

# МИР ИСКУССТВА

## Профессия — комедиант

Марсель Марешаль вступает в свой второй парижский сезон



**PATRICK FRELIA**

Он начал свой первый сезон в "Рон-Пуэн" с вызова, брошенного утонченной парижской публике провинциальным комедиантом, начал с трилогии Клоделя о Куфонтегах, которую никто до него еще не осмелился поставить полностью, да еще в театре Жана-Луи Барро, открывшего драматургию Клоделя для сцены.

В этом акте меньше всего было желания удивить: трилогия — давнишняя театральная мечта Марешаля. Другое дело, что Клодель — не совсем марешальский автор: критика приняла "Куфонтегов" скорее холодно и была по-своему права.

Марсель Марешаль увидел в клоделевском цикле о семье де Куфонтен — от революции до 1870 года — лишь историческую фреску о судьбах Франции. Но, к сожалению, Клодель — не исторический драматург. Более того, именно с исторической точки зрения драмы Клоделя предстали собой лишь серию нелепостей. Это не историческая драма, а драма искупления, в которой судьба Франции решалась не столько на полях сражений или в кабинетах министров, сколько в жертве — полной или неполной — Синь де Куфонтен...

Кажется, к третьей части Марешаль нашел наконец связующую нить, увидел за историком поэта-символиста. Поэт христианского по преимуществу. Хотя думается, Марешалю все же остается ближе другой поэт театра, Одлиберти, — "Кватрват" останутся непревзойденным маленьким актерским шедевром Марешаля.

Впрочем, одновременно в театре "Рон-Пуэн" по приглашению Марешаля работал Валер Новавина, ставил свой "шекспировский" эксперимент немецкий режиссер Ганс Петер Клоос, ставил спектакли и другие режиссеры.

Марешаль — не только режиссер, но и строитель театра, не только наследник бродячих комедиантов, но и современник Вителла, ученую формулу которого "литературный театр для всех" он свободно может назвать — и называет — его всегда интересуют только высшая литература, только подлинная поэзия театра, в особенности современники. "Для всех" — потому что он не только хочет быть понятен всем и каждому, но пытается научить зрителя понимать театр.

Поэтому вокруг каждого его спектакля организуется как бы своеобразная культурологическая программа: встречи с актерами, чтение других текстов того же автора, выставки — например, выставка, связанная с Тарденуа, землей Клоделя и семьи Куфонтен. Постоянно осуществляется программа "Passerelles" (дословно "Мостики") — театральные встречи, место диалога и обмена мнениями между зрителями, актерами и современной драматургией, совместное открытие новых текстов. При театре "Рон-Пуэн" существует актерская школа-мастерская, а этого сезона — и театр для детей.

В чем же особенность театра Марешаля среди серьезных парижских театров? Я бы сказала, что он возрождает забытое мастерство комедиантов, актерский театр, вопреки установившейся в Париже последнего десятилетия традиции

— Вы неоднократно говорили о вашей любви к России и к русским актерам, о вашей дружбе с Высоцким, Любимовым. Но никогда ничего о русской литературе. Вам никогда не приходила мысль поставить русского автора? Булгакова, например?

Марешаль с жаром прерывает меня: — Но подождите, подождите. Вы просто плохо знаете мою биографию! Я играл Булгакова. Я его очень хорошо знаю. У меня в эри-мерной даже висит фотография его дома в Киеве. (Марешаль улетает меня за собой в гримерную, где висит увеличенная и вставленная в рамку фотография Андреевского спуска.)

В 1980 году в Шайо мы играли спектакль по мотивам "Мастера и Маргариты", он назывался "Красная река" ("Красная река" — довольно свободная инсценировка Пьера Лавиля по Булгакову и Маяковскому).

Кстати, так случайно совпало, что именно во время работы над Булгаковым нашу труппу пригласили на гастроли в Москву и в Киев. В Москве мы играли в помещении "Современника", и мне казалось, что Чистые пруды возле театра и есть те самые, где отрезали голову бедному Берлиозу.

А потом в Киеве меня позnamenали с родственницей Булгакова, и она подарила мне натальную иконку, которая принадлежала Булгакову — по рассказу, она всегда лежала у него на письменном столе. Я с тех пор никогда с ней не расстаюсь (расстегнув ворот рубашки, Марешаль снимает и протгивает мне медный екстатей "Богородица всех скорбящих радосте").

— У вас в репертуаре нового сезона стоит пьеса Вероника Ольми о Цветаевой "Переход". Что это?

— Эту пьесу нашла Марина Влади. Марина Цветаева и ее сын Мур в Париже перед возвращением в Россию. Вероника Ольми написала об изгнании, об эмиграции вообще, о сложности жить оторванным от своих корней. Современная тема, очень важная для всего десятилетия века. И потом я нахожу, что это очень хорошо написано — не случайно пьеса издана в издательстве "Арш", которое обычно молодых авторов не печатает.

Вообще я думаю, что мне повезло. Я еще застал великую театральную эпоху 50—60-х годов: Беккет, Ионеско, Одлиберти, Жене. А сегодняшний театр многое потерял из своей поэзии, и последний современный драматург, заслуживающий интереса, — Кольетес.

— Могли бы вы в одной фразе сформулировать, что такое для вас театр?

— Театр... Как искусство канатоходца. Самое прекрасное и самое сложное ремесло.

**Беседу вел ЕКАТЕРИНА БОГОПОЛЬСКАЯ**

Париж

## Чакона Баха

Цветомузыкальная картина  
Валентина Афанасьева

выставлена в парижском «Осеннем салоне»

25 октября — 3 ноября

в присутствии художника

Вернисаж — 25 октября с 17 до 22 ч.

29/55, Quai Branly, Paris 7ème

Справки и дополнительная информация по телефонам:

с 10 до 12 ч. — 01.39.58.70.16

(Вера Оболенская, Валентин Афанасьев)

с 14 до 18 ч. — 01.40.59.82.82

(Pierre Detoi, Thomas Bertay)

Адрес для писем:

Bubble media, 37 rue Fondary, 75015 Paris

факс: 01.40.59.82.82

### Марсель Марешаль

спектакля философской идеи, режиссерского спектакля по преимуществу.

"Я комедиант и директор труппы, подобно Мольеру, — начинает свой монолог Марсель Марешаль, — и для меня театр — это прежде



Сцена из спектакля "Красная река". Слева — Марсель Марешаль.

Всего пространство актера на службе у идеи, поэтического текста".

Во второй парижский сезон Марешаль остается верен себе: снова предстоящая драматургия, например, "В ожидании Годо" Беккета, тексты современных авторов, а на театре — Робера Ирша, Пьера Ардити, Робена Ренуччи, Марины Влади. И снова вазов, на этот раз кинематографическому мифу — прославленному фильму Превьера — Карне — Барро "Дети райка".

"Сценарий Жака Превьера "Дети райка" — это прежде всего признания в любви театру и актеру. Что может быть естественнее, чем возвращение текста Превьера на театральные подмостки? Во Франции аплодировать в нашем веке случай — уникальнейший в истории настоящего народного поэта.

В этом смысле "Дети райка" продолжают тему моих старых спектаклей — "Трех мушкетеров" и "Капитана Фракасса".

Я не собираюсь оспаривать славу Марселя Карне (хотя я лично не считаю его великим режиссером), но мне все-таки кажется, что в фильме замысел Превьера был настолько искажен. Вслушайтесь в название "Дети райка". Дети! А в фильме Арлетти — бесспорно она великоленна, но ей в это время было 45 лет!

У меня будут играть только молодые актеры, от 22 до 30 лет. История любви и юности на фоне Парижа. История четырех молодых людей, влюбленных в одну девушку. Здесь есть начальные литератур, он пишет плохие пьесы и мечтает об анархистской революции, есть начинающий актер, мечтающий о

тах и раздвоенность, трагизм... Его "Муза" прекрасна в своем порыве, как античная Nike, но, увы, с обрезанными крыльями... Однако настолько божевественно это женское тело, настолько неудержимо это стремление вывешь, что, находясь рядом с ним, наполняешься восторгом: эта "Муза" полетит и без крыльев, унося в творческие дали своего творца...

Не удивительно, что А.Аветисян открыт для божевественного. Вот его скульптура "Бера": душа пробита, как сквозная рана, открыта нарастающую, как окно в мир, готовая принять в себя все прекрасное и божевественное... Эта постоянная устремленность вывешь, к прекрасному, делает трагизм художника оптимистичным. Это живое искусство, борьба духа, и всегда животворная...

Алексей Паповян — очень самобытный скульптор. Он известен серией скульптур, выполненных в анималистическом жанре. Проницательность художника позволяет ему запечатлеть едва уловимое, простому смертному на первый взгляд почти невидимое. Особенно поражают его серия "Метаморфозы". Понистив удивительно сходство человека с животным. Недаром у каждого свой тотем. Животное-зверь с характером человека, человек с характером зверя-животного... Паповян использует шмот, бронзу и медь. Работы его очень экспрессивны. Особенно они выигрывают в пространстве, приобретая многомерность и монументальность. Они, впрочем, и расчитаны на то, чтобы украшать парки и скверы. Он — лауреат московского конкурса "Скульптура на пленэре". Работы его экспонировались в Москве, Латвии, Венгрии, Австрии, Судане, Франции и т.д.

В его анималистических произведениях (имеющих, кстати, давнюю традицию в армянском искусстве: древние бронзовые фигурки и рельефы с изображением животных на стенах церквей) философская мысль соседствует с беспощадным сарказмом. Отталкиваясь от традиции, он идет в своих поисках дальше.

Падая — художник ищущий, серьезный и вдумчивый. Есть у него работы и другого плана, полные настоящего драматизма, такие, как "Прометей" и "Распятие". Вознесенный на высокую колонну Прометей востринимается как порыв и крик. В обрубах рук больше полета, чем в статично распахнутых крыльях орла, останаивающих движение".

В "Распятии" вместо Христа распят человек. Святой человек, может быть, монах Комитас. Человек, замурованный в камень в ограниченном аркой пространстве, как бы "застрял" между небом и землей, его страждущий взор обращен к Богу.

И, наконец, самый молодой из участников — художник Никол Агабабян. Творческое кредо которого формировалось в довольно сложное и противоречивое для Армении время: повсюду слышались страшные раскаты войны. Чувство священного долга заставило молодого художника вместо кисти взять в руки оружие. Он участвовал в боях за оборону родного Ноемберяна, затем в освобождении города Шуши, где, кстати сказать, через месяц устраивал выставку своих работ.

Несмотря на физические и душевные раны, нанесенные войной (вокруг погибли друзья!), художник не очерствел, не озлобился, он продолжает нести своим искусством свет и добро, любовь и нежность. "Искусством, в основе которого любовь и добро, можно победить зло", — уверен Никол. И картины художника, как бы в подтверждение его кредо, не ограничиваются собственным пространством, а переливаясь, выходят за его пределы.

Армения — страна художников. На небольшом клочке земли столько не повторяющих друг друга талантов! Удивительные!

Радует и удивляет, что работы, представленные на этой выставке, были полностью лишены бытовых этнографических мотивов, которые только внешне имеют отношение к армянскому духу и армянской культуре, вводя многих в заблуждение. На первый план вышла истинная сущность: христианско-европейский дух армянской культуры. Это возвращение к истокам, к своему истинному генетическому коду.

**АНАИТ ТОПЧЯН**

Париж

## Год скрипачей



violin

Последний в этом столетии скрипичный конкурс имени королевы Елизаветы вызвал много волнений.

28 мая в Брюссельском Дворце искусств состоялся концерт Вадима Репина. Выступление музыканта, получившего в 1989 году на этой самой сцене первую премию лауреата, стало прелюдией к финальным прослушиваниям скрипачей — участников конкурса 1997 года.

Эжен Трай, бывший в течение 20 лет бессменным президентом жюри и по старой памяти не пропустивший ни одного из предварительных прослушиваний, с восторгом отозвался о высоком уровне молодых скрипачей. Даже количество музыкантов, желающих участвовать в конкурсе, превзошло ожидания.

Брюссельский музыкальный конкурс — старейший в мире после варшавского. Его создание связано с именами скрипача Эжена Изаи и бельгийской королевы Елизаветы.

Прославленный виртуоз и композитор потрадил годы на то, чтобы добиться признания. Помня об этом, он всю жизнь помогал молодым музыкантам. Мало того, Эжен Изаи смог убедить королеву Елизавету принять участие в организации музыкального конкурса. Его идеи попали на благодатную почву. Королева чтит искусство. Она сама была скрипачкой. В 1929 году был создан Фонд королевы Елизаветы, окончательно утверждены условия конкурса. Но понадобилось еще долгих восемь лет, прежде чем Бельгия смогла пригласить к себе молодых скрипачей. К этому времени Эжен Изаи умер. Тем не менее, музыкальная капелла, позже названная именем королевы Елизаветы, которой суждено было занять столь важное место в музыкальной жизни страны, уже строилась.

Первый конкурс состоялся в 1937 году и сразу обратил на себя внимание высоким уровнем участников. В Брюсселе съехалось 80 скрипачей из 23 стран. Конкурс поразили результатами: пять из первых шести мест были заняты русскими музыкантами. Игорь Ойстрах был награжден главной премией.

Но конкурс не смог избежать катаклизмов нашего века. Началась Вторая мировая война. И хотя музыкальная капелла была построена, она пустовала до 1951 года.

Через двадцать лет после смерти Изаи, духовного отца конкурса, он был возобновлен и проводится без перебива в течение последних 46 лет. Теперь в Брюсселе собираются уже не только скрипачи, но и пианисты, композиторы, вокалисты.

Несмотря на то, что в мире существует более 400 различных музыкальных конкурсов, брюссельский остается самым престижным, самым популярным и, как говорят профессионалы, самым трудным. На протяжении месяца пятнадцать членов жюри конкурса прослушивали 79 молодых скрипачей, приехавших из 26 стран, определяя 12 финалистов. В этом году среди вышедших в финал музыкантов нет ни одного русского скрипача, зато трое японцев. Правда, следует отметить, что они все учатся либо в Европе, либо в США.

Предпоследнюю неделю конкурса финалисты провели в музыкальной капелле, той самой, которую закончили в 1939 г., как раз перед немецкой оккупацией Бельгии. По условиям конкурса, определенным еще Эженом Изаи, финалисты за эту неделю должны были, без помощи педагога, подготовить к исполнению новую вещь — концерт для скрипки с оркестром. Это входит в обязательную программу заключительного выступления музыкантов.

Само произведение выбирается тайным голосованием, так как одновременно с конкурсом исполнителей проводится и конкурс композиторов.

В этом году первое место было присуждено южноафриканскому композитору Хендрику Хофмейеру, представившему на конкурс «Partus», сочинение для скрипки и оркестра.

Я спросила Виктора Либермана, одного из членов жюри, чем объясняется столь устойчивая притягательность конкурса.

«Победа на этом престижном форуме музыкального искусства по-прежнему остается самым верным способом начать профессиональную карьеру», — сказал Виктор Семенович, — «привлечь к себе внимание прессы и импресарио».

По условиям конкурса победители сразу получают возможность выступить с концертами, совершить турне, а главные музыканты оказываются перед публичной, которая хочет их услышать.

В период конкурса Брюссель преобразуется. Приезд музыкантов, трансляция конкурсных концертов по телевидению и по радио, мастер-классы, проводимые членами жюри, интервью с участниками — все это создает праздничную атмосферу.

Конкурс закончился 9 июня. В полночь в присутствии королевской семьи председатель жюри Ари Ван Лисебет огласил имена лауреатов. Первую премию получил 22-летний датский скрипач Николай Снайдер, уже отмеченный премиями на нескольких международных конкурсах. Второе место досталось 28-летнему немецкому скрипачу Альбрехту Бреннингеру. С 1996 года Бреннингер преподает в консерватории в Карлсруэ, одновременно выступая с сольными концертами в Германии и других городах Европы; кроме того, он лауреат нескольких международных конкурсов.

Третью премию был удостоен 18-летний венгерский музыкант Криштоф Барати. Он заканчивает Будапештскую консерваторию, одновременно продолжая карьеру солиста, начатую им несколько лет назад.

Четвертую премию получил победитель нескольких международных конкурсов, хорошо известный в Англии скрипач, участник струнного квартета Хогарт — Эндрю Хеврон.

Японские скрипачи Натсуми Тамай и Казухиро Тагаки были награждены пятой и шестой премиями.

Своим решением жюри продемонстрировало желание отметить творческую индивидуальность артистизм, самостоятельность интерпретации, и в этом оно отличается от решения жюри прошлого конкурса, когда первой премией была награждена японская скрипачка Тодо скорее за филигранную технику, чем за художественную независимость.

Спрос, обычно проводимый телестанциями Бельгии, показал, что фаворитами меломанов были Николай Снайдер и Криштоф Барати, то есть мнение публики совпало с мнением судей.

Несмотря на то, что все двадцать финалистов считаются лауреатами, награждаются дипломами и денежными призами, все они приезжают на конкурс в надежде завоевать первую премию.

Здесь уместно привести слова Гидона Кремера, который на Брюссельском конкурсе 1967 года был удостоен третьей премии. Казалось бы, для 20-летнего музыканта совсем неплохо. А вот что говорит сам Кремер о чувствах, которые он испытывал в тот момент: «Мое состояние было таково — я им (членам жюри) предложил свое сердце, и мой дар был отвергнут». Первой премии на конкурсе 1967 года был удостоен другой русский скрипач, тоже выпускник Ленинградской консерватории, Филипп Хиршхорн.

Русских лауреатов в этом году нет. Но колоссальным путем русская скрипичная школа все-таки пробралась на сцену зала Брюссельского Дворца искусств. Профессор Николай Снайдер является Борис Кудшер, который в свое время вместе с Филиппом Хиршхорном закончил Ленинградскую консерваторию. И, как известно, награда ученику — это так же награда и учителю, или еще больше...

### ЛАРИСА ДОКТОРОВА

Брюссель

«Дети райка» — фильм Марселя Карне по сценарию Жака Превера, ставший легендой, частью французского культурного мифа, как и имена актеров, исполнителей главных ролей: Жана-Луи Барро — Батиста, Арлетти — Гаранс, Пьера Брассера — Фредерика Леметра, Марии Казарес — Натальи, Пьера Ренуара — старьевщика Жерико. Вышедший на французские экраны сразу после освобождения, в 1945 г., он обошел потом экраны всего мира. Жан-Луи Барро вспоминал, как двадцать лет спустя, во время гастролей театра в Токио, японка просила его: «Назовите меня Гаранс».

Гаранс, французское название цветка марены, с легкой руки создателей фильма и прежде всего блистательной Арлетти стало именем собственным. По странному стечению обстоятельств, исполнительницу этой роли в спектакле Марселя, тоже зовут Гаранс — Гаранс Клавелль.

Нет ничего удивительного в том, что люди театра испытывают такое страстное желание перенести текст Жака Превера на сцену, ведь фильм — это прежде всего признание в любви к театру и актерам. Действие «Детей райка» не только происходит на знаменитом в прошлом веке «бульваре Преступлений» — как прозвали в народе театральные кварталы, бульвар Тампль, где во множестве маленьких театриков каждый вечер играли кровавые драмы и мелодрамы, — но и внутренне структурировано миром театра, атмосферой театра. «Дети райка» — не только дети «потерянного рая», но еще и дети театральной галереи.

Первооткрывателями стали англичане: в 1936 г. актер и режиссер Саймон Каллау поставил «Детей райка» в святая святых театра — на сцене Королевского Шекспировского. Судя по отзывам прессы, Каллау пытался воспроизвести на сцене фильм Карне — Гривера, вплоть до мельчайших деталей.

Но получилась копия, не идущая ни в какое сравнение с оригиналом.

Марсель Марешаль вывел лондонский спектакль и убедился, что сценарий Превера достаточно театрально, но не хватает драматизма, поэтому он решил изменить текст. В результате получилось нечто новое, отличное от оригинала.

Батист — Гийом Кане.

«Детей райка», а не пытаться воспроизвести шедевр Карне — Превера. Марешаль выбирает и делает главными две темы: Превьера: тему театра и тему детей потерянного рая, утраченных иллюзий, причем обе темы в спектакле связаны через актеров, увиденных как «вечные дети». Для Марселя, в отличие от Марселя Карне, очень важно, что речь идет о совсем еще молодых людях, о становлении поколения, именно поэтому он пригласил в свой спектакль молодых, никому неизвестных актеров. Кроме того, действие перенесено из 1850 г. в 30-е годы нашего века.

«Дети райка» начинаются с выхода всех участников спектакля — и потом вся труппа (16 актеров и музыкант) почти полностью остается на сцене: своего рода братство бродячих комедиантов, патающихся разыграть перед нами одну из своих историй. На этот раз историю из жизни людей театра.

В сущности, театр — со всем, что есть в нем живого, искусственного, но и возвышенного, — и есть главное действующее лицо этого спектакля. В соответствии с замыслом Марселя, декорация Алена Батифуль представляет театр, увиденный то изнутри — с бесконечными лесенками, с переходами, с гримерными, то снаружи — на большой сцене появляется маршанская сцена, окруженная зрителями: на ней Фредерик Леметр играет «Отелло» и репетирует Робера Макера, а Батист Деборэ разыгрывает свою знаменитую пантомиму вокруг статуи. Точно так же и костюмы, придуманные Кристианом Лакруа, не столько отражают определенную эпоху, сколько конденсируют в себе идею театрального костюма вообще, подчиненного больше фантазиям драматургов, чем моде времени.

Это замечание справедливо и по отношению ко всему спектаклю в целом, хотя режиссер много говорил на тему соответствия эпохе самого Жака Превера. На самом деле воздух эпохи здесь практически неощутим, если, конечно, не считать появления лимузина и велосипеда вместо фиакров. Зато прекрасно передана атмосфера «подмостков». И еще есть в этом спектакле — благодаря сопровождающим его мелодиям планиста и композитора Франсуа Фейта на темы французских шансонье — что-то от атмосферы парижского народного праздника: дети райка у Превера — это еще и дети парижских предместьев, дети народа.

Марешаль любит повторять, что Превер после Виктора Гюго — самый народный французский поэт: не случайно многие его стихи стали песнями. Чтобы сохранить этот присущий тексту Превера колорит, Марешаль придает своему спектаклю форму простого и доступного зрелища, поэзия которого больше соответствует «поэтическому реализму» Превера — Карне, чем постмодернистским спектаклям режиссера конца века.

Роль Фредерика Леметра исполняет Матис Марешаль. В его игре есть то лукавое изящество, то особое чисто французское обаяние и внутренняя свобода, которые отличают Фредерика Леметра, архетип французского актера, как его увидел Превер.

Батиста играет Гийом Кане. Первое его появление — перед театром «Фюамбюль», когда он пытается в пантомиме воспроизвести сцену между Гаранс, Вором и Буржуа — абсолютно беспомощно. Невозможно не сравнить с Барро, и это срав-

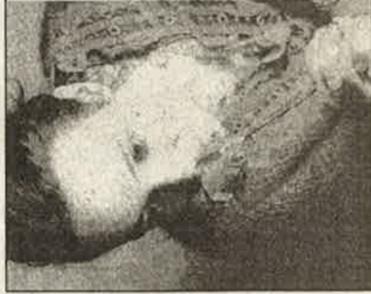
## «Дети райка» — полвека спустя

Спектакль Марселя Марешаля в парижском театре «Рон-Пуэн»

нение — полная катастрофа для Кане. В этот момент зрителю приходилось делать героические усилия, чтобы смотреть спектакль дальше.

Начало — вообще самый сложный момент в спектакле Марселя, потому что изображение все время неудержимо отсылает к фильму, к тонкой одухотворенной фигуре Жана-Луи Барро и восхитительной, всепоглощающей женственности Арлетти... И только постепенно миф отходит на второй план, открывая своеобразные образы новых детей райка. В самом деле, Гаранс Клавелль — внешне полная противоположность Арлетти, худенькая длинноногая девочка-воробышек. Но это только на первый взгляд. В этой новой Гаранс тоже есть что-то магнетическое, завораживающее — идущее то ли от странно протяжного низкого голоса, то ли от пластики высокого гибкого тела, то ли от особой манеры в любой ситуации держать себя с гордым достоинством, т.е. все то, что у Превера делает девочку из бедных предместий королевой.

Батист Гийом Кане — не мим, а актер. И неслучайно в знаменитой пантомиме со статуей Марешаль прибег к помощи хореографа. Жан-Клод Дюрюр придумал танец на тему легендарной пантомимы Барро. В этом — принцип марселяевского прочтения «Детей райка»: где-то в воздухе все время незримо присутствуют тени великих, но действие на сцене сознательно не совпадает с установившимися образами. И если Батист Гийом Кане не похож на Барро, да и вообще его роль гораздо менее значительна в спектакле, нежели в фильме Марселя Карне, то в конечном счете нельзя сказать, что он неинтересен. Просто он — другой, и в этом другом тоже есть свое бесспорное обаяние. В первом акте есть застенчивость и затененная нежность подростка, во втором происходит осознание им се-



Гаранс — Гаранс Клавелль.

бя как художника и как личности, как мужчины. Именно поэтому ему ставится так просто сделать первый шаг навстречу вновь обретенной Гаранс.

Если роль Натальи (Мама Пассинос), самозабвенно сражающейся за любовь Батиста, в «Детях райка» Марселя сведена к минимуму, то для него напротив очень важен Ласнер Жан-Пьера Лори — этот денди от воров, но также поэт и аналитик, в котором, несомненно, очень много от личности самого Превера. Вторая часть спектакля выстроена Марселем как незримый поединок между Ласнером и графом де Монтеррем (Никола Вод), представителем того истблицизма, который ненавидит поэт Превер. Этот поединок находит свое разрешение в эпизоде в театре, после представления «Отелло». Сцена исходит объяснение в любви Батиста и Гаранс, встретившихся впервые после разлуки.

Все вдруг, кажется, разрешилось, встало на свои места, и им не нужны больше слова, чтобы понимать друг друга, — белый толковый полуг, сплывший из-под колосников, окутывает обнявшихся любовников. А на нижнем этаже в это время происходит «театральный разезд»: граф высокомерно и насмешливо издевается над жалкими комедиантами — в ответ Ласнер срывает белый полуг, выставляя жалким персонажем «водевиль» самого графа. Так что в эпизоде убийства (вся эта сцена играет на верхней площадке, как отрывок из какой-нибудь кровавой театральной драмы) граф, кажется, сознательно подставляет себя под шпалу Ласнера — все равно жизнь для него кончена.

В этом празднестве театра актер Марсель Марешаль не участвовать не мог. И режиссер Марешаль нашел себе роль: старьевщик Жерико, своего рода этой гений романа Батиста и Гаранс, превращается в Ведущего театральной игры. В каком-то разорванном, в лохмотьях костюме, в шуговском колпаке и неизменном рождом, он напоминает то шекспировского шутов, то обычного театрального злодея, то постановщика разыгрываемого перед нами действия. В логике этого спектакля вполне естественно возвращение первоначального преверовского финала, отброшенного в фильме Карне: Батист убивает Жерико, вставшего между ним и навсегда ускользающей Гаранс.

Пожалуй, самая сложная задача, стоявшая перед Марселем, — сцена финала. Как уйти от прекрасного образа, найденного Карне и присутствующего в воображении зрителя: Гаранс, уносимая бесконечным людским потоком карнавальской толпы от безуспешно пытающегося прорваться к ней Батиста. Марешаль нашел иной финал.

Они выезжают на сцену на велосипеде, нежно прижавшись друг к другу, счастливые и веселые, Гаранс соскакивает на землю, прощается и исчезает за кулисами. Между ней и Батистом появляется Жерико... После убийства Жерико — ненадежного, случайного, в порыве обиды, — все актеры выходят на сцену и окружают Батиста, а из-под колосников доносятся легкомысленная мелодия на стихи Превера: «Ах, разве в этом моя вина, что тот, которого я люблю...»



Фредерик Леметр — Матис Марешаль.

ЕКАТЕРИНА БОГОПОЛЬСКАЯ