

## Сегодняшний день театрального Парижа

**И**здательство «Искусство» выпустило недавно книгу Г. Бояджиева «Театральный Париж сегодня», посвященную театральной жизни современной Франции.

Надо сказать, что за последнее время издательства «Иностранная литература» и «Искусство» выпустили только по современному французскому театру больше книг, чем по театру всех остальных европейских стран, вместе взятых. Книги Жана Вилара «О театральной традиции», Шарля Дюлена «Воспоминания и заметки актера», «Мысли о театре» Луи Жуве и сборник пьес Жана Ануя, вышедшие в издательстве «Иностранная литература», «Театр» Фирмена Жемье, воспоминания Ива Монтана и сборник из девяти пьес — «Пьесы современной Франции» — в издательстве «Искусство», — книги, оставшиеся, кстати, почти или даже совсем незамеченными театроведческой критикой, — намного расширили и обогатили наши представления и сведения о сегодняшнем дне одного из древнейших театров Европы. Но ни в одной из этих книг мы не ощущаем стремления дать общую картину театра

нашего времени, «панораму», как любят говорить французы.

Вот почему только что вышедшая книга Г. Н. Бояджиева уже одним своим названием — «Театральный Париж сегодня» — сразу привлекает к себе внимание. «Панорама» театральной жизни сегодняшнего Парижа, увиденная глазами советского театроведа, — таких книг у нас еще не было. В этом прежде всего ее значение.

Первая глава книги называется «Парижская жизнь не на сцене». Автор ведет нас по тихим улочкам и многолюдным бульварам, вдоль скромных лавчонок букинистов на набережной Сены, мимо роскошных витрин модных магазинов. Как бы мимоходом, но отбирая главное, автор фиксирует наше внимание на вечных, непреходящих памятниках искусства прошлого и на живых творцах сегодняшних материальных ценностей. И эта ночная прогулка по городу сразу вводит нас в атмосферу Парижа, ритм его жизни, привычки и нравы парижан, помогая в последующих главах лучше понять его театральный жизнь.

Забегая несколько вперед, скажем, что в книге есть еще одна ночная прогулка автора по Парижу, по его рабочей окраине, органически, естественно переходящая в раздумья об искусстве Рене Клера, певца простых людей Франции. Глава называется «Тени Парижа», и она естественно завершает книгу, как бы обрамляя ее картинами реальной действительности.

В каждой главе Г. Бояджиев находит особый прием критического анализа явления. Стройная цепь неопровержимых научных доводов, когда речь идет о неправильно понятых и столь же неверно истолкованных бессмертных комедиях Мольера; скорее горькая и ироническая, нежели гневная и обличительная отповедь бульварным театрам и их репертуару; наконец, целые страницы цитат и сцен из «антипьес» «Урок» и «Лысая певичка» Эжена Ионеско почти без авторского комментария — пусть сам читатель судит, стоит ли всерьез говорить об этой драматургии и философской концепции ее автора, — и только в конце главы одна едкая, уничтожающая Ионеско фраза, тем более бьющая в цель, что заканчивается цитатой из его же пьесы: «Согнать с пьедестала Мельпомену и посадить на ее место лысую певичку им удастся с таким же успехом, как самим «сесть на стул, если стула нет».

Однако всякому долготерпению, даже самому дружескому, может наступить конец, если им злоупотребляют. Так случилось и с автором книги на пошлых, антиэстетических представлениях Гран-Гиньоля. Возмущенный показом садистского избияния женщины неким атлетом с бичом в руках, Г. Бояджиев восклицает: «Черт побери, почему мне, как иностранцу, полагается молчать?! Я, кажется, вскочил бы с места и заорал бы на этого «артиста» по имени Флориан Лоран». И такая темпераментная реакция на спектакль Гран-Гиньоля звучит не менее убедительно, чем самый тонкий научный анализ.

Но, конечно, не во имя Ионеско и не ради созерцания в фойе Гран-Гиньоля портрета его директрисы смотрел парижские спектакли Г. Н. Бояджиев. Мольер в Комеди Франсез, новые спектакли ТНР, работы М. Марсо, Барсака, молодых прогрессивных режиссеров — вот что в первую очередь интересовало автора «Театрального Парижа сегодня», вот что могло дать пищу для серьезного разговора о

сложных путях развития современного театра Франции.

Старейший и прославленный коллектив Комеди Франсэз приезжал на гастроли в СССР. Многие из его спектаклей покорило советских зрителей. Но это были гастроли, а на гастролях, как известно, показывают всегда только лучшее. А вот у себя дома...

Внимательно, пристально смотрит Г. Н. Бояджиев спектакли Мольера в его собственном доме («Мольер в своем доме» — так и называется эта глава), смотрит и невольно сравнивает с тем, что видел несколько лет назад в Москве. Уже тогда в спектаклях Комеди Франсэз была заметна тенденция свести Мольера до уровня веселого развлекательства, представить его как человека, равнодушного к общественной борьбе. Сегодня эта тенденция превратилась в доминанту — тревожный симптом.

Но глаз советского театроведа, мольериста, готового вступить в борьбу за народность Мольера с его французскими интерпретаторами даже в его собственном доме, видит и другую тенденцию в спектаклях Комеди Франсэз — стремление сохранить здоровые, национальные традиции в истолковании драматургии великого француза, дать современное звучание пьесам, написанным свыше трех веков тому назад. Внутренняя борьба, идущая за мольеровское наследие между его сегодняшними постановщиками, борьба скорее всего еще не осознанная ими самими, угадывается по самым незначительным, казалось бы, приметам: по свежести трактовки Луи Сенье образа Аргана в «Мнимом больном», по трепетному, бережному сохранению актерами вечно живой и вечно плодотворной фарсовой традиции в «Лекаре поневоле», по поискам яркого стилизованного решения спектаклей, их динамических ритмов. И наряду с этим настораживает и огорчает унылая архаика постановки «Мизантропа», чуждая самой природе мольеровской драматургии. Критические замечания в адрес Комеди Франсэз глубоко продуманны, логичны, сделаны в вежливой, тактичной форме. Это голос человека, кровно заинтересованного и взволнованного сегодняшней судьбой классического наследия, для которого далеко не безразлично, что происходит сейчас в Доме Мольера.

Есть в Париже и другой театр, о котором говорят, пожалуй, не меньше, чем о Комеди Франсэз, а ходят на его спектакли намного охотнее. Это ТНР Жана Вилара, также знакомый нам по своим недавним гастролям в СССР.

На страницах книги рассказывается о новой работе театра — «Капризах Марианны» Мюссе. Подробно, сцену за сценой, автор воссоздает перед нами всю постановку Ж. Вилара.

Но смысл и самой постановки Вилара и ее описания в книге, конечно, не в поэзии ради поэзии, а в том страстном, по-современному звучащем призыве к борьбе с равнодушием, погоней за мелкими, маленькими радостями жизни, призыве к поискам идеала, осмысления своего существования на земле, который делал финальную исповедь Оттавио — Жерара Филипа обращением к сегодняшней молодежи.

Имя Жерара Филипа навсегда осталось для нас связанным с театром Вилара, театром классической драматургии, в котором он провел последние десять лет своей короткой и яркой, как звезда, жизни, но ни один актер не имеет большего права на звание

властителя дум и чайний своих современников, чем он, игравший Сиду, Лорензаччо и Оттавио.

Всего шесть страниц в книге «Театральный Париж сегодня» отведено единственному в своем роде театру пантомимы Марселя Марсо. Худая фигурка и бледное лицо Бипа — это маска и образ одновременно, рожденный и навсегда принятый М. Марсо, — известны буквально во всех уголках земного шара.

Живого Марсо, из плоти и крови, нам не довелось видеть, но мы знаем о нем много, и это многое бывает подчас весьма противоречиво. Марсо ставит «Шинель» Гоголя. Правомерно ли это? По мере того как мы читаем страницы, посвященные «Шинели» в театре Марсо, мы убеждаемся: да, это Гоголь, это «Шинель», это Акакий Акакиевич, несмотря на всю неожиданность режиссерского решения спектакля, необычность трактовки образа Башмачкина. Оказывается, и «Шинель» Гоголя, поставленная даже в театре пантомимы, может прозвучать современно, если к ней бережно прикоснулись умелые руки настоящего большого художника.

Ну, а сама современность, современность в ее чистом виде — люди середины XX века — где же она?

Есть пьесы и спектакли, которые действительно способны волновать зрителя, в которых если не решаются, то по крайней мере ставятся острые вопросы современности. Это прежде всего «Яйцо» Фелисьена Марсо на сцене театра Ателье в постановке А. Барсака, это «Двенадцать мужчин во гневе» Р. Роза в театре Гэте-Монпарнас (режиссер М. Витольд), это «Дневник Анны Франк» в театре Монпарнас.

Г. Бояджиев особенно подробно, детально останавливается на двух спектаклях: «Яйце» и «Двенадцати мужчинах во гневе».

Герой Фелисьена Марсо, маленький, мизерный человек Мажис, долго и безрезультатно пытается проникнуть внутрь «яйца», каковым представляется ему окружающая жизнь, сложная «система» бытия с ее непостижимыми для него законами, не поддающимися управлению не посвященного в их тайны. Но вот Мажис совершает одну подлость за другой, и «яйцо» податливо раскрывается перед ним, «система» начинает работать на него... А за пределами «яйца» Мажиса существует другой, большой и светлый мир, управление которым так никогда и не будет дано Мажису, как не дано ужу взлететь в небо.

С позиций этого большого мира и смотрит на трагикомические эволюции героя «Яйца» автор книги, уловивший в пьесе Ф. Марсо и спектакле А. Барсака не пессимистическую интонацию приспособленчества и не бездушное зубоскальство по поводу «успехов» Мажиса, а умную иронию обличения затхлого, мещанского мирка, в котором пребывает Мажис и ему подобные, и мышью возни обывателя за овладение «системой» управления этого мирка.

В «Двенадцати мужчинах во гневе» Г. Бояджиев также увидел не просто щекочущую нервы историю одного уголовного преступления, талантливо рассказанную драматургом Р. Роза и блестяще сыгранную труппой под руководством М. Витольда, а взволнованное слово в защиту гражданского долга, человеколюбия, справедливости.

Вдумчивым анализом этих двух спектаклей Г. Бояджиев еще раз напоминает нам о необходи-

мости более дифференцированно подходить к оценке отдельных явлений буржуазного искусства, ища в каждом конкретном случае не то, что роднит его с общим потоком, а то, что его от этого потока отличает.

Закрывая книгу Г. Бояджиева «Театральный Париж сегодня», хочется поблагодарить автора за то увлекательное путешествие, которое мы совершили вместе с ним по театрам Парижа, и за тот строго научный, профессиональный разговор о состоянии и путях развития сегодняшнего французского театра, который он так умело сочетал с легкой, очерковой манерой изложения.

Издательство «Искусство» сделало очень полезное дело, выпустив книгу Г. Бояджиева, и остается только пожелать, чтобы подобные книги появлялись у нас чаще.

Н. Балашова

## Путь актрисы

**В** книге много фотографий. Кокетливо смеется молоденькая итальянка в костюме XVIII века, а на другой странице — дородная женщина с властным, мрачно-жестоким лицом. А вот два портрета рядом: на одном — великосветская дама, на другом — старая служанка с бессмысленным взором и поджатыми губами. Во весь рост снята утопающая в кринолине, элегантно натягивающая перчатку испанка. И ничего как будто нет у нее общего с одетой в военную гимнастерку суровой женщиной с печальными глазами.

Между тем все это — одно и то же лицо. Рассматривая фотографии в книге Серафимы Германовны Бирман «Путь актрисы» и поражаешься, каким огромным даром перевоплощения наделила ее природа. Легкомысленная Гортензия из «Трактирщицы» Гольдони и горьковская Васса Железнова; Каренина из «Живого трупа» Л. Толстого и мадам Обломов из пьесы Горбатова «Юность отцов»; Виоланта из «Испанского священника» Флетчера и военный хирург Анна Греч из пьесы Симонова «Так и будет...».

Вероятно, именно потому, что так велик диапазон творчества актрисы, не только увлекательна, но и поучительна ее книга. Ведь каждая новая роль — это новые поиски «зерна» образа, новые средства для выражения всех перемен его внутренней жизни.

В 1911 году Художественный театр ставил «Живой труп». Бирман в народной сцене исполняла крохотную роль англичанки-гувернантки, которая даже не была написана Львом Толстым. Биографию персонажа придумал В. В. Лужский.

А в 1941 году Серафима Бирман в этой же пьесе играла Каренину. Так, поднимаясь со ступеньки на

ступеньку, достигла вершины актерского мастерства Серафима Германовна Бирман — оригинальный художник с необычайно ярко выраженной индивидуальностью.

В книге Бирман о ее жизни на театре нет общих фраз, пустых, проходных страниц, она переполнена размышлениями автора о театральном искусстве, о работе актера, об узнавании образа и т. п. и т. д. Система Станиславского в книге не отвлеченно преподносится, она как бы раскрывается в действии, когда мы следим за исполненной напряженных поисков работой, которую ведет актриса до того, как спектакль появится на сцене.

«МХАТ ненавидал дилетантизм», — пишет актриса. История ее работы в МХАТ — это история неутомимого труда, падений и взлетов, непрерывной смены радости и отчаяния. Это рассказ о том, как ценой огромных усилий достигается искусство актера жить на сцене (а не «представлять»).

Примечательно, что иногда внешняя подробность помогала артистке. Так, надев на голову кусок старых, истлевших кружев, Бирман вдруг почувствовала, что сроднилась с образом мадам Обломов, проникла в ее существо. В другой раз актриса на одной из репетиций пьесы А. Файко «Евграф — искатель приключений» чуть ли не случайно произнесла первую фразу на ломаном языке: «Тчем это вы себе ногоць так испорцылы?» — и тотчас же услышала внутри себя незнакомый голос, именно тот голос глупой и пошлой маникюрши Тамары, который долго и безуспешно искала. Так раскрывается диалектическая сложность творческого процесса артиста. Когда Бирман исковеркала слова, что-то изменилось в ее психике; но ведь произнести неправильно эти слова побудили актрису уже свершившиеся в ее актерском самочувствии перемены.

Жизненный опыт — вот главный источник, откуда черпает силы актер, поэт, живописец... В давние годы, во время империалистической войны, Бирман работала медицинской сестрой в госпитале Художественного театра, и это помогло ей воплотить образ нашей современницы хирурга Анны Греч. Память чувств сберегла сострадание к раненым, жгучее желание утишить их боль. Чем больше передумал и перечувствовал художник, тем зорче его глаз, глубже мировосприятие.

«Зрители приходят в театр узнать знакомое, познать неведомое», — говорит Бирман. Подлинное произведение искусства — это всегда узнавание знакомого и познание неведомого, поэтому оно духовно обогащает, помогает жить. Книга «Путь актрисы» открывает читателю новый мир мыслей и чувств, посвящает его в таинственную жизнь актера на сцене, знакомит с целой галереей театральных деятелей. Несколько необычным, окрашенным драматизмом предстает перед нами портрет Сулержицкого; в Станиславском, которому отдана вся неисчерпаемая любовь автора, увидены какие-то новые черточки, трагическими красками написана фигура Михаила Чехова, скупо, но на редкость живо нарисованы Афиногенов, Вахтангов, Немирович-Данченко, Гордон Крэг, Качалов, Дикий, Любимов-Ланской — множество крупнейших режиссеров, актеров встречаются на страницах книги.

Но самая яркая и интересная фигура в книге Серафимы Бирман — это она сама.

Лев Толстой говорил, что для него в литературном произведении интереснее всего автор. Разве не кажется эта мысль особенно верной, когда речь идет

---

Серафима Бирман. Путь актрисы. М., ВТО, 1959, 390 стр., ц. 21 р.

---