

Русская мысль. - Париж. - 1995. - 6-12 июля. - с. 15.

19

## Музыка революции...

«Цемент» Х. Мюллера в Нантере.  
Постановка Станисласа Нордея

ром напоминает инженеру Клейсту, виновнику гибели его друзей, Чумалов. Однако, в отличие от Ахилла, жестоко мстящего за Патрокла, Чумалов прощает Клейста и призывает его «включиться в коммунистическое строительство». Второй комментарий, «Освобождение Прометея», рассказывающий о неприятии Прометеем своего освобождения, ассоциируется с отказом Клейста принять свободу из рук коммуниста. Наконец, третий, самый длинный, переосмысливает «второй подвиг» Геракла: Геракл, пробирается через непроходимый лес в поисках гидры, пока не открывает для себя, что лес, монстр и он сам составляют единое целое. Он сам и есть та гидра, которую ему предложено победить. Геракл затевает бой с самим собой, исход которого остается неясен.

Когда на Авиньонском фестивале 1991 года Мишель Дезоте показал «Цемент» с известной долей сарказма, почти как водевиль, это не шокировало: с прошлым расставались «смеясь». Во всяком случае, тогда, в эйфории после падения Берлинской стены, казалось, что призыв «ленинско-сталинского коммунизма» покинул Европу навсегда. С тех пор, кажется, оптимизма поубавилось, ситуация оказалась и сложнее, и драматичней.

Именно так — всерьез — прочитывает пьесу Мюллера режиссер Станислас Нордей весной 1995 года.

Углубляя уже намеченную у Мюллера тенденцию, Нордей пристально вглядывается в человека, вовлеченного в водоворот истории. Водоворот, который захватывает, подминает его под себя, и ничего с этим не поделаешь, потому что, как говорит один из персонажей «Цемент», нельзя «остановить Историю словно лошадь в том месте, которое нам нравится». Не прославление «коммунистического труда», как у Гладкова, и даже не размышления о судьбе русской революции, рассматриваемой через судьбы персонажей, — но только сами эти персонажи: возвращающийся с граж-

данской войны большевик Глеб Чумалов, застающий в развалинах все — горд, завод, семью; его жена Даша, ушедшая в революцию от разбитого домашнего очага и ставшая активисткой; интеллигент Ивагин, принявший революцию как идеалист; Поля, романтик от гражданской войны, видевшая в революции своего рода «экзистенциальный праздник».

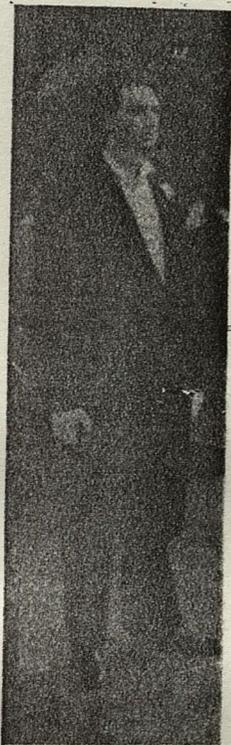
Поскольку, как уже говорилось, режиссера строительство цементного завода абсолютно не волнует, массовые сцены служат своего рода фоном, на котором разыгрывается личная драма героев. Эти массовые сцены практически режиссерски не разработаны и решаются либо в стиле примитивной агитки, как эпизод пленения Даши белыми, либо как одновременно повторяющиеся движения автоматов, в духе экспрессионизма (сцены коллективного труда, на фабрике и т.д.). Личные драмы укрупнены, рассматриваются пристально. Так, иначе, чем у Мюллера, высвечена роль Клейста — сложнее, трагичнее. В романтическом герое Лорана Соважа есть что-то от Говорухи-Отрока, как играл его когда-то Олег Стриженов в «Сорок первом». Несовместимость, невозможность для этого Клейста принять мир, предложенный Чумаловым, выражена прежде всего эстетически: аристократизм движений, изысканная, почти танцующая пластика Л. Соважа, весь темп-ритм его роли противопоставляется грубой, давящей статуарности Р. Самюэля.

Тот же пластический способ характеристики Нордей применяет в сцене объяснения Даши и Глеба Чумалова, названной Мюллером «Постель». Даша и Глеб двигаются по кругу, как будто какая-то центростремительная сила то толкает их навстречу друг другу, то опять отбрасывает назад, и это движение как бы постепенно усиливается в крещендо, и круг, разъединяющий их, становится уже, и когда в какой-то момент Даша осторожно дотрагивается до него рукой, это неосторожное движение говорит

больше о ее внутреннем смятении, чем весь страстный монолог об освобождении женщины. Эта сцена, одна из самых значимых в спектакле Нордея, как бы приоткрывает драму жизни, разрушенной революцией. «Когда все опрокинуто, нам нужно заново научиться любить». Для Глеба в спектакле Нордея восстановить эту загубленную революцией любовь даже важнее, чем построить цементный или какой-либо другой завод. И если Ришар Самюэль воплощает отчаянно, с огромной внутренней энергией именно это желание «заново научиться любить», Элен Фабр так же отчаянно страстно играет «все опрокинуто»: потому что все разрушено окончательно, все погибло в море ненависти и насилия, и они никогда не способны будут научиться любить так же, как двое других, Поля (М. Прокопью) и Ивагин (М. Боднар). Революция слишком плотно вошла в их жизнь, исковеркала, «съела» и потом выплюнула за ненадобностью — в этом для Нордея смысл мюллеровской притчи о «гидре». Сцена решена с наглядностью: роскошные белокурые девушки в костюмах медсестер, все как на подбор похожие на манекенщиц, с удовольствием обглаживают по кусочкам огромный труп. Отталкивающий гиперреализм этой сцены откровенно выражает идею о самоуничтожении революции, поедающей своих детей. Естественно, Нордей выбирает первый финал — сцену между Ивагиным и Полей, выгнанными из партии: «Что-то закончилось. А то, что начинается — слезо». И эта безысходная трагическая нитяющая судеб четырех прерывает «приподнятую» музыку революции армейских оркестров, звучащую на протяжении всего спектакля. «Цемент» начинался при тусклом свете керосиновой лампы, высвечивающей лишь кусочек сцены, — так возвращался Чумалов в разоренный город. Постепенно, по мере освоения Чумаловым пространства, сцена освещалась и наконец оказалась пустым круглым пространством посреди зрительного зала. В первом действии сцена-арена покрыта дерном, во втором — обнажилась ее металлическая конструкция. В финале Поля и Ивагин оказываются зажатыми на маленьком квадратике, приподнятом над огромным пустым металлическим диском сцены...

ЕКАТЕРИНА  
БОГОПОЛЬСКАЯ

Париж



Лоран Соваж  
в роли инженера Клейста.



Афиша спектакля.

Пьеса Мюллера, адаптация знаменитого романа Ф. Гладкова, была написана в 1972 году, по заказу «Берлинер ансамбля». Неудивительно, что театр Брехта интересовался эпическим романом о строительстве социализма. Мюллер пишет пьесу, которая при всей видимой схожести с романом Гладкова 1925 года, на самом деле может рассматриваться как своего рода антитеза роману советского писателя. Прежде всего потому, что интерес от коллектива и коллективного труда переносится на личность: в центре внимания оказывается не производство, а человек. В этом смысле символичен финал: у Гладкова роман заканчивается открытием восстановленного завода, прославлением «социалистического труда», у Мюллера два финала: первое заканчивается сценой, в которой остаются наедине перед неизвестным будущим двое несправедливо исключенных из партии; второй (как сказано в авторской ремарке, явно намекающей на цензуру, «если нельзя будет сыграть первый»), названный «Освобождение мертвых», — примирение белых и красных для строительства «пролетарского государст-

ва». Словно предчувствуя упреки, Мюллер в комментариях пишет, что это надо понимать не в смысле политического примирения, но в том смысле, что Советы собираются использовать их знания и труд для своего производства.

Как при любой адаптации, Мюллер сокращает роман, но в основном за счет массовых сцен, оставляя только те, что позволяют дать краткую характеристику 1921 года. Но даже там, где драматург следует логике гладковского сюжета, он его внутренне переосмысливает, везде, где это возможно, разбивая легенды о русской революции. Но и этого Мюллеру кажется мало: чтобы вырваться за рамки адаптации романа, он остраивает сюжет через сравнение с античной мифологией. Это сравнение проходит либо как параллели между персонажами — возвращение Чумалова носит подзаголовок «Возвращение Улисса». Даша, оставившая свою дочь, сравнивается с Медеей; либо как комментарий — своего рода «зонги», существующие отдельно от основного действия. Таких комментариев три: первый — «Мест Ахилла», эпизод из Гомера, о кото-