

Тё Михаил Андреевич

г. Хабаровск, МАОУ «Политехнический лицей», 11 класс

**Рецензия на спектакль Александринского театра «Сирано де Бержерак»,
Эдмон Ростан.**

**Режиссер - Николай Роцин, художник по костюмам - Екатерина
Коптяева.**

Несочетаемое сочетается в пьесе Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак». Персонажи эпохи классицизма, обитающие в Париже семнадцатого века; сама пьеса, написанная в духе неоромантизма, со свойственным ему пафосом оптимизма и яркой, героической личностью; и, конечно, сам Ростан, живущий на стыке символизма и реализма, ненароком добавляющий нотки этих направлений в свое творение. Пьеса, будто магический часовой механизм, который соединяет разные эпохи и течения в искусстве. Несмотря на этот временной плюрализм, механизм на удивление работает. Или работал?

Определить нынешнюю «работоспособность» «Сирано де Бержерака» решает Николай Роцин – главный режиссер Александринского театра. Он как искусный часовщик пробует встроить, обновить, адаптировать механизм пьесы Ростана под нынешний мир постмодерна. Режиссер делает несколько принципиально важных манипуляций, благодаря которым, спектакль не конфликтует с драматургической основой и вписывается в современный контекст.

Во-первых, Роцин отказывается от рифмы и хрестоматийного перевода Щепкиной-Куперник, будто соглашаясь с идеей Теодора Адорно: «Писать стихи после Освенцима – варварство». Поэтому в спектакле нет ни прелестных «В тебе я столько вижу красоты, / Что красоты твоей не вижу», ни пафосных «Зачем бы ни звала, мне это всё равно! / Зачем бы ни звала, ей нужен Сирано!» – все они остались в вольном переводе. Вслед за отказом от

стихотворной формы идёт отказ от старого Де Бержерака – он всё такой же харизматичный муж, дерзкий бретер и благородный гасконец, но уже не романтик-поэт. Рощин достаёт трагедию Сирано из стихотворного пафоса. Вера в свою исключительность, героическая романтика, свойственная Де Бержераку-поэту, разбивается об битву с разбойниками, которые в спектакли стали отрядом ОМОНа. Они бьют гасконца дубинками, толкают противоударными щитами, сносят его с ног струёй воды из пожарного шланга. Этот неравный бой заканчивается поражением Сирано. В бою он теряет свой бутафорский нос, который с самого начала был нарочито неестественно приклеен к его лицу – также неестественно как в наше время звучат поэтические пьесы со сцены. В этой потере носа и в поражении есть отрешение от старого героя, отказ от былой «уродливости» и неестественной поэтизации, пафоса, романтизации.

Отказавшись от старого клейма «поэта», Рощин переходит к следующей манипуляции – даёт новую оптику для восприятия героя. Режиссер стилизует спектакль под шпионские фильмы, тем самым отсылает нас к киновселенной Джеймса Бонда. Кажется, что это заигрывание с образом агента-007, якобы: «Вот он! Новый Де Бержерак с присущим ему героизмом, исключительностью и харизмой». Некая эстетика «бондианы» выражена в костюмах актеров (художник Екатерина Коптяева): отряд гасконцев и Сирано (Иван Волков) носят классические смокинги, Де Гиш (Тихон Жизневский) одевается в костюмы, стилизованные под дорогие бренды, а Роксана (Олеся Соколова) и Линьер (Анна Селедец) красуются в коктейльных платьях. Рощин, действительно, превращает Линьер в девушку – это не только создание блеклой противоположности Роксаны, но и игра с тропом «девушки в беде», которым активно пользуются создатели шпионской вселенной. «Побондовски» решается и сцена дуэли Сирано и Вальвера – вместо битвы на шпагах они «меряются» оружейным арсеналом: Вальвер достаёт шпагу – Сирано обнажает длинный меч, оппонент хватается за нож – гасконец рассекает воздух саблей, перезаряжается снайперская винтовка – в ответ идёт

пулемёт. Каждый раз Сирано остаётся чуть сильнее своего соперника, чем Роцин подчеркивает неоспоримое превосходство де Бержерака.

В спектакле меняются не только Сирано и Линьер, но и другие герои. Например, Ле Бре отсутствует как цельный персонаж – он и его реплики распадаются на несколько безымянных гасконцев в смокингах. Отказ от Ле Бре – это повод создать целый отряд напарников, некая банда «бондовских» спецagentов вместо одного героя-спутника. Для Сирано же – это плата за свою «исключительность», жертва другом подчеркивает его тотальное одиночество в современном мире. Кристиан в спектакле совершенно растворяется, напоминает слащавого парня Конрада из фильма “Kingsman” – да, роцинский Кристиан, может завоевать внимание Роксаны лишь своей конвенциональной красотой. Меняется и Де Гиш – в спектакле он не глупый и доверчивый генерал, а коварный и жестокий представитель золотой молодежи. Его влияние и могущество над судьбой героев пугает. Если Ростан откровенно смеётся над графом, то Роцин ставит Сирано и Де Гиша в равные позиции – этот прием работает как катализатор борьбы за Роксану, усиливая конфликт между мужскими героями. В спектакле Де Гиш не слушает бредни Сирано про полёты на луну, Роцин отказывается от этого момента и взамен придумывает сцену помолвки Роксаны и Кристиана. Обряд нарочно десакрализуется, трансформируется из таинства в мини-версию провинциальной свадьбы в стиле «Горько!» фильма Жоры Крыжовникова. Влюбленные чокаются позолоченными стаканами с «иисусовой кровью», напиваются её до опьянения, а потом занюхивают и закусывают «иисусовой плотью» словно караваем. Если Ростан в пьесе благословляет союз Роксаны и Кристиана, то Роцин намеренно акцентирует несчастье их союза в будущем, он видит в них тех самых молодожен, проводящих клишейные русские свадьбы нулевых и девяностых.

Роцин обыгрывает и оригинальный «временной плюрализм» пьесы – в финале первого акта он «переодевает» всех героев в костюмы времён Франции XVII века: Де Гиш рассказывает в дорогом одеянии, защищенном кирасой,

Роксана приходит на войну в латах и красном платье, а отряд Карбона прямо на сцене одевается в гвардейский костюм. «Опаздывает» на переодевание только Сирано. Бароны достают из костюмерных шкафов элементы гвардейского наряда, помогают их надеть друг другу, де Бержерак же наряжается сам – в очередной раз подчеркивая свою исключительность, индивидуальность, оторванность от людей (даже от своих братьев из отряда). Под конец переодевания прибегает Роксана. Её рыцарские латы, надетые на красное платье – контраст женского начала с мужским. Она похожа на Жанну Д'Арк, утверждающую права женщин на борьбу, сражение, мужественность. Если роستانовская Роксана приезжает на войну в карете, как ангел-хранитель, благословляющий на битву, то Роксана Рощина прибывает, как воин, готовый стоять плечом к плечу с гасконскими гвардейцами. Прибывший Де Гиш умирляет воинственный пыл Роксаны и уводит её со сцены – чем «побеждает» её внутреннее стремление, борьбу за женское право. Позже мы увидим её в твердом каркасном костюме монахини, который как тюрьма заточит её в себе, закроет от внешнего мира. Рощинская Роксана страдает и несет траур не по смерти Кристиана, а по своей собственной «смерти», когда её воинственное стремление было обрублено. И даже когда Сирано откроет замок и освободит кузину из «заточения», то створки костюма не откроются и девушка выберет путь самозаточения. Кристиана с отрядом ждёт не лучшая участь – Де Гиш отдаст приказ начать бой, гасконцы перевернут свои костюмерные шкафы, опустив их на сцену так, что они начнут напоминать плохо сколоченные гробы. Над сценой появится экран, на котором стоят те же гасконцы. Гвардейцы с экрана выстрелят в воинов на сцене. Оба отряда упадут навзничь в заранее подготовленные костюмерные гробы. Сражение со своими виртуальными копиями – насмешка Рощина над нелепостью войны, но не локальной, а над самим феноменом.

Кончина Сирано также теряют былую романтику и пафос – на сцене появляется Де Бержерак, он въезжает на транспорте, напоминающем то ли инвалидную коляску, то ли склеп со створками. Он обращается к Роксане,

закрывшейся в своем костюме-темнице, которая теперь напоминает силуэт смерти, в черном саване. Финальный монолог Сирано звучит на родном языке Ростана, Рощину крайне важно оригинальная многослойность значения французского слова «rapache», которая была утрачена в переводе Щепкиной-Куперник. Если в хрестоматийном переводе «rapache» означает лишь рыцарский султан, надетый на Сирано, то в оригинале это и блеск, и элегантность, и щегольство, и множество других эпитетов, которыми драматург описывает героя. Монолог бывшего поэта окончен, а на экране продолжают идти множественные переводы «rapache», которыми Ростан окрасил своего де Бержерака.

Если смерть Сирано – это финал пьесы, то финалом спектакля становится разыгрывание пьесы «Клориза», сочиненной Кардиналом и премьера которой была сорвана самим Сирано. После трагических речей героев перед нами разрастается до абсурдности нелепая постановка, напичканная нарочно пошлыми приёмами. Здесь и дым машина, как образ всего нелепо-театрального, и картонные декорации, неумело стилизованные под театр эпохи возрождения, и вокальные партии героев с невероятно плоским и банальным текстом – например, партия пастушка с бесконечным повторением фразы: «Я пастушок, пастушок, пастушок». Апофеоз происходящего треша – это запихивание пастушка и пастушки в капиталистическую мясорубку, которую крутят черти, управляемые знаменитым собирательным образом дядюшки Сэма. Нарочито демонстративные реплики влюбленных «Мы лучше умрём, но родину не продадим!» - очень толстая насмешка Рощина над патриотическими мотивами в современных спектаклях. Вся это нелепая постановка, как уродливый близнец предыдущего действия. Рощин будто показывает, что может случиться со спектаклем, если никак не поработать с материалом – произведение может захлестнуть банальщина, халтура и пошлость, а режиссер так и не успеет рассмотреть истинного потенциала.

Благо Николаю Рощину и удалось поставить современный спектакль, удачно использовав временной плюрализм материала Ростана и доказав нам

нынешнюю «работоспособность» механизма пьесы, и поглумиться над неумелым обращением с драматургическим материалом, который вследствие нелепых манипуляций, может обратиться в пошловатую театральную хтонь.