

Беатрис ПИККОН-ВАЛЛЕН

И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ТЕАТР**РУССКИЙ ТЕАТР ВО ФРАНЦИИ:****ГАСТРОЛИ, ВСТРЕЧИ, СПЕКТАКЛИ, ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ**

Историю театра каждой страны можно было бы изучать по истории гастролей – по истории потрясений, сомнений, разочарований или открытий, с ними связанных. Влияние гастролей (а это последнее, что осталось сегодня от передвижных театров прошлого)¹ обоюдно, так как происходит встреча двух нередко чуждых друг другу национальных культур – страны-посланца и принимающей стороны. Одно и то же произведение абсолютно по-разному воспринимается дома – публикой, для которой было создано, и во время выездного спектакля. У каждой страны свой ритм и свой критерий оценки удачи или неудачи гастролей, зачастую зависящий не от зрительского успеха, а скорее от немедленной или отдаленной реакции своих артистов и мыслящей критики. Хорошо известно, что именно во время гастролей Берлинер Ансамбль 1954 года, отнюдь не собиравших полные залы, Бертольд Брехт, по словам Антуана Витеза, «зажег» Францию. А как рассказать о тех огоньках, которые засветили в Европе Пикколо ди Милано, пражский «На Забрадли» или театр «Крико-2» из Кракова?

Актерские странствия – это всегда приключение. И для исполнителей, и для спектакля, и для публики. Приключение тем более яркое, чем дальше оказываются артисты от своей родины и чем более экзотичны для них посещаемые страны. Принимая русских, а затем советских гастролеров, французская публика с интересом узнавала Россию – причудливую, исполненную варварской мощи, Россию таинственную и загадочную с ее гипотетической «славянской душой», и, наконец, Россию, превратившуюся в СССР, надежду человечества для одних, территорию тоталитаризма для других, и в любом случае – абсолютно чуждую и трудно постижимую, поначалу с красными знаменами и громокипящими лозунгами, потом потонувшую в

крови миллионов жертв, надменно вззирающую на мир из-за железного занавеса, за который долгое время не под силу было вырваться никакой труппе. Когда же занавес приподнялся, французскому зрителю открылся театр-музей, потом театр сопротивления протестующей России и, наконец, тот эйфорический театр «перестройки», который стольким обязан предыдущей эпохе, именуемой «застоем». Так или иначе, но Россия Театральная зачаровывала или раззадоривала французскую публику на протяжении всего XX столетия. Любопытство возбуждали великие Мастера, которые создавали и совершенствовали искусство режиссуры, работу с актером, с труппой, науку о театре, где священный во французской традиции текст служит всего лишь сырьем для «автора спектакля»-режиссера и его синтетических актеров.

**ОТ «РУССКИХ СЕЗОНОВ»
К АВАНГАРДУ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ**

На заре XX века путь во Францию для русских драматических спектаклей проложил, говоря словами Марселя Пруста, «невероятный расцвет Русских балетов». Гастролеры прибывали из Санкт-Петербурга, а затем, уже из Парижа, растекались по миру. Но усилия Дягилева оказались эффективны именно потому, что его антреприза существовала в течение долгих лет непрерывно и таким образом открывала возможность для сотрудничества, для бурных, но неизменно плодотворных творческих встреч русских и французов. Что же касается драматического театра, то первое появление в Париже Мейерхольда (в рамках «Русских сезонов» 1913 года он поставил в театре Шатле «Пизанеллу» Д'Аннунцио вместе со сценографом Бакстом, хореографом Фокиным и французскими актерами) оставило в истории театра

куда меньший след, чем оскандалившаяся за несколько дней до того в театре Елисейских полей «Весна священная» Стравинского и Нижинского. Аполлинер свысока смотрел на пьесу Д'Аннунцио: «романтическая драма, построенная на резких контрастах: монахини и шлюхи, принцы и распутники – вот и вся ее поэтика». Однако отметил мощную и успешную работу с многочисленными актерами, проделанную «г. Мейерхольдом, который все театральное искусство строит на мимике»².

Если говорить о драматической сцене, то лишь после войны и революции, в двадцатых годах в Европе и во Франции, наряду с иммигрантскими, появятся и выдающиеся московские труппы. Но вопреки неуголимому любопытству Жака Эберто, Фирмена Жемье и членов Картеля, сыгравших первоочередную роль в организации турне, вопреки их огромному интересу результат гастролей не всегда оказывался плодотворным: одни приезжали слишком поздно, тогда как другие произвели эффект разорвавшейся бомбы, мощнейшего культурного шока. Быть может, прежде всего из-за того, что их опережала молва о русских актерах, о которых французские режиссеры начала века могли только мечтать.

В Берлине двадцатых, куда более открытым для русских иммигрантов, лучше Парижа знали, что затевается в советских авангардистских труппах. И знали еще до того, как эти труппы приезжали с гастролями. Порожденные слухами конкретные и одновременно фантастические картины оказывали косвенное, но очень заметное влияние как на немцев, так и на французов. Ася Лацис в своих мемуарах рассказывает о том, с каким жадным любопытством Брехт расспрашивал ее о брожениях в советском театре³. Францию же, как писал в 1933 году Ж. Копо⁴, прежде всего завораживала «легенда Станиславского». В 1911 году Леопольд Сулержицкий предпринял попытку поставить в театре Режан «Синюю птицу» Метерлинка. Он был удручен положением дел на французской сцене⁵, усилия его оказались тщетными, а спектакль – лишь бледной копией легендарной постановки Московского Художественного. Но даже этот спектакль, не

говоря уже о гастролях МХАТ 1922–1923 годов, заставил французский театральный мир думать и действовать. Громкая слава летела впереди Художественного театра, и в Париже его встретили с благоговением – как «святыню», покрытую, тем не менее, музейной пылью. В двадцатые годы Станиславский комфортнее будет чувствовать себя в США, чем в Европе, и лучше отзовется об американской публике, более непосредственной, чем европейская.

ДВА ПЕРВЫХ ТУРНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА В ПАРИЖЕ

Как всегда, артисты будут брать театр штормом, и в современных условиях этот визит будет иметь особо важное значение.

**Андре Антуан, Comœdia,
29 ноября 1922**

«Эти артисты открыли для меня нечто сокровенное, что составляет самую сердцевину театра», – так в одной из статей 1922 года Люнье-По описал свои впечатления о повседневной работе Художественного театра⁶. Режиссер сожалел о том, что в 1906 году после гастролей МХТ в Германии из-за отсутствия подходящего зала не состоялся визит в Париж, и полтора десятилетия спустя констатировал: «Сколько пользы принесли бы театру эти представления в Париже именно в тот момент!»⁷. Кроме того, спектакли («Царь Федор Иоаннович», «На дне», «Вишневый сад») в Париже 1922 года в упрощенных по необходимости декорациях играл театр, подвергшийся на родине жестоким атакам со стороны левых. Канонический образ Станиславского, безусловно, не пострадал: бесконечные почести воздавались «достоинствам» самого режиссера и его труппы. Предполагавший создать Международный центр драматического искусства Жак Эберто хотел бы видеть Станиславского во главе предприятия, поскольку речь шла о «сохранении наследия» (в 1924 году от проекта отказались). *Paris-Journal* посвятил Художественному театру специальный номер. Вслед за «варварской роскошью» Русских балетов парижане открыли для себя «загадочную славянскую душу» во всех нюансах и светотенях. Общее восхищение

вызвали дисциплина, ансамблевая игра и театральная этика. Однако в октябре 1923 года, во время вторых гастролей МХАТ в Театре Елисейских полей, теплый прием 1922 г. уступил место почтительному равнодушию⁸. Борис Шлецер подчеркивал тогда, что это театр, чья деятельность была некогда весьма значительной, «ныне мертв, хотя и способен, быть может, через несколько десятков лет вновь обрести животворную силу»⁹.

Станиславский оказался первопроходцем: когда еще не существовало официальных дипломатических отношений, его труппа стала первой ласточкой из «таинственной» и до тех пор закрытой России.

В марте 1923 на сцене Театра Елисейских полей играл Таиров. Он вернется в 1930-м на открытую годом раньше современную сцену Театра Пигаль, а незадолго до того на улице Гете в театре Монпарнас Гастона Бати будут принимать Мейерхольда. Реакция на спектакли «москетеров», как называли Таирова и Мейерхольда (слово образовано по примеру слова «мушкетеры»), нарушила почтительный консенсус в отношении к реалистической и психологической филиграни Станиславского и Немировича-Данченко.

РУССКИЕ ИЛИ ЧРЕЗМЕРНОСТЬ

Погодите, но ведь совершенно очевидно, что все это не имеет никакого отношения к совершенству и мастерству

Станиславского.

А. Антуан, *Comœdia*, 11 марта 1923

Это оставляет далеко позади захватывающий, но прямолинейный реализм г. Станиславского.

Ж. Буасси, *Comœdia*, 12 марта 1923

На первое место мы ставим текст. Мы не позволим подчинить себя и не дадим проповедовать у нас ваши эстетические безобразия.

Ж. Буасси, *Comœdia*, 8 марта 1923

Полемика была яростной: новый советский театр удивлял, потрясал, провоцировал скандалы. В 1923-м пресса описывала смятение публики, не знавшей, как реагировать на первые спектакли Камерного театра («Федра», «Жирофле Жирофля») ¹⁰. Андре Антуан (за перья взялись сами творцы) предупреждал, что вынужден отсрочить написание статьи,

поскольку для него пока не все ясно. Однако добавил: «Будем отныне осторожны с этой оригинальностью и новизной любой ценой, так как это очень серьезное наступление на наши традиции и нашу культуру»¹¹. В свою очередь, Жан Кокто заметил: «Важно освободиться от предрассудков и собственной узости мышления», его восхитил «абсолютный гиньоль» Таирова, и он хотел бы доверить ему «Антигону». Фернан Леже расценивал этот театр как одновременно восточный и европейский. Однако написанных в раздраженном, негодующем тоне статей становилось все больше: шовинисты и ксенофобы, защитники литературного текста и драматурга в театре, антикоммунисты (все смешивалось подчас, когда большевизм осуждали за атаку на Расина) возмущались теми «безобразиями», которые допускают русские. Бичевали дестабилизацию, отодвигавшую драматурга на второй план после режиссера и актера. Надо отдать должное «французской сдержанности» Гастона Бати, который в начале сороковых годов заключил, что в целом парижский прием был доброжелательным. Как бы то ни было, но некоторые статьи, разоблачая царивший на сцене хаос (читай – безумие) и осуждая нарушителей спокойствия, хвалили их за смелость, восхитительную дисциплину, пластическую и голосовую целостность, возможности «интегрального актера» в трехуровневой декорации. Но проблему видели в том, что таировские актеры не играют: они «танцуют Федру». Новый порядок, навязываемый Россией, подталкивал театр к чему-то, напоминающему скорее танец. Синтетических актеров, «дающих возможность отдохнуть от частичного паралича обыкновенных комедиантов»¹², готовы были принять.

Ассоциации с танцем возникли в 1930 году в связи с «Ревизором», «неистового Мейерхольда», как писал Люнье-По¹³. Странность, чрезмерность, крайность, экстравагантность, пароксизм – эти слова звучали рефреном, иногда сопровождаемые терминами похлеще: «смерть театра», «убийство» автора, профанация, кощунство, возврат к примитивным временам театра, грубость. На этот раз Антуан, еще раз выразивший удивление, похвалил мейерхольдовский ансамбль, «конечно,



слишком механистичный, но не имеющий равных». Он, однако, выразил сомнение, «встретит ли вся эта режиссерская мощь полное одобрение “у нас дома”»¹⁴.

Оживленные споры оставили след в прессе: они касались вторжения в авторский текст, смещения в драматическом спектакле разных видов искусства – кино, джаза, кукольного театра, цирка, а также захвата власти постановщиком. Режиссера в современном театре – в лице Мейерхольда – взял под защиту Луи Жуве¹⁵. Н. Госсе говорил о режиссере как о «человеке, который «отваживается. И отваживается на все»¹⁶.

Неожиданным открытием стало то, что здесь, еще более, чем у Таирова, работая под руководством режиссера-автора, актеры профессионально растут. Все единодушно утверждали, что это выдающиеся актеры как в ансамбле, так и в индивидуальном плане. Каждого из них отличает глубокое проникновение в образ, виртуозное исполнение, чувство ритма, энергия, точность, «острота» игры, «коллективистский дух», солидарность, дисциплина, пластическое и вокальное мастерство. «Совершенство» – напишет Антуан, несмотря на некоторые сомнения. Что до Жуве, то он хвалил «народный спектакль, объединивший разные жанры»¹⁷, «общую игру», – общую в том смысле, что совокупность рифмуется здесь с единством, целостностью, общностью. Нужно еще упомянуть о потрясении, которое у иных вызвали конструктивистские декорации (подобные пандусу в «Лесе»), оказывавшие, по словам Шарля Дюллена, столь же мощное воздействие, как архитектура собора.

Не секрет, что условием разрешения гастролей Мейерхольда во Франции со стороны французских властей было исключение слишком уж политически ориентированных, злободневных спектаклей. Споры редко касались отношений театра и политики. Исключение составляла разве что иммигрантская или антисоветская пресса, где этот «красный театр» категорически осуждался, а его «безобразия» ассоциировались с большевистским «каннибализмом». Но Дюллен, а особенно Жуве недвусмысленно поставили вопрос об основополагающей – применительно к Мейерхольду – роли

новой русской публики¹⁸, публики, о которой Жуве говорил с явной завистью.

ВСТРЕЧИ С ПОДНАДЗОРНЫМИ ТРУППАМИ С ВОСТОКА

Мы не требуем нейтрализации и смещения национальных традиций в едином мировом дыхании. Оно было бы чересчур монотонным. Напротив, нам бы очень хотелось, чтобы душа каждого народа сохранялась в его театральном искусстве.

Фирмен Жемье, из речи на открытии первого Фестиваля драматического и оперного искусства Всемирного театрального общества (SUDT)

Все, что вы делаете, нас необычайно интересует, а мы ничего не знаем.

Ф. Жемье, из письма Мейерхольду, 10 декабря 1927

Именно Фирмен Жемье, стоявший во главе образованного в 1927 году Всемирного театрального общества (SUDT) патронировал приезд ГОСТИМа в Париж в 1930-м. Пьер Бланшар, один из активных членов общества, взял на себя труд представить в прессе творчество Мейерхольда и рассказать о его визите в Париж, который называл «театральным перекрестком» мира. Картель участвовал в материальном обеспечении турне, а Жуве даже помог русскому режиссеру с получением визы. В 1928-м в благодаря SUDT в Париже среди прочих побывали ГОСЕТ (на сцене театра Порт Сен-Мартен) и молодой Театр Вахтангова. Париж увидит также спектакли труппы Михаила Чехова (в 1930, 1931, 1935 годах), Пражской группы (уехавшие из России бывшие артисты Московского Художественного театра), а также будет свидетелем печального возвращения уже полностью советизированного МХАТа в августе 1937-го¹⁹, перед тем, как окончательно упал железный занавес. Гастролей становилось все меньше, и с конца тридцатых годов они прервались почти на два десятилетия.

Лишь в конце пятидесятых в ответ на настойчивые приглашения созданного в 1957 году Театра Наций советские власти выдали несколько выездных виз. В 1957 в Париж приехал хореографический ансамбль «Березка». А в 1958 сюда вернулся Художественный театр с

тремя пьесами Чехова («Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня») и «Беспокойной старостью» Л. Рахманова²⁰, неизменной советской пьесой, которая, как и во время последующих визитов, обязательно прилагалась к классике. В 1964 в ходе очередного турне МХАТа наряду с «Вишневым садом» и гоголевскими «Мертвыми душами» привезли «Кремлевские куранты» Погодина²¹. Эти два приезда Художественного театра, превратившегося из театра исканий в национальный театр и в официальный символ советской сцены, открыли для французской публики другой театральный континент, предельный реализм, здесь еще никому не ведомый, но уже застывший, покрывшийся музейной пылью. Подчеркнем, что в это время знания французов о русской культуре еще очень ограничены: так, говоривший по-русски режиссер Антуан Витез был единственным, кто отметил, что «Мертвые души» адаптированы для сцены великим писателем Михаилом Булгаковым.

Одна за другой Францию посетили шесть крупных трупп: в 1959 – Ленинградский Театр имени Пушкина с «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского в постановке Георгия Товстоногова; в 1961 – Театр Вахтангова с «Идиотом» по Достоевскому и «Иркутской историей» А. Арбузова²², где играл, будучи еще актером, Юрий Любимов (спектакль, кажется, понравился французской публике больше предыдущих советских пьес, которые выбирали местные власти). В 1962 Малый театр представил «Власть тьмы» Льва Толстого; в 1963 гастроль Московского театра Сатиры открыли французам пьесы Маяковского «Баня» и «Клоп» в постановке Валентина Плучека и Сергея Юткевича²³ (в качестве приложения показали комедию нравов «Яблоко раздора» Бирюкова в постановке Плучека). В 1965 московский Театр имени Моссовета показал «Дядюшкин сон» по Достоевскому, «Маскарад» Лермонтова²⁴ и «В дороге» Виктора Розова. В 1966 году в Париже наконец смогли увидеть еще один спектакль Товстоногова (теперь уже с труппой ленинградского БДТ) – «Идиот» по Достоевскому. Но в 1968 русский сезон отменили (предполагались гастроль вахтанговцев с «Живым трупом»

Толстого и «Варшавской мелодией» Леонида Зорина), и в 1969–1970 годах советской программы в Театре Наций не было.

Французскую публику поражали впечатляющих размеров стационарные труппы, игра актеров, «спевшихся», точно в хорошем хоре. Их приезд становился событием. Руководимый Товстоноговым БДТ привез в Авиньон «Историю лошади» по Льву Толстому (1979). Спектакль подтвердил, что советские актеры могут все. Между тем успех оказался не столь велик, как во время знаменитых гастролей по странам Восточной Европы, предварявших визит в Авиньон.

Однако все эти поездки организовывались не без трудностей. Так было с труппами Юрия Любимова и Роберта Стура (грузинский режиссер привез на Авиньонский фестиваль в 1981 году «Кавказский меловой круг» Брехта и «Ричарда III» Шекспира в исполнении артистов тбилисского Театра имени Руставели). Показателен в этом смысле случай с Таганкой. Жан Луи Барро с 1966 года пытался привезти труппу в Париж, затем Поль Пью приглашал ее на Авиньонский фестиваль²⁵. Она побывала во французской столице (в театре Шайо), а также в Лионе и в Марселе лишь в 1977-м, после упорной борьбы за эти гастроли, которую вели Андре-Луи Перинетти и Мишель Ги. Спектакли по-прежнему выбирало советское руководство: «Десять дней, которые потрясли мир», «Мать», «Гамлет», «Послушайте!». Только что поставленный спектакль «Мастер и Маргарита» по Булгакову вывозить запретили. Это был не лучший период во франко-советских отношениях. До последней минуты проект был на грани провала. Никто из официальных лиц не согласился придти на спектакли Таганки. Даже министр культуры Мишель Ги²⁶ чуть было не повернул назад, увидев, что «Шайо тонет в море красных знамен, заполнивших ведущую к зданию театра эспланаду»²⁷. Советское посольство всеми средствами старалось сократить визит мятежного московского театра. «Гамлет» с Владимиром Высоцким в заглавной роли, в декорациях Давида Боровского (его движущийся занавес крупной вязки станет сценарно-графическим мифом) оставит неизгладимые



воспоминания. «Мать» критик Жиль Сандье назовет актом великолепно закамуфлированного бунта²⁸. Таганка вернется в 1987-м, но со спектаклем Анатолия Эфроса, которого в марте 1984 года дьявольская власть поставит на место изгнанного Любимова. Эфрос умер накануне французских гастролей...

ПРИЕХАВШИЕ В ГРУППЕ: ГРУППОВЫЕ ВИЗИТЫ ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ

После скупой на выездные разрешения брежневской эпохи, когда получить визу можно было лишь ценой невероятных усилий со стороны приглашающей стороны, в разгар «перестройки и гласности» (эти слова магическим рефреном вылетали из-под перьев французских театральных критиков) в 1988 году первая волна советского театра захлестнула Европу, докатившись до Франции. Вновь, как сказал Андре Антуан в ноябре 1922 года²⁹, театры стали первыми послами. Вспоминая историю, очень много говорили о «Русском сезоне». Авиньонский фестиваль принимал спектакль «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, который Анатолий Васильев поставил в своем новом театре с красноречивым названием «Школа драматического искусства». Параллельно актер Олег Табаков представил «Полоумного Журдена» Михаила Булгакова, спектакль его собственной студии. В программу Осеннего фестиваля в Париже включили «Серсо» Виктора Славкина в постановке Анатолия Васильева. Однако то ли из-за удаленности театра Бобины и забастовки транспортников, то ли из-за осенних парижских туманов, триумф авиньонского Пиранделло не повторился. Парижане смогли увидеть также: инсценировку чеховской «Палаты № 6» в постановке Юрия Еремина, спектакли Олега Ефремова (Антуан Витез пригласил МХАТ выступить на сцене Театра Шайо), а в Опера комик – первое выступление ленинградского Малого драматического театра под управлением Льва Додина с «Братьями и сестрами» – великолепной фреской – творением советского театра сопротивления, одновременно метафорическим и реалистичным, который, что любопытно и странно, прошел тогда

практически незамеченным. «Братья и сестры» в дальнейшем вернутся в Париж еще не раз: в 1994 вызовут всеобщий энтузиазм, несмотря на рекордную продолжительность (шесть часов). И это будет повторяться в каждый новый приезд (1997, 1998, 2009).

Гастроли 1988–1989 годов явились политическим и культурным событием, широко освещаемым средствами массовой информации под знаком вновь обретенной свободы. С этого времени они стали постоянными: крупные и небольшие труппы из СССР, а затем с постсоветского пространства бороздили просторы Европы, часто начиная с Германии и добираясь до Франции: Лицедеи показали «Чурдаки» (театр *Ranelagh*, 1990), Роман Козак – «Чинзано» Людмилы Петрушевской (Аталанта, 1991), Лев Додин – «Гаудеамус» (МС 93, Бобины, 1992), Эймунтас Някрошюс – «Пиросмани, Пиросмани...» и «Дядю Ваню» (Осенний фестиваль, 1992).

Со второй волной, в 1993–1994 годах, парижский регион увидел дюжину спектаклей из Петербурга, Москвы и не только. На площадке МС 93 в Бобины, которая очень быстро начала специализироваться на русских театрах (здесь, в частности, принимали МДТ), в Одеоне-театре Европы, в театре Нантер-Амандье, в рамках организованного ими нового «Русского сезона» и более широко – в театре Бастий и театре Рон-Пуан, самостоятельно приглашавших русские труппы. По показанным здесь спектаклям можно было проследить историю развития советского–русского театра: от пушкинского «Бориса Годунова», запрещенного в 1982 году на Таганке, к «Балаганчику» Блока, поставленному в 1994 году молодым Иваном Поповски. От поэтического и политического театра к театру поэтическому. Организаторы «Русского сезона» отдавали предпочтение петербургской труппе Льва Додина, чьи связи со школой программно утверждались в двух спектаклях-монтажах, задуманных Додиным вместе с его учениками и молодыми актерами («Гаудеамус» и «Клаустрофобия»).

В этот тяжелый для русского театра период, когда государство умыло руки, когда началась охота за спонсорами и коммерческой

поддержкой, на помощь пришли иностранные партнеры: Одеон принимал Студию Петра Фоменко. Этот театр родился на основе курса, который Фоменко вел в ГИТИСе и, несмотря на целиком сформированный репертуар, не имел еще ни крыши над головой, ни финансирования. В 1993 году в университетском интернациональном Театр де ла Сите Студия показала «Приключение» Марины Цветаевой в постановке Ивана Поповски, получившего средства для работы в Париже с тем же коллективом над «Балаганчиком» Блока.

В сезон 1993–1994 годов прослеживается одна характерная параллель: в 1923 году Художественный театр отмечал свой 25-летний юбилей далеко от родины, а «ополовиненная» и сохранившая верность Любимову труппа театра на Таганке праздновала в Париже свое 30-летие.

СИЛА И ОЧЕВИДНОСТЬ АНСАМБЛЯ

Применительно к сезону 1993–1994 годов трудно говорить об открытии новой эстетики. Это открытие было сделано Анатолием Васильевым сначала в Авиньоне, затем в ходе работы над «Маскарадом» Лермонтова в Комеди Франсез (куда директор и режиссер этого театра Жак Лассаль пригласил Васильева в 1992-м), несмотря на замешательство и неприятие критики.

Знакомство с работой Додина – в особенности с его работой с собственными учениками – стало вдохновляющим потрясением. На сей раз не было речи о чрезмерности: живость, энергия, тонус, ритм, юмор – вот термины, мелькавшие в прессе, встретившей Додина с энтузиазмом и совершенно согласной с восторгами публики. Гастроли МДТ воодушевляла энергия молодости, энергия успеха.

В большинстве русских спектаклей в Париже захватывали мощь ансамблевой игры, мастерство массовых сцен, взаимоотношения партнеров в каждый момент сценического действия. Нередко разъедаемые внутренними распрями и державшиеся исключительно на долларах, которые помогали им выжить, эти труппы имели если не радужное будущее, то, по крайней мере, общее театральное прошлое – школу, самоотверженную работу, долгую совместную

подготовку спектаклей в рамках репертуарного театра, трудности, которые еще больше спланивали людей хотя бы на время представления. Впечатление от их игры усиливалось тем, что во Франции их ностальгия, желание ощутить былое единство заметно возрастали. Чувствовала это, безусловно, и публика. А в Москве подобный способ существования оказался в загоне. Под угрозой были стационарные театры, те, что в условиях обретенной свободы раскололись и из-за попыток сохранить раздутые штаты при сокращении дотаций, или из-за творческих разногласий, неизбежно возникавших в большом коллективе.

Ничего нового, казалось бы. Но эта встреча была во Франции чем-то очень значительным (как уже случалось во времена гастролей 1920-х годов). Эту работу питали три важнейших источника: творчество Чехова, перенесшего акцент с индивидуума на «группу лиц», революционные утопии и, наконец, сопротивление 1960–70-х годов. Это сопротивление открыло театр – зал и сцену – для совместной работы, для реального и подразумеваемого за стенами хора, который коротко называли народным. Игра коллективная (ритмически, телесно, вокально, музыкально), игра, требовавшая от актера-виртуоза подчинения общей дисциплине, ансамблевая игра, в идеале не разрушавшая индивидуальности. Так труппа театра на Таганке стала русским народом в «Борисе Годунове». Или ученики-актеры в «Клаустрофобии», сыгранной в обстановке их петербургского класса. А в 1994 году в Театр де ла Бастий приехала странная труппа славянской комедии дель арте, с которой Юрий Погребничко без устали обыгрывал одни и те же пьесы, одни и те же темы, одни и те же актерские «физиономии» практически в идентичных декорациях.

На долю французской публики выпал редкий шанс увидеть, с интервалом в два месяца, два спектакля – итог долгого периода в истории русского театра: «Борис Годунов» (1982–1988) и «Братья и сестры» (1979–1985). С одной стороны, поэтический театр, где отсылающий к старинным народным формам и традиционным песням сценический почерк Любимова подчинен ритму пушкинского стиха.

С другой, театр прозы, где Додин адаптирует деревенские хроники Абрамова, следуя путем, открытым Таганкой в работе над русской и советской литературой. Простые формы, выстроенные в пространстве сценографии Боровского и Кочергина и музыкальных матриц, главенство времени и пространства сближают эти две трагедии, противоположные в то же время по типу контакта с публикой и по типу актерской игры, отстраненной или психологичной. Большой успех спектакля во Франции в 1994 году закономерен, ибо для осмысления трагического прошлого советской деревни французской публикой потребовалась историческая дистанция.

Что же касается «Бориса Годунова», то эстетика Таганки (сценический аскетизм и прямое обращение к зрителю) показалась устаревшей некоторым из тех, кто некогда любил и поддерживал этот театр. Однако молодые, видевшие эту труппу впервые, восприняли ее как «урок чистого театра».

Последний из русских спектаклей в Париже, «Балаганчик», возвращал к началу столетия и знаменовал интерес нового театрального поколения к эпохе Серебряного века. Дикое веселье «Кластрофобии» и хрупкость «Балаганчика» объединяла одна картинка – белая перегородка (в первом случае из кирпича, во втором – из бумаги) – потрескавшаяся, проломленная или дырявая. «Русский сезон» 1994 года завершился таинственной кодой: на опустевших подмостках под мощным вентилятором шелестели обрывки белых стен балагана, в полу и на потолке зияли дыры, марионеточная труппа, взбираясь по веревочной лестнице, штурмовала небеса-колосники. Решил ли русский театр уйти от мира?

АУТСАЙДЕРЫ «РУССКОГО СЕЗОНА» 1993–1994 ГОДОВ

Слишком далеко и слишком близко – так Борис Шлецер охарактеризовал в 1923 году персонажей Чехова, нелепых и отставших от времени. Они раздражали его, но, говоря об их «глубоком гуманизме», он предрек их возрождение «через несколько десятилетий»³⁰. И не ошибся: в конце XX века Чехов стал культовым автором

по всему миру. Москва по-новому открывала своих героев благодаря гастролям зарубежных трупп, в частности благодаря «Трем сестрам» Петера Штайна и «Вишневному саду» Питера Брука. Какого же Чехова русские показали в Париже в сезон 1993–1994 годов?

Того, каким его представляли себе Калягин и Вертинская (жившие и преподававшие в то время в Париже), обошедшие без «настоящего» режиссера, особенно необходимого здесь, поскольку речь шла о проекте концептуальном – «Чехов. Акт III», где играли три из чеховских третьих актов, в которых кризис обострен до предела.

«Вишневый сад» МДТ обнажил другие проблемы. Если на сцене Одеона актеры чувствовали себя в чеховском тексте как рыба в воде, свободные и непринужденные в движении и в речи, в ритмах и звучании родного русского языка, то «Вишневый сад» Додина, при всех ассоциациях с историей постановок этой пьесы, не удовлетворил ожиданий критики и публики, помнивших былые успехи этой русской труппы. Премьера во Франции поставленного и отрепетированного за ее границами «Вишневого сада» подняла вопрос о взаимоотношениях публики и спектакля созданного на иной национальной почве.

В малом зале Театра де ла Бастий Погребничко с его причудливыми ритуалами вызвал живой интерес, поместив «Трех сестер» в некое подобие «зоны», театральной свалки, куда свозят заодно и устаревшие, ненужные чувства, и где он манипулировал текстом, уже стратифицированным самим Чеховым.

Но вот не русский спектакль: «Три сестры», поставленные в Театр де ла Вилль с французскими актерами Маттиасом Лангхоффом, немецким режиссером, долго жившим на Востоке.

Пройдя в возвращении к так называемым чеховским традициям дальше Крейчи, Эфроса, Някрошюса, следуя путем, открытым в 1981 году постановкой Любимова, который первым разоблачил военизированный мир «Трех сестер», Лангхофф говорил в этой пьесе о XX веке в целом. Подвергая каждую реплику безжалостному и точному анализу, используя обширный корпус немецких переводов

чеховских произведений, сопоставляя французские и немецкие переводы, Лангхофф вновь открыл комическое дыхание пьесы, которым, как считал автор, она наполнена до краев. Режиссер придал семейной истории эпическую плотность через настойчивую материализацию быта военных в гарнизонном городке. Он продлил время жизни трех поколений Прозоровых, упомянутых в пьесе, сфокусировав внимание на брежневской эпохе, и настаивал на этих ассоциациях притом, что придал плоть и значимость всему, что написано в тексте. Используя кинопроекцию, гигантские куски расписной ткани и театральный монтаж внутри сценической картины, всякий раз выстроенной как кинематографический, он уплотнил и ускорил время, модулировал пространство. Не требовал от актеров психологизма, а добивался игры активной, аскетичной, сухой, точной. Лангхофф ставил нас перед лицом волнующей истории XX века с его развенчанными утопиями. Он «торопил» ее, спроецировав финал на сегодняшний день, где в мерзости и хаосе разоренного, испепеленного пространства-времени сестры горько стонали о желании жить.

В сравнении с этим грандиозным и очень важным спектаклем совсем иной была скромная «Пиковая дама», подготовленная в том же году Петром Фоменко со студентами Консерватории драматического искусства в Париже. Менее чем за месяц русский режиссер ввел их в прозу Пушкина, которую не хотел адаптировать: нужно было вытащить театр из книги, не переписывая повесть специально для сцены. Шаг за шагом, с томиком Пушкина в руках, Фоменко и студенты прошли по страницам, применяя прочитанное к окружавшему их пространству, импровизируя сложную сценографию – используя пространство студии, ее поверхность, объем, малейшие ее закутки, окна, ступеньки. В центре – покрытый зеленым большой круглый стол, вокруг которого собравшиеся актеры концентрировали энергию игры, то и дело оживляемой сидящим тут же режиссером. Из этого общего хора выделялись отдельные актеры, которые годились для той или иной роли, обретали навык слушать и

слышать друг друга. Репетировали и учились одновременно. За театральным рабочим столом, служившим вместе с тем и столом для карточной игры, и элементом сценографии спектакля, читка очень скоро превращалась в игру, перетекавшую в разреженное пространство, куда актер уводил своего героя. Сыграли единственный раз, публики было меньше, чем актеров (золотое правило Студии). При всей ее эскизной зыбкости эта «Пиковая дама» обрела силу театрального урока.

«Аутсайдеры» русской программы 1993–1994 годов, эти два последних спектакля, подтверждавшие дерзкое обращение режиссера-автора с текстом, будь то пьеса или проза, указали, быть может, различные пути дальнейшего развития культурных связей и обменных гастролей. Нет смысла говорить, что «Три сестры» Лангхоффа могли бы вызвать в Москве живые и заинтересованные споры (которых, к сожалению, не случилось из-за отсутствия денег для организации привоза актеров и декораций и что работа с Фоменко могла и должна была бы пойти на пользу другим французским актерам...

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ИНИЦИАТИВЫ И ТРЕТЬЯ СЕРИЯ ГРУППОВЫХ ТУРНЕ

Русский театр никогда не был конфетным. Ни один другой театр в такой мере не мечтал о бегстве от приземленного к совершенной и глубокой человечности. Русский гений утвердился, устранив эти границы.

**А. Левинсон, *Le Temps*,
25 августа 1924**

С этих пор инициативы все множились, сеть все ширилась, связи укреплялись, и иногда рождались двуязычные спектакли. Театральный обмен принял новые формы, связанные со стратегией выживания одних вкупе с желанием передать знания и познакомиться с несуществующими во Франции актерскими и режиссерскими школами у других. Хотелось найти «философский камень», заправиться «витаминами», как говорил Луи Паскаль, директор Одеона, театра, который тогда считали обескровленным. Помимо официальных свою роль сыграли также личные связи, завязавшиеся еще в 1960–1970-е годы.



Не только треугольник Париж-Бобиньи-Авиньон, но и французская провинция открыла свои подмостки для русских. Нант («Приключение», 1993), фестиваль «Пассаж де Нанси» («Нумер в гостинице города NN» в постановке Валерия Фокина по «Мертвым душам» Гоголя, 1996). Театр Юрия Погребничко пригласили в Лилль, в Театр Бернардин в Марселе. В том самом Марселе, где по сей день существует организованный Театром Турски Русский фестиваль (в 1996 и 1997 годах сюда приглашали Театр на Покровке под руководством С. Арцибашева, Казанский театр имени Качалова, Театр-студию «Торикос» из Геленджика, а также московский Малый театр, не приезжавший во Францию с 1962 г.).

Невозможно перечислить все, тем более что помимо гастролей в узком смысле, множились «междусобойчики»: обменные гастроли, проекты, копродукции, конференции, мастер-классы, лекции, видеопозаказ, тренинги. Также перекрестные поездки студентов театральных школ (например, между TNS и МХАТ, 1996), конференции Анатолия Васильева в Экспериментальной академии театра (в рамках которой в 1995 году в театре Консерватории драматического искусства показали одну из версий мольеровского «Амфитриона»), стажировки Васильева в CFPTS в Баньоле в конце 1995-го, в ходе которых появилась возможность увидеть фрагменты «Маленьких трагедий» Пушкина в исполнении его собственных актеров.

Авиньон-1997 сгруппировал третью серию турне. В отличие от сезона 1994 года все спектакли отбирали «напрямую», и таким образом театр как самый чувствительный сейсмограф предоставил возможность обратиться к памяти русского театра и прояснить отношение различных трупп к современному хаосу. Анатолий Васильев, Петр Фоменко, Кама Гинкас³¹, Резо Габриадзе³² много претерпели от брежневской цензуры и явились теперь не как руководители государственных институций, а возглавляя коллективы, которые формировали сами. Театр Васильева, как уже говорилось, называется «Школа драматического искусства», театр Фоменко – Мастерская. Смыслы, таким образом, прочерчены ясно. Организаторов

фестиваля интересовали проблемы обучения, профессионального формирования, стремление пересмотреть тексты и традиции³³, развивать театр в противовес явному в новой России дрейфу в сторону искусства бульварного. Валерий Фокин показал спектакль, рожденный желанием режиссера поработать с конкретным актером (Авангардом Леонтьевым) и группой музыкантов под руководством Александра Бакши³⁴. Не будучи приглашенным и в программу фестиваля, некоторые профессиональные труппы (Петербургский ТЮЗ, московский Театр у Никитских ворот) приехали, решив на свой страх и риск участвовать в программе-off.

Везде впечатление одно и то же: уровень игры и режиссуры вырос. Упомянем об одном уроке театра, который русские артисты преподали всем. «Волки и овцы» Островского в постановке Петра Фоменко с его первым выпуском в ГИТИСе. Во Франции спектакль показали на улице в Авиньоне. Несмотря на языковой барьер, он привел публику в восторг, заставил зал вибрировать, буквально ликовать. Не было субтитров, и тем не менее зрители всецело сочувствовали актерам и проникались интригой. Фоменко подтверждал счастье работать в коллективе, который ты сам себе выбрал, счастье, которое можно дать публике, наполняя ее жизненной энергией.

Таков результат всей истории русского театра на протяжении XX века, того значения, которое ему придавали власть, зрители и артисты. Результат потраченного на работу времени, времени, необходимого для того, чтобы спектакль вызрел, потраченного на репетиции, возобновления, на новые и старые постановки³⁵.

ПОЕЗДКИ ПО ПРОВИНЦИИ И ПОСТАНОВКИ С ФРАНЦУЗСКИМИ АКТЕРАМИ

К началу 2000-х поездки и обменные гастроли участились. Уже знакомые французам артисты вновь приезжали в Париж, но посещали и провинцию. Так, Мастерская Петра Фоменко очаровала и покорила всю Францию. «Волки и овцы» вернулись в 1998 году на Осенний фестиваль. Симптоматично, что спектакль шел в зале Национальной Консерватории драматического искусства. Чеховскую «Свадьбу» «фоменки»

показали в парижском театре Буфф дю Нор, а затем в Бретиньи-сюр-Орж, Бордо, Кане, Лиможе, Тарбе, Страсбуре, а в 1999 в Москве его сняла на пленку французская фирма *Agat Films*. В 2002 «Одну абсолютно счастливую деревню» пригласили на фестиваль «Пассаж де Нанси», «Войну и мир» – на Осенний фестиваль. Партнерство с Мастерской Петра Фоменко продолжил Театр Печати, принимавший у себя «Войну и мир», в 2003 году пригласивший «Египетские ночи», в 2005-м – «Семейное счастье» по Толстому. «Войну и мир» в 2002-м увидели также в Лилле, Шамбери, Тулузе, Кане, Страсбуре, в 2003-м – в Лионе, Руане, Марселе, Амьене и Реймсе. В 2004-м Театр Карго в Гавре, пригласивший в том же году «Семейное счастье» (в 2005-м – в Амьен), предоставил Мастерской площадку для репетиций «Трех сестер». Первую версию показали в марте. В ноябре 2004-го законченную в Москве постановку представляли в Театре Шайо, в 2006 году – в Шамбери. Всякий раз во время многочисленных гастролей Мастерской проходили встречи с артистами и студентами Консерватории драматического искусства³⁶. И всякий раз публику очаровывали определявшая структуру спектакля игра звуков, претворение психологических состояний в физическое действие, а также дуэты, трио, квартеты поразительно музыкальных актеров Студии. Однако после 2009-го, когда «фоменки» привезли в Марсель спектакль «Он был титулярный советник», больше они во Франции не появлялись...

Другой шумный успех: успех Малого драматического театра. После парадоксального и двойственного приема в 1988 году «Братьев и сестер» (одни писали «чудо», другие – «полный провал»), этот спектакль возвращался во Францию неоднократно. Отношения со Львом Додиным и его театром завязались на МС 93 в Бобиньи, что привело к мировой премьере в Париже в 2007 году спектакля по роману Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» (в рамках фестиваля *Le Standard Ideal*). В 2009 МС 93 организовал фестиваль в честь 25-летия франко-додинских отношений, в рамках которого показали «Звезды на утреннем небе» и инсценировки четырех великих

произведений русской литературы: «Братья и сестры», «Демон», «Чевенгур» и «Жизнь и судьба». Параллельно проводились семинары и открытые мастер-классы.

Антон Кузнецов, бывший актер МДТ и режиссер школы Додина, поселился во Франции и в 2009 году возглавил Академию – высшую школу драматического искусства в Лимузене, куда регулярно приезжают учиться русские педагоги (в 2013-м году Антон Кузнецов умер).

Побывав во время Авиньонского фестиваля в «Театре дю Солей» на спектакле «Эфемеры», восхищенный Лев Додин отметил его «революционную силу»³⁷. Этот случай положил начало творческой дружбе с Арианой Мнушкиной. Додин хотел организовать ее приезд на свой первый фестиваль в 2013 году.

В 1992-м Анатолий Васильев поставил в Комеди Франсез «Маскарад» с Валери Древилль в роли Нины, в декорациях и костюмах живущего в Париже русского художника Бориса Заборова. Он заставил Дом Мольера на несколько дней отложить премьеру, поскольку спектакль был не готов, – практика, для Франции непривычная. Освистанный на премьере, не принятый критикой, этот прихотливый спектакль обрел своего зрителя лишь в следующем сезоне, однако затем был снят с репертуара. Исключительный случай, спустя десять лет, в 2002-м (после того, как в 1998-м в «Театре дю Солей» был показан пушкинский «Дон Жуан или Каменный гость и другие стихи») Анатолия Васильева во второй раз пригласили в Комеди Франсез, чтобы поставить «Амфитрион» Мольера, который вызвал бурные дебаты и продержался всего один сезон. Васильевской технике речи французских актеров обучала Валери Древилль, открывшая в сотрудничестве с режиссером новый метод работы. После «Маскарада» она ушла из Комеди Франсез, чтобы продолжить образование. Работала с Васильевым в Москве над пьесой Хайнера Мюллера «Медея. Материал». Этот спектакль «Школы драматического искусства» привозили на Авиньонский фестиваль в 2002 году, потом его показали в Театре Консерватории и в театре Нантер-Амандье в 2005-м.



Многочисленные французские практики театра смогли увидеть эту «Медю», длинный монолог, где речевой тренинг, созданный Васильевым для русского языка, был применен к языку французскому, на который перевели немецкую пьесу: вместо свойственного французскому языку ударения на последнем слоге, актриса делала ударение на первом слоге.

В 2006–2007 годах Васильев часто приезжал во Францию: в Авиньон с «Илиадой» и «Моцартом и Сальери» в исполнении его русских актеров, в парижский Одеон-Театр Европы с «Путешествием Онегина» с его же актерами, и в этот же театр с французской постановкой – «Тереза-философ», инсценировкой эротического романа XVIII века, принадлежащего перу маркиза д'Аржана, где два французских исполнителя Валери Древилль и Станислас Нордей обменивались репликами, используя тот же речевой тренинг.

В 2003 Петр Фоменко поставил в Комеди Франсез «Лес» Островского, который вошел в репертуар. Французские актеры были околдованы методом Фоменко, его богатым воображением. Однако, подобно «Маскараду», этот спектакль продержался в репертуаре лишь два сезона. Публика Комеди Франсез незнакома автору не оценила.

Между тем множились образовательные проекты. Так, Фоменко пригласили для работы со студентами третьего курса Национальной Консерватории драматического искусства в Париже («Каменный гость» Пушкина, 2000). Режиссер по пластике Андрей Дроздин в течение двух лет вел там мастерскую сценического движения, вызывая возмущение части студентов и педагогов и встретив полную поддержку одного из педагогов актерского искусства Анджее Северина, поляка по происхождению, хорошо знакомого с такого рода методами.

Юрия Погребничко регулярно приглашали в Актерскую школу в Каннах (ERAC), его выпускные спектакли показывали в Марселе и в Париже.

Наконец, Васильев, ведущий педагогическую работу по всей Европе, преподавал и в Париже, в частности, в рамках Экспериментальной

академии театра под руководством Мишеля Кокоссовски, куда приезжал очень часто, в свою очередь принимая французских актеров в Москве в «Школе драматического искусства» и проводя стажировки во Франции. В 1999 году он опубликовал в издательстве P.O.L. (совместно с Экспериментальной академией) свой труд по театральной педагогике «Семь или восемь уроков театра». В Национальной высшей школе театральных искусств Лиона (ENSATT) Васильев в течение двух лет читал курс лекций по режиссуре, один из первых случаев регулярного преподавания этой дисциплины во Франции (2004–2005). Добавим: репутация русских педагогов такова, что некоторые, более или менее известные русские пытаются продать себя, предоставляя официальным должностным лицам той или иной школы генеалогическое древо русского театра, где они ставятся рядом со Станиславским, Мейерхольдом, Вахтанговым, Додиним, Васильевым.

Тем не менее, русские по-прежнему остаются для французов авторитетом. Однако их ореол меркнет по мере того как Европу и Россию охватывает экономический кризис, а театр утрачивает былые ориентиры. Во Франции, с одной стороны, модели коллективной работы становятся очень эффективными, рождая спектакли на основе групповой импровизации, нередко с политическими интенциями, а с другой, утверждаются и закрепляются немецкие театральные модели. В 2010 году в Париж пригласили всего два русских спектакля: «Женитьбу» Гоголя и «Свадьбу» Чехова в постановке (соответственно) Валерия Фокина и Владимира Панкова. Представления состоялись в Театре де ла Вилль.

Первые театральные уроки из СССР пришли во Францию в двадцатых годах. Это продолжается до 2010-х годов через отбор лучших русских спектаклей, созданных за многие годы благодаря живой системе русского репертуарного театра. Уроки таких мастеров, как Васильев или Фоменко, формируют молодое поколение актеров и режиссеров: Эрик Винье, Валери Древилль, Грегуар Энгольд, Жюли Брошан. Даже если великие встречи со спектаклями двух прошедших десятилетий все

более изглаживаются из памяти, связь с русским театром по-прежнему сильна, во многом из-за все возрастающего успеха пьес Чехова, которые играют часто и повсюду. «Платонов», или «Пьеса без названия» стала своего рода экзаменом, через который по обязанности и в удовольствие проходят учащиеся и выпускники многочисленных театральных школ. Режиссер Кристиан Бенедетти в 2012 году поставил «Чайку», которая стала событием, потрясшим французскую публику: без декораций, без аксессуаров и костюмов, в ультрабыстром ритме.

В предшествующие десятилетия Франция познакомилась не только с театром Москвы и Ленинграда-Петербурга, но услышала о многих провинциальных русских артистах и театрах. Среди них: Татьяна Фролова и театр «КНАМ» из Комсомольска-на-Амуре (в 2005 они привезли спектакль «Персональная война» по прозе Аркадия Бабченко); небольшой Театр.Док из Москвы, приглашенный в 2005–2006 г.г. на фестиваль «Театр тринадцати ветров» в Монпелье, на фестиваль *Mettre en scene* в Ренне и на фестиваль «Пассаж»; в 2009 году фестиваль «Пассаж» открыл французам Николая Коляду и его «Бедный театр» из Екатеринбурга. Их «Гамлет», показанный в рамках «Пассажа» в 2010-м, вернулся в Париж на Осенний фестиваль.

Много спектаклей поставили французские режиссеры с русскими актерами. Увы, лишь немногие из них видели во Франции (например, «Светы. Отсветы» Жоржа Лаводана, который переработал для петербургского МТД свои французские спектакли «Свет I» и «Свет II», поставленные в 1997 году в руководимом им театре Одеон).

Фестиваль «Пассаж»-2013 пригласил в марте (и это последнее событие, о котором мы можем рассказать) «Бабу Шанель» Николая Коляды в исполнении его екатеринбургской труппы и «Эдипа-царя» Софокла/Гелдерлина/Хайнера Мюллера в постановке Маттиаса Лангхоффа с труппой саратовского ТЮЗа. В этой российской постановке Лангхоффа, после множества несостоявшихся проектов, среди которых «Смерть Тарелкина» в Александринке, осуществилось упорное стремление режиссера поработать в

стране, глубоко его трогавшей, с которой его связывают трагические воспоминания детства времен Второй мировой войны. Это его шестая версия «Эдипа». Русский вариант великолепен, мрачен и катастрофичен. В работе приняли участие ученики расположенной по соседству с саратовским ТЮЗом школы. Они стали центром, ядром спектакля, который открывается записанным на киноплёнку вступительным словом окруженного двенадцатью ребятами режиссера. Действие спектакля о муках и скитаниях Эдипа в поисках жестокой правды происходит в трущобах заброшенного города. Греческий хор стал русским хором из пяти мужских голосов под гитару. Царство ритма и давящей тишины – беспощадная правда, от которой не уйти, не отмахнуться. Результатом совместной работы режиссера и актеров стало волнующее произведение, спектакль, объединивший Францию, Германию, Грецию и Россию, который путешествовал из Саратова в Метц³⁸, а затем в Дижон, куда в мае его пригласили на театральный фестиваль.

Сегодня нужно знать не только театры из Москвы и Петербурга, но и из всех уголков необъятной России. Необходимо сопротивляться их коммерциализации, безденежью, которые после падения железного занавеса возводят финансовые преграды. Но мы также видим, что в мире, где возможен культурный обмен между национальными театрами, расширяются перспективы, появляются межкультурные труппы, а вместе с ними – театр завтрашнего дня.



ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Впрочем, сегодня уже не единственное, поскольку театр, по крайней мере, в странах Западной Европы обретает все более разнообразные формы (множатся бродячие балаганы, шапито и пр.).

² Guillaume Apollinaire, "Anecdotes", in *Œuvres complètes, tome II, Paris, Balland et Lecat, 1965, p. 388*. См. об этом: Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. С. 471.

³ Лацис А. Красная звезда: Воспоминания. Рига: Лиесма, 1984. С. 72.

⁴ С. Stanislavski, in *Nouvelles littéraires, 21 janvier 1933*.

⁵ Л.А. Сулержицкий — К.С. Станиславскому, 21 февраля 1911 г. Париж // Сулержицкий. М., 1970. С. 476—478. В этом письме Сулержицкий пишет о том, какие «ад и подлость» приходится ему переносить во время репетиций.

⁶ A. Lugné-Poe, in *Éclair, 21 décembre 1922*.

⁷ Idem, in *Journal, 9 décembre 1922*.

⁸ В афише этих гастролей: «Иванов» и «Три сестры» А.П. Чехова, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Братья Карамазовы» по Ф.М. Достоевскому.

⁹ Boris de Schloezer, "Le Théâtre d'Art de Moscou", in *La Nouvelle Revue française, 1er décembre 1923*.

¹⁰ «Федра» Ж. Расина в переводе В.Я. Брюсова, художник А.А. Веснин; «Жирофле Жирофля» Ш. Лекока, художник Г.Б. Якулов. В 1923 году Камерный театр показал также «Адриенну Лекуверр» Э. Скриба, художник Б.А. Фердинандов. Были и другие французские пьесы, в отличие от Художественного театра, привозившего в Париж исключительно русский репертуар. В 1930 году Камерный театр представит «Грозу» А.Н. Островского, «Любовь под вязами» и «Негра» Ю. О'Нила в декорациях братьев Стенберг.

¹¹ André Antoine, in *Comœdia, 11 mars 1923*.

¹² André Lévinson, "Pylade chez Roscius", in *Comœdia, 12 mars 1923*. Ср. с J. Gaudrey-Rety, который пишет: «Лучше и в балете не сделать», in *Chantecler, 21 juin 1930*.

¹³ A. Lugné-Poe, "Meyerhold déchainé" [«Неустойчивый Мейерхольд»], in *Le Figaro, Paris, 2 juillet 1930*; repris dans *Les Cahiers de la Comédie-Française, 1999, n. 33*.

¹⁴ A. Antoine, in *L'Information, 24 juin 1930*.

¹⁵ Louis Jouvet, "Défense de Meyerhold", in *Paris-Soir, Paris, 12 juillet 1930*; Рус. Перевод см.: Мейерхольдовский сборник. Вып. 1. Том 2. М., 1992. С. 132—134.

¹⁶ In *Comœdia, 19 juillet 1926*.

¹⁷ Louis Jouvet, "Défense de Meyerhold", см. Прим. 15.

¹⁸ Он же. Meyerhold et le public russe", in *Bravo, 6 décembre 1929*. О парижских гастролех Мейерхольда см. также: Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Les Voies de la Création théâtrale, vol. 17, Paris, Editions du CNRS, réimp. 1999, et 2004, pp. 335—337*.

¹⁹ В афише: «Анна Каренина» по Л.Н. Толстому в постановке В.И. Немировича-Данченко и В.Г. Сахновского и «Любовь Яровая» К.А. Тренева в постановке Немировича-Данченко и И.Я. Судакова.

²⁰ Пьесы А.П. Чехова в постановке В.Я. Станицына, И.М. Раевского, Н.Н. Литовцевой и М.Н. Кедрова, «Беспокойная старость» в постановке Н.М. Горчакова (по программкам Театра Наций).

²¹ «Вишневый сад», постановка В.Я. Станицына. «Мертвые души» М.А. Булгакова по Н.В. Гоголю, постановка К.С. Станиславского (речь идет о

спектакле, созданном в 1932 году); режиссеры: В.Г. Сахновский Е.С. Телешева, Г.Г. Конский. «Кремлевские куранты», вторая сценическая редакция, постановка В.П. Маркова, М.О. Кнебель, И.М. Раевского.

²² «Идиот», постановка А. Ремизовой. «Иркутская история», постановка Е.Р. Симонова.

²³ В постановке «Бани» также принимал участие Н. Петров.

²⁴ «Маскарад», постановка Ю.А. Завадского.

²⁵ Cf. «Journal de Jean Vilar» et «Chronologie», in *Lioubimov. La Taganka, Les Voies de la création théâtrale, vol 20, Etudes et témoignages rassemblés par Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, 1997, pp. 398—399 et p. 419*.

²⁶ В то время говорили «госсекретарь по культуре».

²⁷ Свидетельство Андре-Луи Перинетти, Париж, 29 января 1998 года.

²⁸ Gilles Sandier, "Strehler et Lioubimov", in *La Quinzaine littéraire, Paris, 16 novembre 1977, reproduit in Lioubimov. La Taganka, op. cit., pp. 407—408*.

²⁹ См. С. 4.

³⁰ См. прим. 9.

³¹ Гинкас показал «К.И. из Преступления» Д. Гинка по Достоевскому, спектакль поставлен в московском ТЮЗе.

³² Габриадзе представил «Песню о Волге», которую создал не в Грузии, а в сотрудничестве с Санкт-петербургским Театром сатиры, Национальным театром Дижона и Change Performing Arts (Милан).

³³ «Школа драматического искусства» представила: «Плач Иеремии», музыка В. Мартынова, постановка и сценография Анатолия Васильева; «Амфитрион» Мольера, восемь диалогов из трех актов, постановка А. Васильева. Мастерская Петра Фоменко показала спектакли «Волки и овцы» А.Н. Островского, постановка Петра Фоменко, «Двенадцатая ночь» У. Шекспира под названием «школьные работы», постановка Евгения Каменьковича; «Месяц в деревне» по И.С. Тургеневу, постановка Сергея Женовача; «Приключения», постановка Ивана Поповски (см. выше), а также цикл лекций.

³⁴ Речь идет о спектакле «Нумер в гостинице города NN» Центра им. Мейерхольда (см. выше).

³⁵ О педагогике и работе у Петра Фоменко см. выступления Сергея Женовача в дебатах «Россия 97. Необходим ли театр?», проводимых Б. Пикон-Валлен (UBU Scènes d'Europe, 1998, n°8, pp. 29—32).

³⁶ В частности, в рамках курса истории театра, который я веду на протяжении многих лет в CNSAD.

³⁷ См. беседу Льва Додина и Беатрис Пикон-Валлен, опубликованную на сайте Théâtre du Soleil.

³⁸ В последние три года фестиваль «Пассаж» перебрался из Нанси в Метц.