



*Веб-журнал "Европейская Афиша" №8/9 30/07/2011– [www.afficha.info](http://www.afficha.info)*

## **Театр и его двойник. Авиньон на пути к открытию нового жанра.**

Екатерина Богопольская

В Авиньоне закончился 65-ый международный фестиваль театра. Авиньонский фестиваль, с тех пор как 8 лет назад его возглавили Ортанс Аршамбо и Венсен Бодрийе, явно ориентируется на Канн, хочет стать фестивалем, задающим моду и формирующим тенденцию. Но в отличие от Канн, Авиньону почти никогда не удалось найти золотую середину между авангардом и мейстримом. Не говоря уже о том, что само понятие драматического театра оказывается размыто - театр слова все больше вытесняют танец, перформанс и гибридные формы. В этом году, впервые за последнее время, программа, предложенная руководителями фестиваля, не вызвала ни скандала, ни упреков в снобизме. Даже и хореографического "уклона" не произошло, несмотря на то, что ассоциированным директором был хореограф, Борис Шармац.

Возможно, и публика за это время привыкла к дуэту, и кажется, уже ничему не удивляется. Даже на как всегда провокационном спектакле Ромео Кастеллуччи, «О концепции лика сына Божьего», почти час в режиме реального времени показывающего, как сын вытирает испражнения старика-отца на фоне лика Христа, только и было -то, что два выкрика «банда обманщиков» (bande d'escrots), потонувших в громе аплодисментов. Кастеллуччи говорит, что его сложные спектакли рассчитаны на сотворчество зрителей - в этом смысле авиньонский зритель явно очень креативный.

Нужно сказать, что в этом году организаторы фестиваля все-таки сделали над собой эстетическое усилие, и включили в программу несколько спектаклей, относящихся к театру слова. Речь идет, конечно, о «Самоубийце» Н.Эрдмана в карьере Бульбон, которым открылся фестиваль: спектакль в вполне традиционном стиле, да еще комедия (редкий гость в Авиньоне), сочно сыгранная труппой актеров Патрика Пино.



Photo Christophe Raynaud De Lage

Или открытие этого фестиваля, французский режиссер Венсен Макень. Его спектакль « По крайней мере я оставляю красивый труп» - отвязная радикальная фантазия на тему Шекспировского «Гамлета», судя по всему (я спектакль не видела) опыт весьма любопытный. Был также опыт знаменитого во Франции канадского режиссера ливанского происхождения Важди Муавада, поставившего в карьере Бульбон трилогию по трагедиям Софокла «Женщины» («Трахинянки», «Антигона», «Электра»). Правда, опыт не совсем удавшийся, и прежде всего из-за отсутствия трагических актеров (за исключением, может быть, Патрика Ле Моффа - Креона). Вместо трагедии - крики, пафос, выпренность. Вплоть до откровенного китча - в финале «Трахинянок», Геракл, страдающий от мучительных ожогов по всему телу, разматывает бинты, как восточная танцовщица в танце живота - в трактовке Муавада роль героя и его жены, Деяниры, исполняет одна и та же актриса. Сцена прошла под улюлюканье зала. Так что роль трагического начала в этой не-трагедии взял на себя хор рок-музыкантов, что позволило критикам иронично назвать неудавшийся опус Важди «рок-концертом на тему Софокла». Звучавший довольно иллюстративно в «Трахинянках», хор этот неожиданно подымается до высокой поэзии в «Антигоне»: дело в том, что корифеем выступил очень яркий поэт, композитор, лидер французской рок-группы Noir Désir Бертран Канта. Сочиненная им музыка, его феноменальный по тембру и красоте голос, личный трагический опыт (случайное убийство возлюбленной, и, как следствие, годы тюрьмы) накладывались на текст Софокла, придавая ему ту трагическую мощь, которой не хватало спектаклю в целом. Даже то, что сам рок-музыкант не появился в Авиньоне (вследствие полемики, поднятой отцом Мари, Жан-Луи Треньтиньяном), а именно был только этот «расплавленный страданьем» голос, кажется добавлял еще больше романтического очарования его лирическим заставкам. Не забудем и о присутствии Патриса Шеро, показанный здесь спектакль, «Я - ветер», хоть и не авиньонская премьера, но все-таки возвращение великого режиссера после многолетнего отсутствия (Об этом спектакле мы уже писали на страницах Афиши). Был очень интересный эксперимент Паскаля Рамбера для двух актеров, Одри Бонне и Станисласа Нордея - почти абстрактный блестящий экзерсис на тему актерского

искусства и любви, «Clôture de l'amour» (Завершение любви). Короче, чисто драматические спектакли в этом году не ступали даже на фоне таких маленьких шедевров, как танцевальный спектакль «Cesena» Анны Терезы де Кеерсмакер.

Самые сильные впечатления – спектакль Ги Кассиера «Кровь и розы. Песнь о Жанне и Жиле», специально придуманный для Папского замка (театр Toneelhuis из Антверпена), и две постановки по «Мадемуазель Жюли» Стриндберга: французского режиссера Фредерика Фисбаха с Жюльет Бинош, и англичанки Кэти Митчел с актерами Берлинского Шаубюне. Если первые два имени Авиньону хорошо знакомы, знаменитая англичанка Митчел здесь впервые.



Photo Christophe Raynaud De Lage

Фисбах решительно поместил пьесу Стриндберга «Мадемуазель Жюли»(или, еще «Фрекен Жюли»), написанную в 1888, в наши дни. Ничего от сословных предрассудков – действующие лица больше не слуги, но служащие. Нюанс. Не натуралистическая трагедия, скорее поэма. Сценография - чистый белый куб, внутри разделенный на кухню, гостиную, и на втором плане по всей длине рощица, обозначенная несколькими одиноко стоящими березовыми стволами. Декорация намеренно напоминающая скорее объект современного искусства или white box галерейного пространства. Короче, символическая пустота белой коробки абстрактной живописи вместе подробных деталей быта XIX-го века. Действие первых сцен проходит за стеклом- в ослепительно белом пространстве при ярком свете неоновых ламп, но по мере того, как с Жюли спадает маскарадный костюм, как обнажается душа – сцена раскрывается.

Спектакль начинается с вечеринки под техно-музыку, служащие (старинные слуги явно не вписываются в контекст) танцуют до упаду в березовой рощице за господским домом, среди них и хозяйская дочь, Жюли –ее золотое вечернее платье особенно выделяется на белом фоне. Действие происходит в ночь на Ивана Купалу –на сцену то и дело вторгаются ряженные в сюрреалистических костюмах белого цвета, например человек-заяц, своего рода тотем дома. Ряженные настораживают- не столько веселье, сколько праздник нечисти. Эта постоянным фоном присутствующая на сцене

массовка домочадцев фактически исполняет функции античного хора при трех протагонистах трагедии.

Жюли – Жюльетт Бинош появляется как обворожительная фурия, капризная раскрепощенная современная парижанка из золотой молодежи. Откровенно заигрывает с Жаном, между ними завязывается настоящая любовная игра.



Photo Christophe Raynaud De Lage

История любовной страсти между двумя сложными, терзаемыми, закомплексованными натурами. При случайном свидетеле, служанке Кристине, официальной подружке Жана. Кристина в спектакле Фисбаха (Бенедикт Серрутти) не темная деревенская девица, а вполне привлекательная молодая женщина, себе цену знающая.

Спектакль Фисбаха мог бы называться с не меньшим правом «Месье Жан», так неоднозначно, нюансировано играет Николя Бушо Жана. Он не по социальному статусу, а по духу, по-своему аристократичен. Жюли и Жан здесь существуют на равных, у каждого свой внутренний надрыв. Оба интересны, оба личности. Что-то волнующее и завораживающее проскальзывает в отношениях Жана и Жюли. Только мужчина. Только женщина. Эротическое напряжение. Надрыв. Когда Жан после любовного признания Жюли рассказывает историю о том, как он впервые мальчиком увидел ее в оранжерее, как с обожанием глядел на нее из зарослей сорной травы, как на следующий день, влюбленный, он пошел еще раз взглянуть на нее — в церковь, а потом от отчаяния при мысли о разделявшей их пропасти решил умереть, он произносит все это с таким внутренним чувством, с такой болью, что все кажется так и было, а последующее ерничество, «я все придумал», - от смущения, от нежелания оказаться в положении слабого. И, конечно, не борьба полов, скорее современная проблематика, вопрошающая любовные отношения мужчины и женщины, сложности любовного желания, возможности, реальной или иллюзорной, спастись через любовь. И конечно, здесь не социальная драма – скорее психоаналитическая. То есть под сомнение ставится не подлинность страсти – Жан Николя Бишо увлечен настоящим. А невозможность преодолеть собственные комплексы, собственные фобии. Жан, кажется, искренне хочет бежать, верит в это, как и Жюли. Двое авантюристов по сути, это их сближает. Трагическая развязка здесь случайна, ее



подталкивает Кристина, чтобы отомстить бывшему возлюбленному, она самым решительным образом объявляет, что помешает их тайному бегству. В финале сцена погружается в красное марево – последний разговор между Жюли и Жаном напоминает сюрреалистический транс.

Тут надо сказать, что Бинош выиграла непростое пари - на сцене она давно не появлялась ( во всяком случае во Франции), и как это часто бывает с кинематографическими звездами, особенно ее уровня, запросто могла не пройти новое испытание сценой (напомним, что Бинош все таки начинала в театре, закончила Парижскую Консерваторию драматического искусства) А она оказалась удивительно органичной, никакой позы, ничего лишнего. И ее, и Николя Бушо характеризует очень современная манера игры, очень физическая, в отличие от часто свойственной французам декламационной манеры. Критики говорили об игре Бинош как о « чуде присутствия»: «Теперь никто уже не осмелится сыграть Жюли просто как неврастеничку. Бинош, как никто, смогла передать метания Жюли, сделала ее трагедию такой живой, такой близкой» ( Фабьен Паско, *Télérama*).

Интересно, что в работе Фисбаха присутствует кинематографическое видение: диалоги разбиваются на короткие монтажные куски - актер резко останавливается посреди диалога, затемнение, диалог продолжается. Таким образом, высвечиваются, как бы крупным планом, отдельные слова, отдельные фразы.

Кэти Митчел рассказала ту же историю через кухарку Кристину, ставшую центральным персонажем спектакля. У Фисбаха традиционный театр, но история происходит сегодня, у Митчел- история очень традиционная, полностью из XIX века- как лакей, низкий циник, соблазнил барышню, графскую дочь, а потом бросил, подтолкнув к самоубийству ид, но рассказанная в технике XXI века – попытка соединения кино и театра на новом уровне. В этом смысле оператор Лео Ворнер может считаться соавтором ее интерпретации стриндберговской пьесы. Спектакль представлен как развернутая инсталляция, в котором мы видим одновременно то, что происходит на сцене, сам процесс съемки и крупные планы героев и отдельных деталей



Photo Christophe Raynaud De Lage

на большом экране, подвешенном над сценой.

Самое интересное даже не крупные бергмановские планы лиц героев, передающие мельчайшие переживания, но детали. «Кристина» начинается очень красивым крупным планом девичьих рук, собирающих луговые цветы. Как известно, в ночь под Ивана Купалу, в полночь нужно, не глядя, набрать цветов и положить под подушку... Будет и сцена в спальне Кристины с цветами под подушкой. В конце, когда Кристина войдет на кухню после разговора Жана и Жюли, в кадре опять крупным планом всполохами появятся лепестки, только залитые кровью. Как и вся кухня. И Кристина будет осторожно снимать кровь с лепестков.

На авансцене три стола – на одном создают шумовое оформление, на другом готовят крупные планы разных предметов, специально на камеру. На самой сцене слева – кабинка, где озвучивают действие закадровым голосом, справа – типичный интерьер буржуазной гостиной. Между ними в коридорчике сидит девушка и играет на виолончели, ее мелодия и задает ритм спектакля.

В гостиной снимают сцены Жюли и Жана на фоне доносящихся издалека голосов праздника. Суется вокруг камер операторы, напоминая служителей сцены японского театра. Митчел оставила от текста Стриндберга только те сцены, в которых либо участвует, либо могла увидеть-подглядеть Кристина. Причем текст пьесы произносят в основном не сами персонажи, а закадровый голос из кабинки для записи, куда поочередно заходят актеры. Рыжеволосая Жюли ( Луиз Вольфрам ) похожа на женщину с картины прерафаэлитов. Жан ( Тильман Страуб )-актер, который сыграл (Кассио в спектакле Т.Остермейера),- лощеный красавчик, типаж из 19-го века. Кристина (Жюли Бов)- некрасивая, молчаливая и суровая крестьянка. Взгляд из кухни, где обитает Кристина, здесь одновременно становится для нас взглядом на саму кухню кинопроцесса. (У актрисы, исполняющей роль Кристины, даже есть дублер. А процессу репетиций, по признанию самого режиссера, предшествовала работа над раскадровкой).



Photo Christophe Raynaud De Lage

Все происходящее мы видим сквозь призму пяти камер, то есть мы наблюдаем не только результат, но как готовится сам процесс съемки - как выбирается нужный план, угол и тд. Деконструкция пространства соответствует распаду мира, в котором

жила Кристина. Мы присутствуем при том, как ломается порядок, устой мира, в котором она жила, но и сам спектакль распадается на мозаику, которая собирается в стройный ряд только в восприятии зрителя. Принципиальное новшество этой эстетики в том, что зритель оказывается не пассивным реципиентом, но центральной фигурой театра. Каждый может выстроить свою собственную драматургию. Все, что происходит на сцене- подлинное, реальное, но это реальность, которая лишь служит отправным материалом для создания фикции.