

К началу парижского театрального сезона

Можно без преувеличения сказать, что открытиями этого нового сезона, начавшегося несколько раньше, чем традиционный Осенний фестиваль, стали спектакль Клер Лан "Безотцовщина" (по Чехову) и "Леденец", спектакль, придуманный и поставленный аргентинцем Рикардо Суэдом.

Группа актеров на фоне Чехова

Хотя "Безотцовщина" Клер Лан была показана в театре "Пари-Виллет" уже "под занавес" прошлого сезона, только сейчас (и возможно, не в последнюю очередь, после не слишком удачного авиньонского фестиваля) стало ясно, что спектакль театральной труппы "Les Acharnés" ("Неистовые") — явление неординарное.

Актриса и режиссер Клер Лан организовала с группой единомышленников собственную театральную компанию три года назад и уже тогда решила, что обязательно должна поставить эту пьесу Чехова. Он взялся за "Безотцовщину", увидев в Патрике Пино Платонова. И не ошиблась. Пино играет Платонова с размахом, с редким обаянием, с ощущением недожизни силы — человеческой и просто мужской, плотской.

Обычно эту пьесу Чехова называют по имени главного героя — "Платонов". Парадоксально, но, возвращаясь к чеховскому названию "Безотцовщина" (перевод Андре Марковича и Франсуази Морван), Клер Лан в своем спектакле тему "отцов и детей" и безотцовщины вообще сняла. Многочисленные купюры в тексте касаются, прежде всего, именно этой темы — из спектакля исчезли, например, Венгерович-сын и Глагольев-сын. Зато в спектакле появился сам автор пьесы: "Безотцовщина", первый опус еще совсем юного Антона Чехова, воспринимается как исповедь молодого человека, выходящего из юности и входящего — вместе с этой пьесой — в большую литературу.

Действие спектакля происходит на узкой полоске, почти на авансцене, отгороженной от глубины сцены черной стеной и занавесом из металлических брусков. Среди нагромождения деревянных (кажется, дорожных) ящиков и сундуков возвышается стол, за которым молодой человек (Никола Флери), писатель, сочиняет пьесу. Сцена постепенно заполняется персонажами, возникающими из его воображения — в первом акте он будет еще подавать актерам реплики и читать обширные авторские ремарки, — изначально задается некое почти интимное единение между Чеховым и его персонажами, а потом между персонажами пьесы и зрительным залом. Именно из этой интимности рождается мизансцена — гости в доме Анны Петровны Войницевой рассаживаются на выставленных рядом прямо на авансцене стульях, почти прижавшись друг к другу и глядя прямо в зрительный зал.

Вообще прямое обращение к зрительному залу здесь становится своеобразным методом: актеры почти все время общаются не с партнером, но как бы читая свой монолог залу, а после каждой ударной реплики выдерживается долгая пауза, нарочито обращенная в зрительный зал. Так прием, даже если считать его излишне прямолинейным, обнажает самую суть режиссерского замысла: Платонов — герой нашего времени, мы — прямые соучастники и, возможно, действующие лица его драмы.

Спектакль Клер Лан весь обращен в сегодня, тем он и интересен: словно она задалась целью проверить способность старого классического текста соответствовать новой эпохе.

Вот, например, Анна Петровна (Анн Альваро). Она появляется на сцене первой: тонкий, всегда несколько изломанный силуэт, походка странная, почти танцующая, и особый, вибрирующий голос. Анн Альваро, актриса-фетиш Жоржа Лаводана, актриса по преимуществу постмодернистского пространства, вносит в чеховский спектакль мелодию диссонанса, как перебор по металлическим брускам, — посреди тишины или бытового диалога. Во всем, что делает Анн Альваро: го-

ворит, улыбается или падает головой на клавиши пианино, — во всем есть некая изначальная ироничность, абсурдность, граничащая почти с гротеском, если бы не столь же изначально присущая ее игре хрупкость, воздушность.

Короче, в ней, как и в героине Чехова, есть, кажется, все, кроме однозначности. Не случайно все мужские персонажи пьесы говорят о ней с восхищением (Платонов: "Умная, прекрасная, свободная"; Шербук: "Она граф, Барон!"), и почти все — от конокрада Осипа до старика Бугрова — в нее влюблены. По сути, Анна Петровна — женский вариант Платонова, такая же "беззаконная комета", в орбиту очарования которой втянуты все, но никому не дано пресечь свободную траекторию ее полета.

Единственный персонаж, которому хотя бы теоретически это подвластно, Платонов, от Анны Петровны бежит по причине того, что и он — комета. Всерьез в этом спектакле относятся только к Анне Петровне и Платонову, да еще к Саше (Сильвия Кордонье), потому что она в самом деле нездешняя — ангел, жертва. Такой и появляется впервые на сцене — в розовом платье, совсем еще ребенок, и в ее тихой и наивной грации есть что-



Рикардо Суэд.

то от евангельской заповеди: "Блаженны чистые сердцем..."

Все остальные — только клоуны, с разной степенью таланта исполняющие свои роли в комедии жизни. Вот Николай Трилецкий (Ришар Саммют) — клоун талантливый, Глагольев (Жерар Арди) — бездарный, Венгерович (Доминик Гиар) — напыщенный клоун, Трилецкий-отец (Ален Анжари) — ничтожный, Осип (Фабьен Орсьен) — белый клоун, и самый главный, гротескный — Софья (Анн Сэ). Софья Егоровна в этом спектакле абсолютно полно выражает ту характеристику, которую в порыве негодования дает ей Платонов: "Гроша медного не стоит. Лед! Камень! Так и хочется подойти к ней и соскоблить с ее носа капле-ку гипса... Умная кукла..." Софья — Анн Сэ и есть надменная, самовлюбленная кукла с ужимками провинциальной примадонны, время от времени опускающаяся до простых смертных, чтобы произнести пару-другую нравоучительных сентенций. Ее героине отказано в каком-либо даже намеке на лирику, на поэзию. Предлагая Платонову бежать, чтобы "начать новую жизнь", она набрасывается на него, как хищный зверь, почти насилует, навязывая властно, сильно свою волю. А потом, как безумная, истерически будет кружить по комнате, подпрыгивая всем телом, — какой-то почти животный восторг.

И Платонов, отказываясь от Софьи, испытывает почти животную радость освобождения. Какая уж тут новая жизнь. Вообще, какая жизнь — "Гамлет боялся сновидений. Я боюсь жизни. Что будет, если я жить буду? Стыд заест один".

Платонов Патрика Пино болен, он задыхается от жизни, ему надоели все — с их ненавистью и любовью. "Софи. Зизи. Мими. Маша. Вас много. Всех люблю", — в этой реплике Платонова, как ее произносит Патрик Пино, слышится не цинизм, но некая обреченность, усталость: ну, вот, сейчас еще одна глупенькая бросится на шею, будет любви требовать, как скучно... Смерть для Платонова — освобождение, единственно возможное освобождение от груза самого себя.

В старину сказали бы — драма Плато-

нова, драма сильной личности, которой не к чему приложить себя в эпоху безвременья (в Платонове принято видеть контуры другого будущего чеховского персонажа, Иванова). В спектакле Клер Лан Платонов не вызывает ни сочувствия, ни сострадания, и тем самым неожиданно высвечивается его связь не столько с чеховскими персонажами, сколько с героями постмодернистской литературы. Впрочем, Клер Лан говорит об этом сама, угадав в платоновской чрезмерности и неукорененности связь с героем Колытеса: "Платонов, подобно Зукко, мог бы взять себе в спутники солнце".

Магический Леденец

На закате своего последнего сезона в Театре де ла Коллин Жорж Лавелли подарил нам бесценный подарок, пригласив режиссера Рикардо Суэда воспроизвести в Париже с французскими актерами свой аргентинский спектакль с незапамятным названием "Леденец".

Рикардо Суэд проводит удивительный театральный эксперимент, который, кажется, никто до него не ставил. Он придумал играть полуротационный спектакль в абсолютной темноте. Вас просят сначала опереться на плечо впереди идущего зрителя, и вы вместе вступаете в абсолютно темный зал. Там кто-то берет вас за руку и отводит на то место, где вы должны сидеть, вы осторожно опускаетесь — действительно, в кресло. (До начала спектакля вам предлагают сдать в камеру хранения все светящиеся предметы, в том числе часы со светящимся циферблатом.)

Потеряв в темноте все точки отсчета, вы начинаете придумывать свои. Откуда-то из глубины пространства возникают голоса и звуки — а пространство кажется глубоким, объемным. В нем и поселяете вы персонажей придуманной Рикардо Суэдом истории — не то сказки, не то были.

Так возникает главная героиня. Ее зовут Мария, и она пришла после смерти отца проститься с домом своего детства. Но "духи дома" словно не отпускают ее и обрывками возвращают ее память в прошлое.

Голоса говорят о любви, говорят так,



Сцена из спектакля "Безотцовщина".

В центре — Саша (Сильвия Кордонье), справа — Платонов (Патрик Пино).

как никто никогда не говорит при свете и на театре. И слова обретают для нас плоть и кровь, но не становятся неловко, потому что то, что произойдет дальше между этими двумя, разыгрывается только в пространстве зрительского воображения. Персонаж узнается по легкому аромату духов или по звуку голоса, и этого оказывается совершенно достаточно, чтобы увидеть все.

Мария перелистывает свою жизнь, и мы вместе с ней гуляем по берегу океана, и брызги летят в лицо, и мы вместе слышим рассказ ее отца Марио и радостный смех ее матери Евгении, и даже каким-то чудным образом видим (нет, скорее чувствуем), как танцует фламенко Галисийка, подруга Цыгана, хозяйина соседнего бистро и друга Марио.

А потом все это уже налаженное пространство разобьется вторжением со всех сторон насмешливых гномов, духов дома, духов жизни, и они одарят вас леденцом. Темнота, оказывается, обладает удивительным свойством наделять обыкновенные предметы неким поэтическим качеством, придавать событиям обыденной жизни священное измерение, она позволяет увидеть жизнь во всех ее проявлениях — как тайну и таинство...

Когда спектакль заканчивается и загорается свет, мы с безмерным удивлением обнаруживаем, что никакого глубокого пространства сцены перед нами нет, напротив нас сидят рядами другие зрители, а между вами лишь маленький узкий проход. Как удалось Суэду до-

биться таких удивительных эффектов — загадка, которую он приоткрывает лишь отчасти: в своем эксперименте он опирается на технику "Шамбалы", как она изложена в учении тибетского мудреца Шогама Тругпа (1940—1987). Актеры же уверяют, что, репетируя, а потом играя в темноте, они испытывают какое-то совершенно особое чувство единения с залом, потому что, если мы слышим их голоса, они тоже нас слышат — через дыхание.

Во время репетиций игра, каждое движение выверялись с абсолютной точностью, почти как танец, — чтобы не споткнуться в темноте, не задеть партнера. Актеры постоянно передвигаются по залу и существуют в контакте со множеством предметов — шумовые эффекты они производят сами. (Эффекты эти столь убедительны, что сцену пыток Марио палачом хунты в Буэнос-Айресе не играли не только по цензурным соображениям.) "Действие какой угодно драмы может происходить в темноте. Как любовный вызов нашим собственным страхам. Страху одиночества. Страху смерти. Страху любви. Страху разлуки. Страху болезни. Страху изменений. Но все эти маленькие страхи прячут за собой самый главный, фундаментальный страх — страх оказаться без точки отсчета, страх пространства", — так считает Рикардо Суэд. Доверимся ему.

ЕКАТЕРИНА
БОГОПОЛЬСКАЯ

Париж