

НА ДВУХ московских сценах ежевечерне двадцать дней круду шли спектакли ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького, и всякий раз, когда угасал свет в зале и начиналось действие, пространство сцены преобразилось неузнаваемо. Оно замыкалось в заставленном громоздкими вещами и вытянутом вдоль рамы интересе «Энергичных людей», будто угрожающая сплунуть в публику монументальные буфеты, внушительные шкафы, холодильники, телевизоры; оно расширялось в широкой пустынной панораме степей и небес «Тихого Дона», зябко принималось к земле под хмурыми тучами «Трех мешков сорной пшеницы», сияло солнечной ясностью «Ханумы», нервно трепетало тенями в щелях и проветах тонких стен, обступивших жильё, в пьесе «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки»; оно переливалось нежными красками Клода Моне в тапующей ворожке зонтиков и страусовых перьев огромных дамских шляп в «Дачниках», потом вдруг застывало аскетичной серостью и грубой простотой мешковины в «Истории лошади». Точно так же свободно варьировались от спектакля к спектаклю режиссерские композиции. Динамика диагональных построений сменялась статикой фронтальных мизансцен, облупленная элегантность, своего рода чеканка пластических форм, уступала место намеренной расхристанности, размагничности поведения, экзотическая взвинченность массовок — их сиротливой понурости, сплоченность — разобщенности.

Структура каждого из спектаклей обладала своей собственной, только на этот случай пригодной выразительностью. И хотя властная рука постановщика чувствовала везде и сразу же, все-таки целостная позиция театра, вазавшая во едино все эти разнообразные творения, обнаружила себя лишь тогда, когда перед нами прошел весь репертуар, отобранный для гастролей в Москве. Позицию коллектива обусловила и продиктовала личность его лидера, Г. Товстоногова. Режиссерский дар Товстоногова глубочайше серьезен. Фантазия покорна интеллекту, темперамент обуздан логикой, изобретательность послушна волевому напору, без колебаний отвергающему любые выдумки, даже и соблазнительные, но — посторонние, уводящие от намеченной цели. Такая сосредоточенная энергия связана с пристрастием к решению крайним, предельным, остроте и нервной напряженности очерченного спектакля. Туда, где он предчувствует правду, Товстоногов устремляется очертя голову, безоглядно, готовый любой ценой оплатить доступ «до оснований, до корней, до сердцевины». Создатель композиций проблемных, вбирающих в себя непримиримое противоборство идей, Товстоногов ис-

пытывает характерную неприязнь к режиссерскому кокетству. Ирония часто сквозит в его искусство, подвергая сомнению людей, их дела и слова, но она никогда не бывает скептически направлена против хода собственной мысли художника. Двусмысленность иронической театральности — не для него. Прием, как таковой, ему просто неинтересен. В средствах выразительности Товстоногов разборчив, даже привередлив. Смелые эксперименты и новшества его младших товарищей по профессии — Ю. Любимова, А. Эфроса, М. Захарова и других — он, конечно, учитывает, берет на заметку, но если уж использует в собственных постановках, то в оригинально интерпретированном, насыщенном другим смыслом, одновременно и упроченном, и переименованном виде.

Когда столь ответственный и вдумчивый мастер ставит, к примеру, «Хануму» А. Цагарели, старин-

пылыми рефренами Орбелиани поэзия с небес этого спектакля падает на улочки старого Авлабара (своего рода тифлисского Замоскворечья), и тайное ее очарование, ее ностальгический дух улавливают артисты: и Л. Макарова, пленительная и предприимчивая сваха-воркующая ведьма — Ханума, и грациозно дряхлый князь — В. Стрельчик, и вдохновенно практичный приказчик — Н. Трофимов, и восторженный недотепа Котэ — Г. Богачев...

Замечу кстати, что простыми и сильными средствами звукозаписи Товстоногов пользуется очень охотно. Гомон и щебет птиц в «Дачниках», горестные частушки военных лет в «Трех мешках сорной пшеницы», конский топот, ржание и мощный гул мчащегося табуна в «Истории лошади», раздолбные старинные казачьи песни над «Тихим Доном», живой голос В. М. Шулгина, читающего ремарки к «Энергичным людям», — все это для Тов-

стеногова повод и способ раздвинуть пределы сцены, связать ее подмостки с беспредельностью самой жизни. К решению проблем, выдвигаемых действительностью и драмой, режиссер приближается настойчиво, медленно, кругами, подступает к ним снова и снова. Его искусство полно предчувствий и предвестий, и в паузах спектаклей постепенно накапливается электричество неизбежной грозы. Товстоногов — организатор бурь. Он сам должен исподволь создать напряжение, которое рано или поздно разрядится раскатами грома, ударами молний, и в их ослепительном свете нам откроется правда.

Монотонно, несколько раз в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову повторяется одна и та же, в сущности, коллизия: бездумному формализму и мертвой чиновничьей тыловой хватке Божеемова (которого В. Медведев игра-

ет умышленно мягко, намеренно тускло, с угрожающей достоверностью) упрямо возражает горячая, смелая человечность вчерашних фронтовиков Кистерёва (О. Борисов) и Тулупова (Ю. Демич). Вновь и вновь сталкиваются, но никак не могут ни столкнуться, ни понять друг друга форма и суть, душа и догма, право и совесть. Веские, мрачные аргументы даны и той, и другой стороне. Атмосфера накаляется до тех пор, пока режиссер не подает Олегу Борисову тайный, невидимый нам знак: порал! В этот миг сразу меняется весь театр. Будто и не было ни тяжелых дождевых туч, нависших над сценой, ни частушек, только что звучавших над ней, ни крестьянских массовок, группировавшихся на планшете. Все куда-то исчезло, пропало. Есть одна лишь реальность: ярость актера, kloчующий

тина страстей рождается на театре только так: в счастливой муке актера, которому в этот момент все дозволено — и прибавить, и убавить. Эта мука и это счастье подготовлены артистам БДТ во всех спектаклях. Не потому ли так сильна и так популярна когорта актеров Товстоногова? Как старых любимцев встретила Москва К. Лаврова, Е. Лебедева, В. Стрельчика, Н. Трофимова, С. Юрского, О. Борисова, П. Панкова, О. Басилашвили, В. Кузнецова, Л. Макарову, Э. Попову, З. Шарко, В. Ковель, Н. Ольхину, М. Призван-Соколову. А из глубины труппы выглядывали новые лица, и в память врезались имена: Л. Малеванная, С. Крючкова, Ю. Демич, Ю. Мироненко, Г. Богачев... Сила духа, героическое напряжение воли, творческая энергия человека — доминирующий мотив ис-

«Влияние гамма-лучей...», когда В. Ковель вдруг открывает нам весь бескрайний ужас убогого, ничтожного существования несчастной Беатрис.

Одним из интереснейших спектаклей БДТ стала «История лошади». Выдвинутая М. Розовским идея инсценировать «Холстомера» Л. Толстого и пьеса, им предложенная, были не просто смелы, но — смелы вызывающе. На первый взгляд замысел казался экстравагантным и, значит, противопоставленным Товстоногову. Удивлять, бравировать оригинальностью — вовсе не в его вкусе. Однако за внешней эффектно-стью намерения показать на подмостках судьбу лошади и заставить актеров играть коней, жеребят, кобылиц Товстоногов угадал манящую возможность впасть «как в ересь, в неслыханную простоту» толстовской трагедийности, войти в мир нравственных проблем, волновавших Толстого. Более чем естествен-

но — кобылицу Вязопуриху, ее прежнее молодое приволье, ее нынешнюю унылую дряхлость. Ни одно важное событие лошадиных биографий не упущено из виду. Но глубокая, скорбная мысль, дарованная Холстомеру гением Толстого, очень скоро вырывается изпод обличья загнутого мерина. Тогда-то и становится ясно, что играет Лебедев: историю лошади, но и судьбу человека, который на пороге уже смерти, перед провалом небытия силится понять, зачем была дана ему жизнь, какой в ней предполагался — и мог осуществиться — высокий смысл, какая жестокая сила сломала, изуродовала, исказила эти прекрасные предначертания? История лошади читается как трагедия мятущейся и возмущенной человечности.

В движениях между этими двумя планами — лошадиным и людским — Товстоногову неожиданно очень пригодился сценический язык Брехта. По-брехтовски совершенно открыта свобода, с которой актеры то сливаются с персонажами, то, будто от них отстраняясь, комментируют, горько и трезво, их помыслы и поступки. Короткая счастливая пора жизни Холстомера показана ликующей и лихой сценой выезда: слева барски откинувшись на вообразимом сиденье, развалившись и снисходительно хмурясь, смотрит в одну точку красавец князь Серпуховской — О. Басилашвили, справа, приподнявшись на козлах, широко и горделиво размахивает кнутом бравый кучер Феофан — Ю. Мироненко, а в центре, с гибельным восторгом закусив удила и легко распластывая над мостовой длинные ноги, рвется вперед, конечно же, сам Холстомер — Е. Лебедев. (Мы все это видим, хотя нет на сцене ни Кузнецкого моста, ни мостовой, ни прохожих, ни экипажа, и трое актеров просто-напросто стоят посреди сцены лицом к публике.) Упоительная картина, одно из незабываемых чудес театра! Но ее предваряют — и странным образом усугубляют ее красоту — горькие толстовские слова о том, что ни князь, ни кучер никого, кроме самих себя, не любили. Столь же суровой, неотраженной правдой звучат — когда мы уже пережили гибель Холстомера — бесстрастные слова Толстого о том, что случилось после смерти с тушей коня и с телом князя. Пронизывая весь спектакль, рвется со сцены в зал страстная мысль о спасительной силе добра и любви ко всему живому, о губительной мерзости закона собственности, прикрепляющего к людям, к лошадям, домам и землям оскорбительное словечко-ярлык «мой, моя, моё».

«Неслыханная простота», которая пришла к Товстоногову в «Истории лошади», совсем по-иному себя выказала, когда режиссер выстраивал многоголосую, распахнутую и бурную сценическую партитуру «Тихого Дона». Центробежная,

размашистая по общему пространственному ее принципу, композиция обладает упругой центробежной силой. Вся она вращается вокруг О. Борисова в роли Григория Мелехова, поддерживая режиссерский замысел «крестьянского Гамлета». Отсюда и очевидные достоинства спектакля (о которых уже писала «ЛГ» в № 25), отсюда актерские удачи самого Борисова, К. Лаврова, В. Стрельчика, Ю. Демича, отсюда же и ошутимое сопротивление материала. Искусство Товстоногова, естественно, меняется от спектакля к спектаклю, иначе и быть не может. Но всякий раз интеллектуальная энергия художника одушевляется одной надеждой: прорваться к истине людских страстей. Он знает: мы с вами ходим в театр только ради того, чтобы с этой истинной встретиться, соприкоснуться.

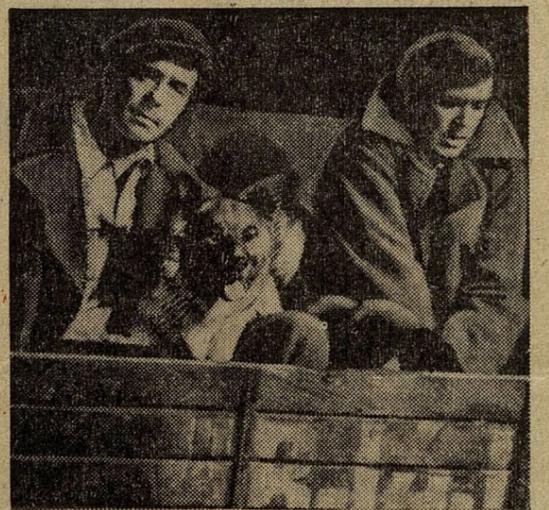


«История лошади». Холстомер — Е. Лебедев, Вязопуриха — В. Ковель

К. РУДНИЦКИЙ

ИСТИНА СТРАСТЕЙ

РАЗМЫШЛЕНИЯ КРИТИКА О РЕЖИССЕРСКОМ ИСКУССТВЕ ГЕОРГИЯ ТОВСТОНОГОВА



«Три мешка сорной пшеницы». Кистерёв — О. Борисов, Женька — Ю. Демич, Фото И. АЛЕКСАНДРОВА

ный и беспечный грузинский воевода, его, понятно, не может прельстить резвая игра обманов и недоразумений, десятилетиями забавлявшая публику. Над комедийным спектаклем витает записанный на пленку взволнованный и торжественный гортанный голос самого режиссера: с нескрываемым упоением Товстоногов произносит долетевшие из прошлого века любовные строфы Григола Орбелиани. А на планшете сцены безмолвная пантомима, прерывая и останавливая вихрь водеvilльных происшествий, элэгичным языком пластики говорит о том же: славит величие любви.

Всепоглощающая страсть, совершенно неведомая легкомысленной пьесе, где любовью либо торгуют, либо шутят, но не живут — извне вторгается в спектакль. его на себя равняя, сообщая всем перипетиям новое значение, скрепляя собою затейливую вязь мизансцен.

темперамент, голос, который срывается на хрип, осатаневшие глаза — вся человеческая жизнь вот сейчас, сию минуту будет истрачена и сожжена разом, выгорит дотла, без остатка. Весь многосложный механизм спектакля сконструирован ради одного момента, ибо это — момент истины. Композиции Товстоногова — жесткие, тщательно рассчитанные, выверенные по метроному. Тут всякое лько в строку, самое меньшее движение заранее пред-указано. Однако прочный режиссерский каркас постановки непременно предусматривает такие вот важнейшие мгновения, миги полной актерской свободы. Режиссерское владычество не тяготит и не сковывает артиста. Он знает: настанет секунда, когда рука Товстоногова неумолимо, но легко толкнет его вперед, туда, куда и сам он рвется, — на самосожжение игры. Неповторимая и неоспоримая ис-

кусства Товстоногова. За этой темой, как ее беспокойная тень, движется тема угрожающей бездуховности, неотвязная и тревожная. Она вносит нервный оттенок даже в фельетонную комедийность «Энергичных людей» В. Шулгина. Та же, в сущности, проблема бездуховности — только в неизмеримо усложненном полифоническом развитии — ренессанс и в «Дачниках». Но тут эквивалентом горьковской злости стала отчужденно презрительная позиция режиссера. Почти на всех персонажей Товстоногов смотрит ледяным взглядом, и в его холодности есть оттенок скуulichного равнодушия. Медлительная красота спектакля обладает плавной невозмутимостью. Его ход не сотрясают мощные и болезненные удары сострадания, которые с волнующей силой вторгаются в драму американца П. Зиндела

но к постановщику Товстоногову и драматургу и режиссеру Розовскому и на этот раз присоединился художник Э. Кочергин, чья сценография целесообразна, но поэтична. Свои затаенные возможности она открывает не сразу, а — постепенно, малыми дозами. В «Истории лошади» грубая холстина декораций Кочергина позволяет постановщику и артистам непринужденно маневрировать между прошлым и настоящим, лошадиным и людским. Конечно, Е. Лебедев играет — и виртуозно — пегую лошадь, мерина Холстомера, с поразительной точностью воспроизводя все порядки животного, его резкую молодость, его скорбную, забитую старость. Конечно, М. Волков играет — и восхитительно — жеребца Милого. Залобуешься: какая стать, как гарцует, как смачно грызет кусок сахара! Конечно, В. Ковель играет — абсолютно досто-