

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

ЗАВЕРШИЛИСЬ ГАСТРОЛИ
Александринского театра в Москве



В МДТ — ТЕАТРЕ ЕВРОПЫ
состоялась премьера спектакля
«Лорензаччо» по пьесе
А. де Мюссе в постановке
Клаудии Стависки



В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «DONMAR
Warehouse» состоялась премьера
спектакля по трагедии У. Шекспира
«Король Лир» в постановке Майкла
Грандэйджа. В главной роли — сэр
Дерек Джекоби



В ВЕНСКОМ «БУРГТЕАТРЕ» СО-
стоялась премьера спектакля «Как
пожалеете» по комедии У. Шекспира
«Двенадцатая ночь» в постановке
Матиаса Хартманна

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «КОМЕДИ
Франсез» сыграли премьеру трагедии
Ж. Расина «Андромаха» в постановке
Мюриэль Майетт



ПЕТЕРБУРГСКИЙ НДТ ПОКАЗАЛ
премьеру спектакля по пьесе
А. П. Чехова «Три сестры» в поста-
новке Льва Эренбурга

ОБЪЯВЛЕНЫ НОМИНАНТЫ ПЕ-
тербургской театральной премии
«Прорыв»

В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУБЮ-
не» состоялась премьера спектакля
«Записки из подпо-
лья» по повести
Ф. М. Достоевского.
Режиссёры Эгиль
Хельдар и Антон
Палссон



Мария Луговая (Ариадна). Фото А. Рощина

ПРЕМЬЕРА

Нить ЕВГЕНИИ САФОНОВОЙ Х. Кортасар. «Цари». Александринский театр. Режиссёр Евгения Сафонова

Товстоногов говорил, что не верит в женскую режиссуру — несмотря на то, что у него было несколько учениц, ставших известными в театре. Сейчас он остерегся бы повторить своё решительное «нет» женщине в мужском деле. Женская режиссура — очевидный факт, независимо от того, что из этого получается. Молодая женская режиссура — ещё более очевидный факт. Как лётчицы, женщины-пожарные и женщины-спасатели, женщины-режиссёры добились равноправия. Они смелы и трудолюбивы. Приёмами шокирующей режиссуры овладели быстро, иногда опережая мужчин. Научились «главной» режиссуре. Добиваются уважения. Преподают. Если Мария Осиповна Кнебель была исключением из правил, то теперь она и её театральная судьба, её педагогика и теоретические разработки системы Станиславского — пример для подражания. И всё-таки Товстоногов был прав: не пол, а характер нужен для постановщика. Мужской характер, чтобы завоевать, покорить, настоять, стать хозяином положения. Убедить актёров, не спускаться перед драматургом и, с другой стороны, не капризничать перед ним, забавляя себя и знатоков высосанной из пальца оригинальностью. Мужской характер в искусстве театра обязателен, хотя и сама профессия давно перестала быть приоритетно мужской. Более того, она незаметно опустилась до ремесла.

И в самом деле: режиссура как таковая так размята, разобрана, отробована, что, может показаться, она давно стала не алгеброй, а арифметикой, которой способен научиться всякий. Похоже, что это и есть причина всеобщей доступности режиссуры. Углубляться в эту тему, весьма интересную и спорную, не место, потому что она — тема — только побочный результат от недавних театральных впечатлений.

Мы видим, как молодые подвижники берутся за Петрушевскую, Жана Жене, новую драматургию. Кажется, что трудность исходных литературных источников не отпугивает, а притягивает их. Как притянул Евгению Сафонову Хулио Кортасар — интеллектуальный латиноамериканец, в данном случае автор поэтических уточнений по поводу Минотавра и его победителя. Миф этот далеко не всем памятен, и оттого авторы спектакля в Александринском театре в программке изложили его. Что говорит, как минимум, о внимании к зрителю. Но о замысле Кортасара, увлёкшем режиссёра, о дальнем прицеле и переосмыслении мифа в программке ничего не говорится. Что правильно, ибо здесь вступает в права режиссёрское табу на разгадку — это уж попробуйте сами, как бы говорит Сафонова зрителю. Попробуем.

Режиссёр даёт фору публике — нам дарована ясность, поступающая сквозь словесные дебри латиноамериканской пьесы.

Театр — искусство грубое, требующее быстрой и непосредственной связи замысла и сценического действия. Путь от первого ко второму (если он наименьшего сопротивления и поэтически оформлен) и составляет зрительский интерес. Так называемая Малая сцена в Александринке на этот раз — комната с накрепко закрытыми ставнями. Помнится, если эти окна настежь, открывается вид на квадригу, вернее, её заднюю и нижнюю часть, лошадиные крупы и копыта. Бывало, что эти лошадиные красоты обыгрывались в спектакле, но в данном случае они даже не подразумеваются. Глухая задняя стена серовато-зелёного цвета с неправильными прямоугольниками ставней — универсальный фон спектакля. Возникающие на нём тени, удлинённые, немного гротескные, движущиеся за фигурами исполнителей и перекрещивающие их чёрные отражения на стене, кажутся более театрально-полезными и выигрышными, чем любой кино- или компьютерный экран. Так решён вопрос сценографии по вертикали. По горизонтали выложен ковёр, игровая площадка с зеркальным квадратом посередине. На ковре — на первый взгляд рисунок бытового линолеума, только с более крупными зигзагами. Это и лабиринт, и клубок Ариадны. Нитки неотличимы от ходов, те и другие застыли в некой мифологической вечности. Так что ни лабиринт, ни клубок, вопреки указаниям и ремаркам Кортасара, никаких хлопот не доставляют. С ними покончено сразу, чтобы не отвлекаться на тривиальные декорации. Что касается пратикаблей, то их все заменяет кресло-трон, на спинке которого прикреплён череп крупного рогатого существа, и рога видны зрителю из-за спины Миноса (сам череп воочию представлен позднее). Череп — артефакт. Минотавр убит давно? Миф возвращается на круги своя. Времена налагаются друг на друга. Игра со временем подчёркнута отполированным веками черепом. И это вечная игра.

Обращает на себя внимание, что «сценическая композиция, режиссура и концепция пространства» сосредоточены в одних руках. Налицо проявление единой, типично мужской режиссёрской воли, и соавторы по оформлению, свету, музыке (Екатерина Андреева, Александр Кулешов и Роман Цепелев) безоговорочно подчиняются ей. Итак, ничем не загромождённая, угрюмая комната, разделённая на сцену и три ряда для зрителей, два выхода по бокам, мрачный задник с тенями — замурованный во времени и пространстве Крит, его самая простая проекция на театр. Три сидения, расставленные в композиции классического треугольника, заняты тремя действующими лицами «Царей»:

Продолжение на стр. 2



Миносом в центре, Ариадной справа, а слева сидит персонаж, названный Хоревтом (Мария Зимина). Интригующий персонаж, причём в прямом смысле — это он (она) без слов привлекает нас обещанием чего-то неординарного. Хоревт — наш человек, современница. Одета в строгий брючный костюм, она встаёт и долго, с улыбкой смотрит в зал, не произнося ни слова. Нужно сказать, что Хоревт — единственный прямой контакт с залом, со зрителями. Он осуществляется и в начале, и в финале спектакля. Несмотря на строгость костюма, поза, улыбка, небрежно и свободно расстёгнутый жакет и руки в карманах брюк говорят о сознательном нарушении мифологического этикета. Правда, в костюмах ни у кого из персонажей особенной стилизации под античность нет, но и такой подчёркнутой свободы и современности в одежде, как у Хоревта, тоже. Впрочем, не столько современности, сколько конфронтанной непринуждённости — встала, поулыбалась, запустила механизм игры, надолго ушла. Когда вернулась — все события

свершены, все споры закончены, и Хоревт становится регулировщиком мифа, продвигая его в ближайшее и далёкое будущее. Пластика молчавшего в прологе Хоревта в эпилоге сопряжена с «бегущей строкой» текста — бегущей по «устам» и дополненной отрывистыми, автоматическими указательными движениями регулировщика-посредника. В пьесе Кортасара вовсе нет никакого Хоревта, вместо него — вялые Юноши, сожалеющие о добром Минотавре. Хоревт, сконструированный Сафоновой и отлично исполненный Марией Зиминой, вносит в спектакль (достаточно и опять-таки сознательно статичный) хорошую долю динамики, толику иронии и съедобную порцию театральности.

Говоря о статике, я имела в виду общие ритмы — им в такой священной вещи, как миф, и не полагается быть поспешными. Темп «Царей» — сплошь величавый, неторопливый, но вдруг прерывистый, что делает спектакль внутренне нервным. Как и тени, скрещивающиеся на заднике, ритмы рвутся и пересекаются — как пересекается благородная неподвижность Миноса и мальчишеская задиристая суетливость Тезея. В образе Тезея использована та же, что у Хоревта, слитность пластики и слова. Речи афинского царя, его простоватые по смыслу, юношеские по непререкаемости и краткие по объёму реплики сопровождаются даже несколько смешными режущими воздух движениями. Аккомпанемент ладоней извбавляет сценического Тезея от тяжеловесности и является выразителем его нетерпения, запальчивости, героического порыва. Тут и ирония, и трезвость соображений о героизме, и снова находка театральности, которая позволяет Тезею не стоять столбом на месте, но и не скатиться до типажа современного уличного хулигана. К ритмам, ритмам ведёт нить режиссуры. В этом она солидарна с Кортасаром, опиравшим мифологическое приключение ритмической прозой. Тезей в исполнении Степана Балакшина — обаятельный выскочка, герой скорее на свой собственный взгляд, чем на взгляд Миноса, Минотавра, Ариадны, да и на взгляд культуры. Победа над Минотавром ему достаётся легко не потому только, что сам Минотавр падает (или ложится?) на короткий кинжал, почти кухонный нож Тезея, но и потому, что действует этот герой в горячке подвига, напех, риска и надеясь, прямо скажем, на авось. Представленный в спектакле Тезей больше похож на гомеровского Аякса, чем на расиновского царя Микен. Купированная режиссёром и актёром царственность Тезея — это выход к простоте (опять-таки!) истолкования мифологического лабиринта Кортасара.

Спектакль построен по принципу секторов — каждому из персонажей выделен свой сектор в общем круге, не в пространстве, а в хронотопе. Сначала сектор Миноса, потом Ариадны, Тезея, Минотавра и, наконец, Хоревта. Стилистически и эмоционально секторы отличаются друг от друга. И в каждом секторе его герой создаёт свою «погоду», свой ритм. Голосом, движением, темпом, большей или меньшей резкостью, громкостью обозначены «краски» в палитре спектакля. У Миноса, в его секторе, в исполнении Николая Мартон главного — речь. Она звучит глухо, откуда-то издалека, из безязычия. Голос Миноса похож на рокот волн, горное эхо, приближающийся шум бури — угрожающий и монотонный. Слова сперва трудно различимы, и это строй, музыка игры. Голос вибрирует, нарастает, спадает. Мартон, почти неподвижный, Миноса преобразует в голос. Затем, когда Минос покидает трон и пересаживается на кресло слева, он окончательно замолкает. Нескончаемый гул вечности есть в этом голосе, однообразие и волнообразие каких-то царских забот, простирающихся от бормотания до угроз.

Ариадна — вся в смелом выпаде руки или ноги, балетной выправке. Её роль переклочена на позы. Ариадна ищет очередную позу, принаравливается и на время застывает в ней — спиной, в правый или левый профиль, возле ног Миноса, перед греческим царевичем на полу. Тезей, объединив тело, голос и руки — одна из них с кинжалом, — работает, как пу-

лемёт, выстреливающий ленту и делающий перерыв только затем, чтобы заправить новую. Хоревт — мастер сурдоперевода всего того, что происходит после смерти Минотавра; пантомима и текст, соревнуясь друг с другом, в финале у него (неё) направлены в зал, поверх голов, к следующему витку мифа, предвывая его и догадываясь, что урок не пойдёт впрок.

И всё-таки: чего хотел от мифа Кортасар, а режиссёр-постановщик от Кортасара? Это проясняется, как только на сцене появляется Минотавр. Отшельник, паломник, несчастная жертва обстоятельств, природы и своей собственной доброты. Отполированный череп, пристёгнутый к спинке кресла, вовсе не трофей Тезея, это тотем Миноса, и откуда на самом деле взялась эта бывшая голова, неизвестно и неважно. Суть в том, что Минотавр мифа — не Минотавр истины. Миф о чудовище, пожирающем юных греков, по семь каждого пола, — это пух, то есть выдумка. Минотавр истины — тот, кто добровольно остался в заточении, не показываясь на глаза человечеству и сам выбрал смерть. Для греков, попадавших к нему, он был самаритянином, а не людоедом. Кортасар реабилитировал Минотавра, применительно к вкусам, философиям, притчам и идеологическим вопросам XX века. Есть страх, у которого глаза велики, и он — весьма удобная узда для управления людскими массами. Чудовище не в лабиринте, а внутри каждого из нас, как говорится в пьесе. Таков смысл, извлекаемый из древнего мифа сегодня. Внутренний страх парализует волю. Страх делает человека рабом и не даёт взглянуть в глаза правде. Зло сильно страхами тех, кто боится. Скорей всего, Минос знает об истинном положении дел, поэтому набег Тезея ему не нравится. Семейные тайны лучше держать на запоре, а чудовище в лабиринте — хорошая защита от греков.

Не нравится Тезей и Ариадне, равнодушной к доблестям грека и оберегающей покой сводного брата, Минотавра. Сафонова смягчила тему incesta, важную для Кортасара. В спектакле Ариадна не страдает комплексом Электры, хотя и выделяется перед отцом несколько откровенных движений. Она защищает права на правду и борется против выдумок, она знает, что Минотавр — заложник, что он существо той же породы, что она, Минос, Тезей. Правда, в спектакле Ариадна (Мария Луговая) пассивна и безынициативна. Её сценический «язык» менее выразителен и точен, чем сценическая «речь» Миноса и Тезея. Её сектор бедноват и малокрасочен. Для неё режиссёр не нашла индивидуальной сценической формулы.

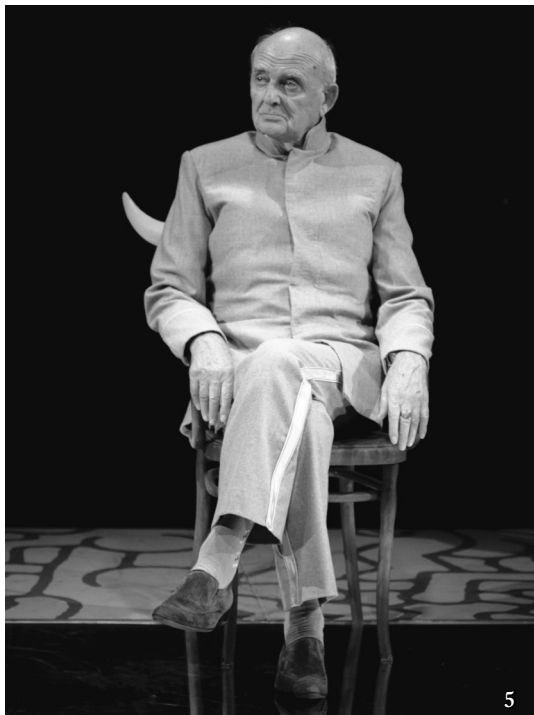
Минотавр (Владимир Колганов) в потенциале главная роль, на деле — роль второго плана. Ожидание встречи с чудовищем, это адреналиновая атака мифологии, оказывается мирной — и разочаровывающей. Как бы ни выворачивать этот образ в сторону добра, театральной яркости на него должно было хватить, но не хватило. Минотавра можно только пожалеть: его внешний облик (древнегреческий Квазимодо), его скованное уродством тело, его хриплый голос астматика (актёр трудится над этим «отличием» самоотверженно) вызывают сострадание. Свой сектор, тем не менее, Минотавром освоен. Покорность, с которой он сам разоблачает миф о себе, эта христианская жертвенность, вселяют веру в победу разума над вредными мифами.

Ирония иронией, но Евгения Сафонова относится к сказке для самых взрослых, к мифу, с полной серьёзностью. Как и Кортасар, а также огромное число писателей, художников, поэтов, композиторов, режиссёров, психоаналитиков и философов, которые перечитывали и перечитывают мифы, стараясь уловить в них всё новые умозаключения относительно опыта человека и человечества, режиссёр александрийского спектакля ведома не Минотавром, Миносом, Тезеем или Ариадной. Её магнит и главный герой, проводник в миф, — Хоревт. Это пронизательный и несколько лукавый андрогин (по программке он, по спектаклю — она), встречает и сопровождает нас в этом путешествии в знаки, символы нашей реальности. Игра с мифами — не прямая речь искусства. К этому мы давно привыкли. Греки в мифе о Минотавре выступают «свежим», прогрессивным и одновременно варварским народом, критяне — умирающей цивилизацией. Себе на горе Минос держал в животном страхе тех греков, которые всё равно придут и покорят Крит в тот час, когда один из них, не ведающий гамлетовских сомнений («откуда ни один не возвращался»), выйдет на поединок со страхом, с Минотавром. Такова миссия Тезея, юности новой эры, нового сознания.

Приложим мифологический расклад к себе. Режиссёр, сама по сути Хоревт, эту личную, художническую цель себе намечает — и выполняет.

Оправдание Минотавра — психологизация, переживание, раскаяние, самоанализ человечества. Время от времени нужны такие очистительные заглядывания в себя. Театр вполне способен осуществлять их. Спектакль Евгении Сафоновой, краткий и насыщенный, выпадает из театральных начинаний последних лет. В нём нет привычной инфантильности и прилизанности. Рука, его рисовавшая, тверда, и рисунок потому чуть ли не геометрически правилен. Он может показаться скучным, напыщенным, заинтеллектуализированным. Отчасти потому, что зрители отвыкли от напряжения. Мозгов? Не думаю, с этой точки зрения в спектакле всё более или менее ясно и просто. Зрители отвыкли от таких пьес и такого равноправия театра и мысли.

ЕЛЕНА ГОРФУНДЕЛЬ



1. Степан Балакшин (Тезей)
 2. Мария Зимина (Хоревт)
 3. Владимир Колганов (Минотавр)
 4. Мария Луговая (Ариадна)
 5. Николай Мартон (Минос)
- Фото Д. Малышева (3) и А. Рощина

Завершились гастроли «Комеди Франсез» на сцене Александринского театра. Редкой возможностью поговорить со священными чудовищами, населяющими Дом Мольера, нельзя было не воспользоваться. С нами любезно согласились встретиться три сосыетера прославленной труппы. Мартина Шевалье, Мишель Робен, Анн Кесслер. Все трое относятся к разным актёрским поколениям французской сцены; все трое пришли в «Комеди Франсез» с разным творческим опытом. И при всём диктате Традиции, безраздельно царящей в Первом театре Франции, у каждого из троих — свой особый способ актёрского существования и свой взгляд на театральную технику... Короче говоря, они различаются меж собой настолько, что порой было непонятно даже, как они могут сосуществовать в одной труппе. А вот же.

МАРТИНА ШЕВАЛЬЕ: «МЫ ПРОШЛИ ЧЕРЕЗ ВСЁ»

— Госпожа Шевалье, насколько я знаю, вы до того, как пришли в «Комеди Франсез», почти не работали в классическом репертуаре...

— Не совсем так. Когда я закончила Консерваторию в 1974 году, то сразу получила четырёхлетний ангажемент в Театре де ла Виль. И первая же моя роль была в спектакле по Клоделю. А это такой автор, которого никак нельзя назвать «современным». Потом было «Пробуждение весны» Ведекинда, потом «Сид»... Так что не могу сказать, что играла только современный репертуар. Да и первую премию на выпускном конкурсе в Консерватории я получила в области классической комедии и трагедии.

— Я, пожалуй, неправильно выразился. Говоря «классический», я имел в виду точку зрения «Комеди Франсез», глядя с которой, и Ведекинд, и Клодель — чуть ли не новаторы.

— И всё равно: Клодель — нет. Язык Клоделя для нас настолько же важен, как язык Расина. Та же тщательность отделки, и от актёра он требует той же технической отточенности.

— Но если говорить о Ведекинде — у него, прямо скажем, куда менее «отточенный язык», с лексическими эскападами, очень резкой конструкцией... Как вы, с вашим классическим консерваторским образованием, брались за подобные тексты?

— Классический подход — он же не исключает «современности». Да, безусловно должна быть техника, без которой того же Расина не сыграешь — и которой надо овладеть раз и на всю жизнь. Но та же техника позволяет освоить и иные, современные языки. Важнее всего постичь правду персонажа — а это тоже техника, и ей тоже просто учишься. Язык же пойдёт за ней следом.

— Но ведь, вероятно, у разных режиссёров, с которыми вы работали, как и у разных драматургов, — разные представления о правде персонажа? И то, что является правдой для Брука, — скорее всего, неправда для Витеза?

— Я бы скорее сказала, что у них различен путь к достижению этой правды. К тому же, каким бы путь ни был, он всё равно пролегает через актёра. А актёр сам очень много приносит режиссёру. Конечно, режиссёр, в свою очередь, очень многого от актёра требует... Но это всё равно сотрудничество. Актёр не является чистым исполнителем, он — сотворец. И режиссёр не должен навязывать ему своё видение безоговорочно и безапелляционно. А если навязывает... ну, это вызывает трения.

— И как часто возникают такие «трения»?

— О!.. Случается. Например, я играла Варю в «Вишнёвом саде» у Брука. И была уверена, что ей не надо ни гримироваться, ни даже делать макияж, и краснела она у меня вполне натуральным образом. Потому что чувство у меня было реальным — хотя я его, безусловно, контролировала... А Питер хотел, чтобы все играли очень холодно и отстранённо. Я же была не согласна. И доказала-таки ему свою точку зрения. На спектакле я его видела: он весь прямо кипел. А после спектакля — сказал «спасибо».

Вот у Антуана Витеза, который сначала был моим учителем, а потом уж моим режиссёром, — у него был гораздо более широкий взгляд на вещи. Он полностью доверял актёру. Конечно, особенно тому, которого сам выучил. Он всегда повторял: «Актёры мне дают больше, чем я могу дать им». Такое иногда и вправду происходит. Возникает какое-то бессознательное согласие между режиссёром и актёром, и многое вдруг происходит естественно, само собой... Но для этого режиссёр должен быть в первую очередь педагогом. Витез был великим педагогом.

— А если этого не происходит, если не случается этого «бессознательного согласия»?

— Я очень дисциплинированная актриса. И, безусловно, я слушаюсь режиссёра. Даже когда знаю, что он ошибается, я всё-таки делаю то, что он говорит. Просто улучаю момент на репетициях и самой своей игрой начинаю показывать, что он ошибся... Иногда происходит столкновение. Иногда режиссёр ошибается совсем уж глобально. В самом видении пьесы. Хочет всё перевернуть, всё взорвать, — до такой степени, что всё рушится, потому что концы с концами не сходятся. В таких случаях, бывает, приходится останавливать работу и отказываться от спектакля. Встречала я, впрочем, и очень послушных режиссёров. У которых было настолько размытое видение пьесы, что становилось трудно понять, чего же он хочет. Такие режиссёры в какой-то определённый момент сами начинают слушать актёров. И обычно не прогадывают.

Но с классическими пьесами, Корнея или Расина, случаются и совсем парадоксальные вещи. Там настолько мощная техническая, языковая база, что если у режиссёра есть какое-то необычное, мощное видение этой пьес, то можно даже поменять все мотивировки, задаваемые текстом. Перестроить его полностью, придать современную форму. И окажется, что эта новая форма будет настолько же мощная, как первоначальная, классическая. Порою это осовременненное прочтение извлекает из сюжета нечто более сильное, чем при обычной «классицистской» постановке. Это, например, произошло, когда я работала с Анн Дельбе на «Федре». Дельбе очень образованный, очень интеллигентный человек, — но и очень экзальтированный, влюблённый в оперную эстетику и невероятно требовательный к исполнителям. И ей нужны чрезвычайно крепкие актёры: и физически, и морально, и духовно. Выкладывавшись выше всяких сил. Зато с ней можно сыграть «Федру» как оперу. То есть в её спектакле я могу, например, сказать восемь стихов, не переводя дыхания. У неё такое, я бы сказала, «космологическое» видение. Она многого требует, чтобы добиться этого видения. Лишь один пример приведу: когда в её спектакле выходишь на сцену, то нужно идти на высоте полутора метров. А потом нестись ввысь. (Показывает.)

— Витез вас подготовил к возможности даже настолько радикального подхода?

— Совсем нет. Он работал соответственно тем представлениям о театре, которые были у него самого. Но в нас, актёрах-студентах, которые были ещё только материалом для него, он почувствовал это безумие, эту возможность превзойти самих себя. Критики говорили после «Федры» про актёров, что это, мол, недоступный уровень. Ну как «недоступный»? Мы же сыграли. Это всего лишь недоступно для понимания тех людей, которые не представляют себе, какая работа за всем этим стоит. Таких, впрочем, большинство...

Дело в том, что в сегодняшней Франции театр в принципе не является частью фундаментальной национальной культуры. Традиционная французская культура — это в первую очередь литература. Когда я работала со своим близким другом Маргерит Дюра, она даже осмеливалась мне говорить: «Театр создан для того, чтобы быть прочитанным». А сейчас всё и вовсе изменилось. Нынешняя французская культура — культура «картинки», развившаяся под влиянием кинематографа. Она выгеснила ту, прежнюю, текстовую, которая первенствовала ещё в начале XX века и вела отсчёт... нет, не от Мольера даже — от Рабле и Вийона. Сейчас эта культура текста во многом забылась, ушла в прошлое. И так же уходит театр. Когда сейчас обычно считают, что искусство актёрской игры рождается естественно, что там, сверх заучивания текста, не так уж много работы, — это представление, пришедшее из кино. Кажется, что уже и не стоит работать над персонажем глубоко, аналитически, разбирая его с разных точек зрения: от физического поведения до психологии. А мы в «Комеди Франсез» всё ещё думаем о том, как персонаж поворачивает голову, как он ходит, как у него двигаются руки или ноги... Как создать персонаж так, чтобы он был *виден*.



Фото К. М. Мальокка

Впрочем, надо честно сказать: и в «Комеди Франсез» это не всегда происходит. У нас три площадки, около двадцати пьес в репертуаре за сезон, и всего 58 актёров. Конечно, надо действительно очень много работать, чтобы несколько десятков артистов могли полноценно сыграть весь этот огромный репертуар. Но когда одновременно играешь несколько персонажей, случается разное. Что-то в каком-нибудь из них до конца не получается, «проскакивает», ты его слегка упрощаешь, нечаянно... У нас хватает актёров, которые и по своей натуре, и по воспитанию, и по школе — много на что способны. Но всё же самые лучшие, даже великие — это те, которые по-настоящему много и тяжело работают. И те, которые *думают*. А есть ведь такая категория актёров, особенно из тех, что часто снимаются в кино, которые считают: ну, я выучу текст, мизансцены, и всё будет хорошо. Но ведь фактически такой актёр всё время играет самого себя. Он всего себя переносит на своих персонажей — и, таким образом, неизменно показывает одного и того же человека во всех ролях. Это очень раздражает.

— Означает ли это, что, например, приглашение Боба Уилсона в «Комеди Франсез» вы считаете ошибкой? С его культурой картинки, с минимумом актёрского вклада...

— (Осторожно.) Я сейчас выскажу своё личное мнение. Не хочу быть не деликатной, но для меня... (Пауза.) Сложно найти нужное слово... потому что многим актёрам ведь понравилось с ним работать. Но мне кажется, в общем-то, что это было сугубо коммерческим решением. Мимолётным. И это, по-моему, принесло намного больше ему, чем нам. Мой муж, американский писатель, рассказывал мне, что Боб Уилсон в Нью-Йорке — это ничтожество. Это «has beep», как они выражаются. А мы-то во Франции — «wow, Bob Wilson!..»

— Последний вопрос. Насколько я понимаю, в «Комеди Франсез» пытаются сохранить именно театральную культуру текста.

— Да. У нас есть люди, которые всё время бьются за это.

— И за счёт этого в «Комеди Франсез» можно говорить о некоей анонимной традиции — не обязательно связанной с именами великих режиссёров...

— (Медленно.) Да, я понимаю, о чём вы говорите. Многие члены труппы, — особенно из новых поколений, только что пришедшие к нам, — хотели бы всё изменить. Изменить сам посыл нашего театра — вплоть до устава «Комеди Франсез», который они считают безнадежно устаревшим, омертвевшим даже... Но вы понимаете, эта труппа существует и держится на плаву более трёхсот лет. Мы прошли через всё. Через революции, через войны. Даже через Андре Мальро, который тоже хотел всё изменить. А мы упрямо передавали этот «факел правого дела» от стариков к молодым, чтобы вложить в их головы... (Пауза.) Это очень важно для нас, такое образование. Передать дальше эту точку зрения, этот подход к театру, к языку, к текстам классиков. И в наше время, когда повсюду идёт глобализация, — для нас это способ Сопротивления этой глобализации. Благодаря этому до сих пор «Комеди Франсез» сильна, благодаря этому к нам приезжают работать японцы, испанцы, литовцы, англичане, — чтобы понять, как работаем мы. Как мы устроены. Благодаря внутреннему огню, который мы поддерживаем, наша театральная компания продолжает существовать — со своими демократическими и, на поверку, очень современными принципами. И они, эти принципы, незыблемы.

— Благодарю вас. Напоследок я хотел бы прояснить ещё всего один нюанс. То, о чём вы говорите, — прекрасный способ сохранять театр как институцию, как национально-культурный феномен. Но когда, например, я иногда пересматриваю запись «Версальского экспромта», то вижу, что все актёры ощущают Мольера не как Великого Старца, патриарха-законодателя, а как близко знакомого им учителя. И речь не только об атмосфере. Речь о духе. При том, что постановщик «Экспромта» Жан-Лу Бутте, насколько я понимаю, не относится к корифеям режиссуры... А это означает, что этот дух существует среди вас.

— Близость к Мольеру — неотъемлемая часть вообще всех актёров, которые у нас работают. Это просто входит в нашу подготовку, в наше образование. Ведь мы начинаем учиться в 16–17 лет — и впитываем это отношение словно с молоком матери. Даже более того: у нас оно на клеточном уровне. Для нас Мольер везде: в сердце, в голове, в душе... Вы видели, наверное, у нас на главной лестнице стоит его скульптура. И когда мы проходим мимо — непременно касаемся его. Он всегда с нами.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ