

Елена Дунаева

«НУМАНСИЯ» СЕРВАНТЕСА

В ТРЕХ ПОСТАНОВКАХ ЖАНА-ЛУИ БАРРО

Трагедия «Нумансия», написанная в 1581, через год после освобождения Сервантеса из алжирского плена, редко оживала на подмостках. Это одна из самых жестоких пьес в мировой драматургии. Не желая попасть в плен к легендарному разрушителю Карфагена Сципиону Африканскому, жители Нумансии решаются на массовое самоубийство. Если хоть один человек будет взят в плен, римляне смогут считать, что победили город, символизирующий Испанию. Беспощадность картин, отражающихся в зеркале пьесы, отталкивала людей театра, делала пьесу фактом литературы, материалом для чтения. Ее сценическая природа проявилась в середине тридцатых годов прошлого века. Может показаться, что пьеса сама желала воплотиться на подмостках, и ее выбор пал на французскую сцену.



Париж в ту пору был художественным котлом, где кипели философские и эстетические идеи Европы, по которой уже давно шествовал фашизм. На устах у всех в 1936-м была Испания. Летом Франция под давлением Англии и США, ссылаясь на международные законы о невмешательстве во внутренние дела других государств, перестает продавать испанцам оружие. С октября Испанская республика получает военную помощь и поддержку из СССР.

Артисты и художники, погруженные в собственные лирические размышления о жизни, отыскивающие иную, особенную логику происходящих с ними событий, часто воспринимают политические страсти как фон и не задумываются, что сами, как зеркала, отражают эпоху.

В 1935 г. Жану-Луи Барро, молодому актеру, ученику Шарля Дюллена, другу Антонена Арто, было только 25 лет.

Ж.-Л. Барро

Его жизнь менялась не из-за политики, а из-за переезда на новую квартиру. В его жизни начинался новый этап: он покидал улицу Больших Августинов и собирался передать чудесную прежнюю квартиру, располагавшуюся в доме, где происходит действие романа Бальзака «Неведомый шедевр», другому творцу. О том, что квартира сдаётся, он сообщил Пикассо. Ностальгию по юности художник испытывал всю жизнь, а «Чердак Августинов» и сам особняк XV века живо напомнили ему «Бато Лавуар», где весной 1937-го Пикассо напишет «Гернику».

А Барро снял квартиру на площади Дофина. Он был влюблен в Мадлен Рено – известную актрису, сосьетерку Комеди Франсез. «Мы жили не вместе, – вспоминает Барро, – Она проявляет осторожность. Отныне у меня одна мысль – доказать ей, чего я стою. Конечно, я играл в театре: “Человек, как другие” Салакру. “Мизантроп” с Алисой Косеа. Я становился кинозвездой: “Пуританин”, “Странная драма”. Но для меня доказать, чего я стою, значило преуспеть в “Нумансии”»¹.

Имея такой мощный, личный, лирический стимул для постановки нового спектакля, Барро будто не замечает, что творится в городе. Он репетирует, а Париж готовится к Всемирной выставке искусства и техники, которая должна развернуть картину достижений человечества. В канун Второй мировой войны почетное место, прямо у Эйфелевой башни, отдано павильонам Германии и СССР. Из окон новой квартиры Барро открывается прекрасная перспектива на, можно сказать, визуализированный культурно-политический конфликт.

Немецкий павильон был выстроен по проекту архитектора А. Шпеера и представлял собой монументальное здание, имевшее форму римской цифры III. Наверху был размещен герб Третьего рейха – орел, распростерши крылья, держал в когтистых лапах венец из дубовых листьев со свастикой посередине. Издалека все это напоминало французам орлиное гнездо на скале.

У подножия немецкого павильона располагалась скульптурная группа «Товарищество» Й. Торакса – обнаженные мускулистые атлеты мрачно охраняли вход.

Советский архитектор Б. Иофан выстроил грандиозное ступенчатое здание, которое венчала скульптурная группа В. Мухиной «Рабочий и колхозница». Два колосса наступали прямо на немецкий павильон. Некоторые люди из окружения Барро сравнивали мухинскую скульптурную группу с Никой Самофракийской – из-за порывистого – вверх и ввысь – движения.

Главный приз выставки Германия и СССР поделили между собой.

На выставке случилось еще одно важное событие. Пикассо выставил в испанском павильоне «Гернику», которую написал за месяц на бывшем Чердаке Барро. 26 апреля 1937 г. столица страны басков Герника была сметена налетами итальянской и немецкой авиации, а начавшийся пожар превратил город в пепелище. Эти события, как и выступление Долорес Ибаррури на митинге испанских коммунистов в Париже («Лучше умереть стоя, чем жить на коленях»), входили в резонанс с «Нумансией», которую репетировал в это время Барро. Старинная испанская пьеса вызывала столь ясные политические ассоциации, что эстетические поиски Барро отступили на второй план.

Он-то задумывал «Нумансию» под впечатлением разговоров с друзьями – Батаем и Массоном, – которые велись еще на Чердаке. «Редко говорят об обаянии, которое излучала личность Батая, – писал Мишель Сюриа, философ, писатель, автор биографии Жоржа Батая, – а в ту эпоху он обладал большой интеллектуальной мощью и столь же значительна была его притягательность». Пьер Клоссовски свидетельствует без обиняков: «Жорж Батай излучал необычайную силу, и он бесспорно оказал на меня с первого же раза огромное влияние, как и на многих других, в том “конвульсивном” контексте между сюрреализмом, выходящим из берегов, и Народным фронтом...».



Международная выставка в Париже. 1937

О том же пишет Кайюа: «... власть Батая была вовсе не политической властью, как власть Брегона над сюрреалистической группой. Власть Батая имела скорее харизматическую природу... Человек странный, благодушный, почти увалень, но даже в его неуклюжести было что-то завораживающее. Трудно вообразить, во имя каких

ужасных целей, какого чудовищного ужаса он мог бы использовать свое влияние и притягательность. Беда не в том, что он мог быть тайным фашистом (а мы видели, что он им не был) или что все бессознательно поддавались заразительному обаянию, легко доказать обратное. Он был бы одним из многих, кто не умеет выбрать, какому богу или дьяволу служить, и поют хвалу то тому, то другому, такие ассоциации усложняют сегодняшнюю оценку его деяний. Но Батай пригвождал к совершенно иному ужасу – к ужасу смерти, которая обещана каждому человеку. Батай просто говорил о том, насколько мало у каждого из нас бытия и что человеческое бытие может сравниться по интенсивности только с ежедневным опытом уничтожающей его смерти»².

Острое пристальное внимание Батая к смерти оборотной стороной имеет жажду пробуждения человека к жизни. В этом смысле идеи Батая стоят рядом с «театром

жестокости» Арто, который намеревался пробудить человека от повседневной спячки и привести его к осознанной полноте бытия. Батай для этой же цели обращался к обрядам, к созданию новой религии, близкой к шаманизму, к камланию, пробуждающему мощные хтонические силы земли, превращающие смерть в жизнь.

«Только тогда и проявляется полнота бытия. Та полнота, тотальность бытия, в которой Батай видит суть своей новой религии, как указывает единственный обнаруженный текст из тех, что можно бесспорно связать с обществом «Ацефал»: «...полнота требует того, чтобы жизнь, так сказать, органистически смешалась со смертью. Следовательно, опыт должен быть заключен в переходе из фрагментарного и пустого состояния жизни, свободной от заботы о смерти, к своего рода резкому и вызывающему удушью излианию всего сущего, которое и происходит, вероятно, при агонии»³.

Идея постановки «Нумансии» была подсказана Барро, по его же собственному признанию, Батаем. Коллективное самоубийство нумантийцев – вот что представлялось ему ценным. В «Ацефале» в 1937 г. искали того, кто мог бы принести себя в жертву. Кажется, даже нашли, как свидетельствуют люди, посвященные в тайное общество. Осталось только разыскать жреца, но он, к счастью, не был найден. Многие идеи Батая воплощал художник Массон, а образы Массона влияли на идеи Батая. Несомненно, все это в совокупности составляло питательную почву, на которой произрастали спектакли Барро.

На постановку «Нумансии» Барро потратил все деньги, заработанные за последний год на съемках. Ему нужно было большое театральное пространство с залом на тысячу мест. Поэтому он заключил договор с директором театра Антуана. Две недели, с 22 апреля по 6 мая, как раз, когда в Париже работала Всемирная выставка, Барро намеревался показывать здесь «Нумансию». Вот как он сам описывает работу над спекта-

клем: «На этот раз ко мне проявили доверие все мои товарищи до единого. Согласился играть Роже Блен; Алехо Карпентьер, кубинский писатель и музыковед, помог найти и аранжировать музыку. Крупный музыковед Вольф, владевший потрясающей коллекцией пластинок, добыл нам редчайшие записи. Позднее его зверски убили нацисты за то, что он еврей. Андре Массон выступал от автора. Мадам Каринска, первая костюмерша Парижа, согласилась изготовить костюмы. Репетиционная лихорадка усиливалась... Деснос, мой духовный брат, приходил на репетиции. Наступил день, когда нам доставили костюмы. Мадам Каринска требует, чтобы ей заплатили наличными. У меня вышли все деньги. Если я немедленно не уплачу, она увезет костюмы обратно. Что делать? Деснос присутствует при этом разговоре.

— Я скоро вернусь. Мадам, будьте любезны, дождитесь хотя бы моего возвращения, – говорит он.

Два часа спустя он является, отводит меня в сторону и протягивает требуемую сумму. Он сходил к себе на работу и попросил аванс – двухмесячное жалование!

По Андре Жиду, друг тот, «с кем можно совершить неблагоприятный поступок». После этого поступка Десноса для меня друг тот, кто пойдет ради тебя на лишения, а это встречается еще реже»⁴.

На афише к спектаклю, выполненной Андре Массоном, была изображена голова быка, между рогами которого зажат человеческий череп: «Театр – искусство реальности во всем ее значении. Это – искусство на грани смерти. Вот почему в эмблеме нашего театра есть голова быка. Недавно Монтерлан сказал мне: “Наконец-то я постиг глубокий смысл боя быков. Ведь это судьба человека... только роль человека играет бык! Он – воплощение искусства, отражающего жизнь”»⁵. Так значительно позже Барро объяснит значение эмблемы, родившейся в собраниях на Чердаке Августинов. Но в 1937-м все строилось на



*Афиша спектакля «Нумансия»
в постановке Ж.-Л. Барро*

идеях общества «Ацефал» и на сюрреалистической образности.

Одна из центральных сцен спектакля – жертвоприношение. Жители Нумансии понимают всю безнадежность своего положения и решают задобрить богов. Черный задник графически подчеркивал городскую стену, выложенную из камней. Контрастные светотени резко выделяли выщербленные места, одно отверстие заложено черепом лошади. Чуть левее от центра сцены стоит высокая бочка, в ней на засохшем стволе дерева – та самая голова быка. В городе царят Голод и смерть.

Сам Барро в «Нумансии» играл несколько ролей. Одна из них – маг Маркино, который хочет знать будущее нумантийцев. Он колдует над трупом молодого юноши, умершего от голода и заставляет его ответить на вопрос, чем закончится война нумантийцев и римлян. «Мертвое тело» в

спектакле играл Роже Блен. Ему, активному участнику театральных экспериментов Арто, идея спектакля-обряда была понятна. «Ваша гибель вашей жизнью станет» – слова ожившего покойника звучали пророчеством, в котором рядовым зрителям открывалась героическая логика пьесы, а сюрреалисты получали ответ на вопрос о жизни после смерти. Один из Группы Пяти (компания, в которую, кроме Барро, входили Ж. Берто, Р. Руло и М. Серве), Сильвиан Иткин (актер, режиссер, поэт), предваряя премьеру «Нумансии», писал: «Он пытается одновременно вместить в драматический язык неподвижность и ненужность жизни, действие длящееся, исступление в предвкушении конца... Средства, которыми он располагал, были наилучшими, самыми выразительными... Это серьезный практик, знаток своего дела»⁶.

Человек Театра, Барро не ставил «Нумансию» как живую иллюстрацию идей Батая и Массона. Он был идеальным актером, который умеет «схватывать настоящее». Музыка и звуки, плачи и молитвы – все создавало единую симфонию разыгрывающейся на глазах у публики трагедии. Слова подчинялись пластическому образу. Шесть молодых людей, приглашенных Барро из гимнастического общества Обервиля, представляли римскую армию. В коротких боевых туниках, расписанных солярными знаками, в военных шлемах, великолепно сложенные, мускулистые молодые «римляне» вызвали самые живые ассоциации у зрителей. «Я дам римским солдатам не индивидуальную жестикуляцию, но глобальное движение марширующей армии. Несмотря на то что их всего шесть, римляне произведут впечатление целого войска»⁷.

Механистичное отточенное дефиле римлян воспринималось как сценическое воплощение государственной власти, ополчившейся на природных, естественных людей. Торжественные костюмы регулярного войска оттенялись простой холщовой одеждой нумантийцев. Барро выстроил сцену

марша, в котором жители города становились войском на глазах у зрителей. Битва была поставлена как акробатический номер. Без лишних слов, без бытоподобных действий режиссер показывал, как сила порядка и логики уничтожает саму жизнь.

Эмоционально напряженной была сцена шествия женщин, умоляющих мужчин прекратить бессмысленное сопротивление и совершить коллективное самоубийство. В холщовых платьях с геометрической каймой по подолу, в больших черных платках, концы которых свисали почти до пола, они были похожи на стаю птиц, выстроившихся клином. Слева – женщины, справа – потрясенные мужчины, над ними в центре – череп, в упор рассматривающий зал пустыми глазницами.

Кроме колдуна, Барро играл в спектакле Марандро – юношу, влюбленного в прекрасную Лиру. Он приносил ей сухари, смоченные собственной кровью (один из лирических, остропронзительных эпизодов спектакля). Третьей ролью Барро была «река Дуэро».

У Сервантеса Река Дуэро, Война, Болель, Голод – персонажи, с которыми в действие входит эпическая, отстраняющая интонация, она охлаждает страсти. В спектакле Барро они приобрели иное смысловое звучание. Персонажи появлялись в масках. Жесткая экспрессионистская кисть Массона превратила людей в «кукол». Глаза масок обведены черными кругами, от чего взгляд казался страшным и неживым. Подчеркнутые линии носа, выбеленные скулы, лица выглядели как черепа. Все – разные ипостаси Смерти, торжествующей победу над Римом. На сцене творился миф, в котором ясно читалась реальность апреля 37-го года.

«Нумансия» стала событием. Зал театра Антуана был битком набит. Поль Клодель зарезервировал ложу и каждый вечер приводил в театр своих друзей. «Беседа о “Нумансии”, – с восторгом вспоминает Барро, – мы сошлись в мыслях о значении жеста,

возможностях тела, пластики речи, важности согласных, недоверии к гласным – их всегда растягивают, просодии разговорного языка, – ямбе и анапесте, искусстве дыхания. Он рассказывает мне о японском театре, подбадривает и даже говорит: “Как жаль, что мы не встретились на сорок лет раньше”»⁸. Клоделю было 69, Барро – 27 лет.

«Нумансию» могли бы играть дольше, если бы не истекший срок аренды зала. На предложение о продлении контракта, молодой режиссер гордо ответил в дирекции: «Я не коммерсант». Коммерческий результат его не интересовал, но он был счастлив. Это была первая настоящая победа. Он обрел собственный голос в парижском театральном многоголосии.

Шарлю Дюллену понравился спектакль, и с 1938 г. Барро начинает преподавать в его школе. Дюллену давно кажется, что его творческие ресурсы в «Ателье» исчерпаны. Он зовет Барро и предлагает ему стать «наследным принцем». «Мы договорились обо всем, – писал Барро, – Я вернусь в Ателье, чтобы поставить “Земля круга” Салакру (осень 1938); беру на себя вторую половину сезона (март 1939-го). Поставлю “Голод” по Кнуту Гамсуну. А с осени 39-го возьму в свои руки Ателье, в то время как Дюллен обоснуется в театре Режан. Я во главе Ателье! Дюллен выбрал меня, но при этом сам очень терзался. – Каким курсом ты его поведешь?

Тем, каким он шел до “Вольпоне”.

Этот ответ был ему как нож в сердце. Бросив на меня свой колючий взгляд, он погрузился в молчание, пока я не услышал его мелодичный голос: Я думаю ... я думаю, в сущности, ты прав: мне следовало покинуть Ателье в тот момент.

Молодость отважна, но жестока»⁹.

К «Нумансии» Барро будет возвращаться не раз. В 1953 в театре «Мариньи» устроит чтение пьесы. Фотографии сохранили этот моносpectакль. Барро в костюме и галстук. Видно, что он захвачен действием, сосредоточен на рождающемся слове.

Lecture (Чтение) – одно из любимейших французских изобретений, как он полагал, лучше всего подходило текущему моменту. В спектакле 1937 г. центром поисков Барро становилось все, что выходит за рамки Слова, что оказывается вне Слова, за Словом. В середине XX века это было уже усвоено и «переварено», как любил говорить мэтр французского театра Луи Жуве. На сценах парижских театров расцветал театр абсурда. «Нумансия» Барро была одним из питательных источников этого крупнейшего художественного явления европейского театра XX века, но изощренная театральная образность в 1953-м уже не казалась революционной. Слово несло в себе главный выразительный смысловой заряд. Барро не желал сидеть и ждать, как персонажи пьесы Беккета, поставленной к тому времени Роже Бленом. Их фарсовые попытки повеситься он прерывал яростным и эмоциональным монологом о самоубийстве целого города. Чуть позже выйдет в свет «Литература и Зло», и на странице обложки Батай напишет: «Люди отличаются от животных тем, что соблюдают запреты, но запреты двусмысленны. Люди их соблюдают, но испытывают потребность их нарушить. Нарушение запретов не означает их незнания и требует мужества и решительности. Если у человека есть мужество, необходимое для нарушения границ, – можно считать, что он состоялся... Настоящая литература подобна Прометею. Настоящий писатель осмеливается сделать то, что противоречит основным законам общества»¹⁰.

Чтение «Нумансии» было ответом Барро своей эпохе, но в 1965-м он поставил ее вновь – на сцене античного амфитеатра в Оранже. Сохранились не только фотографии, но видеосюжеты с репетиций. Барро руководит массовой, дает указания в мегафон. Толпа «нумантийцев» неукоснительно исполняет требования режиссера. Он же – на фотографии в черном капюшоне и хлыстом в руках в роли мага. Сохранены маски Массона и бычья голова.

Об этом опыте Барро журналисты отзывались весьма уважительно. Но съемка «Нумансии» бесстрастно запечатлела отполированную до блеска форму. Идея, некогда блестяще изложенная, от многократного повторения превратилась в трюизм. Рога быка – в стилизованный металлический эллипс, а маленький череп стал похож на театральную маску. Барро еще не сошел с «дистанции», он, пожалуй, единственный во французском театре «атлет сердца» (выражение Арто), честно двигался по единожды выбранному пути. Но «Нумансия» 1965-го свидетельствовала, что шестидесятые годы повторяют пройденное, пытаясь «оживить труп сюрреализма». Барро, как и положено идеальному актеру, отразил этот процесс.

1 Барро Ж.Л. Воспоминания для будущего. М.: Искусство, 1979 г. С. 159.

2 Мишель Сюриа. Жорж Батай, или Работа смерти (пер. Е.Гальцовой) <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/suria.html>

3 Там же.

4 Барро Ж.Л. Воспоминания для будущего. С. 159–160.

5 Барро Ж.Л. Размышления о театре. М.: Иностранная литература, 1963. С. 30.

6 Itkine Sylvain. L'Intransigeant, 13 avril 1937.

7 Цит. по: Lorelle Ives Dullin-Barrault. L'éducation dramatique en mouvement. P.: Les Editions de l'Amandier, 2007. P. 82.

8 Барро Ж.Л. Воспоминания для будущего. С. 161.

9 Барро Ж.Л. Воспоминания для будущего. С. 163.

10 Цит. по http://www.gumer.info/bibliotek_buks/philos/batai/intro.php