



Афиша Париж - Европа

Веб-журнал "Европейская Афиша" №7 10/07/2012– www.afficha.info

«Мастер и Маргарита» в Авиньоне.

Екатерина Богопольская

66-ой Авиньонский театральный фестиваль открылся «Мастером и Маргаритой» Михаила Булгакова в постановке Саймона МакБерни.

На премьерe в Авиньоне 3 часа 20 минут без перерыва зрители сидели, как замороженные, затаив дыхание. Спектакль выдержан в едином ритме, никаких пустых мест и провисаний. Если учесть, что большая часть зрителей романа никогда не читала, открытие Булгакова для многих оказалось настоящим откровением. В финале – буря аплодисментов. На следующий день вышли рецензии, все, как одна, восторженные – такого единодушия авиньонский фестиваль уже давно не знал.

МакБерни прекрасно рассказывает истории, и здесь сумел уместить сложную конструкцию романа в три часа двадцать минут почти без потерь.

Сцена Папского замка пуста, только ряд стульев лицом к зрительному залу, и подвижная стеклянная будка - это то киоск «Пиво и воды», то вахта ресторана Грибоедов, то трамвай Аннушка, что отрежет голову Берлиозу. С двух сторон у края сцены - вешалки с театральными костюмами, выставленные на обозрение. Мир театра – составная часть большого мира романа. Как может быть иначе для труппы Complicité и ее создателя, в течение почти тридцати лет продолжающих совместную театральную авантюру.

Photo Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon



Спектакль начинается со своеобразного парада, в котором участвуют все актеры труппы, они произносят, почти одновременно, некое поурри из текста. Посреди какофонии голосов, усиленных микрофонами, явственно вырисовываются обрывки двух монологов, мужчины и женщины – «в середине октября она ушла», «ах, почему я в ту ночь покинула его?»- словно в ответ сетует она. А потом из этой разноголосой массы выделяются персонажи Берлиоза и поэта Бездомного, к которым присоединится Воланд. Первая сцена романа идет почти без купюр, Воланд в застегнутом на все пуговицы плаще до жути похож на описанного Булгаковым, даже золотые коронки не забыли. Только разных глаз не было видно - лицо скрывают круглые черные очки, наподобие тех, что носил уже больной Булгаков в последний год жизни. Человек-маска. Что позволяет одному и тому же актеру играть также роль Мастера. Тема художника, творца, уходит на второй план. Не Мастер равен Христу, как когда-то у Любимова, а Воланд. Вернее, он, Воланд, в чем-то близок обоим.

МакБерни искусно связывает разные эпохи и сюжетные линии – Пилат и Иешуа возникают посреди актерской массовки, изображающей московских жителей 30-х годов, больничная палата поэта Бездомного соседствует на сцене с домом Мастера ит.д.

«Сцена Папского замка – место магическое, здесь запросто встречаются земля, небо и ад, именно здесь, как нигде, будут резонировать слова Понтия Пилата и Христа. Разве христианство не составляет основу европейской культуры в течение двух тысячелетий»,- говорит МакБерни. В главной теме Христа, так же как в истории любви Мастера и Маргариты, никакой разлагающей постмодернистской иронии, все всерьез. (Поддерживает сюжет и мощная музыкальная тема 10-ой симфонии Дм. Шостаковича - для МакБерни это не только великая музыка, он видит здесь внутренние параллели судеб с автором «Мастера и Маргариты»).

Удивительнее другое – англичанин МакБерни предлагает прочтение в основном реалистическое, и прежде всего это касается актерской игры. Функции фантазмагорического берет на себя исключительно сценография. И такого, как писали все французские обозреватели, история Авиньона в самом деле не помнит.

Гигантская карта Москвы, увиденной с птичьего полета, проецируется на стены замка в эпизодах « у Грибоедова».

В сценах с Иешуа в высоких стрельчатых арках по бокам сцены возникают пейзажи Иудеи. Когда Пилат обращается к народу в Иерусалиме, все пространство в формате 3D оживает людской лавой из кадров советской кинохроники, и мы, зрители, словно оказываемся посреди толпы, скандирующей «Варрава!».

В сцене театра «Варьете» на стенах замка зеркально отражается зрительный зал Авиньона.

Можно вспомнить головокружительную снежную метель в трехмерном пространстве, посреди которой остаются Мастер и Маргарита.

И самое потрясающее – замок в самом деле рушится на наших глазах, после того, как Мастер произнесет Пилату сокровенное «свободен»: «проклятые скалистые стены» материального мира упали, означая освобождение пленённых душ. Исчезает весь материальный мир лжи и симулякров, на сцене в голубоватом свете остаются наедине Мастер и Маргарита.

У Понтия Пилата вместо римского плаща белый китель, напоминающий о Сталине, правда, все же с кровавым подбоем. Особенно выделяется фраза о том, что «всякая власть есть насилие над людьми». И тут же вырисовывается большой портрет Сталина. Понятно, в белом кителе. Понятно, что, как всякий уважающий себя европеец, Саймон МакБерни не мог обойти стороной эту тему.

Тонкий силуэт Иешуа-Сезара Сарашу отсылал к одиноким персонажам Джакометти. Он совершенно гол, поразительно худ, на теле следы кровавых побоев.

Обнаженное, тщедушное, уязвимое тело как бы противопостоит исходящей от него внутренней силе. Детская открытость, незащищенность роднит его с Мастером. Но не только. В последней сцене перед прощением прокуратора, Воланд сбросит свой плащ, и окажется, что под ним скрывался Иешуа! После спектакля МакБерни говорил мне, что это нормально, свет ведь не может существовать без тьмы.

В этой немного наивной игре двойников сложная притягательная фигура булгаковского Воланда заметно упрощается.

Станным образом на первый план в этом спектакле выходит Иван Бездомный Ричарда Каца. Так, что даже закрадывается крамольная мысль – а не он ли и есть настоящий автор романа о Понтии Пилате, а все остальное, в том числе Мастер и Маргарита, - только сны безумного поэта, не более? Впрочем, Воландовская свита и московские литераторы поэту практически не снились.

Московская бесовщина выражена дидактично и скучно. Если не считать неожиданный аккомпанемент Rolling Stones (в московские эпизоды включена знаменитая композиция Мика Джаггера «Сочувствие дьяволу», навеянная романом Булгакова), никакой балаганной бестолковщины и фантазмагорий в проделках воландовской свиты не наблюдалось, а дьяволиада околотитературной среды и гротескная сатира на московские нравы из глав «Дело было в Грибоедове» и «Нехорошая квартира» вообще выпали из поля зрения. Самое слабое место спектакля – свита Воланда и их проделки.

Коровьев, по совместительству ведущий спектакля, напоминает простодушного стилиста. Но вряд ли можно заподозрить его в гаерстве или в особом, шутовском юморе булгаковского Фагота. Кот Бегемот - большая марионетка бунраку с горящими inferнальным красным огнем глазами, которую ведут два кукловода. Говорит Бегемот голосом чревоушателя. Какой уж тут юмор! Азazelло вообще намечен исключительно пунктиром.

Photo Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon



Конечно, в центре спектакля - любовная история Мастера и Маргариты. Мастер, которого играет Пол Рис,- высокий здоровый мужик в белой майке, внешне напоминает героев советских картин тридцатых годов больше, чем Булгакова. По сути, он не столько

художник, сколько беззащитный большой ребенок, последний романтик. История влюбленных очерчена в спектакле с наибольшей последовательностью. Даже если первая встреча Мастера и Маргариты произойдет не на Тверской, а в трамвае, посреди безразличной толпы.

Photo Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon



Маргарита Синеад Мэтью, маленькая пикантная брюнетка, напоминающая Лайзу Миннелли в «Кабаре», - тип утонченной, чуть манерной кинозвезды западного образца, который культивировался в Москве начале тридцатых. Эта Маргарита - романтическая возлюбленная и немножко «мамаша Кураж», как шутили французские критики, но совсем, совсем не ведьма.

Именно поэтому полету Маргариту тоже явно не хватало размаха, фантазии – видеопроекция виртуально вознесла Маргариту, на самом деле остававшуюся на сцене, к окнам замка, и она как то вяло, без особого запала, залетела к критику Латунскому, слегка набедокурила, попутно провела душевную беседу с соседским малышом, и отправилась к Воланду. Несмотря на то, что актриса совершенно нагая, нет и тени намека на эротику. Но наибольшее разочарование вызывал бал у сатаны. Бал Воланда предельно краток и прозаичен, видно было, что тема эта режиссера решительно не соблазняла. МакБерни здесь скуп на краски в прямом смысле слова - все участники бала буквально на одно лицо: всего лишь серые силуэты с чулками на головах, как классические грабители. Эпизод сопровождается патетической музыкой. Маргарита в финале застывает в позе Христа распятого. Тогда как над сценой для пущей назидательности появляются проекции Распятия.

Этого ли мы ожидали от сцены Папского замка во Франции!

Ах, как разыгралось воображение, представив себе, что спектакль будет играть в том самом Провансе, театре альбигойских войн, что так много значил в генезисе «Мастера и Маргариты»? И откуда, например, ведет свое происхождение Коровьев-Фагот, который при жизни был альбигойским рыцарем, и поплатился за некогда сочиненный им каламбур о свете и тьме, став на долгие столетия шутком? Вспомнилось и о влиянии на Булгакова не только по содержанию, но и по форме, поэзии провансальских трубадуров, в частности, он использует прием «*coblas carfinidas*», который обязывал поэта связывать первый стих новой строфы с последним стихом предыдущей методом повтора (или так называемого «повтора в захвате»): концовка главы 1-й: «Всё просто: в белом плаще...».

Начало главы 2-й: «В белом плаще с кровавым подбоем...»и т.д. Но вся эта проблематика на удивление осталась за пределами внимания МакБерни. Его интересовало другое.

Photo Christophe Raynaud de Lage/ Festival d'Avignon



Трещины в стенах замка появляются впервые, когда вступает тема сострадания, и королева Марго просит за Фриду. Спасительность всепрощения и сострадания – наверное, главные темы, волновавшие режиссера. И сегодня, как и во времена Булгакова, это, как считает МакБерни, акт политический. (Главная тема романа оказалась созвучной труппе *Complicité*, название которой в переводе с французского как раз означает соучастие, сопричастность). Другая тема, выступающая на первый план - материальный мир как фикция. Виртуальная конструкция, которую мы принимаем за реальность. Сегодня, как и две тысячи лет назад. Так ли изменился человек? На этот вопрос МакБерни отвечает отрицательно. Крушение замка в финале – это протест против засилья материального мира, ставшего иконой XX века, и по наследству доставшейся веку новому. Так что, Воланд, приходи, опять много всякой нечести развелось!