

Приложения к «ИЗВЕСТИЯМ» 1. Москва

«НЕДЕЛЯ»

29 ОКТ 1978

Рокес Планшону сорок семь лет. У него романтическая судьба са-моучки, громкое режиссерское имя и репутация ниспровер-гателя классики. Он пришел на смену блестящей плеяде французских режиссе-ров, которые в двадцатые годы объедини-лись в «Картель». То есть на смену Шар-лю Дюлену, Луи Жуве, Гастону Бати, Жоржу Питову и их лучшим ученикам— Жану Вилару, Андре Барсаку, другим. Но, последовав за ними во времени, План-шон не стал почитателем кого-нибудь од-ного. Он взял у всех понемногу, но боль-ше обязан самому себе.

Нередко изощренность французских ху-дожников сцены оставляла нас почитате-льно-равнодушными. Театральная игра по правилам высокой эстетики, красоты и гармонии представляла саму культуру, само равновесие и целесообразность. Культ порядка словно смущал режиссе-ров, иссушал их экспериментаторский пыл. Существуя в атмосфере художест-венных идей, они предпочитали брать их со стороны, проверенными. Приведенные в соответствие с национальными вкусами, эти идеи начинали вторую, «умиротворен-ную» традицией, жизнь. Спектакли, в ко-торых аккумулировались поиски европей-ских мастеров — от Станиславского до Брехта, — сравнивали углы театральной мысли, но были так же необходимы, как и экспериментальные, первооткрывающие. Без этого звена в развитии сценической культуры многое было бы утеряно. Та-кого рода миссия не прельщает совре-менных постановщиков. Французская тра-диция, это тайное прибежище классици-зма, кажется Планшону недостаточной. Ему нужен больший простор и большая свобода. Вольность обращения с текстом и размах для социальных обобщений. Воз-вышенное поклонение, которое испытыва-ли режиссеры «Картеля» по отношению к драматургии, ему не свойственно. Но «мы всегда обязаны прошлому больше, чем мы себе это представляем...».

Интерес Планшона к провинциальной жизни, к простым людям — не умо-зрительного характера. Во всякой искренно-сти, всяком начале, будь то неисториче-ская душа деревенского парня (каким был д'Артаньян в спектакле «Три мушкетера» на первых московских гастролях) или до-верчивая натура новоиспеченного буржуа Оргона (из постановки «Тартюфа» 1973 года), содержится безусловная нравствен-ная ценность. Режиссер, конечно, не столь наивен, чтобы представлять себе со-временного капиталадминистрацию романтиче-ски. Поэтому он ищет простые души в

ВЕРНЫЙ СЕБЕ ПЛАНШОН

классике или наделяет наивностью персо-нажей, которым подобное свойство не присуще. Именно этой склонности План-шона мы обязаны тому, что в его поста-новке Тартюф уступил место главного ге-роя простодушному Оргону.

Жак Дебари, соратник и верный актер Планшона, создает образ человека, позво-лившего себе упиваться мыслью о благо-родстве людей, искренних чувствах, воз-можности любви и поклонения. Тем самым его персонаж как бы сохранял в себе идеалиста, внутренне отстранялся от жиз-ни. В первом разговоре с Клеантом (Же-рар Гийома) Оргон—Дебари не оправды-вает и не объясняет своей страсти к Тар-тюфу. Он не хочет, чтобы проникали в убежище его излюбленных идей. Даже в сцене разоблачения любовных притязаний Тартюфа к его, Оргона, жене он не слиш-ком взволнован. Скорее разочарован быст-ро наступившей развязкой. Все, что сле-дует затем — угрозы Тартюфа, оцепене-ние домочадцев, явление вестника короля, — пройдет в атмосфере тягостного настроя Оргона. Когда мы видим, как вы-глядит человек, потерявший веру в людей и устройство жизни, мы, подобно Оргону в первых сценах спектакля, пожалуй, то-же предпочли бы быть обманутыми. С не-скрываемым ужасом и без всякого торже-ства Оргон—Дебари наблюдает, как из-даются над его недавним другом, как его бьют и унижают. И сознает, что дело не в правоте или виновности, но в том, что сегодня очередь Тартюфа, не его.

Финал планшовского спектакля тра-гичен. Он, конечно, искусственно «расши-рен», обогащен нравственным опытом сов-ременных войн и социальных битв. Хотя XVII век как время действия комедии

строго охраняется в костюмах, декорациях. Внешнего осовременивания здесь нет.

Этот финал, кроме того, актерский три-умф Дебари. Мастерство психологическо-го рисунка роли может напомнить опыты известнейших французских режиссеров Дюллена и Питова. Толкование образа служанки Дорины (Антуанетт Муайя), ис-тинной хозяйки дома при безвольных да-мах и, верно, бывшей кормилицей детей, восходит к знаменитому спектаклю Луи Жуве. Но суть, разумеется, не в том, что предшествовало «Тартюфу» в театральной истории. Режиссерское решение спектакля диктуется внутренними убеждениями по-становщика, может быть, его утраченными иллюзиями. На прошлых гастролях План-шон казался человеком насмешливым и дерзким. Творческая фантазия, острота борьбы со штампами обличала человека, полного иронии к прошлому и энергии, веры в будущее. Сегодня Планшон — мно-гоопытный мастер. «Трудный ученик» французской театральной школы, он, ка-жется, возвращается к ее истокам.

Отношение Планшона к буржуазному миру не вызывает сомнений. Публицисти-ческое начало в мировоззрении и практике режиссера занимает серьезное, иногда оп-ределяющее место. В «Антонии и Клеопатре» Шекспира это проявилось с не-обычайной активностью.

Если, согласно легенде, в эпоху римско-го триумвирата — Цезаря Октавиана, Ан-тония, Лепида — нашлось место великой любви, то найдется ли таковое в сегодняш-нем мире? В обществе, где отношения давно формализованы, где люди пользуют-ся заученными жестами и словами, где чувства ритуальны. Планшон отвечает, как мог бы, наверное, ответить крестьянин ли-онского округа. Любовь есть, она спаси-тельна. Надо верить, что она есть. Поэто-му двусмысленно-сложный финал шекспи-ровской трагедии в его постановке лишен всякой сомнительности. Выбор сделан в пользу любви. Против всего, что проти-востоят нехитрым человеческим радостям. И героические личности вроде Антония, и простые смертные, как Оргон, в глубине души хранят веру в добро и красоту. Хо-тя их удел быть обманутыми, они — соль земли. Так проявляется основательный гу-манизм Планшона.

Если «Тартюф», при всей своей непри-вычности для нас, знакомых с иной тради-цией исполнения Мольера, эмоционален, трогателен и потому особенно убедителен, то «Антоний и Клеопатра» кажется слиш-ком прямолинейным спектаклем. Брехтов-ский театр, влияние которого здесь так за-метно, с его жесткостью и полемической определенностью, не исчерпывает Шекспи-ра. Тем более что интеллектуальность и парадоксальность брехтовского метода не нашли полного применения.

Изначальная режиссерская мысль впол-не оригинальна. Штампы массовой куль-туры Запада, как видно, вызывают бур-ный протест Планшона, и он борется со стереотипом массовой культуры, де-монстрирует его во всевозможных ракур-сах. Но, как показалось, излишне увлекает-ся нехитрой техникой образа-стереотипа. Обилие постановочных приемов — в спек-такле есть и кинокадры морского боя, и жестокие расстрелы, и сбитый самолет, и феллахи с автоматами, — само по себе избы-точное, помешало, к тому же, главным ге-роям. Антоний (его играет, как и Тартю-фа, сам Планшон) и Клеопатра (Элизабет Вилер) оттеснены изображением воюющих сторон, политическими гангстерами и их неверными слугами. Отношения человека и мира, человека к человеку переведены из области психологии, философии жизни в область социологии. Подобный прием, при всей своей броскости и изобретательности, изживает себя задолго до окончания тра-гедии.

«Антоний и Клеопатра» — только начало трехчастной театральной эпопеи Планшона по Шекспиру. И было бы излишней само-уверенностью делать поспешные выводы. Посмотрим «Перикла, царя Тирского».

А. ЗАСЛАВСКАЯ.