

Татьяна Кузовчикова
Вадим Максимов

«Сирано» в *Comédie-Française* – гармония традиций

Любой театр, имеющий национальную культуру, формирует и развивает ту или иную традицию. Традицию можно декларировать, но от этого она не станет воплощать художественное содержание произведения. Общий уровень культуры всегда напрямую связан с использованием традиций.

Понятие театральной традиции определил в свое время Луи Жуве на материале французской культуры. В статье «Традиция и традиции» он писал: «Традиция – это склад ума, это отнюдь не привычка и не обычай, но особое направление ума, тенденция, манера видеть и действовать, свойственные всем людям одной профессии. Говорить о традиции в театре – значит говорить о преемственности его деятельности, спектаклей, творчества актеров, восприятия зрителей во всех тех аспектах, в которых нам преподносит их история театра. Или о которых мы можем судить по произведениям драматургов»¹.

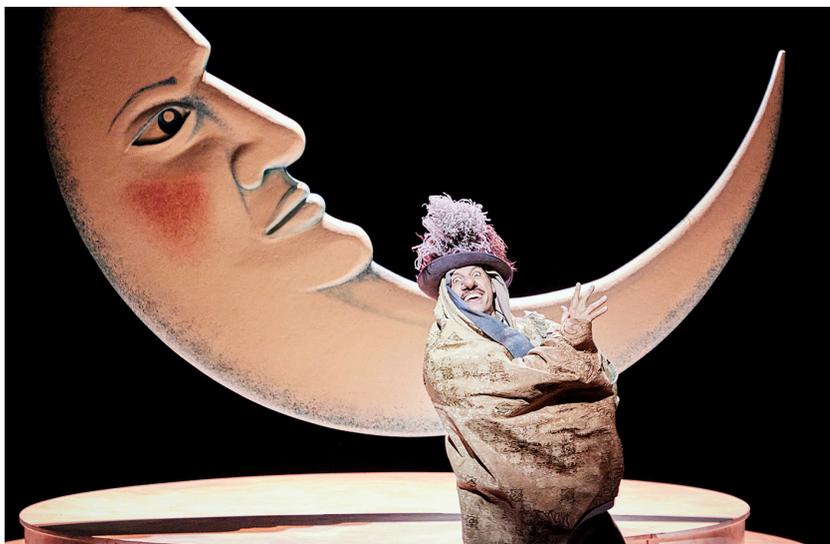
Итак, традиция театральная воплощается во всех компонентах театра и при этом неотделима от общей культурной ситуации. Театральная традиция – по Жуве – вырастает из понятия (но и противопоставляется ему) «традиции» (множественное число, во французском нет путаницы с родительным падежом).

«Традиции – не что иное как приемы, трюки, фокусы, манера игры, бесчисленное число раз скопированные друг у друга. Они обладают такими же достоинствами, как гвозди, вбитые для удобства в стены пустой комнаты»².

Понятия «традиция» и «традиции» связаны между собой, но не однородны. Традиция вырастает из множества различных приемов. Жуве суммирует группы традиций: «мимическая», «текстовая», «мольеровская». Совокупность их дает новое принципиально иное качество – Традиция.

На основе этих понятий выдающийся российский театровед Л.И. Гительман формулирует конкретные свойства традиции *Comédie-Française*, лежащие в основе общей французской театральной традиции: «Актеры Комеди Франсез, – пишет Гительман, – считают своим высоким долгом хранить в чистоте и нетронутости традиции сценического искусства, установленные в памятном для Франции XVII столетия»³.

По мнению Гительмана, на рубеже XIX–XX вв. эта традиция достигла вершины в актерском творчестве и в теоретическом осмыслении великого представителя французской школы Бенуа-Констана Коклена: «Коклен суммировал общие принципы академической французской школы сценического искусства, созданные практической деятельностью многих поколений французских актеров. Он определил самую суть этих принципов»⁴. Эта традиция – в общей культуре, в виртуозном владении искусством речи, в мастерстве внешнего перевоплощения, в разработке облика и поведения персонажа, в индивидуализации образа.



Л. Лафитт – Сирано. «Сирано де Бержерак». *Comédie-Française*

«Величайшего триумфа» достигает Коклен в роли Сирано, поднимаясь до «трагического ощущения» на контрасте героического и комического.

Уже здесь, в этой краткой характеристике, очевидно закономерное соединение различных традиций на основе академизма. Причем происходит это за пределами *Comédie-Française*, которая останавливается в развитии, вынуждает крупнейших актеров покинуть Дом Мольера. А национальная французская школа развивается в различных вариациях предрежиссерского и режиссерского театра.

Можно было бы сказать, что премьера спектакля «Сирано де Бержерак» Эдмона Ростана 28 декабря 1897 г. на сцене *Théâtre de la Porte Saint-Martin* стала началом новой традиции. Однако это не вполне корректно. Пьеса развивает эстетику романтизма, но использует средства «новой драмы». Коклен разрушает систему амплуа, но прежде он поднимает на высочайший уровень комедийное амплуа слуг – главных героев французских комедий.

Спектакль 1897 г. стал уникальным новаторством именно потому, что комедийный талант исполнителя вырос до возможности синтеза с героическим пафосом. Герой-романтик в комическом облике достигал

предсмертного трагического осмысления себя, самопознания. И это был подлинный трагизм, продиктованный новым мировоззрением эпохи.

Триумф и парадокс премьеры «Сирано» вызваны тем, что впитавшие национальную театральную традицию Ростан (в драматургии) и Коклен (на сцене) противопоставили новую форму и академизму, и авангардному режиссерскому театру. Отсюда доступность «Сирано» широчайшим зрительским кругам.

Ростан признан национальным героем. Он чуть ли не самый молодой член Французской Академии за всю ее историю. При этом непосредственно влияет на многие направления и личности эпохи (в России – от Горького до Блока).

В *Comédie-Française* реформы шли медленно. Менялся репертуар. Режиссерское влияние произошло в конце 1930-х стараниями «Картеля четырех» и Жака Копо. Но это касалось отдельных спектаклей. Возможность единой режиссерской стратегии возникла позже, в 1950-е, вероятно, благодаря, прежде всего, Жану Мейеру.

«Сирано» Ростана, ставший классикой, на сцену *Comédie-Française* проникал с трудом. Первая постановка состоялась только в 1938 г. в режиссуре Пьера Дюкса с Андре Брюно в заглавной роли и Мари Белль в роли Роксаны. В последующие годы «Сирано» появлялся на сцене Дома Мольера, но нечасто.

В 2006 г. состоялась знаменитая постановка в режиссуре сосьетера *Comédie-Française* Дени Подалидеса. Спектакль вошел в репертуар на многие годы и выдержал сотни представлений. Трактовка оказалась яркой и актуальной для XXI в.

Переосмысление пьесы заключалось в том, что все происходившее на сцене было театрализовано. Персонажи – актеры, разыгрывающие роли Ростана. На первый план вышла метадрама. «Сам Сирано в этой постановке влюблен, кажется, не столько в Роксану, сколько в театр. Героиня Франсуазы Жиллар выпадает из рассказанной истории. Режиссер и актриса намеренно стирают с Роксаны все, что может привлечь к ней одновременно знатного вельможу, неловкого красавца-провинциала и бедного поэта-воина»⁵. Почему Роксана в спектакле Подалидеса лишена выразительности, считавшейся аксиомой конфликта и структуры пьесы? Потому что сюжет спектакля развивается вокруг игры, создаваемой воображением, а не реальностью. Подлинна только игра, реальность – условна. Развитие конфликта – в становлении ролей и возможности их воплотить.

Сцена дуэли с де Вальвером показательна для любой инсценировки «Сирано». «Сирано Ростана в сцене дуэли – виртуозный воин, Сирано [Мишеля] Вюйермоза – кривляющийся комедиант, далеко не сразу хватающийся за шпагу, но обыгрывающий попадающийся ему под руку реквизит (оружием в его руках становятся по очереди буквально все окружающие предметы). Кажется, его дуэль – лишь словесный поединок филигранного остроумия с почти бессловесной глупостью»⁶. И это точное попадание в самую суть конфликта: Сирано – художник-творец и в театральном зале, и в любовной сцене, и на войне. Он побеждает благодаря артистизму. Театральная шпага становится непобедимым оружием благодаря творческому преображению.

Как тут не вспомнить определяющую сцену «Сирано» Николая Рощина в Александринском театре! Там де Вальвер и Сирано вытаскивали все более и более современное оружие, включая автомат Калашникова в новейшей модификации. Понятно, что словесная дуэль теряла смысл, а воинское состязание становилось фальшью, – впрочем, это тоже отражение некой игры. Местом действия спектакля Подалидеса становилась сцена, с ее реквизитом, машинерией, люками и механизмами. Реален мир сцены, реальны актеры. Сценическая атмосфера оправдывала эклектизм в решении отдельных эпизодов. Целостность обретается только в развязке конфликта.

Умиравший Сирано оказывается на сцене в кресле, дублирующем кресло из «Мнимого больного», в котором Мольер доигрывал свой последний спектакль. Кресло Мольера выставлено теперь в фойе *Comédie-Française*, в центре зрительского гардероба, сразу при входе. Спектакль использует прием документального театра: сцена становится такой же реальностью, как артефакт в зрительском пространстве. При этом особый смысл обретает фраза Сирано: «Я прожил как суфлер». Метафора Ростана обозначает ту роль, которую играл его герой в любовной коллизии. В театрализованной реальности Подалидеса Сирано преодолевает суфлерство по отношению к тексту Ростана и к креслу Мольера. Умирает самим собой, вырывается из кресла. Зритель видит Мишеля Вюйермоза, его познание и освобождение.

Новейшая премьера «Сирано де Бержерака» в *Comédie-Française* (8 декабря 2023 г.) несомненно связана с метадраматизмом спектакля Подалидеса, но отражает новую культурную ситуацию, отличающуюся от постмодернизма рубежа веков. Спектакль бесспорно вписывается в линию академизма и знаменует завершение долгих постмодернистских

исканий Дома Мольера. Однако это академизм особый, скорее в духе старого *TNP* Жана Вилара, в котором соединились различные традиции в новом контексте.

Прежде всего восхищает парижский зритель, с энтузиазмом стремящийся приобщиться к этому академизму и ощущающий себя частью французской культуры. Порадовавшись за парижского зрителя, имеющего качественные театры, олицетворяющие национальную школу, хочется сделать вывод, что здесь зритель ждет не откровения в театре, не потрясения от чего-то нового и ошеломляющего, а именно погружения в великую истину и незыблемую классику.

Первое впечатление от спектакля – это ощущение сценического воплощения поэзии и пьесы. Исполнители втягивают в текст, завораживая четкостью и звучностью речи. Разумеется, текст интерпретируется, но не разрушается. В диалогах только усиливаются комические интонации Ростана. Колоссальный диапазон интонаций сам по себе является интерпретацией и режиссурой пьесы.

Однако, когда Сирано (Лоран Лафитт) рассказывает Ле Бре (Адриен Симион) о своей любви к Роксане, интонация меняется и комизм исчезает. В лирических сценах голос становится высоким и как бы неустойчивым. Именно в текстовой интерпретации поразителен диалог Сирано с Роксаной. Она (Дженнифер Декер) говорит о своей любви к Кристиану, не называя его, а Сирано, пытаясь догадаться и храня надежду, проявляет все колебания своих гипотез только через звук «О!», который после каждой строки героини несет абсолютно разный подтекст. (Как не вспомнить тут традицию Луи Жуве, демонстрировавшего всю гамму состояний своего Жеронта в «Плутнях Скапена» 1920 г. через повторение реплики «Кой черт понес его на эти галеры».)

Вся интонационная игра только в самом финале поднимается на уровень пафоса, когда Сирано говорит о собственной смерти твердым сильным голосом. В этом смысле развитие действия – это поиск и достижение совершенной романтической формы. Есть основания видеть в Сирано–Лафитте трагического героя. Можно ли говорить о трагической развязке пьесы? Вероятно, нет. Потому что только актерских выразительных средств недостаточно для современной трагедии на сцене. Критерии трагедии чрезвычайно усложнились в XX в. Театры не стремятся к жанровой однозначности. Режиссер удерживает художественную форму на уровне метадраматизма, не переключаясь в трагизм.

Эммануэль Даума получил актерское образование в Консерватории в Марселе, продолжил обучение в Лионе. До прихода в *Comédie-Française* играл в разных театрах. С 1999 г. начал работать как режиссер, ставил современные и классические пьесы (например, «Ученые женщины» Мольера, «Обмен» Клоделя). Характерно, что постановки демонстрируют явное жанровое разнообразие. До «Сирано де Бержерака» Даума поставил в *Comédie-Française* несколько спектаклей: «Летний дождь» Маргерит Дюрас (2011), «Кандид» Вольтера (2013), «Счастливая уловка» Мариво (2018), «Дон Жуан» Мольера (2022). Кроме того, Даума активно занимался преподавательской деятельностью в консерваториях Гренобля, Монпелье и Парижа.

В интервью, данном перед премьерой спектакля, режиссер подчеркивал свое личное тождество с главным героем и жанровое мировосприятие Сирано: «В чем-то это пьеса плаща и шпаги, а вот мелодраматичный момент»⁷. Это жанровое переключение в спектакле демонстрирует не режиссерский стиль, а отношение героя к меняющейся действительности.

В «Сирано» Даума ярко реализовал многожанровость и трагикомизм спектакля. Фарсовый Монфлери (Николас Шупен) в начале разыгрывает самостоятельный спектакль. Его петушинные выкрики заканчиваются визуальным преображением, когда за спиной неожиданно расправляется огромный павлиний хвост. Чуть позже его интонации будут комично пародировать Сирано.

Главным режиссерским приемом становится популярный сегодня кросс-кастинг. Все роли играет мужская труппа, кроме одной-единственной – Роксаны. Все, за исключением нее, Сирано и Кристиана (Йоанн Гасиоровски), играют по несколько ролей. Дело, конечно, не в непоследовательности использования кросс-кастинга, а в целостности образов Роксаны и Кристиана. Здесь мы не видим грани между исполнителем и сценическим образом. Сирано–Лифитт, напротив, постоянно преображается. Его игра рождена игровой природой персонажа, она – его органика. Здесь тема «я прожил как суфлер» не является режиссерской трактовкой.

Целостность трех ролей и исполнителей в спектакле Даума не случайна. Все трое противопоставляются миру физическому – телесному и масочному. Роксана одинока в реальном мире, так же как Дженнифер Декер единственна в мужском составе спектакля. Она сама создает вообразимый образ своего возлюбленного и материализует его. Даума

говорит: «Кристиан не интересуется Роксану просто как самый красивый юноша, она хочет верить, что он также самый умный и самый выдающийся»⁸. Роксана, как и Сирано, формирует реальность, в которой живет.

Кристиан – по мысли Даума, тоже трагический герой, только не совершающий выбора: «Термины, в которых Сирано заключает сделку с Кристианом (“Я буду твоим умом, ты будешь моей красотой”), напоминают сделку Мефистофеля с Фаустом. Кристиан теряет свою душу. Сирано создает себе аватар, как бы улучшенную версию себя. Он манипулирует Кристианом так же, как и Роксаной»⁹.

Общее решение всех второстепенных ролей – метадраматическое. Актер Жордан Резги в роли Дуэньи сначала появляется в огромном женском платье, а потом выходит из него как из маски – и становится де Вальвером, затем другими персонажами и снова Дуэньей. Между разными ролями нет смысловой связи. Зритель неизбежно видит прежде всего актера, а потом уже образ.

Единственный афро-французский актер (Биран Ба) играет гвардейца, другие роли, а в последней сцене – монахиню, Мать Маргариту от Иисуса. Именно внешние формальные признаки определяют целостность линий и главную тему – бесконечность перевоплощений. Кроме главных героев, целостных образов нет. Зритель наблюдает за миром театра и за исполнительскими техниками, оживляющими этот мир. Классические герои неоромантической пьесы становятся живыми и актуальными через исполнительское отчуждение.

Таким образом, зритель воспринимает не целостные образы персонажей, ограниченные ролями, а исполнителей и «исполнительские практики», в которых актеры перерастают свои эмоции и делают живыми, действующими любых литературных персонажей.

Подлинный театр – это преодоление литературы, в том числе великой. При этом театр есть не воспроизведение реальной жизни и человеческой психологии, а создание самостоятельной художественной реальности. Разными способами, в зависимости от художественной системы.

Все роли Ростана создаются актерскими средствами и дополняются режиссерскими акцентами. Например, Сирано не убивает де Вальвера. Он приставляет к его горлу шпагу (попал «в конце посылки»), и тот убегает переодеваться в следующую роль. Сирано в спектакле гуманизируется. Все действия персонажей можно рассматривать как театральную игру.

Только в финальном пятом акте все участвующие персонажи, игравшие до этого в условных стилизованных костюмах, впервые надевают парики и историческую одежду. Только здесь персонажи приближаются к конкретной эпохе, с этой стороны усиливая академизм.

Если в финальной сцене «Сирано» Подалидеса герой преодолевал театрализованную реальность, становился самим собой, вырываясь из границ, обозначенных креслом, то в спектакле Даума Сирано преодолевает земные страсти, освобождается от земной плоти. Прекрасно то, что бесполезно! Режиссер говорит: «Сирано умирает стоя, закинув голову к звездам, осознавая единственное качество, которое он признает в себе, – свой «*panache*» (гонор/апломб). Он упал с Луны, он ни в чем не воплотил любовь, не получал никаких выгод от своих действий. “*Mais on ne se bat pas dans l’espoir du succès! / Non! non, c’est bien plus beau lorsque c’est inutile!*” – эти строки мне кажутся одними из самых прекрасных в пьесе»¹⁰.

Замысел режиссера заключается в идее одиночества и исключительности Сирано. Его действия бессмысленны с точки зрения обыденной логики. Он не может реализоваться ни в любви, ни в творчестве. Понимание этого приходит к Сирано в последнем монологе. Возможно, в комическом эпизоде, в котором он изображает перед де Гишем человека с Луны, единственный раз проявляется подлинный Сирано. И к этой Луне (описанной реальным Эркюлем Савиньеном Сирано де Бержераком в XVII в.) обращает предсмертный взгляд герой Лорана Лафитта. Тема ухода на Луну возникает и в последнем монологе Сирано.

Концепция, предложенная Даума, подхватывает еще одну традицию – экзистенциальной драмы. Индивидуальный романтический мир, в котором живет герой, подлиннее меркантильной реальности. Этот мир создан выбором Сирано.

В результате спектакль – это не театрализация жизни, а реализация творческой фантазии. Преображение действительности, а не действительность театра.

И все же постоянное напоминание зрителю о присутствии в театре (причем театре как носителе культуры и цивилизации) проходит через все действие. Еще один пример метадрамы: все перемены декораций делаются открытым приемом рабочими сцены. Хотя завершение эпизода обозначается кратчайшим затемнением. Так возникает второй план игры и фантазии – они происходят и в театральном мире.

Декорационное оформление (Хлоэ Ланфор, создавала спектакли оперные и по классическим пьесам) – это тоже реализация игры

и фантазии, но не пышности и театральной фальши. Это лаконичная сценография, очень напоминающая принцип «трех стульев» в *TNP* Жана Вилара, также предполагающий яркие стилизованные костюмы. В первом акте четырехступенчатый круглый помост – очень схожий со сценографией «Убийства в соборе» Вилара (1945) – на фоне театрального занавеса. Сверху могут спускаться облака, луна, прочие театральные атрибуты. Для любовных сцен используется передвижная лестница с небольшими площадками. Военные сцены – не в окопах, а в казарме. Двухэтажные кровати на колесах, позволяющие легко перестраивать мизансцены и располагать персонажей на нескольких уровнях. Военные и монастырские сцены идут на фоне черной бездны с использованием световых «прострелов». Общий минимализм подчеркивает постоянные, но редкие детали театрального реквизита.

Характерное для французского театра стремление сохранить традиции воплощается в активном их развитии и тонком соединении.

Последнее представление нового «Сирано» состоялось 29 апреля 2024 г., после чего закончился контракт с исполнителем Сирано Лораном Лафиттом. В сезоне 2024/25 спектакль включен в репертуар *Comédie-Française*. Первый спектакль состоялся 4 ноября, в заглавной роли Сирано – пансионер *Comédie* Николас Шупен, игравший в «Сирано» Монфлэри и еще пять второстепенных ролей.

¹ Жуве Л. Мысли о театре. М.: Изд-во ин. лит-ры, 1960. С. 156.

² Там же. С. 155.

³ Гительман Л.И. Традиции и «традиции» // Памяти Льва Иосифовича Гительмана. СПб.: СПбГАТИ, 2012. С. 13.

⁴ Там же. С. 20.

⁵ Иванова А. *Comédie-Française* сквозь призму кинокамеры // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2019. № 3–4. С. 163.

⁶ Там же.

⁷ Daumas E. Il vaut mieux rêver sa vie que la vivre // *Cyrano de Bergerac* [programme]. *Comédie-Française*. 2023. P. 10.

⁸ Ibidem. P. 12.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem. P. 11. В переводе Т. Щепкиной-Куперник: «Считаете смешною, / Ненужной выходку мою? / И сам я признаю, / Что в бой вступать со смертью бесполезно».