РУССКИЕ ПЬЕСЫ НА ФРАНЦУЗСКОЙ ЗЕМЛЕ

Как известно, французы играют русских авторов много и часто, и выбор их очень широк. С конца 50-х годов я видела в Париже довольно много «русских» спектаклей. Некоторые из них были просто первоклассны. Прошло много лет, а я, кажется, до последней детали помню замечательную постановку Андре Барсака «Преступление и наказание» и «Месяца в деревне» с удивительной и так рано ушедшей из жизни Дельфин Сейриг, которая еще раньше поразила меня в Нине Заречной в спектакле Саша Питоева. Видела и «Вишневый сад» Брука, и «Чайку» Кончаловского в «Одеоне».

В этот раз увидеть все пьесы русских драматургов или все спектакли о России, которые шли в Париже и его пригородах, оказалось просто невозможно — так их было много. Это и «Звезды на утреннем небе» Галина, и гоголевская «Женитьба», и «Адам и Ева» Булгакова, и четыре маленьких пьесы Музы Павловой, объединенные в один спектакль, и катаевская «Квадратура круга» (она идет под названием «Маленькая комната в Москве»).

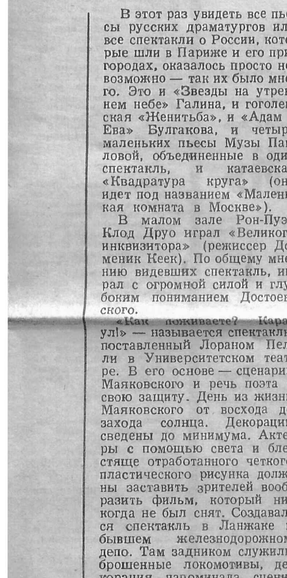
В малом зале Рон-Пуэн Клод Дрюо играл «Великого инквизитора» (режиссер Доменик Кеек). По общему мнению видевших спектакль, играл с огромной силой и глубоким пониманием Достоевского.

«Как поживаете? Карагул!» — называется спектакль, поставленный Лораном Пелли в Университетском театре. В его основе — сценарий Маяковского и речь поэта в свою защиту. День из жизни Маяковского от восхода до захода солнца. Декорация сведены до минимума. Актеры с помощью света и блестяще отработанного четкого пластического рисунка должны заставить зрителей вообразить фильм, который никогда не был снят. Создавался спектакль в Ланжаке в бывшем железнодорожном депо. Там задником служили брошенные локомотивы, декорация напоминала сценический конструктивизм времен Маяковского. В Париже спектакль идет в зале, предназначенном для праздников. Здесь слово приобрело главенствующее значение.

В Одеоне Луис Паскуаль, только что блеснув постановкой «Последнего вечера карнавала» Гольдони, обратился к Горькому. Он увидел в «Дачниках» пьесу современную, с почти пророческой точностью говорящую о сегодняшней Европе. Ничего не исканая в смысле и тексте горьковской драмы, режиссер раскрывает ее как бы в двух планах: Россия, для которой кануном первой революции заканчивалась целая эпоха, и Европа 90-х годов того же XX века, стоящая на пороге взрыва и конца эпохи. Для Паскуаля ключевыми стали слова Марии Львовны: «Мы все должны быть иными, господа... Мы не имеем права насыщать жизнь нашими стонами». Режиссер уверен, что эти слова могут быть отнесены и к европейцам, живущим в привилегированных странах, окруженных третьим миром, и, однако, подобно героям «Дачников, погрязших в тине слов, не перестающих жаловаться на жизнь и неспособных к действию.

Режиссер занял актеров, близких по возрасту к героям пьесы, актеров, принадлежащих к одному поколению сорокалетних, то есть тех, кто, по его убеждению, должен сделать выбор: сражаться или прозябать. Спектакль Паскуаля динамичен, полон жизни и страстности. В нем все, вплоть до освещения, подчинено режиссерскому замыслу. Первый акт идет при свете керосиновых ламп, остальные — в полумраке. Ночь надвигается на мир. А в финале в полутьме персонажи стоят за накрытыми столами, на которых мерцают свечи в высоких подсвечниках — словно справляется тризна по обреченному миру.

Но главным героем «русского сезона» стал Чехов, хотя сразу же хочу сказать, что далеко не все из виденных мною спектаклей удачны, а иные даже отдаленно недостойны называться чеховскими. Но зато какое разнообразие! И «Юбилей», и «О вреде табака», и «Свадьба», и «Чайка».



Прекрасен, красив, по-чеховски изящен и поэтичен «Вишневый сад» Жака Роснера. Режиссер трактует пьесу как светлую, овеянную легким облачком печали комедию. В ней много юмора и грусти. В центре спектакля поразительная Раневская — Мари-Кристин Барро. В ней все настоящее, естественное, все полно обаяния — аристократизм, утонченность, великодушие, легкомыслие, расточительность и бесконечная женственность. Прежде всего она женщина, смысл жизни для нее в любви. Она прощается с родным гнездом без надрыва, с теми «легкими слезами», о которых писал Чехов в письме к Книппер, — прощается почти с облегчением. «Вишневый сад» — прошлое, а впереди Париж, любовь, для которой она, очаровательная Раневская-Барро и создана!

Прямолинейность трактовки несвойственна спектаклю Роснера. И прежде всего это сказалось на образе Лопахина. Ян Бабиле играет его так, что хочется написать о нем, перефразируя некогда сказанное Чеховым о Комиссаржевской-Заречной: он словно побывал в душе автора, подслушал его интонации. Бабиле раскрывает характер Лопахина во всей его сложности. Да, он торжествует, купив вишневый сад, но в торжестве этом и надрыв, и боль, и тоска по новой жизни. Как искренне звучит у него: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась наша нескладная, несчастливая жизнь». Это яркий, талантливый Лопахин, с нежной душой, «душой артиста».

Своим светлым спектаклем режиссер (сам он играет Гаева) вселяет уверенность в нас: красота и гармония не исчезнут вместе с вишневым садом, они вечны и так или иначе будут жить для будущих поколений. Спектакль сделан людьми, верящими в Чехова и верными ему. В этом залог его бесспорного успеха, захватывающей красоты и поэтичности.

К сожалению, не могу сказать того же о спектакле под названием «Чехов. Акт III». И это тем более грустно, что поставлен он в театре Амандьер в Нантерре Анастасией Вертинской и Александром Калягиным, и является итогом занятий французских актеров в школе, носящей имя Чехова, где, как сказала в одном из своих интервью Вертинская, они с Калягиным «преподают Чехова».

В спектакле наряду с начинающими заняты и опытные актеры. Например, Ольгу в «Трех сестрах» играет Мишель Симонне, ученица и единомышленница режиссера и педагога, бывшего ассистента Ли Страсберга Андреаса Вутсинаса. Два года назад я видела ее в пьесе Даниэля Бенарда «Пассажирка» в роли русской политзаключенной, и смею заверить, что тогда она была куда более яркой и «чеховской», чем после двух стажей в «Школе Чехова».

То, что взяты акты из трех чеховских пьес — «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» — вполне оправданно. Это дает возможность актерам «ученикам» показать себя в разнохарактерных ролях. Не вызывает сомнения и выбор именно третьих актов, действительно, ключевых у Чехова. Но создается впечатление, что вопреки заверениям режиссеров — ведь судишь спектакль не по тому, что говорят его создатели, а по тому, что видишь на сцене, — исполнители не только не знают Чехова вообще, но даже этих пьес сначала до конца не читали. Хотя уверена, что это не так. Впрочем, дело не в актерах, а в том, чему их научили и как поставили спектакль руководители «чеховской» школы.

Режиссеры утверждают, что не «ищут форм протеста, как это делали шестидесятники» Эфрос и Ефремов, а показывают Чехова, «понятого, прочитанного нынешними сорокалетними». Так какими же увидели героев Чехова «нынешние сорокалетние» (то бишь Вертинская и Калягин)? Прежде всего отокровенными невропатами, или людьми находящимися в состоянии транса и полных ненависти, жажды насилия и убийства.

В «Дяде Ване» Войницкий разъезжает по комнате на велосипеде, почему-то прыгает в окно — этим занимаются и некоторые другие персонажи, хотя дверь в сад, где видны засохшие деревья (художник Э. Кочергин), широко распахнута, — бросает на пол и душит Серебякова, похожего на борца далеко не в легком весе.

В «Трех сестрах» Соленый чуть не насилует Ирину, ее спасает Вершинин, до этого брившийся в спальне сестры. Странная эта спальня, похожая на галлюцинацию ее полубезумных обитательниц. Деревья уже проникают в комнату (нас-то этим не удивишь, но у французов, которые, как и наши великие Станиславский и Мейерхольд, ищут своей логики в самой абсурдной ситуации, — это вызывает недоумение). В спальне стоит стремянка; в окно, ведущее в комнату Наташи, видно, как она прихорашивается перед зеркалом. Потом, нарядная, проскользнет через спальню не со свечой, а с букетом цветов, явно спеша на свидание с Протопоповым. Все это совершенно лишает смысла реплику Маши: «Ходит, как будто она подожгла». В комнате висит гамак, освещенный прожектором, поднимается ввысь.

В «Вишневом саде» — те же деревья, одно лежит, уже срубленное, на авансцене. Акт начинается с какой-то дикой вакханалии. Прыгает обезумевший Пищик с красным клоунским носом, Аню в балетной пачке с крылышками фокусница Шарлотта поднимает под колосники. Раневская вальсирует с лакеем Яшей. Потом она выкатывает детскую коляску с горящей свечой и бутылкой шампанского. Лопахин, по злому, но справедливому замечанию рецензента, похожий то ли на Дракулу, то ли на сына Франкенштейна, корчится в предсмертных муках. И все это после того, как режиссеры заявляли, что Чехов — школа понимания человека, его внутреннего мира, его души, следа которой, как я ни старалась, на сцене не заметила.

В «Трех сестрах», поставленных Маттиасом Лангоффом в Национальном театре Бретани в Ренне и показанных в Париже в Театре де ла Вилль, режиссер (он же и один из сценографов) бережно отнесся к тексту Чехова, в чем, по-моему, и заключается чуть ли не единственное достоинство спектакля. Для Лангоффа пьеса связана с собственными воспоминаниями. Родившись в Цюрихе, он провел юные годы в Восточном Берлине. Мотивы ссылки и присутствия армии стали, по его признанию, излюбленными в творчестве. Лангофф рассказывает: в Берлине советские солдаты жили как раз напротив его квартиры. Они были убеждены, что создают лучший мир. Они принесли с собой кусочек России».

Лангофф переносит действие пьесы в брежневские времена. Правда, об этом можно догадаться лишь по чисто внешним признакам: некоторым мизансценам, костюмам, прическам и так далее. На трактовке драмы и ее персонажах это никак не сказалось. Трактовка по существу вовсе отсутствует в постановке Лангоффа. Актеры — вполне корректны, но невыразительны.

В первом акте большой зал и в глубине его за колоннами столовая в доме, по-видимому, принадлежавшем когда-то губернатору или предводителю дворянства. Две прислуги (скорее, домработницы) в присутствии гостей занимаются уборкой, скатывают ковры, моют окна и пол, обметают потолок. Андрей выходит из своей комнаты в пижаме, переодевается лишь к приходу Наташи. Тузенбах ходит в шлепанцах, потом няня надевает на него сапоги. Читает по бумажке признание в любви Ирине, то же происходит и в третьем действии.

Во втором акте в той же комнате на первом плане слева от зрителей четыре расторанных столика покрыты красными скатертями под белыми салфетками. Все, даже женщины, пьют (очевидно, пиво) прямо «из горла». Перед последним актом на занавес проецируются кадры кинохроники — крупным планом лица солдат, главным образом немолодых, в глазах у них страдание (по всей вероятности, кадры взяты из хроники военных лет); затем торжественный парад, идут стройные колонны курсантов, генералы в парадных мундирах. Занавес поднимается. Сцена в глубине замкнута большим, во всю ее высоту, панно, на нем изображены уходящие солдаты. На первом плане сцены часть дома в лесах, внутри на стропилах работает маляр, что-то напевая. Справа странное деревянное строение, напоминающее деревенскую баню. Из него выскакивает какая-то баба, прощается с солдатом. Ирина одна раскачивается на доске, второй конец которой уходит за кулисы. Маша спускается из окна по приставленной снаружи стремянке, спина ее испачкана известкой. В финале грохочет военный марш, поют солдаты (мне удалось расслышать имя Ворошилова), а бедные сестры, сидя на авансцене на скамейке, тщетно пытаются перекричать оркестр.

«Время не движется или почти не движется в России, — утверждает режиссер. — После периода хаоса наступает долгий застой до нового хаоса».

Все это могло бы быть интересно, если бы не оставалось лишь словесной декларацией, никак не воплощенной в спектакле.

В «Гете Монпарнасс» Жан-Клод Фалль поставил пьесу Пьера Лавилля «Буря над страной Египет», действие которой происходит в России начала XX века. В ее основе несколько чеховских рассказов («Княгиня», «Неприятность» и другие), «Записки юного врача», «Морфий», «Белая гвардия» Булгакова. Лавилль много раз бывал в России, поездил по ней. Россия произвела на него огромное впечатление. В этой стране, говорит драматург, может быть, из-за ее исторических трагедий, огромных расстояний, суровости климата, страстности человеческой натуры, каждая судьба приобретает особенную значительность. Эти впечатления и вдохновили Лавилля на создание одной из его последних пьес «Буря над страной Египет».

В ней два персонажа. Михаил — молодой врач, в котором пробуждается призвание писателя. Это не Чехов, не Булгаков, а образ собирательный. Он мог быть и учителем, и экономистом, каким был сам Лавилль, занимавшийся исследованием развивающихся стран в Африке, до того как начал работать для театра. Михаил приезжает в глушь, решив пожертвовать собой для тех, кто в этом нуждается. И надрывается. Анна — Женщина, подруга, возлюбленная. Она ничего не приносит в жертву, она просто всегда здесь, чтобы поддержать, помочь, как может, как умеет. Вдвоем они сражаются с бесконечной зимой, с холодом, болезнью, темнотой и неблагодарностью людей. Без иллюзий, почти без надежд.

Михаила играет совсем молодой актер Мануэль Блан, уже получивший высшую кинематографическую награду Франции — Цезаря. Он создает образ человека, взвалившего на себя тяжесть, которую не выносит, ради людей, которых не выносит, как не выносит самого себя, как не выносит жизнь, и пытающегося найти забвение в кокаине. Михаил Блана — необузданный, чувствительный и грубый, с опасным огоньком безумия в глазах. Один из рецензентов писал, что он «больше Раскольников, чем Живаго». Молодого актера очень высоко оценила пресса. Он играет сильно, темпераментно, на мой взгляд, слишком напористо, иногда грубо, теряя чувство меры.

Анна — Брижитт Фоссей. В России увидели ее впервые на экране в начале 50-х годов пятилетней девочкой в фильме Рене Клемана «Запрещенные игры». Чудесная актриса! Она играет тонко, внешне сдержанно, при огромной внутренней наполненности. Ее Анна — воплощение вечной женственности. В ней сила и свет жизни. А какое блестящее мастерство! Актрисе достаточно набросить на себя черный платок, чуть согнуться, изменить голос — и мгновенно перед зрителями возникает старая, дремучая крестьянка, напористая и жалкая одновременно. И это не единственное в спектакле превращение у Фоссей.

Известный режиссер Жан-Клод Фалль, поставивший пьесу Лавилля, не прибегает ни к каким внешним эффектам, сосредоточив все внимание на актерах. А спектакль пластически тем не менее очень выразителен.

Заиндевелые от мороза грязные стены (художник Жерар Дидье), пол, покрытый снегом, который иногда взвивается вихрем. Стул. Длинный стол, стоящий параллельно зрительному залу, тоже покрыт снегом, на нем малюсенькие игрушечные избы, ели, сани с запряженной лошадью. А кажется, что видишь всю Россию, слышишь шум ее истории, войн и революций. Пьеса кончается 17-м годом, когда, по словам Лавилля, народ изгнал своих фараонов, как это было тысячелетия назад в древнем Египте. Но что принесет она с собой, эта Революция? Герои спектакля смотрят в будущее лишь со слабо мерцающей надеждой.

Известный французский актер Реймон Жером перевел и поставил пьесу американца Ли Блессинга «Погулям в Булонском лесу». Два государственных деятеля — президент США (актер Жан-Пьер Бувье) и глава Советского Союза, — товарищ Ботвинник (его играет сам Жером) ведут нелегкий диалог. Первый — идеалист, весь огонь и пламя, убежденный в правоте своего дела. Второй — старая дипломатическая лиса, циник, тонкий стратег, подшучивающий над противником, чтобы перехитрать его, выведя из себя. Он непримирим и неумолим. Не случайно ему дали прозвище «Товарищ Нет». Их переговоры о разоружении начинаются трудно. Придут ли они к соглашению? «Пьеса проникнута верой в человека. Она защищает гуманистические идеалы очень просто и эффективно, как это умеют делать американцы. Мне нравится главная идея этой пьесы: мы должны идти навстречу друг другу», — говорит Реймон Жером. Актеры осознают, на какой риск они пошли, взяв такую малоэффективную во внешнем отношении пьесу, но оба убеждены в ее актуальности и жизненной важности.

В одном из самых элегантных театров Парижа, Комеди де Шанз-Элизе, Патрис Кербра поставил «Когда она танцевала...» Мартина Шермана. Я много ждала, идя на этот спектакль, но, к сожалению, испытала разочарование. И не я одна. Не случайно он продержался на сцене меньше месяца (Стоит, наверное, напомнить, что во Франции, за редким исключением, один и тот же спектакль играется ежевечерне, пока делает сборы).

Один безумный день в жизни Айседоры Дункан в ее парижской квартире на рю де ла Помп в 1923 году. Один безумный день в безумном спектакле, где один из персонажей говорит только по-русски, второй — по-итальянски, третий — на смеси немецкого и французского. Но думаю, что его явный неуспех объясняется не только этим.

Анни Дюперэ, играющая Дункан, — прекрасная актриса. Кстати, сейчас мы вполне можем оценить ее по демонстрирующемуся в Москве на телеэкране фильму «Карл Великий», где она превосходно играет роль матери героя. Мне и дальше доводилось видеть ее на сцене, — тонкую, умную, изящную актрису. Она стройна, красива, обаятельна. Но темперамент Дюперэ легкий, чисто французский и, как это ни парадоксально, замечательное качество — чувство меры — помешали ей передать безудержную неистовость натуры Дункан. Но есть один незабываемый момент в ее исполнении — сцена репетиции. Данкан-Дюперэ стоит неподвижно, сосредоточенно, словно впитывая в себя музыку Шопена, под которую ей предстоит танцевать, словно растворяясь в ней.

Дюперэ, сама адаптировавшая пьесу Шермана для французской сцены, считает, что главное в ней — размышления о тайне артистического дара, о способности художника выразить то, что лишенные этого дара вынуждены таить в себе. И о неминуемом продлении, каким расплачивается художник за ниспосланный ему дар — одиночество. В спектакле три героя: танцовщица Дункан, поэт Сергей Есенин и пианист, у которого музыка, кажется, сама льется из пальцев. Совсем молодой актер Жером Берто играет его искренне, с большим тактом, и ему веришь.

Спектакль, задуманный как драма художника, одухотворяет образ человека, лишенного творческого дара. Маленькая русская эмигрантка, много перестрадавшая, приходит к Дункан, предлагая свои услуги переводчицы, чтобы заработать на жизнь и быть рядом с той, чей образ пронесла через все испытания, посланные судьбой. Катрин Риш наделяет свою героиню не менее редким даром: способностью понимать и сострадать. Она освещает спектакль особенным тихим и ровным сиянием. И вот что значит настоящий профессионализм, подразумевающий чувство ответственности и стремление на сцене делать все как можно лучше: у Риш, — в отличие от Меньшикова, — я понимала каждое слово, произнесенное ею по-русски (кстати, ей помогла в этом выпускница Школы-Студии имени Вл. И. Немировича-Данченко Виктория Кузнецова, живущая теперь в Париже). Сама актриса рассказывала, что для нее это был своего рода вызов, ей хотелось, чтобы в том случае, если в зале окажется хоть один русский, он принял бы ее за свою соотечественницу.

Натэла ТОДРИЯ.

● *Сцены из спектаклей «Буря над страной Египет», «Когда она танцевала».*

* Статья полностью будет опубликована в журнале «Театр».

Экран и сцена —
№№ 39—40 (247—248), 13—20 октября 1994 года