

*Поэзия есть везде, где нет чело-
века с его утиной рожей и глумли-
вой улыбкой.*

Лотреамон

Николай Роцин поставил на сцене Александринского театра спектакль «Сирано де Бержерак» по новой версии пьесы Э. Ростана в современном подстрочном переводе. О постановке режиссёр говорит так: *«Стихов почти нет, большинства самых известных сцен нет, историзма нет».*

Что ж, в этом нет-новаторстве проявлена суть традиции, заложённой ещё в страшные тоталитарные времена. В начале 1930-х гг. Н. Акимов, ставя «Гамлета» в театре Вахтангова, избавил зрителей от лицемерия Призрака, – стремился быть ближе к жизни, придал спектаклю материалистическую основу.

Что же есть в новой постановке Н. Роцина? *«Есть романтика протеста, переходящая в утопию протеста и усталость природы протеста, – говорит режиссёр. – Но суть, как нам кажется, не ушла и даже заострилась, это не спектакль-иллюстрация».*

Сегодня – и это уже давно непреложно – поставить спектакль, не исказив текста автора купюрами, не дополняя его широчайшим спектром «романтики протеста», всё равно, что признаться в режиссёрской несостоятельности, в иллюстративности. То, что оригинальную партитуру, скажем, Фортепианного трио № 5 ре мажор «Призрак» тридцать исполнителей сыграют нота в ноту так, что это будет тридцать новых прочтений творения Бетховена, режиссёрам ни о чём не говорит, не убеждает отказаться от сценических вивисекций вечно живых классических пьес или от



Эдмон Ростан
(1868–1918)

снабжения их невообразимыми протезами – маячками *нашего* времени.

Но и это – «театрально-протестное» – также не свежее know how. По воспоминаниям Д. Шостаковича, записанным С. Волковым, в те же страшные тоталитарные 1930-е гг. Мейерхольд хотел, чтобы Гамлета играли два актёра, мужчина и женщина: один Гамлет читал бы трагические монологи, – Мейерхольд пробовал на эту роль свою жену Зинаиду Райх, – другой бы – передразнивал его.

Передразнивает ли Сирано Н. Рощина подстрочным прочтением поэтического Сирано Э. Ростана?

В каждом вопросе отчасти заключён ответ. Вероятно, ответом на вопрос оправдан ли подстрочник вместо стихов будут вопросы режиссёра – кому: себе, зрителю? – *«Возможен ли этот Сирано, нужен ли со своей бескомпромиссностью? Как бы это могло происходить здесь и сейчас?.. Именно это нам интересно в работе над героической комедией Ростана».*

Вот это сакраментальное, пресловутое «здесь и сейчас». До чего же оно сильно. Почему тонкие, талантливые Н. Акимов, В. Мейерхольд и многие современные мастера искусств с готовностью склоняли и склоняют головы перед этим «здесь и сейчас» и препарируют в угоду ему классику? Штампы или рамки «места и времени» заставляют режиссёров глумливо превращать лёгкий намёк, полуулыбку в грубый оскал, низводят в зубоскальство? Эта насмешка – помните незабвенное: самоирония, умение посмеяться над собой – оборачивается ничем иным, как нереализованной (пока!) агрессией.

Что говорить, «юмор» как «веление времени» возник лишь в конце XVIII века, а до того в английском использовали слово «ridicule» – насмешка, во французском оно означает «смешной, нелепый». Юмор считался и продолжает таковым оставаться незапным проявлением чувства собственного превосходства, агрессивного доминирования. Отсюда шутки над поскользнувшимся на арбузной корке: вот, лох, упал, а я – крутой, поверх всего и наблюдаю. Грех не пользоваться этим принципом в театре, куда люди идут отдохнуть, расслабиться, посмеяться, и смеются, даже когда им говорят: «Над кем смеётесь? Над собой смеётесь!».

Пожалуй, так было всегда, пожалуй, так будет всегда. Хорошо это или плохо? И то, и другое, – и ни то, ни другое. Не стоит забывать, что театр многолик, он, помимо «храма искусства», – производство, его продукция должна приносить какую-никакую прибыль в идеале. А самый востребованный продукт – развлечение. Все театральные силы брошены на то, чтобы развлечение было доступным, как «важнейшие из искусств» – «кино и цирк»

Вскоре после премьеры (14.09.2018) Елена Строгалёва («Петербургский театральный журнал». Блог 22.09.2018) написала: «Режиссёр Николай Роцин пошёл на радикальный шаг относительно самой знаменитой пьесы из наследия неоромантического корпуса французской драматургии – он убирает поэтический перевод пьесы Ростана, создаёт свою, прозаическую, сценическую редакцию на основе подстрочного перевода М. Зониной. <...> всё в этом спектакле делается для того, чтобы лишить образ главного героя романтических подпорок, всей той традиции, которую мы связываем с носатым героем Ростана; чтобы вылепить современного, сложного (простого – в этой простоте и есть подлинная сложность) драматического Сирано – Сирано нашего времени в невероятном исполнении Ивана Волкова».



Действительно, главного героя играет замечательный актёр, впрочем, игра всех занятых в постановке участников безупречна. Лучшей игры, вероятно, и представить нельзя в условиях перевода героической комедии Ростана на язык невесёлого размышления о странном мире, населённом закомплексованными людьми – «словечка в простоте не скажут, всё с ужимкой» (А. Грибоедов). Так-

же, как Сирано Ростана, герой Н. Рощина в исполнении И. Волкова противопоставляет себя миру всевозможных ужимок, стремится к простоте и красоте отношений между людьми. Но, вот парадокс. Если у Ростана поэт вкладывает своё красноречие в уста Кристиана, человека красивого, благородного, но на редкость *простого* и лишённого дара слова, то тем самым он, помимо прочего, превозносит Поэзию – лишь язык Красоты способен говорить о любви. В постановке Н. Рощина для архаичных Поэзии и Красоты в данном случае места нет. Сирано лишён возможности петь о любви, как и подобает поэту, поэтому вынужден изъясняться не образами, а «понятиями». В данном случае замещение «безъязычия» Кристиана на условное красноречие Сирано приводит к обеднению любовного высказывания: серенада в прозаическом пересказе предстаёт набором банальностей. Радикальное стремление порвать с условностью приводит к ещё большей условности. Похоже, в этом проявляется комплекс боязни Красоты, – то, что она «страшная сила», это, похоже, заповедь всяческих радикалов, идущая ещё от тургеневских нигилистов («О, друг мой Аркадий Николаевич! воскликнул Базаров: *об одном прошу* тебя: *не говори красиво*». 1862 г.). И этой силы надо остерегаться.

Выводы от впечатления постановки «упрощённой» пьесы Ростана напрашиваются сами: режиссёр пошёл на поводу у *современных* зрителей, людей, не видящих проку в поэтических (любовных) прелюдиях, а жаждущих удовольствий *конкретных*, чтобы сразу и – «досыта, до отвала». Можно подумать и так. Но почему-то параллельно с этим скорым выводом вспоминаются слова О. Уайльда: «Там, где умный схватывает суть, глупый схватывает насморк», – и не оставлен ли в таком случае «с носом и насморком» зритель, увидевший в постановке Н. Рощина лишь самочинное упрощение классики?

«Я прожил, как суфлёр, мой дорогой Рагно!» – говорит Сирано в финальной сцене пьесы Ростана. Возможно, эта фраза – ключ к постановке Н. Рощина? Для главного героя, для его возлюбленной, для гвардейцев... да, собственно, для всех действующих лиц этого спектакля. Не исключено, что и для зрителей – предупреждением? Если они, конечно, способны схватить суть. Не слишком ли легко мы – все – готовы согласиться с тем, что «всё, что в мир приносит флейта, // всегда уносит барабан!», – и потому поэзия нам «по барабану»?