

## Амфитрион. "Комеди Франсез"

Русская мысль, №4400, 14 - 20 марта 2002 года

Екатерина Богопольская

# Встреча театра и режиссера состоялась



### «Амфитрион» Мольера на сцене «Комеди Франсез» в постановке Анатолия Васильева

*Вы видите пустой театр, в который входит группа костюмированных людей с какой-то целью, и они начинают разыгрывать перед вами притчу. В чужом театре, на чужих подмостках и т.д. (...) И тогда этот человек сказал: «Я понял. Бога играть нельзя». Ну, конечно, Бога играть нельзя, есть только Амфитрион. Этот Амфитрион выступает в двух лицах. И этот Амфитрион испытывает, переживает свою судьбу — он теряет веру в разум и не находит иной веры. И это Алкмена переживает трагедию — трагедию неполноты своей личности, она должна принять двух Амфитрионов. Теперь два существа переживают ужасную на самом деле трагедию — трагедию любви и трагедию разума.*

**Анатолий Васильев.** Из выступления на «Авиньонских театральных встречах», 1997

Один из его учеников как-то заметил, что неизменно в Васильеве-режиссере только одно — «поиски божественного. Он обращается именно к тем текстам, в которых просматривается путь познания Бога. Через театр». Именно этот краеугольный камень, на котором строится весь васильевский театр последнего десятилетия, определил и восприятие его новой постановки в «Комеди Франсез». Именно это в первую очередь почувствовали критики. «...нужно верить в этого "Амфитриона", чтобы его по-настоящему увидеть», — пишет поверившая в Васильева Брижитт Салино, театральный обозреватель «Монда». Но это же вызвало саркастическое неприятие спектакля у обозревателя «Фигаро» Фредерика Фернея: «Зачем превращать самую языческую пьесу самого языческого автора в евхаристическую притчу?»

В течение нескольких столетий «Амфитрион» играли скорее как дивертисмент на мотив греко-римско мифологии, где предстает галантный любовник Зевс-Юпитер, принимающий облик фиванского военачальника Амфитриона, чтобы первым провести ночь любви с его красавицей женой Алкменой. Отсюда множество путаницы и комических ситуаций, в которые попадает обманутый муж Амфитрион и его слуга Созий, продублированные божественными соперниками — Юпитером и Меркурием. Роль Созия считалась и вовсе буффонной, комической. Несколько лет назад в театре «Ront-Point» Марсель Марешаль уже поставил «Амфитриона», перенеся акцент с комедии на трагедию — о трагической беспомощности человека, игрушки в руках богов, перед назначенной свыше судьбой. К случаю вспомнили, что Мольер в период написания пьесы, озаглавленной им самим как комедия, переживал тяжкий кризис, был уже болен и о муках обманутого мужа знал не понаслышке.

Васильев идет дальше, приравнивая «Амфитриона» к главным метафизическим пьесам Мольера, выделяя как главный здесь вопрос веры и неверия, кризиса разума (см. интервью с ним в «РМ» №4398), напоминая, что роль Созия играл сам автор: «Только Созий-Мольер имеет право на этот вопрос: если ты Созий, то кто я?»

«Кто я?» — в этом вопросе у Васильева не столько подвергнута сомнению способность человека быть самим собой, сколько читается попытка определить его место в сотворенном свыше мире.

София — блестящую актерскую работу Тьерри Ансиса — определить очень сложно. Он не буффон и не слуга из комедии дель арте. Между тем в его самых серьезных размышлениях о мире всегда присутствует неуловимый и загадочный элемент игры как истинно жизненного начала. Этот Софий всегда и везде принимает жизнь, в каких бы обличьях она ни представала. Поэтому перед ним не встает вопрос, которым мучается васильевский Амфитрион (Эрик Руф): принять или не принять невидимый мир, то, что не поддается разумному, логическому объяснению?

В центральной сцене объяснения с мужем Алкмена как удостоверение подлинности его вчерашнего ночного визита предъясвляет ему подарок, ей предназначенный Амфитрионом, — алмазный венец, драгоценный трофей, взятый у врага и хранимый в ларце с печатью. Печать не сорвана, но ларец пуст, а дар в руках у Алкмены. Этот дар, этот венец алмазный в спектакле становится большим, тяжелым крестом. «Силой божественной, эта вещь, этот крест, оказывается в руках Алкмены, — поясняет Васильев свой замысел. — Амфитрион не верит, не принимает этот особый дар».

В спектакле Васильева изначальная идея художника Заборова — амфитеатр в Помпеях — изменен. Это скорее башня, чем амфитеатр. Круглая пустая башня, состоящая из двух ярусов, а внутри — веревочная лестница богов, ведущая к театральному Олимпу. Оговоримся сразу: и Меркурий, и Ночь, и сам Юпитер — здесь не более чем театральные персонажи. Между тем и сама эта башня, наполненная изнутри белым светом, подобна нефу собора, и лестница, уходящая в небо, создают проекцию вертикали между человеком и Богом, по которой выстраивается спектакль Васильева. Не случайно этот «Амфитрион» заканчивается колокольным звоном. Причем к вертикали устремлено не только внутреннее действие, но и внешнее: актеры начинают диалоги на подиуме и продолжают их, по мере нарастания внутреннего напряжения, уже на первом ярусе амфитеатра, а далее, зацепившись за канаты, подобно воздушным гимнастам, ведут монологи в полете вокруг верхней башни.

Эти головокружительной легкости полеты рифмуются с не менее головокружительным танцем языка в классических Васильевских «мизансценах на стульях». Не вдаваясь в сложную систему васильевского вербального тренинга, заметим лишь, что в этой системе актеры произносят и каждое отдельное слово, и фразы, меняя обычный ритм, обычную интонацию и ударение. В результате — ясное и радостное бытие «царственного слова», позволяющее перейти от исполнения драмы к мистерии. Флоранс Виола, исполнительница роли Алкмены, описывает это состояние так: «Мы, актеры, — как проводники какой-то иной реальности. То есть не мы генерируем эмоции, чувства, а они приходят извне, пересекают нас, и мы здесь только для того, чтобы их отдать. Когда этой идее проникаешься, то испытываешь лишь глубокую радость от самого процесса игры. В методе Васильева есть какая-то необъяснимая до конца мистика...»

В русском варианте «Амфитриона» персонажи полностью исчезали, материализовалось само поэтическое слово, становившееся главной реальностью спектакля. Слово, имеющее основание в себе самом. Поэтому каждую роль свободно можно было разложить на несколько персонажей: так, в перекрещивающемся диалоге могли участвовать одновременно три пары Алкмен и Амфитрионов... И здесь позволю себе высказать крамольную мысль: при всей абсолютной красоте и законченности этого ритуала, мне кажется, это был тупик. Актеры — слишком законченные, слишком владеющие магией театральной игры, которой годами обучал их Васильев, — превращались в совершенные знаки музыкальной партитуры, которую сочинял режиссер. Актеры «Комеди Франсез» внутренне открытые методу Васильева, вместе с тем вольно и невольно — и потому что репетиции длились всего три месяца, а не три года, и просто потому, что русский режиссер для них лишь этап, а не вся жизнь, как обычно для актеров васильевской «Школы», — полностью не растворились в методе, оставили что-то свое. В результате нам не ноты партитуры

были явлены, но как будто зазвучала наконец сама музыка. Тот «Амфитрион» был холодным красивым ритуалом в пронзительном белом свете театральных юпитеров. В «Комеди Франсез» играли высокую трагедию, здесь была возможна только одна Алкмена — Флоранс Виола и один Амфитрион — Эрик Руф, и стало возможно сострадать им, а не только любоваться совершенным мастерством актеров. Как если бы слепящий белый свет превращался во внутреннее свечение, исходящее из центрального нефа-башни.

Общая для обеих спектаклей ориентированность на эстетику театра «Но» здесь еще более усилена: теперь все персонажи в одинаковых белых кимоно, и так же, как в русском «Амфитрионе», актеры грациозно выполняют ритуальные действия с бамбуковыми шестами из боевых искусств самураев, и взмываются над сценой полотнища шелковых стягов, голубого для Юпитера и белого для Амфитриона. Музыканты — на сцене или в глубине за сценой — играют на самых экзотических инструментах: на волынке, сямисэне, сантуре... Музыка, написанная специально для «Амфитриона» Камилем Чалаевым, как в представлении театра «Но», не столько задает ритм, сколько доносит до нашего слуха модуляции, отражающие протекающее время, диалог времени и мгновения, странное и драматическое впечатление бесконечности.

Что больше всего поражает в васильевском спектакле? Удивительная, волшебная легкость, с которой актеры передвигаются по сцене в сложном рисунке мизансцены, напоминающем раскручиваемое по спиральям движение. Жесткая структура мизансцены, внутри которой свободно, моментами как будто почти импровизационно, существует актер. Это прежде всего касается пары Созия (Тьерри Ансис) и Клеантиды (Селина Сами). Так перепалка влюбленных слуг на разных регистрах может свободно перейти в выстукивание ритма джаза на одном слове — ду-ду-ду — и как ни в чем не бывало вернуться в прокрустово ложе классического диалога. Удивительно, что как рассказал мне Тьерри Ансис, эта сцена поставлена была Васильевым за два дня до премьеры, по просьбе актеров и всего за час!

Это новое импровизационное начало в полной мере проявилось в последнем, третьем акте. Во всю глубину раскрывается сцена «Комеди Франсез», обнажая всю закулисную механику: механизм создания сценической иллюзии раскрывается параллельно механизму иллюзии божественной. Когда Юпитер наконец откроет свою тайну Амфитриону и объявит о счастливом событии — предстоящем рождении у Алкмены сына, великого героя Геракла, всех, за исключением неподвижно застывшего в глубоком отчаянии Амфитриона, как будто охватывает некое ликование. Эта сцена ликования, в которой появилась уже давно-давно не виданная в жестких законченных спектаклях Васильева карнавальная свобода во всем — в актерской импровизации и в безудержной игре режиссерского воображения, — и есть, видимо, отдаленное напоминание о том, что на церковном языке называют благодатью.

Все, кому пришлось работать с Васильевым, так или иначе говорят о встрече. Французские актеры в этом смысле лишь подтверждают правило. Словно в ответ на воображаемые упреки невидимого критика, и Флоранс Виола, и Тьерри Ансис говорили мне о великолепном открытии мольеровского текста русским режиссером. «Я ведь так хорошо, казалось мне, знала пьесу, я столько раз ее видела в театре и читала — как можно было раньше не увидеть всего, что увидел Васильев, ведь это так очевидно! Как будто он заглянул прямо в сердце Мольера», — восклицает эмоциональная Флоранс. «Ему удалось создать реальность еще, может быть, более реальную, чем настоящая. Что по-настоящему интересует Васильева, так это подлинное свободное существование актера на сцене. И он все делает, чтобы пробудить в нас эту свободу. Это потрясает», — заключает более рассудительный Тьерри. Мне кажется, встреча Васильева и «Комеди Франсез» в полной мере состоялась.