

Валер Новарина — возмутитель спокойствия французского театра конца XX века (если слово «спокойствие» уместно в данном контексте). Во всяком случае, на фоне драматургии Новарина пьесы Беккета и Ионеско «могли бы показаться образцом классической ясности». «Его театральные тексты сравнивают с «комедиями» Данте и Шекспира, с теологическими мистериями Блезе Паскаля. Его считают... продолжателем театральных новаций Антонена Арто. В его театральных постановках пытаются угадать отзвуки театра Б. Брехта и Ежи Гротовского. ...Языковые эксперименты Новарина сопоставляются с... традицией зауми западного дадаизма и русского футуризма, автоматического письма сюрреалистов... Для анализа текстов Новарина привлекаются тексты Ролана Барта и Бодрийера. Взрыв языка, его формальных структур и исследование этой новой зоны после взрыва сравнивают с «исследованием» зоны в «Сталкере» Андрея Тарковского...» — пишет первый русский переводчик

Новарина Екатерина Дмитриева в предисловии к сборнику его пьес и эссе, подготовленному издательством «Проект О.Г.И.».

Темные мистерии Новарина наполнены изощреннейшим словотворчеством. «Карнавальное потрясение привычных культурных ценностей» сопряжено в пьесах с мощным перемишанием толщи культурных аллюзий. Несомненно, Новарина мог бы повторить вслед за героем набокской пьесы «Изобретение Вальса»: «Каламбурами вам меня не испугать... У меня у самого в Каламбурге фабрика и два доходных дома». В 1990-е гг. без новых постановок его пьес не обходился ни один Авиньонский фестиваль (особенно большой успех имела в 2000 г. пьеса «Красный источник»). В театральных текстах Новарина воплощается философия разъятого, раздробленного, потерявшего цельность вместе с миром, сматенного языка.

В его эссе, более ясных, спокойных и цельных, воплощена философия театра.

«Луи де Фюнесу» (1985) — не только эпитафия Мастеру, но и апология идеального актера. Блистательный комик, известный нам прежде всего по фильмам («Папа, мама, служанка и я», «Большая прогулка», «Фантомас», «Жандарм из Сент-Тропеза» с многочисленными продолжениями, «Оскар» и проч.), он был и замечательным исполнителем мольтеровских ролей (Гарпагон в «Скупом» (1979), отмеченный премией «Сезар»). И замкнутым в себе, своеобразным, способным на много лет покинуть киноэкран и театральные подмостки, мэтром французского драматического театра.

Мы публикуем фрагменты объемного эссе. Первый русский сборник пьес и театральных манифестов Валера Новарина выйдет в свет в августе.

А 31 июля Луи де Фюнесу (1914—1983) могло бы исполниться 76 лет...

● Отдел культуры

Довольно уже воскрешать театр. (...)

Прочь отсюда, расплюсиватели слогов, деревянные арлекины, вышолоненные паясы, мелкопоместные колибри, искажители гласных, фальшивомонетчики ритма, пьяные притворщики, косноязычные ораторы, заторможенные дублеры, маршутки симметрические, инструменты гомофонные; прочь отсюда, постановщики вещественности, установщики порядка, инсценировщики сцены-самообранки, укладчики мыслей, фрезеровщики манер, вы; самодовольные, страстно увлеченные, вы, закосневшие в рутине и славословящие, вы, догматики, дробители, вы, аллюзионисты, карманные режиссеры, заслуженные воры, вы, художники-самозванцы, тузы пресс-конференций, медиаурки и демиурги, вы, загроздители сцены, переводчики инсценировок и инсценировщики переводов, видеографисты от благотворительности, профессионалы от человечества, всегда зависимые либреттисты, иссушители душ, всеобщие-последователи, общественные трансляторы, импровизаторы уже готовых песен...<...>

Придите те, кто не отсюда. Войдите, о дети, обученные мраком, ведающие, что рождены от мрака, придите! И тогда мы войдем, и мы вместе познаем восхождение дыры. Потому что театр на сцене — это не что иное, как представление дыры. Вот она, мысль для углубления. Та самая мысль, которую Луи де Фюнес собирался углубить для меня.

На театральных подмостках Луи де Фюнес представлялся актером удивительной силы, ослепительным танцором, который, казалось, парил над собственными возможностями, превосходя все ожидания и давая публике в десять раз больше того, на что она смела надеяться. И при этом он умел всегда поразительно экономить усилия, будучи готов в каждый момент начать все сначала. Энергетический гигант, ведающий, как обуздать свою энергию: в промежутках между пароксизмами его образцовая сдержанность и чистота игры напоминали игру Елены Вейгель.

Этих двух великих актеров я видел всего лишь раз на сцене: Фюнеса в «Оскаре» и Вейгель в «Матушке Кураж». Казалось, что Елена Вейгель играла одною лишь рукою, в то время как ее тело оставалось странно неустойчивым и музыкальным, удивительно симметрично сдвоенным, как у восточных актеров. Ее голос, напоминавший по своему звучанию пение, был гораздо менее звучным, чем у французских актеров, и нужно было почти напрягать слух во время спектакля, как будто специально созданного для ее голосового диапазона.<...>

Вейгель была мастером пения-речитатива (Sprechgesang), Луи де Фюнес — мастером танца-пантомимы (Schritztanz). Его облик напоминал то ликующего танцора, то человека, в отчаянии окаменевшего. Остановка-прыжок. Вели-

ЛУИ ДЕ ФЮНЕСУ

Валер НОВАРИНА



кий мастер мимики, немых фраз и подавленных воплей. Кино дает нам слишком отрывочный образ его искусства, запечатлевая лишь острые кризисы: вспышки гримасничанья, гнева. А между тем в театре аффекты были лишь одним из элементов его игры, конечной по силе напряжения стадией, которую надо было уметь ждать, предугадывать и которая наступала, подобно танцу «шит» в театре «но», лишь после длительного, напряженного спокойствия. Они были своего рода увенчанием эмоции.<...>

Есть особый вид попуаверетрансляторов, которые воспроизводят нам мир таким, каков он есть. Изображенные ими Общества падают одно за другим на их головы. Остановите реалистическое болеро! Остановите этот всегда один и тот же короткий вальсок узнавания и воспроизведения — все эти иеремиды мелких истин, злобно-правдивых шуток, всю эту шелуху повседневности, вереницу обиденных обывателей, извечных персонажей. Писатель-алкаш, журналист светской хроники, трудяга-рабочий, мелкий буржуа на взлете и в свободном падении. Сто девяносто семь персонажей в поисках автора.

Луи де Фюнес не считал себя ни в одном из них. Какой бы ни была роль, всегда внутри оболочки, появлявшейся на сцене, свершалась иная игра. Он никогда не хотел что-либо показать или доказать: что деньги — грязные, а собаки — опасные, что народ — обманут, а Эдип — слеп, что все — виноваты. Но внутри своей роли он продвигался до конца, разбивая и надламывая свой персонаж со всех сторон, как тот, кто обречен сыграть человека и освободиться от него, обрета публично, на виду у всех, собственное, лишнее музыка, одиночество. Актер, чья жизнь — череда бесконечных выходов, проходит перед нами, чтобы затем исчезнуть.



Только затем, чтобы это увидеть, зритель приходит в театр. Чтобы увидеть, как актер перестает быть тождественным самому себе. А вовсе не для того, чтобы познать законы мира или характер общества. Ибо человек стремится лишь к одному — изменить данное ему тело. Это единственная страсть, которая нас воодушевляет. Выйти из тела: на войне, в спорте, в любви, в болезни, в аскетизме, в оргии. Вся человеческая деятельность, вся его лихорадка имеют только одну цель: выйти из плоти, надеть шутовской наряд, сменить пол и профессию, уподобиться животному или просто даже уйти из жизни.

Вот это и есть актер. На виду у всех он вошел в одиночество, переступил через зверя, в нем живого, сжег привычные одежды,

отбросил скверные привычки. Обнаженный, он обращается ко мне. Даже когда Луи де Фюнес одет, мы видим его голым. Черт бы нас всех подрал! Неужели никто не кинет ему пальто? Никто так не обнажен, как актер. Не бывает в мире более обнаженного состояния, чем то, когда актер покидает свой человеческий образ и прилюдно, на виду у всех входит в одиночество. Когда он оставляет лежать за кулисами свое мертвое тело. Актер не живет в своем теле, как в родном доме, он всегда будто в случайной забегаловке, которую вот-вот покинет. Может быть, именно поэтому старым актерам чаще ведомо величие: потому что в их телах уже исподволь началась работа отделения.

<...> Актер Само Ничтожество и Само Совершенство, Луи

де Фюнес всегда входил в небо, тис, отрицая и клубясь. Он знал, что его голова отверста речью. Что речь — не что иное, как звучащая модуляция пустого центра, танец попойшей воздушной трубы. Он знал, что речь — не что иное, как невидимый свет. Музыка, заполняющая пустоту внутри нас. Что речь — не что иное, как музыка света, звучащая в нас помимо нашей воли, приходящая из миров более далеких, чем те, из которых пришли мы сами. Луи де Фюнес говорил: «Когда слова упали с небес, они попадали в тела комедиантов».<...>

Актер выходит на сцену, чтобы уйти со сцены, он бежит навстречу своей гибели, каждый вечер приходит, чтобы изжить себя до остатка, истощиться, потерять над собой власть, кончиться. Как всякий хороший самоубийца, он прошел свою великую школу — школу мюзик-холла, ибо нет большего самоубийцы на сцене, чем артист варьете. Когда Луи де Фюнес выходил на сцену, он приходил всегда из пустоты. Он придумал сам себе прозвище: Люд-из-пустоты-приходящий. Ибо он знал, что надо всегда приходить из пустоты, поддерживая с ней длительный, каждодневный контакт; ибо он знал, что сильнейший — тот, кто знает, что пришел из пустоты и что вся сила — оттуда. Так и его сила проистекала из пустоты, входя затем сквозь уши в его глаза.

Продвигающийся вперед актер, то есть тот, кто по-настоящему умеет отступать. Актер Само Ничтожество и Само Совершенство все более и более исповедует пустоту как тяжелый вид спорта. В конце своей жизни Луи де Фюнес заявлял: «Всю свою жизнь, на глазах у всех, упражнялся я в пустоте». Для актеров он хотел открыть Национальную Школу Пустоты. Где можно было бы учить, как так просто входить, выходить. Но этому научить невозможно, это приходит само собой, только как итог огромной подпольной

работы. Огромной мыслительной работы, проделанной ногой.<...>

Лицо Луи де Фюнеса на театральной сцене в его святящейся маниакальности, лишенное тени и очень точное, представлялось мне всегда образом комического преображения, когда человеческое лицо является из яркого огня, увенчанное растерзанным нимбом. Ибо лицо человеческое — не горшок, обжигаемый при свете прожекторов и объективов фотожурналистов, но поверхность, которая должна быть разорвана, преображенный лик, выхваченный изнутри, который заставляет трепетать удивительная сила, вытесняющая его отсюда. Комический актер — это актер преображенный, пронзенный словом, насквозь пронзенный музыкой, обращенный, оголенный, обливаемый потом, пораженный неврозом и глоссолалией звуков, им же издаваемых, преодолевший пол, преодолевший в разрушения, провозвестивший исчезновение исчезновения. Актер разрывает свою голову надвое. Только для этого он и приходит в театр: разорвать голову надвое. Переделать свое тело словами, облечь идеи в плоть, приделать к ногам язык и пройти на восьми руках. Играть на сцене, хороший актер, Актер Само Ничтожество и Само Совершенство, прекрасно знает, что только его отсутствие зрелищно и публично приходит в театр единственно для того, чтобы увидеть появление трещины в человеческом лице. А не для лицезрения персонажа на сцене.

<...> Цирковым артистам всё это хорошо ведомо. Мистики прозревали то же сущностно: в их сочинениях содержится всё то, что воздушный гимнаст и скоморох видят в момент прыжка, то, что актер знает без слов, если только он не боится пустоты, если только он не боится потеряться, если он ведает, как быть совершенным, то есть действительно ничтожным, если только

он и есть Актер Само Ничтожество и Само Совершенство. Не танцуй никогда один, танцуй всегда с одиночеством. Я — дыра в пространстве, которую пересекло слово.<...>

<...> Могила актеров редко бывает глубокими. Им достаточно одной лишь тонкой завесы земли. Чтобы первыми воскresнуть — навсегда. С их легкими, свободными, вулканическими телами. Они были художниками столь эфемерными, что если бы и существовала могила Неизвестного Актера, лучше было бы ничего в нее не помещать.<...>

Мы узнаем истинное тело актера по тому, насколько оно всегда глубоко истерзано, внутренне разложено, абсолютно раздвинено, асимметрично в самой своей глубине. Потому что актер знает, что человек — самое асимметричное из всех земных созданий: только среди лягушек или ракушек, или неосознавших себя актеров встречаются две точно повторяющиеся одна другую внешности.

Мы живем в огромном множестве тел, это ведомо комическому актеру: именно он раздробляется до бесконечности. Луи де Фюнес обращался в животных, в тысячи внезапных ликов внутри одного тела, как множась тотем, как лик о шестистах шестидесяти шести лицах. Выныривая из тьмы и заново возникая по тридцать раз за секунду, тело актера движется быстрее моих глаз: я вижу, как оно в своем сиянии проникает в мою сетчатку, сокращаясь, дробясь, теряя самое себя, возносясь, отрываясь от земли, прочерчивая какую-то свою траекторию, погружаясь в себя, преодолевая пространство, воспаряя духом.<...>

Тела актеров проходят чрез этот мир, чтобы заново пережить страсть чисел. Они проигрывают для нас раздробление мира, разлом слов. О чем рассказывает нам Луи де Фюнес своим растерзанным телом, своей нежнейшей яростью? Об исчезновении дня, о трещине, которая прошла по человеческим лицам, об исходе мира...<...>

...Театр для актера — это ринг, место его борьбы с самим собой. В своей бурной джиге, в своей безостановочной словесной сарабанде, исполняемой акробатом из акробатов, актер Луи де Фюнес превосходил все ожидания. Непокорный, еретик, гримасничающий канатоходец, святящая из обаяния, превращающая смешное в святое и святое в смешное. Он доводил свой танец до такого акробатического совершенства, что вот-вот готов был сорваться, он заводит песню на столь высокой ноте, на которой уже нечего сказать. Схватка схваток, возвышения, толчки, воспарения и падения тел, спуски, обратные восхождения, притяжения, пульсирующие движения его тысячи комических тел — во всем этом Бой Луи с Луи. Он придает речи животное начало, он заставляет говорить подмостки. Занавес! в его честь! Он слышит лишь ту музыку в мире, в которой, кажется, уже нет более музыки. Он слышит, как уходит из мира музыка комедии, и он говорит, что и ему пора исчезнуть. Барабанную дробь! в его честь!

<...> Он играет и вновь проигрывает нам свое рождение с обоих концов. Он проходит сквозь мир, смеясь и отрицая. Маска из голой кожи, реформатор умов, трансформист, он обращается к немому.<...> Глубокий антиномист, неисправимый ребенок, он вновь вносит свой хаос в мир. Актер, застывший танцор, неисповедимый мим, человек-фантом, звериный паромщик. Актер, внутренний акробат. Он призван заставить нас услышать шум ритмической катастрофы. Актер, внутренний авантюрист, дезэквилибрист, акробат и превосходный покойник.

● Перевод с французского Екатерины ДМИТРИЕВОЙ