

ФРАНЦУЗСКИЙ Театр де ля Сите начал свои гастроли в Москве «Тремя мушкетерами» по роману Александра Дюма. Спектакль, принесший молодому лионскому режиссеру Роже Планшону европейскую славу, не обманул ожиданий. Это великолепный пример подлинного режиссерского остроумия. Один из внутренних стимулов спектакля — скрытое соревнование режиссера с романистом, захватывающая художественная дуэль двух неистовых по выдумке французов. Планшон ставит Дюма не очень всерьез и очень по-своему, в манере трезвой и ироничной, отказываясь от всех эффектов, которыми владело романтическое искусство и которыми наполнен роман. Но при этом Планшон считает своим долгом сохранить блеск, увлекательность и поэзию романа. И это ему удается. Он находит свои эффекты, смешные и устрашающие, он находит свой стиль и свою художественную логику. Спектакль только кажется алогичным, на самом деле он очень последователен по мысли. В нем последовательно разрушается не только эстетика, но и та система идей и ценностей, которую защищал Дюма и которая в подновленном виде вновь возрождается в нынешней Франции. Роман написан, чтобы восславить военного. Спектакль поставлен, чтобы осмеять военщину. Современность спектакля — в ясном понимании той роли, которую играет «современный мушкетер». Опровержение Дюма начинается с этого.

Дюма пишет о мужестве и удаче — двух божествах «века мушкетеров». Планшон оставляет удачу, а мужество заменяет правом сильного. Мушкетер Дюма — независимый и бескорыстный искатель приключений, мушкетер Планшона — игрок, но к тому же и пешка в игре (о чем весьма изящно напоминает одна из самых остроумных сцен спектакля — «игра в гуся», заменившая собой один из драматичнейших эпизодов книги — путешествие в Англию). Поэзия романа — поэзия шпаги, честного поединка, благородного соперничества. В спектакле все это миф, все это лишь предлог для улыбки. Знаменитая сцена тройной дуэли д'Артаньяна, едва начавшись, прерывается гротесковой интермедией; следующая за ней сцена группового поединка королевских мушкетеров и гвардейцев кардинала пародийна от начала до конца. Пожертвовав этими наиболее эффектными страницами романа, Планшон с блеском берет реванш, поставив эпизод ночного Парижа, эпизод, которого нет у Дюма и который навеян злоеющими впечатлениями осовского террора. Это целая феерия масовых убийств из-за угла, нападения из-за спины, беззаконного и вероломного ночного разбоя. Вот в чем видит Планшон знамение времени. Романтика дуэлей перечеркивается в спектакле подлостью убийств, рыцарь-мушкетер вытесняется головорезом. Даже финальная сцена казни миледи, насмешливо прокомментированная Арамисом (а в нем угадывается циник и садист) как де-

Роже Планшон и Александр Дюма

монстрация наказанного порока и торжествующей добродетели, даже эта ситуация переосмыслена и выглядит грубым групповым насилием над беззащитной женщиной.

Здесь, под занавес, заготовлена еще одна ироническая неожиданность, здесь обнаруживается до конца парадоксальный замысел режиссера. С миледи сброшена загадочная маска, перед нами — миловидная девушка. Для Дюма миледи — исчадие ада, воплощение зла, для Планшона же — это вековое недоразумение, напраслина, еще один лживый и преднамеренный миф. Настоящее «зло» выглядит иначе. «Зло» в спектакле — мужчины, совершающие казни и отряхивающие кровь с мундиров, точно это брызги дорожной грязи. Еще более того «зло» в спектакле — старик, один из мужей миледи, боящийся упустить подробности казни. «Зло» в спектакле не в образе интриганки, снедаемой дьявольскими страстями, а в образе обывателя, жадного до кровавых зрелищ. Точнее следует сказать так: «зло» в спектакле не в коварстве людей необыденных, inferнальных, а в жестокости обыденных мещан. Эпиграфом к своему спектаклю Планшон мог бы поставить пушкинское: «ужасный век, ужасные сердца!».

Но это лишь одна сторона дела. Спектакль не только разрушает наивную или обманчивую поэзию «доброго старого времени», он несет и свою поэзию, поэзию наших дней, нашего века, наших «сердец». Она не очень на виду, но зато активно отстаивает свои права на существование, решительно вторгается в действие. Эта поэзия — и в образе д'Артаньяна, доброго малого, честного парня из глухомани. Эта поэзия — и в более собирательных образах игры и танца, веселого, разгульного карнавала, который все время пробивается сквозь батальные эпизоды и эпизоды драки (так что враждующие вдруг начинают танцевать в самый разгар сражения). Стихия танца проникает в спектакль повсюду; кажется, что это и есть тот неуловимый внутренний враг, которого больше всего страшатся «бесстрашные» вояки и «дальновидные» политиканы. Так оно и есть. Главный конфликт спектакля выражен пластически, это конфликт шагистики и танца. На центральном помосте, как на плацу, поминутно, под оглушительный барабанный бой, выстраиваются и вышагивают мушкетеры — торопливо и нервно, точно пожарные на пожаре. А вокруг них со всех сторон, тайно и явно, звучит другая музыка, возникают другие ритмы.

В этом современном спектакле возродился старинный молеровский жанр комедии-балета — жанр церемонный и полный неудержимого площадного веселья.

В. ГАЕВСКИЙ

Литературная газета, 1963, 10 сент.