



Клубные встречи

На афише Нового драматического театра стоят такие имена, как Ростан, Шодерло де Лакло, Гнедич. Создается впечатление, что его художественный руководитель Борис Александрович Львов-Анохин предпочитает жить в другую эпоху, эпоху великих страстей, изысканности и подлинности. Почему? Об этом мы говорим с ним сегодня, в день, когда Борису Александровичу исполняется 70 лет, с чем мы его от души и поздравляем.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН:

— Борис Александрович, вы работаете в театре, который носит название Нового. Что вы понимаете сегодня под театральной новизной?

— Сначала театр был назван Новым по чисто формальному принципу. Просто тогда, двадцать лет назад, новые театры почти не возникали, и появление, скажем, "Современника" было явлением почти исключительным. А тут как раз выпустился целый курс Школы-студии МХАТ, и решили создать театр в спальном районе, что было, конечно, ошибкой. Когда я пришел в театр, мы думали о перемене названия, но я решил его оставить, потому что слово само по себе мне нравится. А новизна — настоящая, не дутая, не фальшивая, не нарочито эпатажирующая — всегда связана с обновлением и развитием традиций. Ведь нет ничего по-настоящему нового, новое — это хорошо забытое старое. И то, что наши критики порой приветствуют что-то, как новое слово в искусстве, говорит просто об их невежестве. Потому что все это уже давным-давно сделал либо Мейерхольд, либо Брехт, либо Таиров, и современные режиссеры вспоминают их приемы, а люди несведущие очень удивляются.

Настоящая новизна — это новизна идей, прочтения, взглядов на ту или иную пьесу. А еще это открытие новой драматургии, которая способна сказать какое-то свежее слово. Я еще и потому оставил слово "новый", что всю жизнь ставил современные пьесы. Я, может быть, и хотел ставить классику, но все время появлялись какие-то новые пьесы Володина, Зорина, Иона Друцэ, и я понимал, что их нельзя не ставить, потому что это правдиво и талантливо. В царстве лжи, которое нас окружало, каждый такой спектакль был актом гражданского мужества. Да, нас и запрещали, и редактировали, и мучили, но когда спектакль все-таки выходил, зрители нам были очень благодарны. Когда я поставил "Фабричную девочку" в Театре Армии, спектакль на прогоне шел примерно два с половиной часа (сейчас уже точно не помню), а на публике он длился три с половиной часа — из-за хохота, аплодисментов, бурных реакций. Так что до классики руки просто не доходили за редким исключением.

— А сейчас не жалеете об упущенных возможностях?

— Нет, не жалею. Тогда это была естественная потребность и необходимость не только для меня, но и для зрителей. Но сейчас во мне что-то круто изменилось. Я не хочу ставить современную пьесу. Может быть, я и найду что-нибудь, что меня потрясет, но сейчас я читаю пьесы, как правило, наполовину написанные матом. А о чем они говорят? О том, что мы мерзкие, глупые, грязные, превратившиеся в скотов за семьдесят лет советской власти. Может быть, это и правда, но у меня нет сегодня потребности говорить несчастным россиянам эту правду. Она уже осточертела, эта правда. И в наше так называемое переходное время лучше говорить людям о том, что они все-таки способны на благородство, на что-то высокое и настоящее. Поэтому сейчас мой театр превратился — я шушу, конечно, но в каждой шутке есть доля правды — в театр эстетский. При советской власти меня

Обругать спектакль может любой дурак и при этом показаться умным

бы просто растоптали за такое эстетство, но я горжусь, что репертуар нашего театра абсолютно оригинальный и не совпадает с репертуаром ни одного театра в России. Меня всегда изумляет, когда в Москве вдруг сразу появляется четыре, либо пять "Дядь Вань". Неужели нет мирового репертуара?

— Наверное, в воздухе что-то витает, заставляя режиссеров, не договариваясь, тянуться к той или иной пьесе...

— Витать-то витает, но почему такая узость, когда в мире есть просто россыпи роскошных пьес? В нашем театре идут пьесы, которые либо вообще никогда не ставились на русской сцене, либо шли только до Великой Катастрофы.

— Что вы имеете в виду?

— Я имею в виду Октябрьскую революцию. Скажем, "Орленок" много игрался до революции, но потом эту пьесу запретили. Когда я, работая в Малом театре, искал пьесу для Елены Николаевны Гоголевой, я открыл совершенно замечательного русского драматурга Петра Гнедича. "Холопы" — роскошная пьеса, с изумительным русским языком, чувством стиля, времени, потрясающими характерами, интригой. Этот драматург вполне заслужил звания классика, а уж современным авторам точно бы дал фору в смысле мастерства. Впервые в истории русского театра мы играем "Письма Асперны" по новелле Джеймса, "Опасные связи", да и вторая пьеса Гнедича — "Ассамблея" шла только до революции в Малом театре. Сейчас мы репетируем замечательную пьесу Скриба под названием "Виват, королева, или Новелла Маргариты Наваррской". У нас часто играли скрибовский "Стакан воды", но, да простят меня мои замечательные коллеги, которые в нем играли, он все-таки уступает "Маргарите Наваррской". Эта пьеса требует огромной виртуозности, и актерской, и режиссерской, и поэтому мы репетируем долго, трудно, но я считаю, что это очень хорошая школа ведения диалогов, владения ритмом, темпом, остротой характера. Писатели бы сказали, что она требует очень большой беглости пальцев. Так что театр наш, я считаю, занял свое определенное место на карте театральной Москвы. Он обновился еще и за счет молодых актеров, хотя никого из старожилов я не выгнал, ничей крови не пролил.

— Вы, может быть, и не так часто меняли театры, но это были театры с блестящими труппами. Как вам удавалось завоевывать у них авторитет?

— Даже не знаю. Только работой, наверное. Как кто-то сказал, начини работать, и работа начнет тебя учить. Я начинал в Театре Армии, который возглавлял тогда замечательный, крупнейший режиссер, которого я считаю своим учителем, хотя формально у него и не учился в институте, — Алексей Дмитриевич Попов. Под впечатлением от его режиссуры я поступил в этот театр во вспомогательный состав. Я был занят в массовке, переносил мундиры всех родов войск, всех времен и народов и уже пришел в отчаяние, испугавшись, что просто пропаду в этом огромном театре. Но там существовала одна замечательная традиция: каждую весну Алексей Дмитриевич и весь художественный совет смотрел самостоятельные работы молодых актеров. Все сидевшие без ролей могли использовать этот шанс. Я собрал молодых ребят, среди них был, между прочим, Леша Баталов, и мы показали два отрывка, ни на что особо не надеясь. Но произошло чудо. Алексей Дмитриевич вызвал меня, рассказал, что ему понравилось и что не понравилось, затем взял меня своим ассистентом в постановку "Ревизора", а потом стал доверять самостоятельные работы. У меня переиграли все знаменитые актеры Театра Армии, хотя, конечно, сначала я входил к ним, как в клетку со львами. Но я работал, и они мне поверили.

Потом Алексей Дмитриевич умер, и в театре стало не так интересно работать (почему — долго объяснять). Мне предложили возглавить Театр им. Станиславского, а там труппа была просто феноменальная: Евгений Урбанский, Евгений Леонов, Альберт Филозов, Елизавета Никищихина, Георгий Бурков, которого я принял в театр, и многие другие. Леонов сыграл у меня свою первую трагическую роль — Креона в "Антигоне", а в роли самой Антигоны прославилась Елизавета Никищихина. В общем, все было прекрасно, но это содружество уже было разрушено началом. Как только они увидели, что театр приобретает свое лицо, к нему пришел успех, аншлаги, они стали вмешиваться в нашу жизнь. Поставил я, скажем, "Антигону" Ануя, а в театре уже шла "Медея" того же Ануя. И захотел я поставить третью пьесу Ануя "Эвридику". Но когда я подал

спектакль, не может создать нечто адекватное своим мыслям. Как уживаются в вас эти два начала?

— Я не считаю, что это два разных начала. Моя критическая деятельность началась довольно своеобразно: я начал писать, абсолютно не рассчитывая на публикацию. Просто в юности я приходил после спектакля, который меня потряс, и думал, что через неделю я многое забуду, а через месяц останутся лишь смутные воспоминания, а ведь это так интересно. Я описывал для себя внутренние ходы, мизансцены, образ спектакля. Как-то прочитал одному приятелю, а он мне посоветовал послать мои записи в журнал "Театр". Я послал, меня напечатали, и началось. Я очень рад, что до сих пор способен удивляться чужим удачам, даже режиссерским, хотя режиссеры обычно друг друга не приемлют. Я писал об Анатолии Эфросе, хотя формально он мой соперник, о Симонове, совсем недавно — о Женоваче, Петре Фоменко, Льве Додине. Я, слава Богу, не замкнулся на своем, а способен радоваться, изумляться и писать о достижениях других.

— А как насчет отрицательных рецензий?

— Пишу, когда очень возмущен.

— А коллеги не обижаются?

— Что ж, каждому неприятно. Терпят, а что делать. Я тоже терплю. Иногда огрызаюсь, если пишут откровенную глупость. Но для этого меня надо очень сильно возмутить. Сейчас я собираюсь написать об одном телесериале, который меня просто убивает. Говорить пока не хочу, но напишу обязательно. Но вообще-то я предпочитаю восхищаться, это доставляет мне больше удовольствия. Кстати говоря, написать положительную рецензию гораздо труднее, чем отрицательную. Один знаменитый французский критик Сарсэ, посылая молодых стажеров на какой-нибудь спектакль, требовал, чтобы новичок написал ему обязательную хвалебную рецензию, и если он сможет сделать это разумно — значит он на что-то способен. Обругать может каждый дурак и при этом показаться умным. Сейчас некоторые наши молодые критики усвоили пренебрежительно-иронический, снисходительный, а иногда и злобный тон, но это свидетельство слабости, а не силы. Можно написать уничтожающую, язвительную рецензию, если за ней стоит боль, а не жажда самоутверждения.

— А как вы пришли в балетную критику?

— Здесь я во многом обязан Галине Сергеевне Улановой. Увидев ее в роли Жизели, я был потрясен навеки и до сих пор готов стоять перед ней на коленях. Я написал о ней статью, ее напечатали, она даже имела успех, но я ничего не понимал тогда в балете. Марина Тимофеевна Семенова, прочитав эту статью, сказала: "Да, он хорошо написал, но я бы не хотела, чтобы обо мне так написали. Он пишет об Улановой, как об актрисе, а о балете — только общие слова". Меня это задело, и я стал ходить на балетные классы, репетиции, втянулся и написал об Улановой, Плисецкой, Шелест, Максимовой, Васильеве, Григоровиче.

— Говорят, вы пишете книгу о Васильеве.

— Я уже написал ее, она вот-вот начнет печататься. Васильев — великий, гениальный танцовщик. Было три великих танцовщика нашей эпохи — он, Рудольф Нуреев, Михаил Барышников. Если говорить о его хореографии, то у него были очень интересные спектакли, хотя и не конгенальные его искусству танцовщика, — "Икар", особенно вторая редакция, "Чарующие звуки", "Макбет", "Анюта". Наши критики любят критиковать его последние спектакли, но говорить, что он плохой хореограф, просто несправедливо. В книге я пишу о нем, как о танцовщике и постановщике балетов, которые я называл, — и все, ставлю точку. Я все-таки очень его люблю.

— Когда вы писали свою книгу о звездах русского балета, вы могли предположить, в каком положении окажется Большой театр?

— Нет. Когда было очень трудно в драматическом театре, когда били Эфроса, меня, Фоменко, я всегда думал: какое счастье, что в балете нет слов и потому тупые партийные власти будут меньше в него вмешиваться, и он будет так же велик, как и раньше. Ведь чтобы два поколения балетных артистов подряд оказались великими — такого почти не бывает. Но Советская власть, с одной стороны, поддерживала Большой и Малый театры, с другой стороны — их разрушала. Разрушилось даже то, что казалось незыблемым. Нет школы, которая рождала бы новые таланты, не родились балетмейстеры. Григорович при всех его недостатках был последним. Лучший в мире балет стал провинциальным. Я даже не знаю, что можно сейчас сделать с Большим театром — там некому петь, танцевать, нет режиссеров. Я очень сочувствую людям, которые им руководят. То же самое можно сказать о Малом театре. Там нет ни одного современного интересного режиссера. Как будто они хотят вернуться в доисторические времена, когда корифеи Малого — действительно великие актеры — просто договаривались между собой и играли. Но тогда ведь все было другое.

Встречалась Ольга ФУКС.
Фото Игоря ИВАНДИКОВА.