дюмюр Ги 155, 263, 322, 397, 446
Дюрас Маргерит 317
Дюфило Жак 319
- Еврипид 53, 71
- Жайакар П.** 373
Жак Брижит 445–452, 456
Жакоб Макс 44, 45
Жакоб Франсуа 404
Жарри Альфред 50–53, 56, 90, 92, 94, 95, 344
Жейсмар Ален 117
Желас Жерар 39, 76, 106, 404
Жемье Фирмен 18
Жене Жан 72, 75, 91, 92–94, 100, 106, 107, 117, 120, 420
Жербаль Реймон 134
- Жид Андре 18, 28, 72
Жиль Ивонна 44
Жильбер Роже 134
Жироду Жан 58, 88, 323, 325
Жисельбрешт Андре 84
Жоффруа Ален 62
Жуве Луи 11, 58, 68, 71, 384, 417–419, 422, 437, 446–449
Журдэй Жан 137, 224
- Зингерман Б. И. 14, 41, 400, 415, 424
Золя Эмиль 241
- Ивенс Йорис** 143
Ингольд Грегори 213
Ионеско Эжен 72, 86–88, 95, 96, 100, 104–106, 109, 282, 299, 390
Исаев С. А. 141
Истриа Эвелин 210, 213–214, 220, 225, 229
Иткин Сильвен 92
Ишервуд Кристофер 297
- Йодоровский Бронис** 272
Йозефсон Эрланд 369
- Казарес Мария** 28, 32, 71, 129, 215
Кальдерон де ля Барка Педро 29
Камолетти Марк 307
Камю Альбер 213, 323
Кантерс Робер 353, 360, 363
Каркана Рамон 163
Карлуччи Бруно 84
Карне Марсель 66, 84
Карнейро да Куна Джулиана 272
Каррьер Жан-Клод 371–374, 350, 352–353, 371–374
Кастальди Джани 199, 206, 210, 217, 229, 447

- Катру Элизабет 207
 Катсулас Андреас 365
 Кафка Франц 60, 61, 83, 87, 95,
 99, 100, 104, 105
 Кендер Джон 297
 Кенен Дени 353
 Кербрат Патрис 202, 203, 204,
 223, 229, 336
 Керенский А. Ф. 291
 Керубини Луиджи 293
 Киаромонт Н. 73
 Клеберг Ларс 196
 Клевено Филипп 446–447
 Клейст Генрих 15, 72
 Клемансо Жорж 48
 Клементи Пьер 128
 Клер Рене 46
 Клодель Поль 26, 51, 95, 99,
 103, 108, 194, 199–202, 204,
 205, 207–208, 215–216, 223,
 325, 441
 Козинцев Г. М. 378
 Коккос Яннис 191, 201, 204, 205,
 211, 219
 Кокто Жан 44, 51
 Комиссаржевский Ф. Ф. 46
 Кон-Бендит Даниэль 117
 Конвейлер Даниэль-Анри 44
 Констанца Доменик 398
 Копо Жак 11–12, 35, 240–241,
 384
 Копферман Эмиль 84, 244, 251
 Корнель Пьер 15, 20, 26, 27,
 132, 392, 445
 Корнель Тома 417–419
 Корниенко Нина 191
 Коста-Гаврас 211
 Костоловский Игорь 336
 Котт Ян 246–247
 Крейча Отмар 108, 109, 111,
 112, 414
 Кристиан-Жак 129
 Крэг Гордон 235, 376
 Ксенакис Яннис 211
 Куйате Сотиге 375, 377
 Курно Мишель 215, 322, 396,
 397, 402–403
 Куросава 262
 Кушнер Тони 445
 Кьюкор Джордж 231
 Кюни Ален 71

 Лабро Филипп 115
 Лавелли Жорж 37, 276
 Лаводан Жорж 450
 Лагард Людовик 411–413
 Ладзарини Джулия 446–447
 Ламбракис Григорис 133, 211
 Ланг Жак 229
 Ланг Фриц 69
 Лангхофф Маттиас 414
 Лансело Жан-Мари 158
 Ларси Жак 250
 Лассаль Жак 444–446
 Лафоре Мари 237
 Лебек Морван 84
 Лебель Жан-Жак 122
 Лебуа Мишель 294
 Леду Клод-Николя 252–253
 Лейрис Мишель 44
 Лекок Жак 232, 242–243
 Леметр Жан-Жак 266–267
 Ленин В. И. 116
 Ленц Якоб Михаэль 188, 432
 Леонардини Жан-Пьер 165, 177
 Леонхард Рудольф 188
 Леотар Филипп 231, 237, 248
 Либкнехт Карл 164
 Луначарский А. В. 308
 Лукини Фабрис 336
 Люксембург Роза 163, 164,
 172, 173
 Люнье-По Орельен 385

 Мадраль Филипп 133, 134
 Майерс Брюс 364, 375, 377

- Майнхоф Ульрика 182
Малина Джудит 39, 123, 341
Мальро Андре 18, 159
Манн Клаус 261, 395
Манн Томас 395
Марат Жан-Поль 69
Маратра Алек 375
Маршалль Марсель 36, 89, 95, 191, 239, 429, 431, 434, 438
Мариво Пьер 99, 137, 444
Марион Мадлен 206
Маркер Крис 143
Маркс Карл 75, 105, 116, 120
Маркузе Герберт 117
Марло Кристофер 232, 348
Марсель Габриэль 236
Марталер Кристофер 243
Мартен Даниэль 207
Мартурэ Франсуа 365
Массон Андре 44
Мастерхофф Джо 297
Мастрояни Марчелло 374
Махно Н. И. 163, 164
Маяковский В. В. 105, 188, 190
Медейрос Мария, де 448
Мейерхольд В. Э. 51, 61, 195, 197, 235, 376
Мериме Проспер 352, 371
Меррель Кристиан 125
Месгиш Даниэль 8–9, 195, 197, 198, 450
Метерлинк Морис 384
Меффер Арман 296
Меццоджорно Джованна 377
Микаэль Людмила 202, 204, 206, 223
Минелли Лайза 297
Миро Хуан 44
Миронов Андрей 191
Митровица Реджеп 213, 217, 445, 449–450, 453–455
Миттеран Франсуа 9
Михалков Н. С. 369, 410–411
Мишель Луиза 164
Мнушкин Александр 231
Мнушкина Ариана 106, 137, 139, 230–274, 279, 287, 289, 340–341, 395, 436, 444
Мокульский С. С. 303
Молина Тирсо, де 419
Мольер Жан-Батист 13, 20–21–22, 24, 27, 36, 72, 85, 99, 107, 192, 193, 194, 237, 263, 270–273, 293–294, 296, 334, 388, 389, 391, 416–456
Монди Пьер 318
Моно Ролан 143
Монтесума 57
Мор Томас 34
Моро Жанна 196, 237, 319
Моруа Андре 190, 304
Москозо Роберто 231, 236, 238
Моцарт Вольфганг Амадей 219, 318
Муцсолини Бенито 163
Мэй Лань-Фан 197
Мюрийо Кристин 398
Мюссе Альфред, де 20, 25, 27, 318, 450
Мюссо Ж. 68
Мягкова И. Г. 457
Надо Морис 47
Наир Маите 214
Наполеон Бонапарт 284–285
Невё Жорж 385
Негрони Жан 144, 151
Нижинский Вацлав 450
Нитьянандан Нирупама 272
Нуаре Филипп 453
Ожье Эмиль 304
Ойда Йоши 354, 375–377
Окар Жан-Жак 182
Олдри Жанетт 299
Оливье Клод 158

- Омон Мишель 202, 203, 204
 Онеггер Артур 44
 Ортега-и-Гассет 61, 67
 Отан-Лара Клод 46
 Отье Филипп 263
 Оффенбах Жак 293, 345
 Офюльс Макс 231
- Пабст Карл 47**
 Пазолини Пьер Паоло 114, 129
 Парри Наташа 359, 368–369, 374, 378
 Паскаль Блэз 24, 209, 418
 Пенлеве Жан 80
 Пеншена Жан-Клод 231, 233
 Перинетти Андре-Луи 288
 Перон Эва 176
 Перье Франсуа 320
 Пи Оливье 450
 Пиат Жан 316
 Пикассо Пабло 44
 Пикколи Мишель 369
 Пикон-Валлен Беатриса 266, 274
 Пиксерекур Гильберт, де 304
 Пипеллино А. М. 188
 Пиранделло Луиджи 28, 46, 325, 381
 Пискатор Эрвин 46, 148, 197
 Питоев Жорж 46, 382, 384–386
 Питоев Саша 188, 382
 Плавт 238
 Планшон Роже 36, 37, 40, 83, 95, 132, 134, 187, 191, 232, 234, 245, 276, 318, 392, 435
 Плат Роберто 396–397
 По Эдгар 46
 Полан Жан 51, 69
 Порто-Риш Жорж 304
 Прель Мишлин 292
 Пуаре Жан 318
 Пуаре Леон 46
 Пудовкин В. И. 51
 Пушкин А. С. 441
- Пюиж Антиш Сальвадор 163
 Пьюо Поль 40
- Рабин Анри 234**
 Рабле Франсуа 226
 Ралит Жак 40
 Раппопорт Эдит 158
 Расин Жан 191, 199, 215
 Распутин Г. Е. 285
 Рафаэлли Бруно 292
 Режи Клод 395–397, 400–404, 408–409
 Реза Ясмина 334–336
 Рейбаз Андре 96
 Рейнхардт Макс 12, 46, 58
 Рейнхорд Петер 173
 Рекуэн Ален 217
 Рембо Артюр 49, 71
 Рено Мадлен 94, 98, 102, 103, 287, 433–434
 Ренуар Жан 231
 Ренуччи Робин 206
 Реторе Ги 36, 84, 134, 143, 153, 155
 Рицос Янис 188, 209–211
 Родина Т. М. 190
 Розе Франсуаза 67
 Рознер Жак 36, 143, 197, 436
 Роллан Ромен 304–305
 Роман Пьер 405, 408–409, 411
 Ромер Эрик 209
 Ростан Эдмон 293–294
 Руссен Андре 307
 Руссийон Жан-Поль 399
 Рюфюс 110, 111
- Савари Жером 9, 106, 136, 276–300**
 Савуар Альфред 59
 Саган Франсуаза 328–334
 Сад Альфонс, маркиз де 64, 75, 120, 121, 284, 426, 451
 Сакко Никола 160, 163, 164

- Салакру Арман 99
Салино Брижит 366–369
Сальвен Франсуа 164
Сальнав Даньэль 229
Сангаре Бакари 375, 377
Санд Жорж 285
Сандр Дидье 206, 229, 408, 440
Сандье Жиль 119, 120, 124, 238
Саприч Алиса 292
Сарду Викторьен 304
Сарразен Морис 143
Сартр Жан-Поль 18, 114, 120, 159, 232–233, 235, 241, 323
Сахаров А. Д. 228
Северин Анджей 439, 444–445
Сезер Эме 159
Селин Луи-Фердинанд 117
Сервантес Мигель де 92
Сермон Брюно 451, 453
Серро Женевьева 97, 159
Сиксус Элен 271, 273
Симон Альфред 85
Симон Мишель 68
Ситти Кристин 407
Сичилиано Энцо 73
Скофилд Пол 246
Скриб Эжен 304
Собель Бернар 36, 84, 224
Соважон Марк-Жильбер 307, 309–310
Солженицын А. И. 285
Сорано Даниэль 28, 453
Софокл 72, 187, 188, 208–210, 213, 215, 222
Сталин И. В. 116
Станиславский К. С. 197, 235, 240, 248, 376, 384
Стендаль 63, 129
Стравинский И. Ф. 293
Странкар Нада 195, 199, 217, 229, 405–406, 408, 447, 450
Стрелер Джорджо 108, 134, 242, 257, 387, 393–394, 446–447
Стринберг Август 50, 72, 194, 195, 381, 391
Суворин А. С. 413
Сюпервьель Жорж 248
Таиров А. Я. 197
Тайад Жан-Пьер 231
Тайнен Кеннет 86
Талейран Шарль Морис 130
Теодаракис Микис 211
Тёмкина Раймонда 215, 238, 441
Ткачук Роман 191, 194
Толлер Эрнст 134, 135
Топор Ролан 282
Торнболл Колин 352–353
Трентиньян Жан-Луи 209, 336
Триоле Эльза 159, 190
Тротье Патрис 191, 219
Турнафон Франсуаза 231, 233–234, 238
Тушар Пьер-Эме 35
Тюркхейм Шарлотта, де 295
Уддин Аттар Фарид 356
Улусой Мемет 105
Уэскер Арнольд 239, 241–243
Фабриан Франсуаза 209
Фабри Жан 307
Фасбиндер Райнер-Вернер 375
Федоров А. 457
Фейдо Жорж 194, 195, 317
Феллини Федерико 129, 254
Ферсен Кристин 399–400
Филип Жерар 16–17, 25, 28, 30–31, 129, 143, 198, 420, 433, 454
Филиппов Михаил 336
Финкельштейн Е. Л. 275
Фицджеральд Скотт 334
Флори Режин 294
Фо Дарио 243

- Фолкнер Уильям 65, 91
 Форд Джон 64
 Фосс Боб 297
 Франк Мартин 231
 Франко Баамонде Франсис 159, 163, 174, 176
 Франко Кармен 175
 Франс Анатолий 48
 Франсуа Ги-Клод 265–267
 Фрейд Зигмунд 285, 291
- Хан Жан-Пьер 117
 Хан Отто 43
 Хиггинс Колин 353
 Хикмет Назым 105
 Хьюм Уильям Дуглас 318
- Цзедун Мао 286**
- Чапек Карл 46**
 Чаплин Чарли 112, 245
 Че Гевара Эрнесто 117, 141, 157
 Ченчи Беатриса 63–64
 Чехов А. П. 107–109, 188, 195, 235, 274, 349, 352, 366, 368, 381–414
 Чухрай Г. Н. 292
- Шатобриан Рене 433**
 Шеаде Жорж 96, 105, 106, 390
 Шекспир Уильям 20, 26, 28, 29, 32, 36, 72, 77, 85, 100, 107, 133, 134, 232, 246–247, 251, 261–264, 270, 282, 300, 339, 349, 352, 360, 362, 364, 374, 376, 391–392, 394, 403, 450
- Шелли Перси Биш 63
 Шенэ Патрик 390
 Шеро Патрис 132, 133, 134–137, 189, 211, 318, 409–411, 428–433, 449
 Шоб Катрин 266, 269
 Шолохов М. А. 188
 Шопен Фредерик 285
 Штрац Клод 449
- Щепкина-Куперник Т. Л. 275**
 Щербан Андрей 339
- Эбб Фред 297**
 Эвен Мартин 168, 287
 Эйзенштейн С. М. 50, 129
 Эйкборн Алан 318
 Эйнштейн Альберт 291
 Эйнштейн Франк 285
 Элиот Т. С. 28
 Элюар Поль 48, 49, 51, 84, 121
 Эме Марсель 309
 Эрвье Поль 304
 Эсхил 72
 Эфрос А. В. 424
- Юппер Изабель 195**
 Юрстель Жак 156–157
 Юстер Франсис 433–434
 Юткевич С. И. 424
- Янушкевич Михаил 336**

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Абай» (Ауэзов)
- «Агония» (Бертолуччи)
- «Амфитрион» (Мольер)
- «Анабелла» (Форд)
- «Анакреонт» (Керубини)
- «Ангелы в Америке» (Кушнер)
- «Антигона» (Бек/Малина)
- «Арки Ноя» (Гатти)
- «Арт» (Реза)
- «Архитектор и император Ассирии» (Арабаль)
- «Атласный башмачок» (Клодель)
- «Атриды» (Еврипид, Софокл, Эсхил)
- «Бададеск» (Вотье)
- «Базельские колокола» (Арагон)
- «Балаганчик» (Блок)
- «Баня» (Маяковский)
- «Барабаны в ночи» (Брехт)
- «Бег» (Булгаков)
- «Береника» (Расин)
- «Бесплодная смоковница» (Бертолуччи)
- «Блаженная Анаис» (Соважон)
- «Боинг-боинг» (Камолетти)
- «Большой и малый маневр» (Адамов)
- «Бургграфы» (Гюго)
- «Буря» (Шекспир)
- «Ваал» (Брехт)
- «Вакханки» (Еврипид)
- «В джунглях городов» (Брехт)
- «Верден» (Пуаре)
- «Версальский экспромт» (Мольер)
- «Вишневый сад» (Чехов)
- «В, как Вьетнам» (Гатти)
- «В ожидании Годо» (Беккет)
- «Возвращение к общему горю, или Дорога Дзакапы» (Гатти)
- «Воздушный пешеход» (Ионеско)
- «Войцек» (Бюхнер)
- «Вокруг матери» (Барро)
- «Гамлет» (Шекспир)
- «Гелиогабал» (Арто)
- «Генрих IV» (Пиранделло)
- «Генрих IV» (Шекспир)
- «Голод» (Гамсун)
- «Город» (Клодель)
- «Господин де Пигмалион» (Гро)

- «Господин Пунтила и его слуга Матти» (Брехт)
 «Груды Тиресия» (Аполлинер)
 «Гудбай, мистер Фрейд» (Савари)
 «Гюон из Бордо» (Арну)
- «Двенадцатая ночь» (Шекспир)
 «Деревенская кондитерша» (Савуар)
 «Дети райка» (Карне)
 «Дзета» (Коста-Гаврас)
 «Дикарка» (Ануй)
 «Директор Оперы» (Ануй)
 «Добрый человек из Сезуана» (Брехт)
 «Доктор Фауст» (Марло)
 «Дон Жуан» (Мольер)
 «Дорогие птички» (Ануй)
 «Дорогой Антуан, или Неудавшаяся любовь» (Ануй)
 «Дуэль» (Чехов)
 «Дядя Ваня» (Чехов)
- «Егор Булычев и другие» (Горький)
- «Жаба-буйвол» (Гатти)
 «Жаворонок» (Ануй)
 «Жарри на холме» (Барро)
 «Женитьба Фигаро» (Бомарше)
 «Женни» (Карне)
 «Жизнь Галилея» (Брехт)
 «Жорж Данден» (Мольер)
 «Журавль» (Гатти)
- «Загон» (Гатти)
 «Зазу» (Савари)
 «Заложники» (Леонхард)
 «Замок в Швеции» (Саган)
 «Замок» (Кафка)
 «Заноза» (Саган)
 «Золотой век» (Бунюэль)
 «Золотой век» (Мнушкина)
- «Иванов» (Чехов)
 «И вдруг ночи стали бессонными...» (Сиксус)
 «Ики» (Торнболл)
 «Индиада, или Индия их мечты» (Сиксус)
 «История солдата» (Рамю-Стравинский)
- «Кабаре» (Мастерхофф)
 «Как я умирала» (Фолкнер)
 «Капитал» (Маркс)
 «Капитан Бада» (Вотье)
 «Капитан Фракасс» (Готье)
 «Карьера Артуро Уи» (Брехт)
 «Катрин» (Витез)
 «Китайка» (Годар)
 «Кладбище машин» (Аррабаль)
 «Клетка для сумасшедших» (Пуре)
 «Клоуны» (Мнушкина)
 «Колониальные хроники, или Зартан, нелюбимый брат Тарзана» (Савари)
 «Колонна Дуррути» (Гатти)
 «Конец игры» (Беккет)
 «Королевская площадь» (Корнель)
 «Король Лир» (Шекспир)
 «Король Убю» (Жарри)
 «Кость» (Диопп)
 «Кровь поэта» (Кокто)
 «Кромвель» (Гюго)
 «Кухня» (Уэскер)
- «Лабиринт» (Аррабаль)
 «Лабиринт» (Гатти)
 «Лебединая песня» (Чехов)
 «Лекарь поневоле» (Мольер)
 «Лилиом» (Ланг)
 «Ложные признания» (Мариво)
 «Лоренцаччо» (Мюссе)
 «Лошадь в обмороке» (Саган)

- «Лукреция Борджиа» (Гюго)
«Лысая певица» (Ионеско)
- «Макбет» (Шекспир)
«Маленький учебник для городской герильи» (Гатти)
«Мамаша Кураж» (Брехт)
«Мария Тюдор» (Гюго)
«Мать» (Пудовкин)
«Мафусаил» (Голль)
«Махабхарата» (Каррьер)
«Мера за меру» (Шекспир)
«Метисское распятие» (Гатти)
«Мефисто» (К. Манн)
«Мещане» (Горький)
«Мещанин во дворянстве» (Мольер)
«Мизантроп» (Мольер)
«Мир» (Аристофан)
«Мнимый больной» (Мольер)
«Моби Дик» (Мелвиль)
«Моя ночь у Мод» (Ромер)
- «Наполеон» (Ганс)
«Наставник» (Ленц)
«Не будите мадам» (Ануй)
«Небесный триктрак» (Арто)
«Негры» (Жене)
«Неоконченная пьеса для механического пианино» (Н. Михалков)
«Носороги» (Ионеско)
«Ночи гнева» (Салакру)
«Нумансия» (Сервантес)
- «Обмен» (Клодель)
«Огонь» (Барбюс)
«Одинокый человек» (Гатти)
«Одиссея» (Гомер)
«ОПЕРА-ция» (Желас)
«О, прекрасные дни!» (Беккет)
«От Моисея до Мао» (Савари)
«Отверженные» (Гюго)
- «Отель де Франс» (Шеро)
- «Память» (Чухрай)
«Пародия» (Адамов)
«Партнер» (Бертоллуччи)
«Перед революцией» (Бертоллуччи)
«Переход через зиму» (Реза)
«Перикола» (Оффенбах)
«Пианино в траве» (Саган)
«Платонов» (Чехов)
«Поворот» (Дорен)
«Подмастерья волшебника» (Клеберг)
«Полуденный раздел» (Клодель)
«Последние дни одиночества Робинзона Крузо» (Савари)
«Последняя лента Креппа» (Беккет)
«Послеобеденные хроники» (Роман)
«Предложение» (Чехов)
«Прекрасная Елена» (Оффенбах)
«Прикованный Убю» (Жарри)
«Принц Гомбургский» (Клейст)
«Против чего воюет племя Каркана?» (Гатти)
«Процесс» (Кафка)
«Публичная песнь перед двумя электрическими стульями» (Гатти)
«Пупок» (Ануй)
«Пуританин» (Мюссо)
«Путешествие на луну» (Оффенбах)
«Путешествие» (Шеаде)
«Пьеса без названия» (Чехов)
- «Р.У.Р.» (Чапек)
«Рабле» (Барро)
«Разговоры после похорон» (Реза)

- «Различные происшествия» (Отан-Лара)
 «Рай немедленно» (Бек/Малина)
 «Ревизор» (Гоголь)
 «Рембранд. Офорты» (Бродский)
 «Ричард II» (Шекспир)
 «Ричард III» (Шекспир)
 «Робинзон Крузо» (Савари)
 «Рождество» (Эйкборн)
 «Роза коллектив» (Гатти)
 «Рокко и его братья» (Висконти)
 «Рюи Блаз» (Гюго)
- «Саламейский алькальд» (Кальдерон)
 «Самодуры» (Гольдони)
 «Свадьба» (Чехов)
 «Святая Иоанна скотобоен» (Брехт)
 «Сид» (Корнель)
 «Синяки на душе» (Саган)
 «Сирано де Бержерак» (Ростан)
 «Сиреневое платье Валентины» (Саган)
 «Скупой» (Мольер)
 «Смешные жеманницы» (Мольер)
 «С наилучшими воспоминаниями» (Саган)
 «Совершенство» (Элюар)
 «Совет птиц» (Уддин)
 «Сомов и другие» (Горький)
 «Сон в летнюю ночь» (Шекспир)
 «Сражающийся персонаж» (Вотье)
 «Старик» (Горький)
 «Странная драма» (Карне)
 «Страсти Жанны д'Арк» (Дрейер)
 «Страсти по генералу Франко» (Гатти)
- «Страх и нищета в Третьей империи» (Брехт)
 «Стресс» (Дорен)
 «Сумасброд» (Мольер)
 «Супердюпон шоу» (Савари)
 «Сурена» (Корнель)
 «Счастливый человек» (Деваль)
 «Счастье, нечёт и пас» (Саган)
- «Тараканова» (Бернар)
 «Тартюф» (Мольер)
 «Тимон Афинский» (Шекспир)
 «Тит Андроник» (Шекспир)
 «Тихий Дон» (Шолохов)
 «Толлер» (Дорст)
 «Томас Мор, или Человек для любой поры» (Болт)
 «Тот, кто получает пощечины» (Андреев)
 «Трагедия Кармен» (Бизе—Брук)
 «Трехгрошовая опера» (Брехт)
 «Три сестры» (Чехов)
 «Тринадцать солнц улицы Сен-Блез» (Гатти)
 «Ты был так мил в детстве» (Ануй)
 «Тысяча семьсот восемьдесят девятый» — «1789» (Мнушкина)
 «Тысяча семьсот девяносто третий» — «1793» (Мнушкина)
- «Убийство в соборе» (Элиот)
 «Ублю в Буфф» (Брук)
 «Ублю на холме» (Жарри)
 «Ужасная, но неоконченная история принца Нарадома Сианука» (Сиксус)
 «Укрощение строптивой» (Шекспир)
 «Улисс» (Джойс)
 «Ульрика Майнхоф» (Гатти)

- «Урок» (Ионеско)
- «Утка с апельсинами» (Хьюм)
- «Ученые женщины» (Мольер)

- «Фауст» (Гете)
- «Федра» (Расин)

- «Хроники временной планеты»
(Гатти)

- «Цапля» (Аксенов)
- «Царь Эдип» (Жид)
- «Цена бунта на черном рынке»
(Димитриадис)
- «Цинна» (Корнель)

- «Чайка» (Чехов)
- «Человек случая» (Реза)
- «Человеческий голос» (Кокто)

- «Ченчи» (Арто)
- «Черная рыба» (Гатти)
- «Чингиз-хан» (Бошо)
- «Чин-Чин» (Бийеду)

- «Швейк во второй мировой
войне» (Брехт)
- «Шесть персонажей в поисках
автора» (Пиранделло)
- «Шехерезада» (Сюпервьель)
- «Ширмы» (Жене)
- «Школа жен» (Мольер)
- «Шлягер» (Дорен)
- «Штаны» (Ануй)

- «Электра» (Софокл)
- «Эльвира — Жуве» (Жак)
- «Эрнани» (Гюго)
- «Этот странный зверь» (Ару)

Дирекция издательства:

О. Л. Абышко

И. А. Савкин

Художественный редактор:

А. В. Самойлова

Разработка серийного оформления:

А. Бондаренко

Редактор:

Т. А. Брылева

Оригинал-макет:

Е. Н. Ванчурина

ИД № 04372 от 26. 03. 2001 г.

Издательство «Алетейя»:

193019, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 13

Телефон издательства: (812) 567-2239

Факс: (812) 567-2253

E-mail: aletheia@spb.cityline.ru

Сдано в набор 09.12.2000 г. Подписано в печать 05.01.2002 г.

Формат 84×108/32. 15 п. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 3040

**Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12**

Printed in Russia



ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛЕТЕЙЯ»: НОВЫЕ КНИГИ О ГЛАВНОМ

Визитная карточка издательства — быстро ставшие известными книжные серии: «Античная библиотека» (издается с 1993 г.), «Византийская библиотека» (издается с 1996 г.); «Памятники религиозно-философской мысли» (издается с 1993 г.); «Исследования по истории русской мысли» (издается с 1996 г.), «Российские социологи» (издается с 1996 г.), французская серия «Gallicinium» (издается с 1998 г.); «Античное христианство» (издается с 1998 г.), «Российские психологи. Петербургская научная школа» (издается с 1998 г.), «Классики русской философии права» (издается с 1999 г.), мемуарная «Петербургская серия» (издается с 1999 г.), серия «Рах Britannica» (издается с 2000 г.), «Библиотека Средних веков» (издается с 2001 г.), «Гендерные исследования» (издается с 2001 г.), «Библиотека Ренессансной культуры» (издается с 2002 г.) и некоторые другие. Всего, включая многочисленные внесерийные издания, «Алетейя» выпустила в свет уже более 600 названий книг.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛЕТЕЙЯ» СЕГОДНЯ — ЭТО:

- высококачественные переводы классических и современных философских, научных и т. д. текстов на русский язык с основных древних и любых современных языков;
- академическая подготовка публикуемых текстов (научный комментарий, сопроводительные статьи, справочный аппарат), осуществляемая лучшими специалистами в своей области;

- высокое качество полиграфического исполнения и художественного оформления изданий (лучшие материалы и лучшие типографии города) при сжатых сроках прохождения заказа;
- возможность размещения и сопровождения малотиражных полиграфических заказов (книги в твердых переплетах, тиснение фольгой) на самых льготных условиях;
- эффективная технология оптовой торговли специальной, научной литературой, удачный опыт представления лучших образцов отечественного научного книгоиздания на крупнейших книжных ярмарках России и Европы (во Франкфурте, Лондоне, Париже, Лейпциге, Барселоне, Варшаве и др.).

Среди книжных новинок издательства особенно хочется отметить наши новые переводы, первые издания на русском языке:

- «Древнегреческая элегия»;
- Гигин «Мифы», «Астрономия»;
- Нонн Панополитанский «Подвиги (Деяния) Диониса»;
- М. Нильссон «Греческая народная религия»;
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои»;
- Евагрий Схоластик «Церковная история»;
- Павел Орозий «История против язычников»;
- «Житие Андрея Юродивого»;
- А. Мацейна «Великий инквизитор», «Тайна беззакония», «Драма Иова», «Агнец Божий»;
- Ж. де Местр «Санкт-Петербургские вечера»;
- Н. Аббаньяно «Мудрость жизни», «Мудрость философии», «Введение в экзистенциализм»;
- Дж. Беркли «Алкифрон, или Мелкий философ»;
- Дитрих фон Гильдебранд «Что такое философия?», «Новая Вавилонская башня», «Метафизика христианства», «Сущность любви», «Этика»;
- К. Барт «Очерк догматики»;
- Ж.-П. Сартр «Идиот в семье»;
- Симона де Бовуар «Второй пол» и многие другие.

К бесспорным успехам издательства можно отнести трехтомную «Историю Византии» выдающегося русско-

го историка-византиниста Юлиана Кулаковского, «Алексиаду» Анны Комниной, новое русское издание Павсания «Описание Эллады» (в 2-х томах), издание итоговой книги размышлений об истоках и судьбах русской литературы Дмитрия Лихачева «Историческая поэтика русской литературы», а также возвращение из небытия книги знаменитого русского мыслителя Алексея Лосева «Имя», собранной на основе материалов, переданных его семье из архивов ФСБ, авторскую версию «Основ средневековой религиозности» Л. П. Карсавина, сборник исторических свидетельств «Суд над Сократом», сочинения в двух томах основателя русской социологии М. М. Ковалевского («Социология», «Современные социологи»), издание полного собрания сочинений Г. Адамовича, переводы сочинений древних авторов с параллельными текстами и многие другие издания.

Издательство «Алетейя» (Санкт-Петербург)

в серии «АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА»

выпустило в свет

В разделе «Литература»:

- Марк Валерий Марциал «Эпиграммы» (1994 г.);
- Ювенал «Сатиры» (1994 г.);
- «Античные поэты об искусстве» (1996 г.);
- Гигин «Астрономия» (1997 г.);
- Катулл «Избранная лирика» (в новых переводах с параллельными текстами) (1997 г.; издание 2-е, исправленное — 1999 г.);
- «Древнегреческая элегия» (1997 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Аттические сказки» (2000 г.);
- Лукиан «Сочинения» в 2-х томах (2000 г.);
- Арат «Явления» (2000 г.).

В разделе «История»:

- Ксенофонт «Греческая история» (1993 г.) (вышло три издания);
- Арриан Флавий «Поход Александра» (1993 г.);
- Геродиан «История императорской власти» (1995 г.);

- Аммиан Марцеллин «Римская история» (1994 г.) (вышло три издания);
- Аппиан «Римские войны» (1995 г.);
- Секст Юлий Фронтин «Военные хитрости» (1996 г.);
- «Греческие полиоркетики. Вегеций: Краткое изложение военного дела» (1996 г.);
- Павсаний «Описание Эллады» в 2-х томах (1996 г.);
- Гигин «Мифы» (1997 г.);
- «Суд над Сократом» (сборник исторических свидетельств) (1997 г.; 2001 г.);
- Нонн Панополитанский «Деяния Диониса» (1997 г.);
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои» (с параллельными текстами) (1998 г.);
- Гай Светоний Транквилл «О жизни цезарей. О блистательных мужах» (1998 г.);
- «Первый Ватиканский мифограф» (1999 г.);
- Евтропий «Бревиарий от основания Города» (2001 г.);
- «Властелины Рима» (2002 г.).

В разделе «Философия»:

- Ксенофонт «Сократические сочинения» (1993 г.);
- Плотин «Сочинения» (1995 г.);
- А. Ф. Лосев «Античная философия истории» (2000 г.);
- Сенека «Философские трактаты» (2001 г.);
- Ямвлих Халкидский «Комментарии на диалоги Платона» (2000 г.).

В разделе «Исследования»:

- Вяч. Иванов «Дионис и прадионисийство» (1994 г.; 2000 г.);
- В. С. Дуров «Нерон, или Актер на троне» (1994 г.);
- Е. В. Герцман «Музыка Древней Греции и Рима» (1995 г.);
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь греков» (1995 г.);
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь римлян» (1995 г.);
- А. С. Степанова «Философия древней древней Стои» (1995 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Из жизни идей» (1995 г.; 2000 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Соперники христианства» (1995 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Возрожденцы» (1997 г., 2-е издание — 1999 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Древний мир и мы» (1997 г.);

- В. В. Латышев «Греческие древности». Часть 1 — «Государственные и военные древности», часть 2 — «Богослужбные и сценические древности» (1997 г.);
- М. Нильссон «Народная греческая религия» (1999 г.);
- М. В. Скржинская «Скифия глазами эллинов» (1999 г.);
- М. В. Скржинская «Будни и праздники древней Ольвии» (2000 г.);
- Т. Гомперц «Греческие мыслители» (в 2-х томах) (1999 г.);
- Р. Пёльман «Очерк греческой истории и историографии» (1999 г.);
- А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев «Греческая культура в мифах, символах и терминах» (1999 г.);
- «Ранняя греческая лирика» (1999 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Римская империя» (пер. с польского) (1999 г.);
- Д. О. Торшилов «Античная мифография: мифы и единство действия» (1999 г.);
- Э. Р. Доддс «Греки и иррациональное» (2000 г.);
- А.-Ж. Фестюжьер «Личная религия греков» (2000 г.);
- Ю. В. Шанин «Олимпия. История античного атлетизма» (2001 г.);
- В. Н. Парфенов «Император Цезарь Август. Армия. Война. Политика» (2001 г.);
- Н. С. Гринбаум «Микенологические этюды» (2001 г.);
- А. В. Ситников «Философия Плотина и традиция христианской патристики» (2001 г.);
- Ф. Х. Кессиди «Сократ» (2001 г.);
- Ф. Х. Кессиди «К истокам греческой мысли» (2001 г.);
- Эгил А. Виллер «Учение о Едином в античности и средневековье» (2002 г.).

*В серии «ВИЗАНТИЙСКАЯ БИБЛИОТЕКА»
вышли следующие книги:*

В разделе «Источники»:

- Анна Комнина «Алексиада» (1996 г.);
- Иордан «О происхождении и деяниях гетов (Гетика)» (1997 г.; 2000 г.);
- «Византийский медицинский трактат XI–XIV вв.» (1997 г.);
- Прокопий Кесарийский «Война с вандалами. Война с персами. Тайная история» (перевод с древнегрече-

- ского, издание 2-е, исправленное и дополненное) (1998 г.; 2000 г.);
- Евагрий Схоластик «Церковная история» в 3-х томах (2000–2002 гг.);
 - Олимпиодор Фиванский «История» (с греческим текстом) (1998 г.);
 - Преподобный Симеон Новый Богослов «Прииди, Свет истинный. Избранные гимны» (2000 г.);
 - Павел Орозий «История против язычников» в 3-х томах (2001–2002 гг.);
 - Дионисий Ареопагит «О церковной иерархии. Послания» (с параллельным греческим текстом) (2001 г.).
 - «Житие Андрея Юродивого» (с греческим текстом) (2001 г.);
 - «Два византийских военных трактата конца X века» (2002 г.).

В разделе «Исследования»:

- Ю. А. Кулаковский «История Византии» в 3-х томах (1996 г., готовится новое издание);
- Е. В. Герцман «В поисках песнопений греческой Церкви. Преосвященный Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей»;
- А. П. Рудаков «Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии»;
- И. П. Медведев «Византийский гуманизм»;
- Г. Г. Литаврин «Как жили византийцы»;
- А. А. Чекалова «Константинополь в VI в. Восстание Ника»;
- А. П. Каждан «Византийская культура»;
- М. В. Бибиков «Византийская историческая проза»;
- И. В. Кривушин «Ранневизантийская церковная историография»;
- А. П. Лебедев «Духовенство древней Вселенской Церкви от времен апостольских до X века»;
- А. П. Лебедев «Очерки внутренней истории Византийско-восточной Церкви в IX, X и XI веках»;
- А. П. Лебедев «Исторические очерки состояния Византийско-восточной Церкви от конца XI до середины XV века (От начала Крестовых походов до падения Константинополя в 1453 г.)»;
- А. П. Лебедев «История разделения Церквей»;
- А. П. Лебедев «Церковная историография...»;

- А. П. Лебедев «История Константинопольских соборов IX века»;
- О. Р. Бородин, С. Н. Гукова «История географической мысли в Византии»;
- А. П. Каждан, Г. Г. Литаврин «Византия и южные славяне»;
- А. А. Васильев «История Византийской империи» в 2-х томах;
- Я. Н. Любарский «Византийские историки и писатели»;
- Г. Г. Литаврин «Византия и славяне»;
- С. П. Карпов «Латинская Романия»;
- «Византия между Востоком и Западом»;
- В. П. Буданова «Готы в эпоху Великого переселения народов»;
- Е. Ч. Скржинская «Византия, Италия, Русь»;
- О. Р. Тафт «Византийский церковный обряд»;
- свящ. О. Климков «Опыт безмолвия. Человек в мирозерцании византийских исихастов» (2001 г.);
- игумен Иларион (Алфеев) «Жизнь и учение св. Григория Богослова» (2001 г.);
- игумен Иларион (Алфеев) «Преподобный Симеон Новый Богослов и Православное Предание» (2001 г.);
- игумен Иларион (Алфеев) «Христос — Победитель ада. Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции» (2001 г.);
- Л. А. Беляев «Христианские древности. Введение в сравнительное изучение» (2000 г.).
- В. В. Кучма «Военная организация Византийской империи» (2001 г.);
- Я. Н. Любарский, П. В. Безобразов «Две книги о Михаиле Пселле» (2001 г.);
- «Византийские очерки» (Труды российской делегации к XX Международному Конгрессу византинистов) (2001 г.);
- И. П. Медведев «Правовая культура Византийской империи» (2001 г.);
- Р. М. Шукуров «Великие Комнины и Восток» (2001 г.);
- О. Р. Бородин «Равеннский экзархат. Византийцы в Италии» (2001 г.);
- М. В. Кривов «Византия и арабы в раннем Средневековье» (2002 г.);
- игумен Иларион (Алфеев) «Духовный мир преподобного Исаака Сирина» (2002 г.).

Издание «Византийской библиотеки» на сегодня является приоритетной задачей издательства, поэтому планы выпуска новых книг здесь наиболее обширны.

***Для получения книг почтой
заказы направляйте по адресу:***

199034: Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9
Издательство Санкт-Петербургского университета,
отдел «Книга — почтой»
факс (812) 218-4422, тел. (812) 218-7763

Книги нашего издательства продаются в Москве:

- ♦ магазин «Библио-Глобус» (м. «Лубянка»);
- ♦ в книжной лавке «У Сытина» (тел.: (095) 156-8670; проезд Черепановых, 56);
- ♦ Московский Дом Книги (м. «Арбатская»);
- ♦ магазин «У Кентавра» (м. «Новослободская», Миусская пл., д. 6; тел. (095) 214-5446);
- ♦ магазин «Ad marginem» (м. «Павелецкая», 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7; тел. (095) 951-9360);
- ♦ еженедельная книжная ярмарка в «Олимпийском» (м. «Проспект мира»).

**В Петербурге весь ассортимент книг
издательства «Алетейя» представлен
в специализированных магазинах и отделах:**

- ♦ Дом Книги (Невский пр., 28, отдел «Общественных наук и учебной литературы»);
- ♦ в магазинах издательства Санкт-Петербургского университета (Университетская набережная, д. 7/9);
- ♦ Российская Национальная (б. Публичная) Библиотека (м. «Гостиный Двор», книжный киоск при входе в Научные Читальные Залы на площади Островского);
- ♦ в магазинах и киосках «Академкниги»;
- ♦ в магазинах издательско-торгового дома «Летний Сад»: Большой пр. П. С., 82 (тел. (факс) (812) 232-2104); В. О., Менделеевская линия, 5; Невский пр., 3;
- ♦ в ассортиментном кабинете «Петербургского книжного центра» (Стремянная ул., 20) тел. (812) 113-1012;
- ♦ на еженедельной книжной ярмарке в ДК им. Крупской (м. «Елизаровская»).

