

Недавний мур - 1993 - 30 июля - С. 7.

МОЙ ТЕАТР

Комментарии к собственным спектаклям

Борис Львов-Анохин

Эссе

МЕНЯ часто спрашивают: почему я ушел из Малого театра в Новый? Наверное, потому, что ищу возможности при всех трудностях попытаться создать свой театр.

Какой же? Это сложно формулировать, хотя ощущение этого театра, мечты о нем достаточно определены.

Гениальная актриса Серафима Бирман, которая в свое время удостоила меня своей дружбы, писала в книге «Путь актрисы», что ее первым конкретным и собственным театром был большой ящик из-под макарон. Крышка от него была потеряна. Бирман оклеила его изнутри золотой бумагой, поставила игрушечный диван, стол, кресла. Получилась сцена, изображавшая какой-то зал. Попасть на нее можно было, только просунув в ящик голову. Там шли все спектакли. «Там была тишина... «В сцене» было душно, пахло клеем и ... счастьем».

Вот такой волшебный театр детства — золотой, серебряный, хрустальный, наверное, живет в душе многих людей театра. Я, во всяком случае, в тяжелые минуты засовываю свою уже седую голову в такой (конечно, лишь воображаемый) ящик и слушаю, вижу радужные сны о театре.

Мое ощущение театра до сих пор достаточно наивно.

«В прекрасном саду ... четверо славных детей, четыре мальчика, устав, должны быть, играть, разговаривали».

Один говорил: «Вчера меня водили в театр. В больших печальных дворцах, за которыми видны море и небо, мужчины и женщины, тоже важные и печальные, но гораздо более красивые и гораздо лучше одетые, чем те, которых мы видим всюду, разговаривают певучими голосами. Они друг другу грозят, умоляют, приходят в отчаяние и часто хватаются за кинжалы, висающие у них на поясах. Ах, это очень красиво! Женщины гораздо красивее и величественнее тех, которые ходят к нам в гости, — ... невозможно их не любить. Страшно, хочется плакать, а все-таки в этом есть удовольствие... А самое замечательное — что хочется быть так же одетым, говорить и делать такие же вещи и разговаривать таким же голосом...»

Это слова из стихотворения в прозе Шарля Бодлера в переводе замечательного русского поэта Владислава Ходасевича.

Мне очень понятно волнение мальчика из прекрасного сада Бодлера, я хочу видеть театр таким. Вот почему мне так чужд театр политический, публицистический, натуралистический.

В новом Новом театре необычный репертуар. Почему мы играем именно эти пьесы — «Орленка» Ростана, «Опасные связи» по роману Шодерло де Лакло? Я никогда не ставил так называемые «репертуарные пьесы», выискивал то, что никто, никогда или очень давно не ставил. Мне кажется странным, когда в одном сезоне появляются четыре «Дяди Вани» или пять «Саломей». «Орленка» не играли давным-давно.

Марина Цветаева обожала эту пьесу, миф Наполеона. Ей казалось, что ее сын Мур более «похож на наполеоновского сына, чем сам наполеоновский сын».

Мне было интересно найти особую стилистику пьесы Ростана, ведь ее романтизм — это совсем не пламенный романтизм Гюго. Здесь романтика как бы подточена декадентской изысканностью, как здоровье юного герцога Рейхштадтского — лихорадкой скоротечной чахотки.

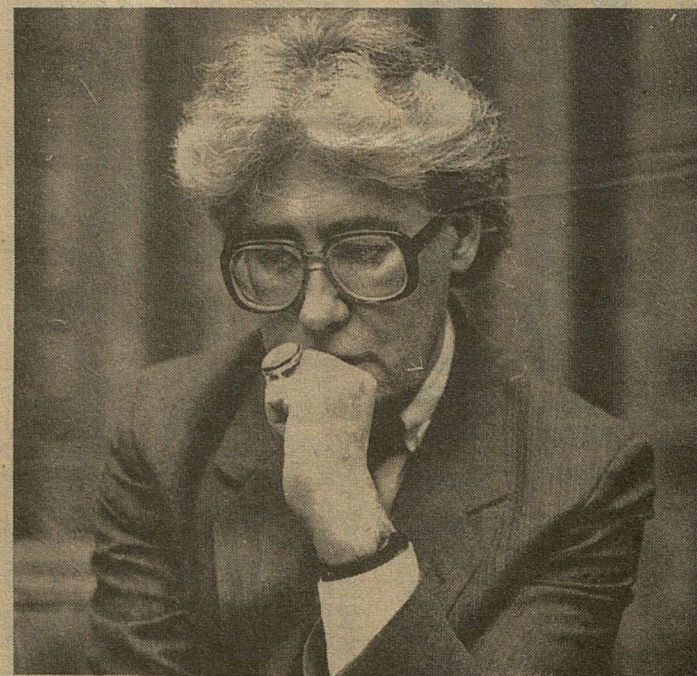
Патриотизм, героические порывы, благородство, звонкое французское красноречие — все это звучит в некоем преломлении салона, интеллектуальной теплицы, где в особой атмосфере, при определенной температуре искусственно возвращаются редкие цветы поэтической фантазии.

Это спектакль об изначальной обреченности незаурядного, талантливо впечатлительного существа, пытавшегося вступить в борьбу с хорошо отлаженной, беспощадной государственной

машиной, о роковой власти и неизбежном трагическом крушении каждого имперского, тотального мифа, даже такого магически обаятельного, как миф Наполеона. Меня волновала судьба и душа юноши, взявшего на себя непосильную миссию возрождения легендарной славы отца и искупления крови, пролитой во имя этой славы...

Кстати, мы все, а не только принц, рождаемся с отравой тех или иных мифов в крови, и над нами тяготеет рок, проклятие прошлого, укоры прошлого величия, и тема искупления близка совести многих.

Очень важно, что душа Орленка еще во многом ребяческая, что принцу не дают возмужать в его золоченой клетке, всячески для его хрупкий инфантилизм. Вот



Борис Львов-Анохин

Фото В. Митина

почему художники А. Сергеев и Н. Закурдаева замыкают пространство сцены стенами детской, где стоят ряды игрушечных солдатиков и разбросаны огромные нарядные куклы, подобные кукле принца Тутти...

Здесь кукольные, дамские разговоры, театральные маскарады, марионеточные ритуалы. И среди всего этого задыхается несчастный Наполеон II. Кукольность есть и в костюмах, в пышных укороченных кринолинах, в кружевных панталончиках дам, в их балетных туфельках. Кукольность химерическая, жутковатая есть и в сцене карнавала с его причудливыми, подчас уродливыми, гротесковыми масками.

Балетмейстер А. Богуславская тщательно реставрировала чопорную манеру исполнения вальсов, полонезов, кадрили, которая была принята при австрийском дворе того времени...

Эти придворные танцы, вечный, безостановочный бал тоже возникают как бы в воображении принца, иногда носят призрачный характер, как в менюэте венценосных габсбургских теней, как в странном, почти кошунственно церемонном танце перед кончиной принца... Танцы занимают немалое место в спектакле. Мольер часто писал пьесы, которые называл «комедия-балет». Наш спектакль — это «драма-балет», тоже своеобразное, может быть, чуть ироническое преломление одной из традиций французского театра. Недаром выбрана музыка Шуберта: композитор умер совсем молодым, и его произведения, полные юношеского романтизма, казались нам созвучными повести о блужданиях и мечтах юной души несчастного сына Наполеона.

Все действие происходит как бы в детской принца, где стоит его огромная золоченая колыбель с фигурой Славы, несущей лавровый венок, — знаменитая колыбель римского короля, сделанная по эскизу Приюдона.

Он и умирает в этой колыбели, так и оставшись царственным младенцем, несмотря на все порывы возвышенного духа.

Здесь, среди разбросанных игрушечных солдатиков, в финале спектакля лежит и тело погибшего Фламбо в таком же, как у них, мундире наполеоновской гвардии... Живой человек становится игрушкой и жертвой политической игры и расчетов...

Художники искали своеобразную «драматургию костюма». Сначала это золотисто-бежевые, светлые тона, в сцене карнавала вакханалия черно-серебристо-зеленых красок, в конце лилово-черные траурные и море фиалок (цветы Наполеона и Жозефины) — шляпы из фиалок, фиалки разбросаны по огромному трону Марии-Луизы, их букетики в руках у всех дам...

Ситуация пьесы Ростана в чем-то перекликается с сюжетом «Гамлета» — и здесь тень отца неотступно преследует Франца, вселяет в него не столько восторженную любовь, сколько непреодолимый мистический ужас, мучит вечным напоминанием о долге, делает почти безумным.

Принц то и дело говорит с невидимым для всех грозным при-

такля надо пить шампанское!»

Другой мой спектакль в Новом театре — «Опасные связи».

Роман Шодерло де Лакло — удивительная книга, полная горечи и изящества, иронии и трагизма.

Мне давно хотелось поставить спектакль на основе этого произведения. Но это представлялось очень трудным, так как роман написан в эпистолярной форме, в виде переписки действующих лиц.

Известный английский драматург Кристофер Хэмптон искусно совершил перевод этих писем на язык остротных и тонких диалогов. Вот эту пьесу мы и поставили.

Несмотря на то, что действие происходит в XVIII веке, пьеса эта во многом современна. Она говорит о том, что прекрасные, одаренные, умные люди не могут, не умеют любить, неспособны чувствовать, душевная опустошенность заставляет их искать забвения в хитроумных интригах, скептически извращать лучшие человеческие порывы. Но погрязшая человечность мстит за себя, жестокая и беспечная игра, изощренные любовные забавы оборачиваются трагедией.

В пьесе есть все оттенки любовных чувств, любовных взаимоотношений и переживаний — почти циничная чувственность опытного соблазнителя и наивное любопытство юной девушки, любовь — дружба, любовь — ненависть и, наконец, вдохновенный взлет истинного, самоотверженного чувства.

Я говорил, что в «Орленке» художники искали драматургию цвета, «Опасные связи» прекрасно одноцветны — А. Сергеев (он и сорежиссер спектакля) и Н. Закурдаева создают апологию голубизны, колдовскую атмосферу любовной мечты. Одежда сцены, костюмы, парики — все окутано, пронизано голубой дымкой, напоминающей оттенки тончайшего фарфора, живописные фантазии Борисова-Мусатова и Сомова.

На сцене церковные скамьи, которые превращаются в бударные канapé маркизы де Мертей, в постель юной Волаж, в парковую скамью и, наконец, в смертное ложе.

Звучит музыка Баха, напоминающая о высоком строе чувств, о Боге, заставляющая думать о кощунственном смысле многих поступков, которые совершают герои «Опасных связей».

Марина Цветаева называла «Опасные связи» «жесточкой, холодной и умной» книгой. Она же определила ее как «нравственную книгу».

Перед актерами стояла нелегкая задача — овладеть стилем изысканного рационализма, не теряя при этом живой непосредственности и правды чувств.

Изящество манер, строгость пластика должны сочетаться с блеском «французского» диалога, с той прославленной французской ясностью, о которой говорил Золя над гробом Мопассана. Так что и здесь ставились сложные стилистические задачи.

Надо возвращать в театр такие понятия, как чувство стиля, чувство автора, чувство гармонии и вкуса.

В пьесе А.Н.Островского «Таланты и поклонники» суфлер Нарков говорит пьяному трагику: «...Не хватает у вас грации... грации, меры. А мера-то и есть искусство... Вы не актеры, вы шуты гороховые!»

Эту страстную речь можно обратить ко многим современным театральным деятелям и к самому себе. Так не хочется быть шутами гороховыми!

А это требует неустанной работы, тренировки, изучения. Самое главное художественное намерение нашего театра — добиться атмосферы подлинной культуры, духовного изящества, вкуса. Изгнать малейшую тень вульгарности, конъюнктуры, ничего не делать в угоду потребностям худшей части публики. Соблюдать аристократическую независимость, сохранять безразличность по отношению ко всяким эстетическим компромиссам.

Я мечтаю поставить или увидеть спектакль, о котором можно было бы сказать слова, произнесенные Флорбером по поводу «Капитана Фракасса» Т.Готье: «Чудо стиля, красочности и вкуса!»

зраком, его речи часто кажутся бредом, а поведение удивляет странной логикой сумасшедшего. Прозрением безумного кажется его вдохновенное постижение ужаса войны, силы проклятия за все страдания и кровь, которое тяготеет над его великим отцом.

К некоторым событиям пьесы Ростана сегодня уже нельзя относиться патетически. Отсюда иронический дух некоторых сцен, отсюда и странный жанр «драмы-балета».

На одном из представлений «Орленка» присутствовал французский зритель. После спектакля он пришел за кулисы и представился нам: мсье Пьер Лиенар, директор европейской компании «Электрисите дьо Франс». Он горячо поздравил исполнителя роли герцога Рейхштадтского Сергея Казакова, сказав, что ему удалось соединить меланхолию отпрыска Габсбургского дома с пылкостью французского принца, сына великого корсиканца.

Через некоторое время мы получили от Пьера замечательное письмо. Вот оно:

«Это просто потрясает! Иначе сказать нельзя! Русский актер С. Казаков играет роль сына Наполеона — грозного врага великой России. И поставлен спектакль — русским! Это равносильно тому, как если бы английские актеры сыграли в Ковент-Гарден «Жанну д'Арк».

Но дело не только в этом. Какая великолепная интерпретация «Орленка» Ростана, осуществленная почти без декораций, блистательно передающая душевные переживания, по сути дела, ребенка, затерянного во враждебном ему окружении!

Я приношу свою благодарность и поздравляю режиссеров с тем, что они представили своим соотечественникам одного из самых знаменитых французских писателей — Эдмона Ростана; с тем, что они раскрыли душевную тонкость, гордость и мужество французского народа.

Пьер Лиенар,
Париж

Меня порадовала и реакция Е. Н. Гоголевой, которая сама в юности играла герцога Рейхштадтского. Она смотрела нашего «Орленка», после спектакля ей предложили чаю. «Никакого чаю!» — воскликнула она со свойственным ей темпераментом. — После такого спек-