

1182.04.03
(англ.)

Мамеюговат Г.А.



Г.А.Товстоногов ставит «Мудреца»

Давид ЗОЛОТНИЦКИЙ

12 апреля исполнилось 180 лет со дня рождения А.Н.Островского. В последнее десятилетие он, без сомнения, стал одним из самых репертуарных драматургов. На родине Островского в Москве сегодня идут более 30 спектаклей по его пьесам. (Только в Малом – 9 названий). Сезон Островского ознаменован "Доходным местом" в "Сатириконе", "Бесприданницей" в Театре имени А.С.Пушкина, готовится "Горячее сердце" во МХАТе имени А.П.Чехова. «ЭС» посвящает юбилею статью ДИ.ЗОЛОТНИЦКОГО о важном историческом этапе освоения творчества великого драматурга, – постановках Г.А.Товстоногова.

Тридцать лет назад в одном из спектаклей Г.А.Товстоногова повстречались сразу герои Грибоедова, Островского и Щедрина. То был памятный спектакль по мотивам щедринской "Современной идиллии". Назывался он "Балалайки и Ко" и шел с сенсационным успехом на сцене московского театра "Современник". Там поминутно ощущалось, что идиллию, называвшуюся современной, играл театр, называвшийся "Современник". Спектакль подтрунивал над подавленной личностью, но и скорбел о ней, об утрате человеческих связей, о призрачной среде. Эту среду затопляли потоки празднослова. И чем она единственно могла бы похвалиться – так это воздержанием от поступков.

Горькую обиду поверял щедринский герой Егору Дмитрию Глумову (из комедии Островского). Повстречался ему недавно Алексей Степаныч Молчалин (из комедии Грибоедова) и с упреком советовал одно:

– Нужно, голубчик, погодить. Герой Игоря Кваша, переживая упрек, взывал к справедливости зала:

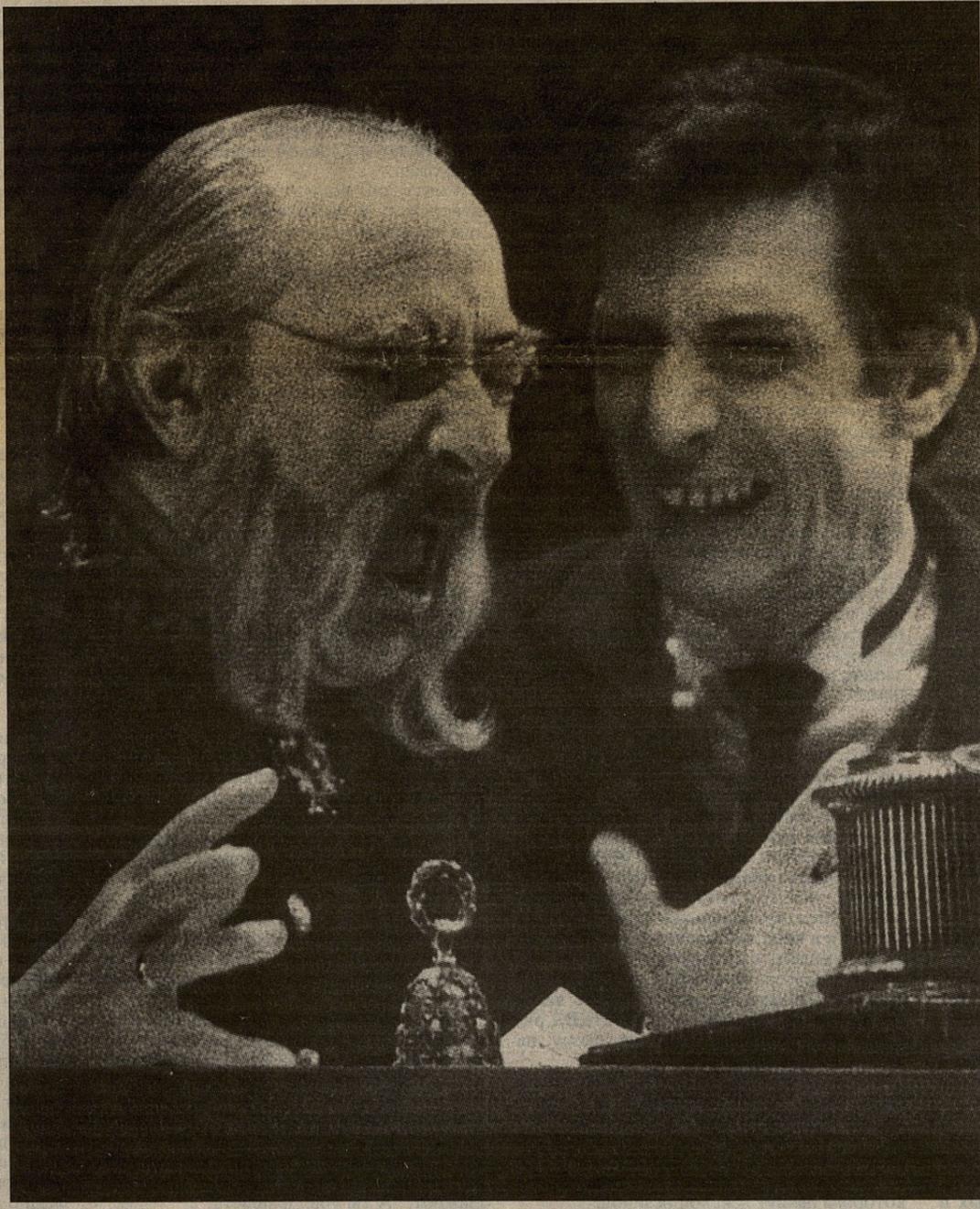
– С тех пор, как я себя помню, я только и делаю, что гожу.

Герой был полон достоинства, но тут чувствовал себя задетым до глубины души. Глумов – Валентин Гафт, слушая, разделял его чувства. Как мог Молчалин не понять? Конечно же, только так – с самого начала: ждать и годить. Уместно ли заподозрить порядочного человека в намерении совершить поступок! Даже самый невинный, ни для кого не подозрительный поступок.

В системе сатирических образов спектакля то был отправной пункт. Отказ действующих лиц от действий означал способ их жизни. Способ, на редкость удобный для эпохи "застоя". Времена переключались, условия обнаруживали неожиданное сходство. Здесь виделся отважный поступок театра, проступал насмешливый подтекст игровых происшествий. Что и составляло суть разыгранной идиллии.

Не одни встречи с щедринской прозой вели к подобным щедринским выводам режиссера. И у Щедрина порой сближались разные мотивы русской комедии XIX века. Недаром герой "Современной идиллии" где-то встречал Молчалина, а потом взывал к Глумову. Щедрин давал контаминацию сюжетов, получивших завидную судьбу на русской сцене и Товстоногову близких. К тому времени Молчалин уже ступал на сцену Большого драматического. Глумову там еще предстояло появиться в 1985 году – в комедии "На всякого мудреца довольно простоты".

Впрочем, "Мудреца" Товстоногов успел поставить еще в 1944 году в Тбилиском театральном институте, затем в 1965-м – в варшавском театре "Вспулчесны" (по-русски – тот же "Современник"). В центре находился Глумов – Тадеуш Ломницкий. Спектакль был о нем. Как писал польский критик Анджей Владислав Краль, суть режиссерского замысла была "в явной и нарочитой демонстрации масок героя, а также в явном и резком их разоблачении... Обладаящей виртуозной актерской техникой, Ломницкий показывает актерскую технику Глумова, обнаруживая, как бы между прочим, техническое мастерство его молниеносных перевоплощений. Так он демонстрирует пять превращений героя: Глумов в отношении с Мамаевым, его женой, Городулиным, Крутицким,



Турусиной. Шестое перевоплощение – сам Глумов, настоящий Глумов, и тогда уже Ломницкий не притворяется. В спектакле есть актер Ломницкий и актер Глумов. И каждый по-своему замечательный".
Финальный суд разоблаченного перевертыша над бездельниками и глупцами проходил с надсадой и не без чертовщины. Ведь каждому Глумов до сих пор открывался лишь в одной какой-нибудь личи-

не. А тут, как в калейдоскопе, сменялись поочередно разные несопадающие видимости. И оказывалось, в конце концов, что Глумов всем окружающим нужен – даже как престижджитатор, что он незаменим, без него не обойтись.
Переливались грани сатирической темы. Уличающие интонации сменялись у героев саморазоблачительными и оборачивались хмурой усмешкой над всем и над

всеми, не исключая сидящих в зале. В том открывался свой очистительный смысл.
Товстоногов не раз возвращался к "Мудрецу". В 1978 году с новым успехом показал его в Национальном театре Хельсинки. В 1984-м – в Шиллер-театре (тогда это был Западный Берлин). Роберт Стурра усмотрел в немецком спектакле Товстоногова "улыбку режиссера над хрестоматийным толкованием Островского", – но

тем одним свою оценку не ограничил. Он продолжал: "Во всех работах Товстоногова есть добро – не слепота, но вера. И когда он бывает жесток в своих постановках, это жестокость очищения, это боль художника, это высота его требований. Когда я смотрел "Мудреца", я думал о том, как много в нашей профессии значит человеческие качества".

Итак, сердитые гротескные штрихи в варшавской трактовке "Мудреца", а в берлинской – добрая улыбка над хрестоматийностью. Такая была уже знакома нам, скажем, по "Волкам и овцам" Островского в БДТ. Одно другого не исключало. В каждом случае, при несходстве интонаций, – высота нравственных задач, очистительный акт.

Спектакль Шиллер-театра был предпринят уже незадолго до премьеры Большого драматического, которая, таким образом, обновляла и итожила предшествовавшие встречи. События в искусстве редко состоятся ни с того, ни с сего. Они подготавливаются.

Сатирическая классика Товстоногова вызывала споры современного зрителя "Мудрец" восхитил, – это тоже легко уловить в статье Анджея Краля. Переключка времен не спросясь вторгалась в сценическое действие, с ним сближалась, на него отзывалась.

Режиссеру не было надобности посягать на текст автора и на связи персонажей, чтобы вдохнуть в нетронутый диалог сегодня одолевающее беспокойство. Становясь на почву облюбованной драматургии, Товстоногов с уверенной свободой преобразовал пьесоклавиру в спектакль-партитуру. Исторический взгляд из будущего открывал конфликт не между характерами только, но и внутри характеров, внутри поколения. Так понятый конфликт разделял однородную с виду среду и в "Горе от ума", и в чеховских "Трех сестрах", и в горьковских "Мещанах", на сцене развернутых в романы-трагикомедии. Гражданская суть этих вершинных удач Товстоногова оставалась непререкаемо сегодняшней в дни премьеры.

Свою комедию "Смерть Пазухина" Салтыков-Щедрин заканчивал саркастическим вопросом. Подпоручик Живновский, прохвост и плут, пробовал восхититься итогом происшедшего, но вдруг запынался.

– Господа! – восклицал подпоручик, – представление кончилось!

Добродетель... тьфу бишь!.. порок наказан, а добродетель... но где ж тут добродетель-то!..

Добродетель поминай как звали. Вот всеобъемлющая формула русской драматической сатиры. Формула пришло к стати и кое-где еще.

Товстоногов никогда не ставил "Смерть Пазухина", но ее концовку явно держал в памяти. Панику Живновского напоминали иные диалоги спектакля БДТ "На всякого мудреца довольно простоты". Эта комедия Островского оказалась одной из итоговых работ Товстоногова вообще.

О добродетели распространяются многие колоритные персонажи "Мудреца". Например, в начале последнего акта молодой гусар Курчаев, влюбленный в Машеньку, скупо жалуется любвеобильной Мамаевой на то, что богатая барыня Турусина подыскивает Машеньку, своей племяннице, подходящую партию:

Курчаев. Она ищет добродетельного человека.
Мамаева. Ну, так что ж?
Курчаев. Я никаких добродетелей не имею.

Экран и сцена. –

8



Мамаева. Как никаких? Что же, в вас только пороки?

Курчаева. Я и пороков не имею, я просто обыкновенный человек.

Мамаева. Погодите, погодите! Может быть, это еще и лучше не иметь добродетелей, но не иметь и пороков.

Сосудом добродетели, носителем незапятнанных совершенств выступал в "Мудреце" один Глумов, — диспут протекал как раз на пороге развенчания героя. Но еще раньше входила Машенька и вторгалась в диалог:

Машенька. В господине Глумове так много хороших качеств, что мне становится страшно, я не считаю себя достойной такого мужа.

Мамаева. Где же и искать добродетелей, как не в вашем доме? Вы можете пользоваться и наставлением, и примером от вашей тетушки.

Машенька. Я ей очень благодарна! Добродетельной быть действительно очень недурно, но из всех добродетелей я могу похвалиться только одной: послушанием.

Театр оправданно, в согласии с Островским, подхватывал щедринскую саркастическую тему. Диспут о добродетели подкреплял режиссерскую "теорию относительности".

Когда премьера БДТ состоялась, Товстоногов не скрывал, что тяготел к Щедрину. Он заметил в одном интервью о новом спектакле, что "это произведение очень влекло меня и потому, что оно по своему строю приближается к Щедрину, а я люблю щедринскую гиперболу, психологический гротеск. Работая над спектаклем, попытался уйти в понимание Островского от рутины: будто бы он писал просто бытовые пьесы. Нет, его пьесы таят в себе такие взрывчатые возможности, что делают спектакль подлинно современным".

Щедринское в "Мудреце" Большого драматического театра подготавливалось по-разному. Выверялись сатирические оттенки. Отбирались способы подачи, подходы и приемы — с установкой на многоплановость актерской игры, на переменчивость образных значений.

Разные встречи Товстоногова с "Мудрецом" не повторяли одна другую. Каждая была результирующей по-своему. Можно назвать и другие его встречи с Островским. Их начало — тоже в Тбилиси. В 1943 году в Театре имени Грибоедова появились "Бешеные деньги". Потом в ленинградском Ленкоме шла хрестоматийная "Гроза" (1951), — скорей всего, в угоду школьной программе. Сверх того Товстоногов ставил в БДТ комедию "Волки и овцы" (1980).

Последний спектакль был стилизован под развлекательное зрелище старой провинциальной сцены. Это давало дополнительные планы игры: игральные и роли, и ветхозаветных актеров в этих ролях. Возникали не предусмотренные текстом ресурсы комедийности: опереточные увертюры, машинный капельмейстер, бесцеремонный суфлер, вторгавшийся своими подачами в действие, а с ними — умирительно старомодный павильон на сцене, ситцевый занавес в розочках... Впрочем, счеты с прошлым сводить не собирались. Отзвуков "классовой борьбы" тут не искали — не в пример постановкам двадцатых-тридцатых годов, когда к той же пьесе приложил бестрепетную руку не один режиссер-вульгаризатор. Напротив, теперь ее играли с созерцательной улыбкой. Так когда-то хотел Евгений Вахтангов поставить и себя в студии другую комедию Островского, "Правда — хорошо, а счастье лучше". Студийцы-вахтанговцы должны были

изображать актеров, игравших по-старинке, не скрывая своего современного отношения и к образам, и к этим актерам, к способам их игры.

Исполнители Товстоногова легко одолевали ступенчатость задач. Запросто общался с залом партнером и с партнерами по сцене Владислав Стрельчик — победительный хищник Беркутов и он же — самовлюбленный Актер Актерыч, наслаждавшийся собой в роли. Виртуозно играли в том же ключе Мурзаецкого и Купавину — Геннадий Богачев и Светлана Крючкова. Вообще исполнители не стеснялись веселиться и веселить. Тут опять-таки отзывалась "теория относительности" режиссера.

Играть играющих актеров предстояло и в "Мудреце".

Переключаясь на Щедриным шла своим чередом. Как бы вспоминая слова этого писателя о прелестьных созданиях, способных "канканировать на краю бездны", Товстоногов и "Мудрецу" предпослал увертюру-канканчик. Но только если в невиннейших товстоноговских "Волках и овцах" звучала натуральная увертюра к оперетте Оффенбаха "Орфей в аду", то здесь композитор Исаак Шварц весьма иронично стилизовал под Оффенбаха собственную музыку. А необъятный дамский корсет с розовой шнурочкой, — им художник Эдуард Кочергин прикрывал, как занавесом, проделки персонажей, — напомнил другой всеохватный занавес — зеленый виц-мундир — в другом, уже несомненно щедринском спектакле Товстоногова "Помпадур и помпадурши"; оформлял зрелище на сцене Театра комедии художник Семен Мандель. Это ничуть не походило на самоповтор режиссера. Просто художественная логика следовала естественным путем — путем разветвляющегося эксперимента.

...

Актер театра Товстоногова умел быть полемичным, но и снисходительным. Мог с мягкой улыбкой передразнивать играющего актера другой, заведомо чуждой ему школы. И при том всюду оставаться самим собой, верным своему мастерству. Ансамбль тут был живой, переменчиво подвижный. С приходом нового дельного актера преобразался и ансамбль. А если какие-то лидеры труппы вдруг оказывались перед лицом непредвиденных проблем, — тогда возникали лишь добавочные поводы к соревнованию творческого порядка — внутри ансамбля.

Непривычное для театра единомышленников качество соревнующегося ансамбля обозначилось в "Мудреце". Слово бы провозили еще один неожиданный и крупномасштабный эксперимент. Оркестр первостепенных исполнителей выдвигал то одного, то другого концертирующего солиста. В зависимости от событий пьесы и проведения темы то тот, то этот актер оспаривал первенство, часто успешно, часто с блеском.

Так изображал Евгений Лебедев старого, очень важного господина Крутицкого. Набрасывал ломким пунктиром движение на произносимое слово, вернее — рамольический полужест на запинаящиеся междометия. Возникали особые, — в перспективе даже чуть опасные для цельности, — условия партнерства на сцене. Классный выдумщик, Лебедев норовил переиграть партнера в диалоге, мало того — пробовал навязать ему свои эксцентричные условия игры. Валерий Ивченко не клевал на приманку. У его Глумова была своя забота, актер имел свои задачи в спектакле. Даже на коленях пританцовывая перед очень важным господином Крутицким, он умудрялся не ударить

в грязь лицом. Порой Ивченко хмуро косился на разошедшегося партнера, замкнувшись в себе и словно бы не одобряя его выходок. Это не отдаляло от игровых задач. Наоборот, игра-соперничество исполнителей на свой лад поясняла противостояние персонажей.

Ловушки и манки партнеров, их негласные вызовы на перестрелку отчасти даже помогали Ивченко показать Глумова в сетке нависавших угроз. Здесь открывалась особенность спектакля. Он был прежде всего о Глумове, о том самом "мудреце", который опросто-волосился и пал за миг до мнившейся победы. Во многих знаменитых постановках прежней поры Глумов тушеввался и больше служил для связки эпизодов. А здесь лидерство Глумова получало принципиальный смысл. Спектакль Товстоногова опять развертывался шире и вдале как спектакль-роман, но Ивченко играл героя плутовского романа, остающегося в любой передрыжке главным действующим лицом.

Актер проверяется в ансамбле. Но и ансамбль проверяется с приходом новой значащей индивидуальности. Проверка идет на пользу обеим сторонам и, в конечном счете, к выгоде искусства. В "Мудреце"-85 протагонистом соревнующегося ансамбля выступил Ивченко.

Справедливо писала тогда Нина Рабинянц: "Судьба Глумова была для него драмой конформизма. Проблема лицедейства как способа сценического существования и как приема в борьбе его героя за место под солнцем решалась здесь со всем присущим Ивченко артистизмом".

Была игра. В зависимости от собеседника Глумов прикидывался угодным тому лицом. Собственно, он лицедействовал и перед собственной маменькой Глафирой Климовной. А в этой неприметной тихоне Ольга Волкова понемногу притрачивала такой беспредел притворства "применительно к подлости", какой только у нее и должен был унаследовать Глумов, горько махнувший рукой на идеалы голодной студенческой юности. В конце концов оба вполне понимали друг друга.

Богатый барин Мамаев, являвшийся сначала в роскошной лисьей шубе нараспашку, приходился Глумову какой-то дальней родней, и охоту на него герой вел с большой осторожностью.

У Олега Басилашвили этот Мамаев был обязательно пустоголов и на редкость общителен, подкупающе простодушен. К сатирическим результатам ведь обязательно идти путем безжалостных разоблачений. Запинаясь и робея, Глумов не решался назвать его "дядюшкой", а расточал лесть с потупленными глазами.

Зато много смелей был он перед "тетушкой", Клеопатрой Львовной Мамаевой, — чуть не сразу шел на бордаж. Людмила Макарова в этой роли представляла не скучающей светской львицей, как обычно, а скорее домашней ангорской кошечкой, пушистой, балованной, но себе на уме, готовой тут же выпустить коготки да царапнуть. Здесь, в предусмотренных пьесой амурных вылазках тонко разливалась ирония Глумова над собственным притворством. Пусть мешал уловить иронию актера нарастающий темперамент действия, но она все-таки ясно сквозила над текстом и помимо текста.

Задачи Ивченко-партнера усложнились еще больше в общении с постной, но вальяжной, сдобно-крупичатой, но, как ей казалось, смиренно-мудрой Турусиной — Эмилией Поповой. Авторы спектакля — Товстоногов и с ним Кочергин — давали вволю убедиться, что Турусина, как и ее обитель, состоит из двух несопадающих половин: суеверной богемки и отставной Магдалины.

По ходу диалога с ней Глумову — Ивченко приходилось мгновенно угадывать, с какой именно половинкой он имеет дело сию минуту, в какой своей сущности пребывает собеседница, и соответственно строить уместный маневр. Здесь, в этой работе на подхвате и перехвате, тоже можно было убедиться наглядно, как пределы исполнительских задач, контуры игрового образа удваивались и утраивались.

Комедийно-эксцентричный, при полном достоинстве сторон, диалог скромняги Глумова и румяного, грассирующего и порхающего бонвивана с тросточкой Городулина — Владислава Стрельчика давал новую расцветку и среде, и ее покорителю Глумову, хранившему самообладание в очередной переделке.

Свысока и не без смешного петушиного наскока проводил Глумов словесный поединок с мелкотравчатим, но опасным шантажистом Голутвиным, который у Николая Трофимова вскользь предвещал резоны, но укалывал все больнее.

Нет, Ивченко не переходил из эпизода в эпизод, как из аттракциона в аттракцион. При всех перевоплощениях главными для зрителя оставались сцены, пусть иногда бессловесные, проходные, когда Глумов являлся залу самим собой. Вот тогда-то, в минуты трудных раздумий, он больше всего привлекал к себе. В том был некий секрет актера, какое-то колдовство: его Глумов не бил на сочувствие, презирал сантименты, наедине с залом бывал рассеян и мрачноват — и все-таки трудно было не разделить с ним его оценок, не ощутить превосходства его личности.

Правда, кое-кого из серьезных критиков спектакля этот Глумов все же не до конца устраивал. Резче других нападала Татьяна Москвина. По ее словам, Глумову на сцене недоставало ясности. "Вот генерал Крутицкий — Е. Лебедев и ясен, и убеждает". А Глумов... "В ходе спектакля возникают сомнения в талантливости и значимости Глумова. Расчетливый, мрачный и злой шут, могущий принимать разные позы, — вот Глумов у Ивченко. Главное лицо в общем бурном потоке комикования, с той разницей, что у всех по одной маске, а у него — несколько". Несостоятельность художественного результата провозглашалась у Москвиной открытым текстом: "О, если играть сатиру, сколько надо гнева и презрения, сколько убийственно точных ассоциаций. А коли все слегка, все от добродушной насмешки, получается легкая, безадресная карикатура". Главным виновником, естественно, оказывался режиссер.

Татьяна Москвина отвергала концепцию этого спектакля. Любопытно было бы все же взглянуть на текст Островского, сыграный по ее рецептам (то есть с гневом, презрением, убийственной точностью и проч.). Где бы у нас так сыграли? В Художественном театре Станиславского или Олега Табакова? А может быть, в Малом? Или у Марка Захарова в московском Ленкоме? У Петра Фоменко?..

Признаться, я еще застал в легендарном довоенном спектакле московского Малого театра Александру Яблочкину, Евдокию Турчанинову, Варвару Массалитинову, Михаила Ленина, Михаила Климова. Нет, не гневом и презрением пылали они на сцене. И даже море смеха имело место. И великолепные актеры, что называется, купались в своих ролях. Глумов же, которого корректно играл Владимир Мейер, выполнял в том спектакле — концерте аматеров, как ни грустно это признать, не более чем корреспондирующую роль. Соединял явление с явлением. Не пронизывал действие насквозь, а тушеввался, от-

ступал на второй план. Похоже, не было ничего "убийственного" и в самих задачах комедии, и в разных ее сценических воплощениях. Даже в той варшавской постановке Товстоногова, где первоначально Глумов — Тадеуш Ломницкий, а с ним — переменчивый гротеск.

Словом, хотим мы того или нет, центральной фигурой у Товстоногова был Глумов. Все на сцене виделось его глазами, то смеющимися, то грустными, то даже отчаянными. Глумов исследовал типы, оценивал обстоятельства. Не чужд ему был и пристальный самоанализ. Сатира прилаживалась на сцене. Такое казалось неприличным.

Примерно так же удивляла раньше центровка товстоноговского "Идиота". Многим из нас помнилась волшебная композиция Владимира Яхонтова — она звалась по имени своей главной героини: "Настасья Филипповна". Мы видели до войны инсценировку романа Достоевского, где Всеволод Блюменталь-Тамарин с мутной надсадой играл трагедию Рогожина, — крен, соответственно, был в ту сторону. И вдруг в центре всего у Товстоногова — князь Мышкин! Триумф Смокуновского, неожиданный для всех.

Новизну спектакля с Глумовым впереди, новизну задумавшей сатиры наша критика сразу оценила и поддержала. Одна статья так прямо и называлась: "Глумов и другие". Еще одна — "Глумов и его благодетели". Можно привести в подтверждение этой новизны немало выдержек. Но достаточно такой. Александр Свободин, автор последней из названных статей, описал действующего актера в его отношении к образу. Критик признавался: "Не припомню впечатляющего Глумова. Все-таки он смотрелся скорее персонажем "от автора", экскурсоводом в галерею блестящих портретов". А об этом Глумове говорил так: "Его не покидает то явная, то глубоко заприданная ирония. Он существует одновременно в нескольких ипостасях. Он экспонирует для нас, зрителей, "творческую работу" Глумова, по отношению к своим "шефам". Он показывает Глумова наедине с собой, но и тут его герой отнюдь не на исповеди. Диспанцию между образом и актером мы чувствуем все время... И поверх всего — самое главное его качество, которое и делает спектакль современным. Страшно сказать, но этот Глумов обрывается каким-то образом чуть ли не "рыцарем печального образа", чуть ли не "духом изгнания". Нам жаль его, и в этой нашей жалости все дело!"

Опять не обошлось без "оборотничества", без булгаковских дразнящих и тревожащих ассоциаций.

Возвращаясь к однажды сделанному, художник не может, да и не хочет повторить это сделанное. Проходит время, меняются поиски, пристрастия, вкусы. Встречаются новые актерские индивидуальности, пересоздающие фактуру ансамбля. Кто-то, а уж Товстоногов считался с этим всегда.

Последние встречи Товстоногова с русской классикой дали спектакли щедринского сарказма и многоликих булгаковских превращений. Они были горькими по выводам, эти зрелища. Смеющаяся трагикомедия, то-и-знай, глубоко задумывалась над течением жизни, над сменой времен, над самой собой сегодняшней.

● Крутицкий — Е. Лебедев
Глумов — В. Ивченко

Экран и сцена.