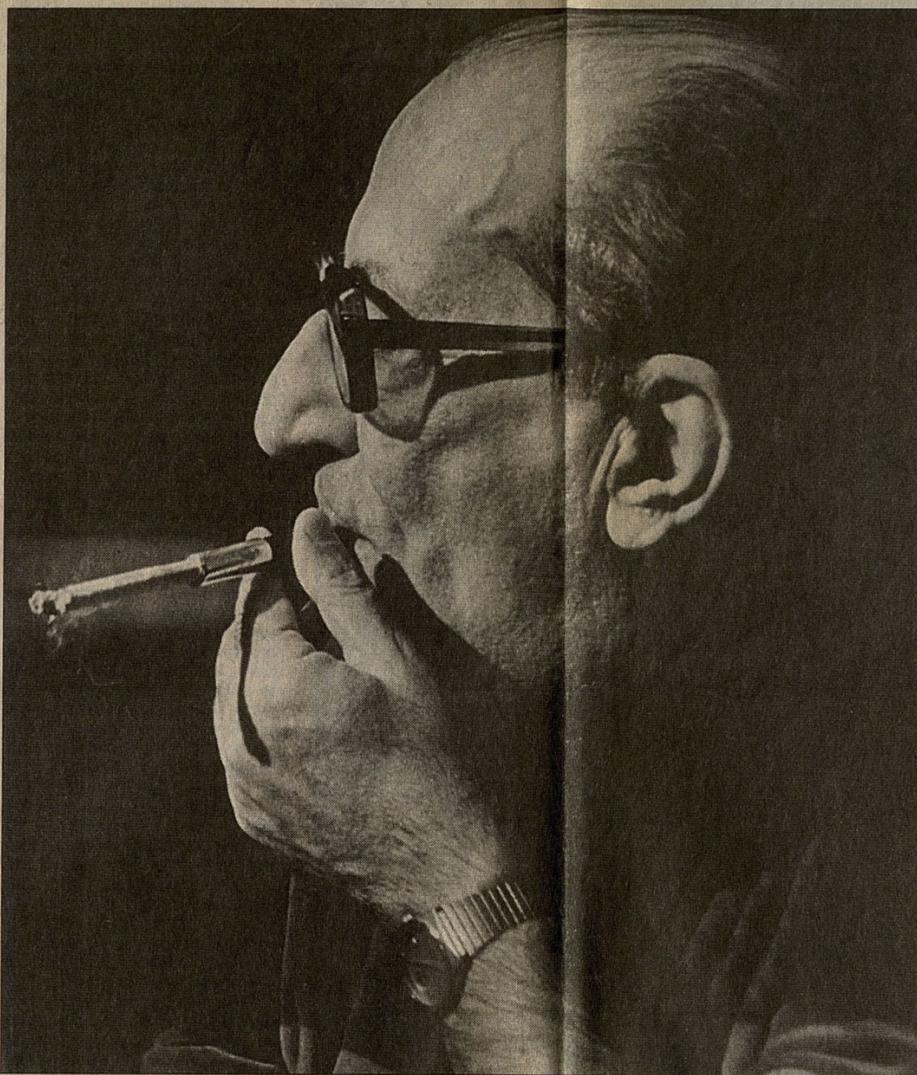


## Актеры Георгия Товстоногова

К 90-летию Мастера



Г.Товстоногов

той, далекой и доверчивой, жеребчатой улыбки.

С.Юрский стал своего рода знаменем нового поколения актеров-интеллектуалов, шестидесятников по времени вхождения в искусство и по мироощущению. Его Чацкий начался отсчет новых прочтений классики – без пафосного пиетета, с грустной иронией и свойственной молодости надеждой. В его Тузенбахе убита была надежда на понимание и любовь. Его восторженно-нелепый, поистине «новорожденный» Адам в капустнической «Божественной комедии» И.Штока был очарователен силой и простотой любви. Его Эзоп в «Лисе и виноград» Г.Фигейреду, урод-мудрец, иронист, страстоотрещец, был едва ли портретом почти потерянного поколения. И вдруг – старики: хитрый прищур сельского балагура Илюко; мрачная сила теряющего власть над миром и над жизнью короля Генриха; наконец, пронзительная растерянность, которой интеллигент профессор Полежаев не позволял превратиться в повод для публичных причитаний, глубина изумления перед оскорбительно молчаливым телефоном, который... «работает». Юрский и по сей день не отказывается от факта своей принадлежности к школе Товстоногова, а в его лучших, на мой взгляд, ролях, будь то вселенски жалкий старик в «Стульях» Йонеску или всероссийский ужас – Фома Опискин, осталось именно то блестящее качество психологического гротеска, что вырабатывал в нем и так в нем любил Товстоногов.

**Судьбы**

Товстоногов помогал взрослеть и стареть актрисам своей школы. Н.Тенякова, молоденькая красота, играла и преображавшаяся в ходе косметических пассажей дурнушку в «Выпьем за Колумба!» и гротескно-перестарка Марью Антонову в «Ревизоре». Н.Данилова поражала именно очарованием цветущей женственности и беспомощно – намеком – повторыла жест, каким новорожденный Холстомер пытался встать на ножки. На лице этого никнувшего, коченеющего существа появлялся след

росла как актриса, которая, по ее собственным словам, считала, что у актера «не может быть температура 36°6». В «старушечей» роли из «Беспощадной старости» нежная женственность и тихое очарование Марии Львовны, казалось, закрепили за нею статус еще актрисой нового амплуа. И опять это товстоноговское «вдруг»: странность и резкость невероятно смешной характерной роли из шукинского «Энергичных людей» получила развитие в «Игре в джин» Д.Л.Кобурна. Мысль о женщине, которая остается женщиной в любых обстоятельствах, нашла трагифарсовое воплощение: на грани физической беспомощности и тупой жестокости Фаншия – Попова, потешная игрой, торжествующим басом прерывала коктейльное кудахтанье.

Л.Макарова играла и даму молодую (Анну Андреевну в «Ревизоре»), и жадную до жизненных радостей вдовушку в «Мещанах», и вневзвешенную цепко-деловитую сваху Хануму, которая была между тем чутка и самоуверенна, колюча и сладко-нежна, в конечном счете очаровательна, какой может быть только женщина. И с видимой легкостью перешла актриса к роли седой дамы «за 60» с ее тщательно уложенными бутылками и отполированными ноготками, инвалидным креслом и уверенностью в правильном течении жизни («Кошки-мышки» И.Эркеня).

Товстоногов делал подлинными мастерами актеров-красавцев, самой природой словно приговоренных к банальным самоповторам.

Он вел В.Стрельчика от сыгранных им в молодости костюмных ролей в спектаклях типа «Девушка с кувшином» к ролям, полным сложного драматического содержания (Кулыгин в «Трех острехах»), субто возрастным и психологически нюансированным (Грегори Соломон в «Цене», поставленной многолетней соратницей Товстоногова Р.Сиротой), наконец, к ролям-пародиям на его прежних героев-любимчиков (неумело поющий и вальжко грассирующий Князь в «Хануме», роскошный Беркутов в «Волках и овцах»).

Пришедшая из Александрии супружеская пара В.Ковель – В.Мед-

ведев доставляла Товстоногову проблемы ее мужской половинной. Что было делать с красавцем, записанным в кино за оперной версией Онегина? И вот – монументальный дурак Агностос в «Лисе и винограде», обремененный непосильными раздумьями Ляпкина-Тяпкина в «Ревизоре», жестоко-хитрый, мощный, памятнично-разный Варравин в «Смерти Тарелкина». Вскоре после прихода в БДТ актер сыграл в не вышедшем на публику спектакле «Римская комедия» Л.Зорина, где был, как рассказывали его коллеги, олицетворением немилуемого давнейшей и идеально психологически понятной вальсы. Отсюда выросла та масштабная сила, какой артист достиг в роли Божемулова («Три мешка сорной пшеницы» по В.Тендрякову). Гипербола власти была воплощена в том, как его мощная, тягелая и опасно для окружающих движущаяся фигура казалась каменной неподвижной – не оттого, что тело, согласно сюжету, застыло от боли в шее, а от незыблемой, злобной и упорной ограниченности духа.

**Ансамбль**

Среди множества спектаклей, рассказом о каждом из которых можно занять не одну газетную полосу, выбираю «Ревизора» – работу, долго и нежно выношенную и грубо обрубленную во время первых же столичных гастролей.

Ограниченность умного человека – явление, ставшее предметом художественного анализа Товстоногова и К.Лаврова в характере Бродниченко. Лаврова, которого школа Товстоногова приучила к «мятнику» – от страшного маленького человека, Солonego, к рабочему Нилу, от Ленина и рожденного быть лучшим представителем своего народа Лица от театра («Правду! Ничего, кроме правды!») к постаравшему и обмельчавшему «Молчалину», то бишь Бродничему. Его умные, хитрые глаза видели, что Осип врет о титулах и должностях («Правду! Ничего, кроме правды!») к постаравшему и обмельчавшему «Молчалину», то бишь Бродничему. Его умные, хитрые глаза видели, что Осип врет о титулах и должностях («Правду! Ничего, кроме правды!») к постаравшему и обмельчавшему «Молчалину», то бишь Бродничему. Его умные, хитрые глаза видели, что Осип врет о титулах и должностях («Правду! Ничего, кроме правды!») к постаравшему и обмельчавшему «Молчалину», то бишь Бродничему.

не стеснялся впрямую заискивать перед Осипом, даже с несвойственным ему крестинизмом вдруг заржать собственному несмешному слову. И тут же, поведя рукой в сторону, снял и неуместный смех, и маску глуповатой простоты. Но уж с каким упоением он начинал мечтать: «Ведь почему хочется быть генералом...»

Абсурдная логика гоголевского гротеска преломлялась в многочисленных и живых деталях актерской жизни на сцене. Как бы нелепо ни вели себя чиновники с взятками, Хлестаков – О.Басилашвили, смеивший жалобные и испуганные интонации на веселье и все более уверенным, был еще более нелеп. Если судья – В.Медведев свои реплики об углях, на которых сидит, обычно произносимые в сторону, орал прямо в лицо собеседнику, то и Хлестаков с полнейшей серьезностью и отдачей вскакивал и проверял, нет ли под ним этих самых углей. Если почтмейстер – М.Волков, эдакий лупоглазый кузнецик, начиная представляться, вдруг забывал свою фамилию и долго пальцами выщелкивал ее из памяти, то и Хлестаков начинал вслед за ним лепетать с детскими заиканиями и подергиваниями. Если Земляника – В.Кузнецов, прежде чем начать ябедничать, искал за дверью шпиона, то и Хлестаков с заговорщицким видом обыскивал свою комнату, высовываясь за окно со второго этажа. Если Хлопов – Н.Трофимов показывал последнюю степень испуга и подострастия, то растроганный и разнеженный этим Хлестаков пускался вокруг него в пляс и смачно, от души чмокал его в лысину.

В плотно пригнанном ансамбле, где без нажима солировали все, включая дьявольски хозяйничавшего Осипа – С.Юрского, была важнейшая и для Гоголя, и для Товстоногова нота сожаления о человеке. Маленький, кругленький, напористый, как гуттаперчевый мячик, готовый всегда отскочить, если его пнут, Бобчинский – М.Данилов был предельно отличен от своего вечного партнера-антагониста Добчинского – Г.Штиля. Он был потрясен предположением, отпущенным другом для поездки к «реvisorу»: Он сидел, ждал, вымаливая милость своей преданностью и расторопностью, своим изобретательным холостством, написанным на его круглом, разгоряченном блестящем лице. Он бежал и бежал вслед за несбыточным.

**Система общения**

Реже всех в кабинете Товстоногова бывали именно актеры: что им там делать? Если актер задает вопрос, то о работе над ролью, а не о карьерной перспективе. Все, что касается творчества, подробнейшим и внимательнейшим образом обсуждалось на репетициях, не жаль было времени на детали, силы режиссера уходили не только на «примудривание» вместе с актерами, но на убеждение их в том, что сделать надо так, а не иначе. А все, что творчества не касается, с актерами и не обсуждалось.

Когда режиссер говорил на репетиции, то это был не «птичий язык», которым гордятся или к которому стремятся ощущающие и доказывающие свою избранность постановщики. Это был язык внятный, конкретный, профессиональный (Товстоногов искренне верил в наличие в режиссуре статуса профессии, а не «временного приговора»). Это язык абсолютно уважительный – не только потому, что брани в ее лексическом смысле не было никогда, а обидная, резкая интонация возникала по поводам поведенческим; за творческие просчеты – прилюдно – он мог критиковать, если видел в их основе пренебрежение, невнимательность, неадекватную самооценку. Это язык интеллигентного человека, считающего, что имеет дело с интеллектуально и эмоционально сменяемыми людьми, способными понимать, размышлять, а не только «чувствовать» (поэтом актерских истерик в буквальном смысле в БДТ просто не было, а воплески раздражения или неудовлетворенности либо происходили в отсутствие Товстоногова, либо проявлялись «просто» в виде ухода – уже неважно, по инициативе режиссера или самого актера).

Одно из самых тяжелых правил

школы – единоличное и неоспоримое решение режиссером вопроса о роли, которую суждено или не суждено сыграть. О.Борисов, считавший себя чеховским актером, Чехова у Товстоногова не сыграл; но не чеховские ли краски придали блеск его Сулову в «Дачниках» – злomu, беспомощному, колючему и ранимому? Ю.Демича считали нереализованным артистом, но как велик был предложенный этому Гамлету из провинции диапазон, от «простонародных», неореалистически бытовых персонажей Вампилова («Прошлым летом в Чулымске») и Тендрякова («Три мешка сорной пшеницы») до изысканно-брутального Моцарта («Амадеус»).

Правило школы Товстоногова заключалось в том, чтобы не назначать на тавные роли «дублеров»: не может замысел строиться в расчете на две совершенно разные, сильные индивидуальности. Товстоногов считал, что срочный ввод куда эффективнее, поскольку найти свое место в готовом рисунке спектакля актер-мастер может вполне качественно, а с двумя исполнителями, назначенными изначально, нужно было бы ставить два совершенно разных спектакля. На деле он это показал, когда пришлось, скажем, вводить на роли заболевшего Е.Копеляна таких не похожих на него, ярко индивидуальных артистов, как В.Медведев в гротесковой роли из «Ханумы» и К.Лавров в аскетично-психологической роли из «Трех мешков сорной пшеницы».

Товстоногов был непреклонен, снимая актеров с тавных ролей в преддверии премьеры. Но в редких случаях все же назначал на эти роли двоих. На моей памяти это были два «громовых» отстранения. Принца Гарри в «Короле Генрихе IV» сыграл О.Борисов, поскольку другой, репетировавший в паре с ним замечательный артист, не был столь лихим в своей жестокости и резкости, как этого требовало решение спектакля. Хлестакова в «Ревизоре» сыграл О.Басилашвили; другой, тоже великолепный артист, не был достаточно легким и милым, простодушным и безобидным, «утяжелая» роль болезненными и мучительными проявлениями.

Актерская школа Товстоногова ставила художественный результат выше не только амбиций, но и обыденных эмоций. Так случилось, что очередной спектакль «Ханума», столь любимый публикой и самим коллективом БДТ, должен был идти вскоре после смерти Е.Копеляна. И Товстоногов настоял на том, чтобы Л.Макарова, любимая и любящая жена только что умершего актера, играла веселую и беззаботную сваху; да еще в постановке, где они с мужем были партнерами. Довод Товстоногова, для которого смерть Копеляна была не просто художественной потерей, но горчайшей личной утратой, выглядел просто: не выйдет на сцену сейчас, превозмогая боль, – не выйдет больше никогда, на профессии можно будет поставить крест.

Для актеров жизнь измеряется ролями, в лучшем случае – спектаклями. Для Товстоногова – театром. Отсюда актер – это была важная, равная автору (хорошему, разумеется), но только часть этого театра.

Товстоногов строил ритмы, мизансцены, пластические реакции, обмен взглядами, но никогда не упивался этим, поскольку цель – образ – определяла цельность усилий и результатов. При этом, какой бы по счету раз ни шел спектакль: третий, пятидесятый или 231-й, – его художественный уровень оставался нетронутым. Он шел без лишних или, напротив, пропущенных реплик, без скоканных массовых эпизодов.

Даже если Мастер не смотрел спектакль (а при публике он смотрел из ложи), то находился в театре и в любой момент мог взглянуть на сцену. В полном смысле слова рука Мастера ощущалась театром на всем протяжении их совместной жизни.

Татьяна ЗЛОТНИКОВА  
Фото Бориса СТУКАЛОВА

О Георгии Товстоногове и его легендарном БДТ написано немало. Есть исследования и о феномене его режиссуры, и о методе художественного руководства, и о взаимоотношении с авторским текстом, и, конечно, об уникальной плейде товстоноговских актеров. Однако последняя тема – из разряда самых привлекательных, ибо и сегодня, частью разбросанные по разным театрам и городам, эти актеры составляют славу и гордость российской сцены.

**Идея**

Если верить в идею «театра-дома», то одним из мест, где она жила долго и явно, был Большой драматический театр, руководимый в Ленинграде Георгием Товстоноговым. В этом доме могли складываться судьбы и происходить разлады, но все, кто работал там при Товстоногове, испытывали определенное чувство – защищенность.

Актеры Товстоногова – плейда мастеров, не каждый из которых сыграл хотя бы одну главную роль, но был нужен, уважаем, признан в своем коллективе, – остались для кого памятной и неотъемлемой частью собственной жизни, для кого легендой, для кого вечно дразнящим и вечно недосыгаемым образом. Это было единое во всем его многообразии и противоречивости целое, которое точнее всего можно назвать сухим и емким словом «школа».

Актеров Товстоногов любил. Может быть, именно поэтому школу и создал. Причем любил не кого-то одного, ну двух-трех, с кем комфортно было работать и по кому мерил всех остальных. Любил актеров «как класс», любил смотреть на них во время спектаклей, любил их импровизации во время репетиций, любил их реакции понимания, любил их изменения от роли к роли.

Любовь была требовательной, подчас обременительной, подчас ревнивой: ревновал он, ревновали его. Но любя, он поступал по мудрому принципу «кавказского мелового круга»: не держал за руку так, что та могла оторваться, не заигрывал (может ли кто-то представить себе вообще заигрывающего Товстоногова). Школа – это категория времени. И категория пространства.

Школа – это долго. Сначала она складывается из деталей, крупиц, нюансов, привычек, традиций, запретов. Потом держит на себе жизнь коллектива, оставаясь в виде своего рода «послевкусия». Не считая Брехта «своим» драматургом, Товстоногов в начале 1960-х пригласил на постановку знаменитого польского режиссера Э.Ажера, и актерская школа БДТ блестяще выдержала испытание дважды чужим – драматургическим и режиссерским – материалом «Карьеры Артуро Уи». После 1989 года, когда Товстоногов ушел из жизни, школа жила в спектаклях режиссера совершенно иного, на Товстоногова не похожего плана. Так было и в аскетично-нотеропливных, тяжеловесных и душещипательных «Салемских колдуньях» Т.Чехидзе с погруженным в свои странности В.Ивченко и сентиментально-суровой Е.Поповой. И в интеллектуально насыщенном «Лесе» А.Шагири, где, между прочим, рядом с товстоноговским А.Толубеевым – Счастлицевым, вовсе не суетливым, да и от природы на драматические роли расположенным, оттого и неприкаянным, был уже после Товстоногова в театр пришедший в зрелом своем актерском качестве С.Дрейден – Несчастлицев, погрузивший со времен своей молодости в Театре комедии, лысый, мягкий и тонкий в своем гамлетовско-донкихотском самоощущении, лишь по случайности провинциальный трагик.

Школа – это далеко. В других театрах и городах, куда уходили, хоть и очень редко, товстоноговские актеры, да еще из числа самых лучших и любимых. В кино. На телевидении. Наконец, в тех «чужих» театрах и иных странах, где все чаще на пике своей популярности и незвизира на проблемы со здоровьем ставил Товстоногов спектакли в 60-е и 70-е годы.

Товстоногов не был творческим домоседом. На пике своего мастерства и признания он ставил спектакли в разных странах, однажды – в Москве, и там тоже была его школа. Читая в свое время польские рецензии на его постановку в театре

Культура – 2003 – 25 сент. – 1 окт. – с. 16