

Беатрис ПИКОН-ВАЛЛЕН

ОТ «ПОСЛЕДНЕГО КАРАВАН-САРАЯ» К «МИМОЛЕТНОСТЯМ»: В ПОИСКАХ ТЕАТРА ЧЕРЕЗ КИНО И КИНО ЧЕРЕЗ ТЕАТР

Ариану Мнушкин с детства окружало французское и русское кино (ее отец Александр Мнушкин, русский по происхождению, был крупным кинопродюсером фирмы «Фильм Ариан»). Она сознательно выбрала театр отчасти потому, что мечтала о постоянной труппе, а в условиях кинематографа это было невозможно. Кроме того в важном для нее путешествии на Восток, в Японию, Мнушкин познакомилась с новыми необычными театральными техниками и формами.

Долгое время Ариана Мнушкин не задумывалась о проблеме театра на киноэкране. Она сама признает, что с детства была связана больше с кинематографической, а не с театральной культурой, но ее поразило безграничное разнообразие форм восточного театра. Мнушкин прекрасно известны шедевры мирового кино (Форд, Хоукс, Минелли, Кьюкор, Чаплин, Китон,

Куросава и т.д.), из которых складывается его история. Она знает все новые фильмы, которые показывают в Париже, и всегда советует своим друзьям, что посмотреть. Она очарована японским кино, и в 1964 году (в год основания Театра дю Солей) она собрала для «Кайе дю синема» (№ 158) цикл статей о Мидзогути. Ариана Мнушкин редко пишет статьи, поэтому эти шесть текстов о Мидзогути приобретали особое значение, что, как подчеркивала редакция журнала, свидетельствовало об увлеченности автора этой проблемой.

До «Последнего караван-сарая» Ариана Мнушкин только один раз сделала киноверсию своего спектакля. В 1973 г. под давлением зрителей и друзей она решила записать спектакль «1789», и не просто зафиксировала его на пленке, но сняла его так, как снимают, например, футбольный матч, к чему располагала сценография постановки. Затем, в 1976–77 гг. она выпустила свой единственный художественный фильм—«Мольер, или Жизнь честного человека» по мотивам биографического романа М.Булгакова. Это был фильм о театре, о труппе, об ее основании и развитии, о взаимоотношениях актеров и директора труппы, театра и власти. Существуют также видеoverсии нескольких спектаклей Арианы Мнушкин. «Мефистофель. История одной карьеры» и «Индиада, или Индия их мечты» были сняты, соответственно, в 1980 и 1988 г. Бернаром Собелем. Ариане Мнушкин ранее понравилась сделанная им киноверсия «Лулу». От других же ее постановок, как, например, от «Шекспира» (1981–1984), «Атридов» (1990–1993), вообще не осталось никакого видеоматериала, и теперь Ариана Мнушкин жалеет о том, что некогда пренебрегала съемками для своего рода архива.

Мнушкин однажды увидела на пленке 1930-х гг. фрагменты «Ревизора» в постановке В.Мейерхольда, показанные мной, и это подтолкнуло ее пересмотреть свое отношение к созданию архивов. Она это признает сама. Записи репетиций «Тартюфа» (снятых Э.Дармоном), окончательно убедили ее в том, что театральный процесс и кинокамера могут сосуществовать, и она отныне (с 1995 г.) стала уделять этому самое пристальное внимание. Но следует вспомнить и менее известный эпизод. В «Атридах» Ариана Мнушкин какое-то время играла роль Клитемнестры. Не доверяя посторонним мнениям о своей игре, она решила записать ее на кинопленку и составить собственное суждение.

Запись репетиций «Тартюфа»

Оператор—Эрик Дармон. Он изучал этнологию в Сорбонне (университет Пари-VII) вместе с Ивером Холеном и принимал участие в документальных съемках в Афганистане. Ариана Мнушкин «засекла» его во время съемок двух документальных четырехминутных роликов для канала TV5 о работе Театра дю Солей над спектаклем «Город клятвопреступников» в 1994 г. Его предупредительность и скромность поразили Мнушкин, и три месяца спустя она позвонила Дармону и пригласила на репетиции «Тартюфа». Дармон сумел, впитывая все как «губка», стать членом театральной команды. Каждый день до самой премьеры он снимал все.

Более 500 часов съемок в течение восьми месяцев, из которых было отобрано 100. Эти 100 часов режиссер Катрин Вильпу превратила в два с

половиной—с согласия Арианы Мнушкин, как это указано в титрах. Получился фильм о жизни труппы, о работе над «Тартюфом» еще до окончательного распределения ролей, фильм, где взаимодействуют искусство и жизнь, театр и кухня. Это также учебный фильм о сценическом взаимодействии: ключевая сцена—актер поражен осознанием своего долга по отношению к партнеру. «Мы ничто друг без друга»—один из основных законов актерского мастерства. В процессе съемок Ариана Мнушкин по вечерам отсматривала отснятый материал и использовала его на следующий день. Как вспоминает Э.Дармон, в ходе монтажа она порой звала актера, чтобы указать ему на замечательные находки, сделанные во время репетиций и позже утраченные.

Можно сказать, что работа над «Тартюфом» подстегнула Ариану Мнушкин. Она показала ей, какие возможности для работы дает съемка, благодаря «незримо» присутствию оператора. С одной стороны, камера не мешает работе. С другой стороны, Мнушкин отдавала себе отчет, что видео может даже помочь. И сейчас ей кажется, что киносъемка необходима и именно она определяет новые формы творчества.

В «Солнце светит даже ночью» («Au Soleil même la nuit») есть хрестоматийные эпизоды: спор между Арианой Мнушкин и Бернаром Фэвром д'Арсье о деньгах, «перебранки» с актерами, заминки в работе и знаменитая «ночная сцена» (по аналогии с комедией dell'arte, где подобные сцены являются важным формообразующим элементом, но аналогия этим и ограничивается). Постоянное присутствие оператора среди актеров и технического персонала дало возможность снять эти эпизоды с обратной точки, из глубины сцены, а не из зала или сбоку; мы увидели тоску и одиночество Арианы Мнушкин перед лицом нерешенной проблемы, затем ее неудержимое желание вернуться к поискам и героизм труппы, готовой начать все заново по ее робкой просьбе в два часа ночи.

Фильмы «1789», «Мольер», «Солнце светит даже ночью» и «О “Городе клятвопреступников”» стали составной частью репертуара Театра дю Солей. Это память театра. И в то же время они вступают в диалог друг с другом, с публикой, со спектаклями, по которым они были сняты, и со всеми остальными. Эти фильмы открывают новые пути.

Кино в процессе работы театра над спектаклями и в самих спектаклях

Многие годы Ариана Мнушкин показывает своим актерам кинофильмы, всем вместе или каждому по отдельности (раньше через проектор, потом на видео, теперь на DVD). Она хочет, чтобы актеры увидели игру великих актеров—всегда и прежде всего «великие мгновения Чаплина и Лилиан Гиш—актеров немного кино. Затем Чарльза Лоутона. Актеров Мидзогути и Куросавы—список можно продолжать до бесконечности»,—признается она. С помощью своих сотрудников она отыскивает и показывает документальные фильмы, которые могут пригодиться в работе над спектаклем: о парижских старьевщиках для «Города клятвопреступников»—«Подпольщики, или Адское путешествие» (телевидение французской Швейцарии); для «Последнего караван-сарая»—«Убийство модистки»;

«Секрет ее матери» и «Выжившие» (о лагерях массового уничтожения) для «Мимолетностей». Если для «Последнего караван-сарая» использовались в основном документальные фильмы, то для «Мимолетностей» потребовались также и игровые. При подготовке к «Мимолетностям» актерам показывали «Европу 51» Росселини, «Жить» Куросавы, «Черный дождь» Имамуры, «Ночь и туман» Рене, «Как зелена была моя долина» Форда, «Особый день» Сколы, несколько фильмов Бергмана и т.д. Кроме фильмов просматривались и принесенные актерами фотоальбомы.

Мнушкин использует фрагменты фильмов и в своих спектаклях. Так, в «Последнем караван-сарая» есть сцена, прообразом которой послужил документальный фильм о фильмотеке Кабула, которую власти хотели закрыть, но ее удалось спасти от уничтожения.

Речь идет о «главе» под названием «Киноманы», где талибы убивают отца на глазах дочери. Это происходит тогда, когда они вместе смотрят «Мальша» Чаплина на телеэкране. На стене висит афиша с Анной Маньяни в фильме «Рим, открытый город», а сам отец держит в руках кассету, которую ему только что принес друг, и громко читает состав исполнителей в «Ночи охотника». Этот последний фильм, по мнению Арианы Мнушкин, входит в двадцатку величайших в истории кино, и именно его режиссер включила в спектакль—в сцену, родившуюся из актерской импровизации.

В «Мимолетности» процитированы два фильма. По телевизору в маленькой белой гостиной демонстрируется «Кинг Конг» 1933 г. Мериама Купера и Эрнеста Шёдсака (начальная сцена в доках), а в конце спектакля на бретонской ферме на белой простыне-экране идет «Фантастическая поездка» Джона Форда.

От фильма «Барабаны на дамбе» к спектаклю «Последний караван-сарай»

В процессе съемок «Барабанов на дамбе», совместного производства Arte—Bel Air (трудно переоценить вклад кинокомпаний в столь редкое мероприятие), Ариана Мнушкин собрала команду, в которую попали сотрудники времен работы над «1789» (в частности, за свет отвечал Бернар Зицерман) и «Солнца светит даже ночью». Работа над фильмом «Барабаны на дамбе» напрямую связана с процессом создания «кинотруппы»—не просто как съемочной группы, а труппы по театральным принципам. Актерам необходимо было воспринимать съемочную группу как своих коллег.

«Барабаны на дамбе» сняты фронтально, как в театре, но фильм «Последний караван-сарай» снят иначе, это связано с тем, что под киностудию надо было приспособить все здание Картушери. В процессе съемок Картушери неузнаваемо изменился, а для театрального спектакля «Мимолетности» сцена снова была полностью перестроена. Кинематографический процесс затрагивает театральное творчество, так как, с одной стороны, актеры и персонал заняты в этом процессе на равных, а с другой—все делается здесь и сейчас и оставляет следы маленькие, но надолго запоминающиеся, точно так же, как от предыдущих спектаклей в памяти остается какой-нибудь угол стены или пол сцены.

«Барабаны на дамбе» поставлены с «предельной и неуловимой театральностью, заметной лишь активному зрителю, наделенному воображением»¹. Чтобы снять этот спектакль, Ариана Мнушкин предложила такой ракурс, который позволяет ухватить эту неуловимость, она избрала свою стратегию использования театрального фронтального плана в отсутствии публики, чтобы не «получилось кино». В процессе подготовки к спектаклю актеры смотрели японские фильмы, а перед съемками они смотрели «театральные фильмы»², такие как «Волшебная флейта» Бергмана или «Ваня с 42-й улицы» Луи Малля.

Речь идет о том, чтобы подчеркнуть театральность в этом фильме-спектакле. В процессе съемок актеры играли, просто шевеля губами, в то время как другие актеры, стоящие напротив, произносили за них текст. Для того чтобы вдохнуть кинематографическую жизнь в актеров-марионеток (дополнительное усиление театральности на стадии пост-продакшн), вводится еще одна стратегия. Режиссер отдельно снимает актеров, которые произносят свой текст, стоя перед экраном, на который проецируются сцены из фильма, где актеры, одетые в черное, как слуги просцениума, но без вуали, с открытым лицом, помогают персонажам—живым актерам, но изображающим кукол. Актеры перед экраном вдыхают жизнь в собственную «марионетку» и произносят текст Элен Сиксус с той особой энергией, которая и нужна для «оживления». Этих актеров называют «певцами», они «поют» свой текст под музыку Жан-Жака Леметра перед картинкой, проецируемой на экран, перед театральной «марионеткой», превращенной в кинообраз; так они удваивают свой собственный образ. Отснятые так планы монтажно встроены в сценическое действие. Кино позволяет также включить в фильм «Барабаны на дамбе» кадры, запечатлевшие актеров в тот момент, когда они дублируют персонажа на экране, причем это происходит не в студии, а непосредственно на театральной площадке.

Здесь также важно отметить³, что съемки повлияли на дальнейший театральный процесс: можно сказать, что платформы, которые составляют подвижную сценографию «Последнего караван-сарая», совмещают в себе три объекта символического значения. Это операторская тележка, установленная на подвижной части декорации; платформа из фильма «Мольер», созданная художником Ги-Клодом Франсуа и сохранившаяся в театре с тех пор, которая позволяет увидеть, что происходит, со всех сторон; и, наконец, мусорная тележка с кухни Театра дю Солей. Таким образом, в основу сценографии двух спектаклей легла находка, которая соединяет в себе три начала: кинематографическое, театральное и обыденное. К тому же эта находка восходит к самым истокам театральной сценографии (к эскиклеме в греческом театре и т.п.).

Съемки «Последнего караван-сарая»

Некоторые особенности этого спектакля позволяют увидеть в нем «седьмое искусство»: новый вид документального театра, основанный на аудиоматериалах из разных стран мира. Он рожден из обещания, что будет создано коллективное свидетельство на основе собранных воедино документов. «Последний караван-сарай»—это эпопея об изгнанниках, сыгран-

ная расширенной труппой актеров, набранных специально для этого спектакля: некоторые из них—выходцы из тех стран, о которых в нем идет речь. Это произведение—настоящее вавилонское смешение языков и диалектов, для него необходимы субтитры, как для документальных материалов, в которых звучит язык оригинала, воспринимаемый зрителем лишь музыкально и эмоционально, так и для игровых вымышленных сцен.

К тому же актеры, вдохновленные съемками «Барабанов...», сразу же стали мечтать о том, чтобы заснять этот сложный спектакль. На этом настаивала и сама Ариана Мнушкин. И это тем более важно, поскольку вся работа над «Караван-сараям» основана на импровизации и нуждается в видеозаписи как фиксации репетиций и черновых проб. Все актерские импровизации были сняты и обработаны на компьютере Шарлем-Анри Брэдье, «главным ассистентом», и раз уж они запечатлены и систематизированы, при случае их легко пересмотреть. Сразу после импровизации или вечером после репетиции актеры совместно просматривали записи, анализировали их и комментировали вместе с режиссером. Ариана Мнушкин утверждает, что цифровые технологии дают такие возможности для коллективного творчества, которых не было во времена ее спектакля «Золотой век» (1975). По ее словам, совместный просмотр запечатленной в деталях импровизации избавляет актеров от нарциссизма, дает им «режиссерский взгляд» и вызывает чувство ответственности не только за собственную работу, но и за работу всего коллектива. Роль зрительного образа в создании «Караван-сарая» тем более огромна, что заменяет традиционную драматургию.

Видеозапись, которая ведется на цифровую камеру, но сознательно не в HD-качестве, имеет здесь гораздо большее значение, чем в «Барабанах на дамбе». Сцена Театра дю Солей огромна, и пустое пространство между платформами требует особого кинематографического решения. Если в театре возможно пустое пространство, которое стимулирует воображение зрителя, то на экране оно может показаться скучным и испортить впечатление, так как взгляд кинозрителя нуждается в какой-то зацепке, чтобы заполнить эту пустоту. Поэтому декорации тоже были переработаны командой под руководством Сержа Николаи и Дуччио Беллуджи Вануччини. Каждый вечер по окончании съемок готовились декорации на завтра, и в дополнение к спектаклю для киносъемок было изготовлено еще 50 новых декораций. В процессе импровизации декорации также более или менее существенно менялись, а относительно декорационного решения фильма Ариана Мнушкин давала актерам полную свободу.

Так, берега реки создавались при помощи бежевой ткани, разложенной на ступеньках площадок, и там же были разбросаны настоящие листья и бутафорские камни; стояла тележка с плющом, выкопанным в Венсенском лесу, лежала плетеная корзина на всякий случай. Трава за решеткой Евротуннеля—это кокосовый ковер из спектакля «Золотой век», но выкрашенный в зеленый цвет. Московский снег—сотни килограммов соли, перемешанной с белым полистиролом; к лондонской телефонной будке, которая одиноко возвышается среди пустого сценического пространства, крепятся решетки, а Темза сделана из тонких коричневых пластмассовых полосок, на которые дует вентилятор, с дальней подсветкой.

Зачем в киносъемке нужны платформы, элемент сугубо театральный? На самом деле, платформы постоянно присутствуют на съемочной площадке, но не используются непосредственно для передвижения, это аллюзия, напоминание. Небольшие практикабли иногда применяются для появления или ухода тех или иных персонажей, но они малозаметны. Те, кто толкает платформы, одеты в черное, чтобы их не было видно. Мнушкин отмечает: «Мне нравится идея, что мы осознаем присутствие тех, кто толкает платформы, хотя и не видим их по-настоящему. Движение камеры подстраивается под их движения, особенно это видно в первых сценах в Сангатте. Иногда, как и Спилберг, я предпочитаю двигать не камеру, а макет дома»⁴.

Документы (в Театре дю Солей они называются «экспериментами») включены в спектакль очень кинематографично: мы слышим голоса людей, говорящих на своем языке, а перевод проецируется на сцену-экран. А вот в фильме они, наоборот, представлены более театрально, через интервью или детали обстановки, каждый раз схожие, но в то же время указывающие на страну, в которой происходит действие, или через актеров. Иногда появляется и сама Мнушкин, неузнанная, против света, в виде силуэта: она исполняет роли тех, кто говорит, и роли тех, кто слушает.

Текст письма Арианы Мнушкин, который открывает первую и вторую части спектакля, был удлинён и распределен между всеми участниками фильма. На руку, пишущую письмо, на экране накладываются кадры, в Театре дю Солей их называют «операми», в них актеры на площадке заняты технической работой: между эпизодами они передвигают платформы или подметают. Чем решительнее сбрасывается покров с искусства театра, тем больше в театре таинственности, считает Ариана Мнушкин. И именно эту роль играют подобные наложения кадров.

Звуку в процессе съемок уделялось меньше внимание: за счет сокращения пространства и принципа его разделения с помощью сеток, решеток, кадров в кадре—акцент сместился на визуальный ряд. Огромная работа в этом отношении (музыка, шумы и т.п.) была проделана уже в студии, что подчеркнуло кинематографичность произведения. «Караван-сарай» на протяжении нескольких недель демонстрировался в Париже и был воспринят критиками как кинофильм.

«Мимолетности»—«Lez Ephémères»

Следующий спектакль рождался медленно и трудно, но в то же время строго логично. Ариана Мнушкин и актеры труппы Театра дю Солей двигались интуитивно в поиске формы и смысла. Они, словно в ходе расследования, переходили от одной частной истории к другой, по крошкам собирая каждую судьбу и при этом постоянно задавая себе вопросы. Эти поиски вылились в спектакль, одновременно камерный и массовый, в котором эпичность (как в «Караван-сарая») сочеталась с эпохальностью.

Съемки одного спектакля отразились на следующем. Мы видели, как в ходе съемок «Караван-сарая» театральное пространство, на тот момент почти одинаковое в нескольких спектаклях (большая площадка, задник, затянутый шелком, оркестр сбоку), в корне изменилось. Картушери превратился в настоящую киностудию. Оркестра больше нет, потому что музыка

записывалась позже в студии; Ж.-Ж. Леметр лишь намечал будущую музыку перед началом работы над эпизодом, а платформа оркестра используется как пространство для съемок сцены у реки, так как ее ступеньки позволяют изобразить водопад. Те, кто ведут цифровую съемку (Мнушкин называет их НАСА*), занимают все пространство, и режиссер киноверсии Катрин Вильпу говорит: «Мы тут все на колесах»⁵. Театр дю Солей превращается в «черный кабинет»: черная ткань на полу и потолке, в проходах; и в то время как один из членов труппы собирает подъемник камеры «Лоума», Д. Беллуджи Вануччини осваивает кинематографическую технику, так как труппе предстоят документальные съемки в Афганистане.

Здесь же Бернар Зицерман работает над освещением для фильма, он конструирует новые осветительные приборы (вроде «мао»—китайского фонарика, завернутого в ткань и голубой светофильтр) или воссоздает эффект солнечного света, проникающего через витраж, при помощи синего, красного, желтого, пурпурного и лилового светофильтров. Те, кто толкает платформы, одеты в черную форму, их волосы забраны под черную шапочку, на которую накинута прозрачная черная вуаль, чтобы белая кожа не была видна. У них в карманах фонарики, при помощи которых потолок превращается в звездное небо.

Цифровые технологии помогают съемкам. Мнушкин с актерами при помощи небольшой видеокамеры и программы Final Draft заранее подготовила раскадровку, она каждое утро показывает ее своим сотрудникам на нетбуке и сверяется с ней по ходу работы.

Эрик Дармон принадлежит к «мастерам цифровой съемки»⁶, и Ариана Мнушкин прибегает к разным способам, чтобы отрегулировать процесс. «Я скажу: Мотор/ Ветер/ Дым/ Вы разберетесь?! Я скажу: да?» предупреждает она, прежде чем сказать «Тишина!»⁷. Она молилась «богам театра и кино»⁸, и то, что было задумано, все воплотилось до мелочей. Ариана Мнушкин призналась, что после окончания этих съемок у нее возникло желание уйти в кино и снимать «настоящий» фильм, но у нее есть обязательства перед труппой, поэтому ее следующим фильмом опять стали съемки спектакля Театра дю Солей.

Для нового спектакля, который позже был назван «Мимолетности», Ариана Мнушкин думала о пространстве-«упаковке», о круговой дорожке с одной стороны и о лестнице с перилами с другой. Она вспоминала о пространстве, созданном Эудженио Барба для «Андерсена», который игрался и снимался в Театре дю Солей. Собственно, она и сама уже однажды использовала площадку такого типа для «Процесса Гавела», который ставился в Каргушери при поддержке AIDA1** и при участии актеров Театра дю Солей. Но как играть на круговой дорожке? Актеры на этот раз ничем не были ограничены, и очень скоро они вернули платформы. Литературная основа «Мимолетностей»—это документы, признания, воспоминания, свиде-

* Национальное управление США по авиации и исследованию космического пространства.

** Association Internationale de Defense des Artistes (Международная ассоциация защиты деятелей искусства) (прим. пер.).

тельства. Актеры остаются наедине с самими собой и размышляют о жизни в предвещии конца света: вспомним, что отправная точка «Мимолетностей»—это приближение к Земле кометы, столкновение с которой уничтожит все живое. По мере расширения проекта он превратился в семейную историю четырех поколений. Актеры создают в своих импровизациях «откровенный рассказ на тридцать голосов», фиксируя драгоценные и наиболее существенные мгновения жизни каждого: хорошее и плохое, безвозвратно ушедшее прошлое, недостижимое в настоящем счастье и боль расставания.

Съемки «Последнего караван-сарая» позволили разглядеть актеров гораздо ближе, чем это мыслимо в театре: «увидеть лица», различить индивидуальность каждого в групповых мизансценах. В «Мимолетностях» мы видим актеров очень близко и подробно. На репетициях можно заметить квадратные или треугольные платформы из «Караван-сарая», которые здесь называются каждая по-своему. Кроме них, появляются круглые платформы, которые вращаются как маленькие планеты в театральной галактике, и на каждой представлены краткие мгновения, радостные или печальные (хотя первоначальная идея падения кометы позже в спектакле была отвергнута).

Тех, кто толкает платформы, «толкателей», теперь меньше, поэтому роль каждого расширилась, увеличилась, и их движения были поставлены как танец. Они медленными вращательными движениями разворачивают перед глазами зрителя длинные планы-сцены, от которых невозможно ни на мгновение оторвать взгляд, несмотря на длительность спектакля (спектакль идет более шести часов). Площадки скрыты за занавесами, которые, как в японском театре Но, перед выходами шевелятся, поднимаются по краям дорожки, создавая своего рода коридор времени. И в очень кинематографичном двойном движении планов-сцен (вперед и назад при вращении площадок), вращающиеся площадки появляются и исчезают в этом коридоре, приближаются и удаляются. Но каждая площадка—в то же время лупа, увеличительное стекло, как говорил о театральной сцене В.Маяковский. На этих крошечных круглых игровых пространствах—предметы, найденные и собранные вместе с актерами, которых Ариана Мнушкин на этот раз, в силу их кинематографического статуса, именует «оформителями». У каждого объекта есть своя история, так как ни один, или почти ни один, из них не был сделан специально, а взят с какого-нибудь чердака или найден на улице. Предметы—такие же действующие лица, как и актеры, они определяют эпоху, они узнаваемы, и медленное вращение (как бы круговая панорама) позволяет их одновременно увидеть со всех сторон: это невозможно в реальности и в театре. Еще раз перечислим некоторые приемы, которые относятся к числу кинематографических: длинные планы, стоп-кадры, затемнение, флэш-бэк, крупные планы. Иногда это подано с юмором, как, например, в кадрах, когда афиша, установленная на небольшой квадратной площадке, приближается к одному из персонажей, а на ней написано: «продается».

Видео здесь присутствует больше, чем в подготовке других спектаклей, и его роль более важная, оно дает возможность вернуться к однажды найденному удачному приему и помогает работе актеров и режиссера⁹.

С того момента как была зафиксирована на пленке удачная импровизация, ее необходимо повторить точно, изменяться могут только фрагменты текста. Мнушкин больше не употребляет слово «репетиция», предпочитая ему слово «проба». Просмотр фильмов, подготовка сценического пространства, импровизации под музыку и отсмотр удачных импровизаций—все это входит теперь в длительный процесс поиска, предшествующий моменту театрального открытия.

Таким образом, цифровая техника имеет в подготовительном процессе не меньшее значение, чем маски, поиски рисунка роли и музыки, просмотры фильмов, составляющих классику мирового кинематографа. Кино манит Ариану Мнушкин, но она говорит: «Я не отвлекаюсь на кино. Я уверена, что, поставив “Мимолетности”, мы сможем доказать, что театр не должен бояться кино. В этом спектакле есть кинематографические элементы, но нет киноэкрана, который предполагает совсем иные изобразительные приемы, чем театр»¹⁰. Зритель «Мимолетностей» ни на секунду не забывает о том, что он находится в зале среди других зрителей. Порой он видит, как вдоль сцены зажигаются гирлянды электрических лампочек, замечает, что необъятные пустые пространства в коридорах времени получают от вращения платформ. В этих пространствах блуждают личные воспоминания, и рождается личное безмолвное повествование—на этот раз на 400 голосов, голосов самих зрителей, которые иногда не могут сдержать своих возгласов или обмениваются впечатлениями с соседом.

Под конец представления в Картушери иногда появляется сама Мнушкин, которая смотрит спектакль сквозь щель в занавесе при входе в зал. Презит ли она о новых горизонтах? Намеревается ли превратить этот спектакль в фильм-спектакль? Думает ли она о том, каким образом простая и умная театральная стратегия этих странных круглых платформ на колесах, похожих на кинокадр, найдет путь на экран?

P.S.

В 2010 году вышел новый спектакль Театра дю Солей—«Потерпевшие кораблекрушение с “Безумной надежды”». В нем взаимодействуют два искусства: нам рассказывают о группе, которая снимает фильм по роману-утопии Жюль Верна «В Магеллании». Действие спектакля происходит в мучительные годы перед Первой мировой войной.

Можно сказать, что в этом спектакле взаимоотношения театра и кино сконцентрированы до предела. В сценах как бы снимаемого фильма театральные актеры играют так, как играли бы актеры Великого Немого. Говоря о великих политических и социальных утопиях XX века, актеры только шевелят губами, а сами слова написаны на большом плакате, который подвешен над ними. Спектакль имеет невероятный успех. Любители седьмого искусства устремляются в театр, чтобы посмотреть, как любовно воссоздается на театральной сцене детство кинематографа, как изображается метель, кораблекрушение судна под названием «Безумная Надежда», шторм на море. За четыре часа, пока идет спектакль, тридцать актеров Театра дю Солей не имеют ни минуты отдыха. У каждого из них есть роль в «фильме», кроме того, они играют членов съемочной группы, каскадеров, музыкантов,

а также персонал рестораника на чердаке, где ведутся съемки фильма. По ходу действия кто-то из персонала оказывается вовлеченным в фильм.

В воскресенье вечером Театр дю Солей приглашает посмотреть те фильмы, которые послужили толчком к созданию спектакля. Это «Ветер» В.Шёстрёма; «Путь на Восток» Д.У.Гриффита; «Восход солнца», «Последний человек» и «Табу» Ф.В.Мурнау.

Если и требовалось доказать, что между кино и театром возможен диалог, то спектакль «Потерпевшие кораблекрушение с “Безумной надежды”» блестяще это делает. Это диалог то явный, то скрытый, и он, как и художественные приемы, почерпнутые из театра азиатских народов, оплодотворяет творчество Арианы Мнушкин. Но ведь и Эйзенштейн писал в 1928 г., что театр Кабуки кинематографичен.

1. Электронное письмо Арианы Мнушкин труппе театра дю Солей от 9 января 2001 г.
2. См. Picon-Vallin В. (dir.)/ «Le film de théâtre» («Театральный фильм»), Paris, CNRS Editions, 1997.
3. Более подробный анализ см.: «Le cinéthéâtre d’Ariane Mnouchkine» («Кинотеатр Арианы Мнушкин») в «Théâtre aujourd’hui» («Театр сегодня»), №11, «De la scène à l’écran» («От сцены к экрану»), CNDP, 2007. P. 46–74.
4. Съемки 12 апреля 2005 г.
5. Интервью в процессе съемок, 5 мая 2005.
6. Съемка 12 апреля 2005 г.
7. Там же.
8. Там же.
9. «Ecrire au présent un récit intime à trente voix» («Интимный рассказ для тридцати голов, написанный в настоящем времени»). Alternatives théâtrales. 2007. №993. P. 56–62.
10. Там же.

Перевод с французского **Светланы Орешенковой**
под редакцией **Ольги Смолицкой**