

Анастасия Иванова

Comédie Française сквозь призму кинокамеры

Полноценных гастролей *Comédie Française* в России не было с 1973 года. В последующие четыре визита театр привозил по одному спектаклю: «Мизантроп» (1985), «Лес» (2005), «Женитьба Фигаро» (2010) и «Лукреция Борджиа» (2017), – так что, находясь в Москве, было невозможно получить общего представления о жизни старейшей в Европе театральной труппы.

Ситуация начала меняться в 2016-м, когда *Comédie Française* в сотрудничестве с «Пате лайв» (*«Pathé Live»*) представила свои спектакли в кино-театрах всего мира. К сегодняшнему дню в копилке впечатлений восемь постановок Дома Мольера. Все они (кроме долгожителя «Сирано» в режиссуре Дени Подалидеса) весьма юны: «старшему» («Мизантропу», реж. Клеман Эрвьё-Леже) только-только исполнилось пять лет, а «младший» («Двенадцатая ночь», реж. Томас Остермайер) живет свой первый сезон.

Театр *Comédie Française* сейчас возглавляет Эрик Рюф. Актер, режиссер и сценограф, он пришел сюда в 1993-м, спустя пять лет стал сосьетером, а в 2014 г. назначен генеральным администратором. Основными задачами на посту «первого среди равных» Рюф назвал: приглашение крупнейших мировых режиссеров, возвращение Дома Мольера на Авиньонский фестиваль и расширение зрительской аудитории. Пока генеральному администратору удается последовательно воплощать программу в жизнь: лучшие режиссеры ставят в *Comédie Française*, три года назад состоялось триумфальное возвращение театра в Авиньон со спектаклем «Проклятые» Иво ван Хове по сценарию Лукино Висконти «Гибель богов». Благодаря регулярным кинопоказам поклонников у труппы становится все больше.

Каждый новый сезон – три новых спектакля на экране. В идеале – премьеры текущего или прошедшего сезона. Исключение сделано только в первый год, когда для знакомства с *Comédie Française* отбирали классические, не обязательно новые постановки, пользующиеся любовью парижской публики. Шекспир, Мольер и Ростан. Это был осторожный, оценочный шаг. Театр предлагал возможному зрителю то, чего тот и ожидал от старейшего европейского театра – верности традициям, но без музейной пыли. Современного разговора, но в рамках приличий. К слову, режиссерами спектаклей выступали лишь «свои», сосьетеры *Comédie Française* – Эрик Рюф, Клеман Эрвьё-Леже и Дени Подалидес. Выбор спектаклей для первых кинопоказов можно объяснить еще одной причиной. Она заключена в знаменитом девизе *Comédie Française – Simuletsingulis*, который переводят как «быть вместе и быть самим собой». Актер Жереми Лопес говорит: «Мы становимся сильнее и защищеннее, играя вместе». Здесь ни у кого не возникнет сомнений, кого спасти из горящего дома – актера или режиссера. Труппа прежде всего – на этом держится *Comédie Française*. Более того, это первый пункт ее «Устоев», опубликованных на сайте театра. И – благо



«Сирано де Бержерак». *Comédie Française*. Сцена из спектакля

театр репертуарный – даже на экране мы можем видеть большинство актеров в разных постановках.

К сожалению, блистательный Мишель Вюйермоз предстал перед кинозрителем лишь в одной роли – Сирано. Правда, в ней – вся актерская жизнь с ее драмами, комедиями, водевилями и трагедиями. Роль актера, играющего актера, играющего, кажется, всю драматургию мира. Неслучайно Петр Наумович Фоменко, работая с Вюйермозом над Несчастливцевым, нашел в нем бесконечный источник театральности и предложил Подалидесу-режиссеру (в «Лесе» он был Счастливым) занять его в одной из самых театральных пьес.

«Сирано де Бержерак» Подалидеса получился своего рода *hommage* тому, что веками воспринималось зрителями как чудо театра. Он вобрал в себя театральную музыку – хачатуряновский вальс из «Маскарада» и «Болеро» Равеля. Театральную смерть – брызги крови, красными маками и россыпью красных бумажных кружочков заливающие подмости. Театральную машинерию и сценографию разных веков – подъемные машины, люки, расписные задники, примитивные сценические приспособления для воссоздания тех или иных звуков и, наконец, видеопроекцию. Театральную историю – пока собирается в первом акте публика Бургундского отеля, мы видим на экране не только крупные планы зрителей в зале, сменяющиеся крупными планами современных исполнителей, но и тех, кто некогда играл заглавную роль. В своеобразном

прологе режиссер позволяет себе здесь (единственный раз) и текстовую вольность. Реплика Горожанина о присутствующих на спектакле Бургундского отеля («Бдю, Поршер, Бурзе, достойный поклоненья, / Кюро, Бурдон, Арбо... Какие имена! / И ни одно из них не будет знать забвенья») дополнена именами тех, кого нам показывают – Сирано прошлого столетия, а также тех, кто успел сыграть уже в этом спектакле за десять лет его сценической жизни.

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 пресыщенного вельможу, неловкого красавца-провинциала и бедного поэта-воина (хотя мужские роли здесь тоже не раскладываются на привычные типажи). В Роксане нет ошеломляющей красоты. Чтобы увлечься ею, нужно долго и пристально вглядываться, вчитываться в ее внутренний мир. По силам ли это де Гишу и Кристиану, да и нужно ли им? Вот и остается Роксана своеобразным символом чего-то недостижимого и не слишком понятного – театрального признания, если не сказать славы. И конфликт между статным юным актером – неумелым, делающим свои первые шаги, но уже назначенным на главные роли в силу своей типажной молодости, – и мэтром-виртуозом, способным сыграть все что угодно, но не отвечающим возрастным требованиям жестокого театрального божества, а кроме того давно потерявшим веру в себя.

Страх стать, быть на сцене «всерьез»... Балагурство Сирано Мишеля Вюйермоза именно этого порядка. Он умеет и «знает все и еще одну вещь», но прячет свое мастерство за бесконечными дурачествами. Сирано Ростана в сцене дуэли – виртуозный воин, Сирано 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. Но если присмотреться к забавному комедианту, обнаружишь тот уровень дуракавалятельного мастерства, которое заставит вспомнить стрелеровского Арлекина. Каждый жест отточен, каждый «небрежный» выпад обязан годами работе над собой, каждая улыбка словно добыта из кладовых сыгранных и несыгранных комических ролей. Не участвуют в этом «дурачком»

спонтанном спектакле лишь глаза, требовательно ищущие (и боящиеся найти) своего единственного зрителя. Когда, наконец, Сирано встречается взглядом с Роксаной, тогда театр призывает своего актера к ответу, и начинается игра всерьез. И в финале первого акта новый смысл обретает реплика Сирано после известия о свидании, назначенном Роксаной. В переводе Щепкиной-Куперник: «Зачем бы ни звала, ей нужен Сирано!..», но в оригинале: «Ради чего бы это ни было, но она знает, что я существую». Это не слова обыденно живущего человека, которого на целую ступень приблизили к недостижимому счастью; но слова того, кто задыхался, как вдруг получил глоток воздуха. Театр знает, что актер существует. И даже местоимение «она» здесь важно. Ведь речь идет, естественно, не о каком-то абстрактном театре, а о *Comédie Française* – Французской Комедии. О ней.

Хочется остановиться еще на одном чудном примере игры в театр с театром. Последний акт. Умиравший в кресле Сирано. Кресло, изначально покрытое чехлом с цифрой пять, как «отдыхающее» место зрительного зала, без чехла становится очень похожим на легендарное обшарпанное кресло из «Мнимого больного» (кажется, сценография Эрика Рюфа во многом вдохновлялась, если не использовала их напрямую, элементами декораций и реквизита ушедших спектаклей *Comédie Française*). То самое кресло, в котором сидел Мольер, когда ему стало плохо (спектакль прервали, дома Мольер умер).

И вот диалог с Рагно о том, что тот служит у Мольера, повторяемая в бреду реплика «кой черт послал его на эту галеру!», самоэпитафия... Сирано говорит, что сидящим в кресле он не умрет, встретит смерть на ногах. Русские переводы передают именно это намерение – встретить смерть лицом к лицу, стоя, и со шпагой в руке. Во французском же тексте (еще одно открытие, сделанное благодаря спектаклю) говорится: «Не здесь! Нет! Не в *этом* кресле!». Сирано Мишеля Вюйермоза с ужасом смотрит на мольеровское кресло: театр словно вынуждает его принять смерть суфлером великого комедиографа. «Я прожил как суфлер». Ему же важно хоть в смерти остаться самим собой и принести театру себя, а не эхо другого. Тем временем без этого «другого» *Comédie Française* немислима. Это его дом, до создания которого он не дожил семи лет. Дом того, кто не успев побыть настоящим хозяином, сразу занял в нем место ангела-хранителя. Именно эти слова промелькнули в интервью одной из актрис: ангел-хранитель. Хотя, когда смотришь на лица актеров, говорящих о нем, вслушиваешься в их интонации,



А. Д'Эрми – Зербинетта, Б. Лаверн – Скапен. «Плутни Скапена». *Comédie Française*

начисто лишены пафоса, понимаешь, что речь идет, скорее, о домовом. Заботливым и любимым домовом – Жане-Батисте Мольере.

Вероятно, ни одни гастроли *Comédie Française* не обходятся без мольеровских постановок. Именно их ждут от театра, а он всегда готов ими поделиться. Как и с кинозрителями, которым дали возможность увидеть «высокую» комедию «Мизантроп» (подарившую своему автору отвергнутое им право на место в Академии) и одну из самых смешных пьес репертуара – «Плутни Скапена».

Ее (ту самую, из которой «целая у вас заимствована сцена!») – поставил Подалидес. Судя по транслируемым спектаклям (кроме двух упомянутых, еще «Луcretia Борджиа»), он очень «актерский» режиссер. В его постановках не хочется и не стоит (за редким исключением, о котором речь ниже) выискивать концепции. Он просто берет пьесу, актеров и разыгрывает с ними увлекательное действие, цепляющее публику, с одной стороны, кажущейся режиссерской примитивностью, а с другой – невероятной плотностью и насыщенностью игры. Она буквально зачаровывает режиссера, заставляя его вновь и вновь ставить спектакли о «человеке играющем». Театру был посвящен «Сирано». Свой театр творит и заглавный герой «Плутней Скапена». Только если театр Сирано был театром классическим, со зрителем хоть и пристрастным (как де Гиш), но все же более или менее отделенным четвертой стеной,



Л. Стоккер – Нерон, Б. Лаверн – Нарцисс. «Британик».
Comédie Française

то вихрь, закрученный Скапеном, имеет ярко выраженную иммерсивную природу. Его зрителям – как сценическим, так и расположившимся в партере, – отсидеться не удастся. Роль Скапена Дени Подалидес предложил Бенжамену Лаверну – актеру, прежде существовавшему на вторых, а то и на третьих ролях. Если не знать об этом своеобразном дебюте, подумаешь, что перед тобой один из премьеров труппы, давно заслуживший право на бенефис.

Бенжамен Лаверн играет нечто среднее между Фигаро и Арлекином, в предках которого числится средневековый бес. Эта безжалостная чертовщинка моментами превращает заразительно смешного героя, обаятельного интригана и дамского угодника (лукавой цыганке Зарбинетте ловкий и мужественный Скапен куда более под стать, чем невнятный и беспомощный Леандр) в пугающего своей жестокостью и беспринципностью персонажа.

Вот, например, знаменитая сцена избиения Жеронта, прежде уже побывавшего в шкуре облапошенного зрителя («кой черт послал его на эту галеру?!»). Посажённый в мешок, подвешенный над первыми рядами зрительного зала, под хохот публики он получает один жестокий удар за другим. Скапен не довольствуется ролью палача, но берет зрителей в сообщники – предлагает подростку с первого ряда ударить извивающийся у него над головой мешок. Тот соглашается. Смех по

инерции продолжается, но постепенно стихает. Приходит осознание совершенного. Таких переходов от фарса к драме в спектакле немного, но именно они придают постановке дополнительный объем, не позволяющий отнестись к одной из последних пьес Мольера как к пустому развлечению. Герой Бенжамена Лаверна появляется из-под сцены, как из преисподней. Его изначальная хромота, удовлетворение от сотворенного зла, коварство – часто идущее на пользу другим, но всегда приносящее дивиденды, – все это вызывает прямые ассоциации. Спустя год эти ассоциации возникли вновь. Тогда в «Британике» Жана Расина (режиссер Стефан Брауншвейг) Лаверн сыграл Нарцисса – коварного советника Нерона, сбивающего того с пути истинного. Искусителя, а по сути, дьявола. Это казалось прямым продолжением темы, заявленной актером в Скапене. К сожалению, этой концепции повредила очередность показа спектаклей *Comédie Française* на экране. Зрители зала Ришелье увидели Нарцисса годом раньше Скапена. Значит, ловкий слуга вырос из политического искусителя, а не наоборот. Скапен буквально впитал в себя Нарцисса, сделав его частью обаятельного фарсового персонажа.

Нарцисс в спектакле Брауншвейга, кажется, не существует как отдельная личность. Это искуситель не со стороны – изнутри. Сцены Нарцисса-Лаверна и Нерона-Лорана Стоккера выстроены так, что герои не смотрят друг на друга. Мизансценически Нарцисс всегда находится несколько позади Нерона. Их диалог создает впечатление внутреннего, как у Ивана Карамазова и черта. К концу сцены слияние персонажей становится столь полным, что только когда Нерон внезапно поворачивается к Нарциссу и смотрит тому в глаза, чтобы тут же увести его за собой, зритель сознает, что героев было двое. Всю эту внутреннюю дьявольскую виртуозность Лаверн выводит вовне. Из побуждающего к действию становится действующим. И без усталости действует на протяжении всего спектакля. Лишь однажды актер оказывается в ситуации проигрыша. Сцена с кошельком в «Плутнях Скапена» по уровню требуемой актерской виртуозности сопоставима со знаменитой сценой с тарелками в «Слуге двух господ». В спектакле Комеди Франсез Жеронта – скупого отца, не способного расстаться с пятьюстами экю ради спасения сына, – играет Дидье Сандр. Актер, прошедший школу Гротовского, работавший с Джорджо Стрелером, Патрисом Шеро, Люком Бонди и Антуаном Витезом, переигравший большинство героев классического репертуара во главе с Родриго в клоделевской «Атласной туфельке». Он вступил в труппу Комеди Франсез в 2013 г. и, кажется, впервые с тех

пор получил роль комичную и гротескную. В его Жеронте все чересчур. Утрированный грим – с оттопыренными ушами и выступающими щеками, карикатурные голосовые модуляции, шаржированная пластика, слишком многослойный костюм, слишком патетичные интонации, – из всего этого вместе, как из кучи мусора (визуально он чем-то напоминает Плюшкина), вырастает личность-манипулятор. Пересматривая спектакль, понимаешь, что ему удалось обмануть и тебя – зрителя – заставив увидеть то, чего нет. Например, несуществующий грим, который визуализировался одной лишь сложнейшей мимической партитурой.

Жеронт Дидье Сандра – своеобразный парафраз Гарпагона – виртуоз скупости, но еще и виртуоз игры. Впрочем, возможно, это свойство актерской природы самого Сандра – умение оценить красоту игры как своей, так и партнера (к примеру, в «Сирано де Бержераке» его граф де Гиш получал истинное наслаждение, глядя на своего антагониста в сцене дуэли или в общении с гасконцами при осаде Арраса). Жеронт, измышляя все новые и новые лацци, не позволяющие кошельку попасть в руки Скапена, постепенно достигает пика, после которого возможны только поклоны и аплодисменты. А потому уже по большому счету становится неважным тот «незначительный» факт, что золото все же достается Скапену. «Галеры! Проклятые галеры!»... Кажется, в запасе у Дидье Сандра осталось еще сотен пять интонаций и жестов, чтобы бросить легендарную фразу в лицо Скапену. Урок мастерства преподан, учитель может покинуть аудиторию, оставив за собой ошарашенного и – в случае со Скапеном – обозленного ученика.

Новый смысл приобретает и финальная угроза Скапена об отмщении: герой Лаверна будет мстить не за то, что Жеронт «насплетничал на меня сыну», а за свой актерский проигрыш. Пусть Скапен получил деньги, но один актер положил другого на обе лопатки, а потому, дабы в следующий раз победа оказалась безусловной, актер Скапен поместит актера Жеронта в мешок, чтобы его не видела публика, и отыграется по полной.

К слову, работа Сандра в постановках Рюфа и Эрвьё-Леже более предсказуема: благородные отцы семейств – Капулетти и граф в «Исправленном щеголе» – типичное возрастное развитие амплуа героя. А вот его граф де Гиш в спектакле Подалидеса весьма любопытен. Бывают актерские работы, в разговоре о которых хочется позабыть о собственной профессии и просто поделиться зрительскими (и женскими) впечатлениями. На минуту забываю – делюсь. Будь я на месте Роксаны



К. Монтенез – Фронтен, А. Д'Эрми – Мартон. «Исправленный щеголь».
Comédie Française

в этом спектакле выбор, между Кристианом и Сирано был бы очевиден и безоговорочен – де Гиш. Он умен, красив, благороден. Да, не молод, но близок по возрасту Сирано Мишеля Вюйермоза. По сути, он и является тем героем романа Роксаны, которого пытаются совместно создать Сирано и Кристиан. Его, что ли, единомыслие с Сирано не раз обыгрывается в спектакле: тому есть даже яркое мизансценическое подтверждение. В финале сцены в кондитерской Рагно де Гиш, разъяренный разговорами о Нельской башне, бросает в лицо Сирано: «Скажите... Вы читали “Дон Кихота”?» – «Читал.» – «И что ж вы скажете о нем?» – «Что шляпу снять меня берет охота / При имени его одном». Де Гиш вытаскивает из кармана томик Сервантеса и протягивает его Сирано. В ответ Сирано достает точно такой же. Не удивителен Сервантес под рукой у Сирано, а вот де Гиш, постоянно обращающийся к истории Рыцаря печального образа, куда интереснее. Повторюсь, с точки зрения любовной линии, де Гиш Дидье Сандра – очевидный фаворит. Иное – с точки зрения истории о театре. Многолетний премьер труппы де Гиш занимает это место совершенно законно, по праву мастерства и таланта. Его ревность по отношению к Кристиану – естественный страх перед молодым, который одним своим возрастом угрожает столкнуть его с пьедестала. Искреннее же восхищение де Гиша талантом Сирано (тщательно скрываемое от Бержерака) – профессиональное умение оценить



А. Д'Эрми – Селимена, Л. Корбери – Альцест. «Мизантроп».
Comédie Française

подлинное в искусстве, особенно когда это подлинное не угрожает его собственному положению.

Правда, есть в спектакле эпизод, когда де Гиш полностью отдается своему восхищению – уже не как профессиональный, но как зачарованный зритель. Как Дидье Сандр умеет слушать! Как его герой от раздражения, вызванного дурацкой заминкой на пути к Роксане, переходит к вежливой заинтересованности, увлеченности и, наконец, по-детски беззащитной вере в волшебство и превращение. Семь способов полета на луну в феерически изобретательной игре Вюйермоза-Сирано превращают его из зрителя-сноба, зрителя-скептика в ребенка, впервые открывшего для себя чудо театра. Тем больнее мучительное отрезвление. С одной стороны, боль от обмана – чудо обернулось жестоким розыгрышем. С другой, она сродни той боли, что испытывает Сальери, осознав божественную природу Моцарта. Болезненный страх перед непознаваемым.

Боль и внезапное отрезвление – то, что роднит столь непохожих героев Сандра как де Гиш и Жеронт. Прозрение последнего в сцене безумного смеха Зарбинетты, под аккомпанемент которого Жеронт узнает обо всех обманах и махинациях Скапена, выводит фарсовый персонаж на новый уровень. Совсем недавно зритель хохотал на «галерной» сцене, потом переживал смешанные эмоции в сцене с мешком, и наконец,

должен вновь потешиться над старым скупердяем, но... комедия дает неожиданный сбой. Жеронт Дидье Сандра не столько забавно возмущается скапеновым проделкам, сколько получает все новые и новые (пусть и словесные) удары. Причем на этот раз никакой мешок не скрывает от нас «избываемого» человека. Комедия оборачивается драмой... «*Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый, / Того, чей «Мизантроп» увенчан громкой славой*», – писал Николя Буало, в двух строчках соединяя и противопоставляя мольеровские пьесы. Те самые, которые смогли увидеть зрители кинопоказов *Comédie Française*.

Если для Дени Подалидеса в пьесе важнее всего ее потенциальная театральность, то для Клемана Эрвьё-Леже главным магнитом становится сам текст. Когда смотришь его «Мизантропа», кажется, будто присутствуешь при вечернем чтении давно знакомой сказки, которую дети хотят слушать снова и снова, а родители выискивают в ней все новые интересные детали, чтобы не повторяться, не читать «вхолостую». Чтение это медленное, успокоительное, предсонное. Излишняя подробность, когда на сцене закрепляются все пришедшие в голову мысли по поводу хорошо знакомой пьесы, в результате утяжеляет спектакль, до предела замедляя темпоритм. Общий замысел ускользает, в памяти остаются отдельные эпизоды и мизансцены. Вот после горького объяснения и страстного поцелуя Селимена (Аделин д'Эрми) на сцене одна, медленно снимает с пальца кольцо – прежнее, обручальное. Юная вдова сделала свой выбор. Или попытка скромницы Элианты убедить Альцеста в том, что когда любишь, недостатки любимого превращаешь в достоинства, оборачивается кокетливой игрой в поиске остроумных сравнений. На несколько минут Элианта оказывается в центре внимания и получает несказанное удовольствие от кратковременной победы над Селименой. В этой сцене режиссер и актриса ставят добродетельную Элианту на одну ступень с лицемерной Арсиной. А мгновения самодовольства становятся первым шагом на пути к предательству: когда Альцест остается совсем один, Филинт стремится поддержать друга, но Элианта тянет его за собой, и Филинт окончательно покидает Альцеста. Альцеста играет Лоик Корбери. Герой его не столько мизантроп, сколько «желчный влюбленный» (тот, о котором говорит вторая часть названия пьесы). В нем, кажется, нет особенного стремления к правде – лишь желчность, происходящая из незаладившихся любовных отношений. Снова и снова он высказывает свои чувства, снова и снова в ответ слышит насмешку. Когда же обмен любовными репликами достигает почти

шекспировского накала страстей и приводит к головокружительному поцелую, вмешиваются внешние обстоятельства; на свет извлекается злополучное письмо.

Альцеста-Корбери интересно рассматривать в паре с другим персонажем – Розимондом из «Исправленного щеголя» Мариво, сыгранным актером в следующем спектакле Эрвье-Леже. В Розимонде словно бы живет генетическая память Альцеста. Память о том, к чему приводит искреннее выражение чувств, о том, что в споре между подлинностью и светскостью в обществе всегда побеждает последняя. Розимонд избирает маску светского щеголя, закрывает сердце для любых переживаний, накладывает мораторий на открытое проявление подлинных чувств. Статика маски, намертво приклеившейся к персонажу, иногда утомляет. С одной стороны, можно восхищаться умением эту маску носить, движение за движением коверкать свою природную пластику, реплика за репликой насиловать собственный голос ломкими интонациями миньона-петиметра, но карикатура, не теряя в точности, в какой-то момент становится навязчивой. Так происходило примерно до второй трети спектакля, когда симпатия жениха к невесте становилась очевидной, и в Розимонде начинал проступать Альцест. Уже всем, включая героиню, понятно, что Розимонд влюблен, только не может проговорить свою любовь вслух.

Безусловно, предлагаемые обстоятельства Мариво, да и всего века Просвещения, убеждали нас в том, что вся проблема в привычке к светскому лицемерию, – скинь оковы лживой цивилизации, стань ближе к природе, и будет тебе счастье. На этом, собственно, и настаивала юная провинциальная девушка, стремившаяся к заявленному в названии «исправлению» Розимонда. По сути, предельной искренности от него требовала та, кого он знал меньше суток. Да, чувства родились, но не умрут ли они, как только будут облечены в слова? Даже не так: не убьют ли их? Альцеста этот путь привел к бесконечному одиночеству. Теперь той же дорогой вынуждают пойти Розимонда. И он делает шаг. Никто от него не отворачивается, впереди свадьба, все довольны, что «исправили» щеголя. Вот только никто (кроме самой сцены, сбросившей с себя пасторальные одежды и вывернутой всем своим механическим нутром на зрителя) не замечает, что за сброшенной маской остался не человек освободившийся, а человек сломленный. К сожалению, тонкое психологическое открытие актера и режиссера затерялось в общем ученически аккуратном прочтении и было обречено на недолгую

театральную жизнь. «Исправленный щеголь» Мариво выдержал в XVIII в. всего два представления на сцене *Comédie Française* и был предан забвению, чтобы в XXI в. оказаться извлеченным на свет Эрвье-Лежером. Труппа в этот момент находилась между «Проклятыми» Лукино Висконти и «Правилами игры» Жана Ренуара, а потому требовалась какая-то классическая и «легкая» передышка. «Мариводаж» подходил как нельзя лучше, тем более, что, по словам Эрика Рюфа, «давал шанс мастерским и ателье театра продемонстрировать свои таланты и умения». Пьеса в красивой сценографии Эрика Рюфа была разыграна деликатно, актеры с достоинством и должной долей фривольности носили костюмы, обменивались искрометными репликами, точно отыгрывали заданные амплуа, но получилось не открытие пьесы, а вежливая встреча с приятным незнакомцем, длить которую можно, но особо незачем. Два дня в далеком 1734 г. и два сезона в XXI в. – вот и вся судьба «Исправленного щеголя».

Кстати, если говорить об «Устоях» театра, то в них, как мы помним, на первом месте труппа, а «затем – Репертуар». Для Дома Мольера это совокупность произведений, которые могут быть сыграны на основной сцене театра, каковой сегодня является зал Ришелье. Чтобы попасть в Репертуар, пьеса – новая или старая, прежде не представленная на главных подмостках *Comédie Française* («Трамвай “Желание” Уильямса встал в Репертуар только в XXI в.), – должна быть утверждена *Comité de lecture* (условно можно перевести как «худсовет»), куда входят, помимо избранных актеров (*Comité d'administration*), еще четыре специалиста (историки театра, филологи, писатели, режиссеры и т.д.) со стороны. На сегодняшний день репертуар *Comédie Française* насчитывает около трех тысяч произведений (в последние годы он пополнился несколькими культовыми киносценариями). Из них обычно 12–13 наименований составляют текущий театральный сезон. Интересно, что спектакль, шедший в прошлом сезоне, может не попасть в текущий, но вернуться на подмостки спустя год или два с обновленным составом (подобная практика способствовала долгой жизни любимого зрителями «Сирано»). Иногда обновления затрагивают самые основы спектакля, как это случилось с «Лукрецией Борджиа» в постановке Подалидеса. Изначально Лукрецию играл актер – Гийом Гальенн, а ее сына Дженнаро – актриса Сулиан Брахим. Прошло два года и расклад изменился: Лукрецией стала Эльза Лепуавр, а роль Дженнаро перешла к Гаэлю Камилинди. Именно эту версию два года назад привозили в Москву на Чеховский



Г. Камилинди – Дженнаро, Э. Лепуавр – Лукреция.
«Лукреция Борджиа». *Comédie Française*

фестиваль, она теперь доступна в кинотеатрах всего мира. Красивая мелодрама с эффектной смертью в финале. Жанр выдержан центральными исполнителями идеально. Эльза Лепуавр – подлинная театральная звезда, чувствующая себя уверенно во всех перипетиях сюжета Виктора Гюго (обретение сына, его ненависть, спасение сына от гибели и смерть от его руки). Гаэль Камилинди – импульсивный и страстный молодой человек, преданный своим друзьям, обожающий «мать», ненавидящий Лукрецию Борджиа. В последние мгновения жизни он убивает монстра и узнает, что мать и чудовище – одно лицо. Эрик Рюф – благородный дон Альфонсо д'Эсте, не способный избавиться от страсти к чудовищу, что некогда стало его женой, мучительно ее ревнующий и готовый уничтожить возможных соперников (кроме тех, что связаны с супругой узами крови). Впрочем, в трактовке Эрика Рюфа есть серьезное противоречие: слишком большим внутренним благородством наделяет он своего героя. Тогда коварное убийство Дженнаро, некогда спасшего отца дона Альфонсо, кажется нелогичным.

Мелодрама не перерастает в трагедию, потому что перед зрителем (как и перед читателем) нет никакого чудовища. О прошлых преступлениях Лукреции мы только слышим, тогда как видим мать, обретшую своего взрослого уже ребенка и буквально растворяющуюся в своей любви к нему. Поведение друзей Дженнаро, раскрывающих ему глаза

на то, кто перед ним (когда между молодым человеком и Лукрецией только устанавливается тоненькая внутренняя связь), воспринимается как юношеская жестокость. И расправа над ними кажется логичной мстостью тигрицы тем, кто осмелился оторвать от нее ее тигренка.

В показанных спектаклях *Comédie Française* есть еще один пример гибельной связи матери с сыном. Связи тем более мрачной, что соединяет она двух чудовищ – Агриппину и Нерона. Тут о мелодраме речи не идет – только о трагедии. Характерно, что и здесь злодеяний матери мы не видим, лишь слышим о них из ее собственных уст. В «Британике» это не мешает ужасаться Агриппине, но и восхищаться ловкостью ее политических интриг. Доминик Блан играет Агриппину мощным политиком, почти без пола. Расчетливого, осторожного, прозорливого и понимающего, что некогда допустил ошибку – возвел на престол не того человека. Только «не тот человек» – родной сын. В центральном диалоге с Нероном Агриппина, наконец, принимает на себя роль матери. Только это не любящая мать, готовая на все ради сына (какой была Лукреция), а тиран, породивший чудовище. В расиновском «Британике» Нерон Лорана Стоккера оказывается на перепутье, у него, кажется, еще есть выбор – кем стать. Да, он совершил несколько поступков, не укладывающихся в образ достойного правителя, но пока ситуация обратима. И вот встреча с матерью, во время которой становится понятно, что выбора нет.

Лоран Стоккер и Доминик Блан в этой сцене практически не смотрят друг на друга и соприкасаются лишь трижды, причем каждое из этих соприкосновений таит потенциальную опасность. Сперва Агриппина подходит к сидящему сыну со спины, подносит руки к его шее, на мгновение застывает и кладет их ему на плечи. Впоследствии эта мизансцена повторена: в конце монолога матери Нерон набрасывает ей на плечи пиджак, приподнимает ее волосы и на мгновение застывает с протянутыми к тонкой шее руками. В этот миг лицо Агриппины выражает не только страх и готовность принять смерть, но ужас матери, до конца осознавшей, кого она вырастила.

Эти жесты практически исчерпывают движущую партию сцены: вся она построена на словах и взглядах. Из жалящих реплик Агриппины, очевидно, не впервые унижающей Нерона бесконечными рассказами о материнских жертвах и его сыновьей несостоятельности, во взгляде сына, привыкшего к унижению, но от раза к разу накапливающего гнев, готовый вырваться наружу, рождается на наших глазах

чудовище. Дрожащее лицо, раздувающиеся ноздри, подергивающиеся губы – трансформация оборотня.

Возвращаясь к «Лукреции Борджиа», надо сказать, что в спектакле Дени Подалидеса тоже было чудовище. Настоящее, умело обращающееся с маской, завораживающе притягательное. Им была не заглавная героиня, а ее подручный – Губетта. Беспримесный сгусток зла, явленный актером Кристианом Хеком. Зла, не пытающегося оправдаться в собственных глазах. Зла самовосхищающегося. Настолько притягательного (будучи визуально отталкивающим), что ему почти симпатизируешь. Страшен в своей гипнотической притягательности финальный танец, затеянный Губеттой для отравленных им юношей. Без музыкального сопровождения – только ритм, отбиваемый ладонями и ногами. Под хриплые звуки разухабистой богохульной застольной песни Губетта увлекает за собой в ад (без покаяния) чистые души. Именно Губетта-Хек ставится центром этой «Лукреции Борджиа». Версии, оставляющей по себе не цельное впечатление, но воспоминания о нескольких отдельных сценах.

Зато «Британик» Стефана Брауншвейга точно вписывается в жанровые рамки. Расиновская пьеса в его интерпретации – политическая драма из жизни нынешней элиты. Спектакль, по словам самого режиссера, мог бы стать одной из серий «Карточного домика». И александрийский стих Расина кажется самым подходящим языком для Овального кабинета. Точный, емкий, иногда крайне жесткий, порой вкрадчивый. В нем находятся нужные интонации и для политического манифеста, и для объяснения влюбленных. Трагедия получает актуальное звучание.

У Стефана Брауншвейга получился кинематографичный, скупой на выразительные средства, но богатый на мельчайшие нюансы актерской игры спектакль. Холодный и страстный одновременно, предельно современный, он видится идеальным воплощением классицистской трагедии.

От нее перенесемся к комедии Возрождения. Карнавальная стихия превратит Нерона в пьяницу сэра Тоби, благородного Британика в философствующего шута, кроткую Юнию в отважную Виолу. Мощный Дени Подалидес (Орсино) покорила молодостижимым умением вглядываться, вслушиваться в своего партнера. Фееричный Кристоф Монтенез, создавший образ ловкого увальня-слуги в «Исправленном щеголе», в роли сэра Эндрю словно освободился от всех сдерживающих оков. Неистовый, агрессивный, отвратительно физиологичный и бесконечно



«Двенадцатая ночь». *Comédie Française*.
Сцена из спектакля

трогательный, его Эггючик стал подлинным театральным откровением. Как и вся разбитная компания – сэр Тоби (Лоран Стоккер), шут Фэсте (Стефан Варюпен), Мари (Анна Червинка) – отвечающая за фарсовую составляющую спектакля. «Двенадцатая ночь» (на сей день) завершает киномарафон *Comédie Française*, открывшийся в 2016-м «Ромео и Джульеттой». Эрик Рюф в «Ромео и Джульетте» и Томас Остермайер в «Двенадцатой ночи» использовали прозаические переводы (классический – Франсуа-Виктора Гюго, и современный – Оливье Кадью). Оба режиссера, судя по всему, любят мелкие детали, которые служат разным целям.

«Ромео и Джульетта». Первое знакомство – общественный туалет. Джульетта моет руки, оборачивается и видит незнакомца. Тот делает к ней шаг. Джульетта отшатывается, отталкивая его. Ромео находит решение: склоняется к мокрой руке и бережно дует на пальцы, чтобы осушить. Джульетта, уже улыбаясь, протягивает Ромео вторую руку.

Для сравнения – деталь из «Двенадцатой ночи». Тут надо сказать, что как следует одеты герои выше пояса, ниже – только белье (художник – Нина Ветцель). В первой же сцене к наслаждающемуся живой барочной музыкой Орсино прибегает очередной гонец с письмом от Оливии. Чтобы прочитать ответ, герцог достает очки из аккуратного кармашка на передней части трусов.



Ж. Лопес – Ромео, С. Брахим – Джульетта, Э. Женико – Парис.
«Ромео и Джульетта». *Comédie Française*

«Ромео и Джульетта» подходит зрителю, который знает, что *Comédie Française* – оплот традиций, но надеется, что традиции представлены не в мумифицированном виде, что действие можно сдвинуть во времени (например, перенести в 30-е гг. XX в.), а к тексту отнестись без лишнего пиетета и сократить все, что не относится к основной сюжетной линии (жалко, что под нож попадает почти вся роль Меркуцио). Осторожное, несмелое первое знакомство с труппой. Все актеры на своих местах. Выделяется Джульетта – Сюлиан Брахим. Хотя, возможно, дело в эффекте неожиданного узнавания: на сцену *Comédie Française* выходит актриса, которая играла в любимом московском спектакле – «Молодце» Владимира Панкова и Люси Берелович. Ее Маруся была порывистым подростком, не видящим на своем пути никаких препятствий, такой же стала ее Джульетта. Маруся могла очертя голову полюбить Упыря и уйти вслед за ним, оставив отца, мать, брата. Так и Джульетта с головокружительной высоты бросалась в свою любовь к Ромео, оставляя отца, мать, брата... Героиня, с первых же сцен балансирующая на краю. Буквально на краю – вместо балкона режиссер дал ей отвесную полуразрушенную стену с крошащимся под ногами карнизом. Кажется, ей даже не важен Ромео как таковой, важно само это состояние. А там... «коней запрягай! / – В рай...».

Как ни странно, «Двенадцатая ночь» Остермайера тоже вполне подходит для первого знакомства с *Comédie Française*. На него пойдут. Следуя за режиссером, его поклонники придут в театр, в который иначе бы не добрались. «Двенадцатую ночь» лучше смотреть, предварительно познакомившись с труппой. Это позволит почувствовать эмоции, которые могут возникнуть у постоянного зрителя *Comédie Française*, пришедшего на шекспировскую премьеру. Остермайер играет на контрастах, заложенных в пьесе Шекспира. Ядреный фарс с элементами остросоциального стендапа соседствует здесь с глубочайшей меланхолией. Режиссер ставит актеров *Comédie Française* в непривычные для них условия телесного и эмоционального (разрушение четвертой стены, вынесение части действия на длинный подиум в зал) обнажения. Творит зыбкую атмосферу всеобщей потерянности, сгущающуюся к невероятной по своему воздействию финальной сцене.

В белой сценической коробке, усыпанной песком и украшенной тропическими пальмами, остаются, казалось бы, все друг про друга выяснившие персонажи. Орсино уже отдал свою руку Виоле. Оливия слегка ошарашена происходящим, все еще не понимает, кому теперь принадлежит – желанному Цезарию или незнакомцу Себастьяну. Виола и Себастьян боятся поверить так странно и удачно распорядившейся судьбе. Антонио и вовсе невдомек, как он оказался в такой высокой компании – ему был нужен только Себастьян. Первые несмелые поцелуи. Но тут Себастьян замечает Антонио, Орсино оборачивается на Оливию. Ни с чем в новой конфигурации остается Виола-Цезарио. Герои, отчаявшиеся понять, где тот, кого хочешь ты, а где тот, кто хочет тебя; где несбыточная мечта, а где дарованное судьбой; так ли важен пол объекта желания или сила любви действительно преодолевает все преграды. Поцелуи слабые и яростные, неуверенные и страстные, нежные и грубые, все множатся, пока люди, растерянные и заблудившиеся в своих чувствах, не застывают на изначальных местах. Тоска по невозможности обретения другого буквально захлестывает зрительный зал. К силе этой эмоции уже практически ничего не добавляет повесившийся Мальволио, тело которого раскачивается над головами героев.

Шекспир оказался единственным иностранцем среди драматургов, чьи пьесы в исполнении *Comédie Française* перенесены на киноэкран (в текущем репертуаре зала Ришелье есть и Гольдони, и Брехт, и Висконти, и Бергман). Впереди, еще до конца сезона – новый драматург и новый режиссер: Еврипид в трактовке Иво ван Хове.