

Pro настоящее

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

БДТ ПОСЛЕ ТОВСТОНОГОВА

Большой драматический театр в Петрограде был основан в 1919 году, то есть почти 90 лет назад. Все эти годы театр находился в одном здании (за исключением первых сезонов в оперной студии Консерватории и военных лет эвакуации, когда БДТ оказался в Кирове). Постоянство места не было постоянством театрального содержания, ибо в БДТ сменилось несколько эпох. Одна связана с именами и деятельностью Александра Блока, Максима Горького, Юрия Юрьева, Николая Монахова; другая – с Алексеем Диким, Борисом Бабочкиным, Натальей Рашевской, Константином Хохловым. Потом наступила эпоха Георгия Товстоногова, и она длилась до 1989 года. Эпоха Товстоногова разделила историю БДТ на две неравные части – тридцать три года перевесили прошлое, в котором было немало сценических достижений. Эпоха Товстоногова – это выдающиеся спектакли, лучшая в стране труппа и идеальная театральная модель.

После смерти Товстоногова прошло почти двадцать лет, время достаточное для того, чтобы в истории теперь уже петербургского БДТ имени Г. А. Товстоногова началась какая-то следующая знаменательная эпоха. Можно ли сказать, что она началась? Если нет, то почему? Поищем ответа на этот вопрос.

Уже при Товстоногове труппа постарела и поредела. Актеры, с которыми режиссер начинал перестройку БДТ в 1956 году, превратились в старшее поколение. Молодые тогда еще Иннокентий Смоктуновский, Татьяна Доронина, Сергей Юрский, Наталья Тенякова покинули театр в 1960–1970-е. В начале 1980-х ушел Владимир Рецептер. С уходом из жизни Ефима Копеляна (1975), потом с уходом из театра Олега Борисова (1983) Товстоногов лишился лидеров мужского состава, по-своему незаменимых. Зато в театр пришли Андрей Толубеев (1975), Светлана Крючкова (1975), Лариса Малеванная (1976), Геннадий Богачев (1972), Ольга Волкова (1976), Елена Попова (1978), Сергей Лосев (1980). К середине 1980-х Товстоногов пригласил к себе Алису Фрейндлих и Валерия Ивченко, в них он надеялся найти

лидеров творческого прорыва, и его надежды в значительной степени оправдались.

Пополнение готовилось в студии при БДТ, и выпускники ее частично восполняли возрастные пробелы труппы. Из студии пришли Марина Адашевская, Валерий Караваев, Владимир Козлов, Галина Стеценко, Аэлита Шкомова и др. Со стороны, то есть из Театрального института и из других городов, актеры тоже попадали в БДТ, хотя и редко (один из примеров – Светлана Головина, сыгравшая Валентину в «Прошлым летом Чулимске» и Варвару в «Дачниках»: актриса состояла в труппе БДТ с 1968 по 1976 годы, но, выйдя замуж за А. Г. Товстоногова, уехала вслед за мужем сначала в Тбилиси, а потом в Москву). Юрий Стоянов и Юрий Томошевский – из Москвы, из ГИТИСа, – попали в театр в закатные его годы. Талантливый Виталий Юшков, окончив ЛГИТМИК

Мастер-класс

и более десяти лет пробыв в стенах БДТ, не сыграл ни одной значительной роли. Молодежь, пополнившая труппу БДТ в 1970–1980-е годы, к сожалению, не составила единого творческого корпуса. Но не они в этом виноваты. Идеальная модель давала сбой. Товстоногов не всегда мог занять их и использовать в полную силу. Богачев, Томошевский, Юшков, Стоянов играли мало. Трое из них покинули театр в 1990-е годы. Активной частью труппы были Андрей Толубеев, Светлана Крючкова, Елена Попова, Юрий Демич, который вынужден был уйти в 1988-м, и его уход особенно больно отзывался на общем строе труппы, в том, что касалось порядка ампула, распределения сил. Совсем юные выпускники ЛГИТМиКа – Михаил Морозов и Максим Леонидов – успели захватить последние спектакли Мастера, ибо пришли сюда в

1983-м, но «вырастали» – каждый в свою сторону – после 1989-го. Да и в последние пост-товстоноговские десятилетия актеры, соблазненные кино и телевидением, очень быстро набравшие там и успех, и заработок, меняли «прописку». Так ушли из театра Игорь Лифанов и Андрей Носков.

А главное – с начала 1980-х старел сам Товстоногов. Театр держался в основном его безусловным авторитетом и прошлым, с которым связана жизнью и трудом большая часть труппы. Перестройка не спровоцировала в БДТ ни единого скандала, наподобие московских, но и без них театр рушился. Мастер тяжело болел. Последний спектакль Товстоногова «На дне», выпущенный к 60-летию Октябрьской революции, внутритеатральную ситуацию передавал довольно точно: мрак, тупик, отчаяние. Актеры вспоминали, что репетиции совсем

На премьере
спектакля
«Смерть Тарелкина»



не походили на привычный для них творческий процесс. Товстоногов был погружен в себя, раздражителен, значительную часть репетиционной работы проделала с ними ученица Товстоногова, режиссер Варвара Шабалина. С художественной точки зрения спектакль получился все-таки вдохновенным, актерски богатым. Эдуард Кочергин поместил ночлежку в глухой короб, и выйти из него можно было только, выражаясь поэтически, поднявшись в небо, преодолев земное притяжение. В финале под знаменитую «Солнце всходит и заходит...» короб медленно шел вверх, освобождая узников. Товстоногов сознательно прибавил возраст горьковским героям. Для этих людей ночлежка была окончательным пристанищем. Годы Стрельчика, Лаврова, Басилашвили, Э. Поповой, Лебедева, Фрейндлих, Ивченко, их звания, заслуги, награды, как и все полученные самим Товстоноговым знаки славы и почета, в контексте спектакля обесценивались. Нечто трагически весомое, предчувствие неизбежного ощущалось в произведении, где главные роли играли народные артисты СССР, Герои Социалистического труда, кинозвезды. «На дне» – последнее слово, завещание человека, который создал свой театр и прощался с ним. Ближайший к «На дне» проект – «Закат» И. Бабеля, давно задуманный и подробно обговоренный с Кочергиным, – осуществлен не был. Товстоногов и Кочергин заранее сговорились о замысле, о том, что для персонажей будущего спектакля солнце уже не всходит, оно только заходит.

Пост-товстоноевское время БДТ, с одной стороны, определилось сразу же: художественным



руководителем стал Кирилл Лавров. Голосование было тайным и единодушным. Назначение не обсуждалось, сомнений не было: Лавров и для Товстоногова был надеждой и опорой. С ним Товстоногов не раз советовался, его мнение и позиция значили для всего театра всегда очень много. Лавров, будучи человеком «офицерского» долга, принял на себя БДТ, чтобы, прежде всего, сохранить театр. Это означало, что традиции и курс БДТ будут последовательными, что заветы Товстоногова, его репертуар, его творческий почерк не изменятся. Последнее, конечно, априори было невыполнимо, но, избегая прямого копирования, шли поиски близкого

Сцена из спектакля
«На дне»



почерка. Ноша и миссия Лаврова отличались благородством и самопожертвованием. Он до самого конца оставался стражем любимого дома, в ущерб, прежде всего, собственному здоровью. По существу и по справедливости годы с 1989-го

до апреля 2007-го для БДТ – эпоха Лаврова. Диспозиция эпохи Лаврова имела и положительные, и отрицательные стороны. Начнем с последних. Уж если нечто рушится, так разом, чтобы на обломках построить новый мир. Именно так сам

К. Лавров и
Г. Товстоногов

Pro настоящее

Товстоногов в 1956-м создал новый БДТ. Консервация товстоноговского БДТ задерживала естественные процессы старения и умирания театра. Поскольку после 1986-го никто больше не руководил сверху, не назначал и не увольнял, коллектив самоопределялся. Свобода, гласность, перестройка продлили существование БДТ в режиме поддержки со стороны власти, которая, впрочем, сама в ней нуждалась и занята была более важными, чем театр, делами. Плохо было и то, что БДТ пополнялся бессистемно. То есть хорошо, что пришло много новых актеров, они были заняты в репертуаре более равномерно. Беда состояла в том, что «глаза» не стало. Когда нужен был исполнитель на определенную роль, его занимали и оставляли в театре, что совсем не означало укрепления коллектива. Быть в штате и быть в труппе – разные положения. Поскольку театры в Ленинграде/Петербурге один за другим разваливались, БДТ (наряду с МДТ) все еще был надежной гаванью, где можно было укрыться от бури истории. Так в театр пришли талантливые актеры Валерий Дегтярь из Театра драмы на Литейном (тогда еще не по названию, но по месту нахождения), Анатолий Петров – из Молодежного на Фонтанке, Сергей Дрейден – из ниоткуда. Они-то как раз и помогли БДТ сохранить репутацию, хотя товстоноговскими актерами совсем не были, как и Мария Игнатова, закончившая ГИТИС, работавшая в московском Ленкоме, но прижившаяся в БДТ и в Петербурге.

Плохо было и то, что режиссерский цех БДТ разбился на участки. Опять же не хватало «глаза». Диктатора, хозяина.

О режиссерском разное, или разновкусии, если угодно, поговорим ниже.

Малая сцена, которая и так при Товстоногове не слишком процветала после открытия ее в 1970 году, в 1990-е и по сей день использовалась и используется как резервная, для самостоятельных актерских и режиссерских работ. Ивченко там сделал два значительных спектакля – «Черное и красное» по С. Беккету и А.П. Чехову, «Старик и море» по Э. Хемингуэю. Дегтярь поставил «Соло на двоих» П. Гладиллина с Еленой Яремой. Несмотря на честные и добротные работы, талантливую режиссуру и яркие актерские создания, казалось, что новыми спектаклями заполняют театральное пространство, заботясь лишь о том, чтобы оно не пустовало. Только «Отец» А. Стриндберга в постановке Григория Дитятковского уравнивал малую сцену с большой. А из последних работ здесь заметна «Дама с собачкой», и потому, что автор ее, Анатолий Праудин, дебютировавший в БДТ в сезоне 2007/2008 годов, и потому, что объем спектакля далеко не малый, не камерный.

Положительным фактором «лавровского» периода было сохранение БДТ как национального достояния. Как можно дольше держались спектакли, как можно ближе по качеству, по направлению выбиралась режиссура. Кандидаты из рьяных реформаторов не обсуждались. К тому же в Петербурге формальные новаторы (о коих можно было бы говорить всерьез) исчислялись единицами. Да и для Лаврова иного пути, чем оставить все, как есть, не было. В труппе еще играли Стрельчик, Попова, Шарко, В. Кузнецов, Л. Макарова,

Мастер-класс

В. Ковель, Трофимов, Басилашвили, сам Лавров, Фрейдлих, Ивченко, Г. Штиль. На афише значились «На дне», «Дядя Ваня», «Мещане», «Пиквикский клуб», спектакли поставленные Мастером.

Прямым наследников у него не было. Крупнейший в XX веке режиссерский театр превратился в театр с приходящими постановщиками. Товстоногов не планировал кому-то передавать бразды правления. И не потому, что считал себя незаменимым или бессмертным. Свою точку зрения он высказывал неоднократно: новый театр возродится с новым лидером. Указывать на кого-то конкретно категорически отказывался. Хотя... Было несколько эпизодов с учениками, которых он привлекал к режиссуре в БДТ. Думаю, что ученики пугались. Они откровенно боялись прогнуться под главного режиссера и потеряться в его тени. Были еще и надежные помощники внутри театра, тоже из учеников. Много лет (1963–1983) рядом проработал Юрий Аксенов, имел и самостоятельные работы, но тоже хотел независимости, и, когда представился случай, по протекции Товстоногова он получил место главного режиссера Театра Комедии (1983–1990).

Ничего страшного, исключительного в новом положении БДТ не было. Напротив, общие перемены в стране предлагали новую модель театрального управления как раз с художественным руководством из актеров. Как правило, это был ведущий актер, возможен был и театровед, при этом спектакли могли ставить режиссеры по выбору худрука или иногда с согласия коллектива. Потеря основателя, лидера, как ни цинично это звучит, для БДТ облегчила



М. Призван – Соколова – Кормилица и С. Дрейден – Ротмистр. «Отец»



переход в иное время. Ведь общие перемены совершенно изменили назначение режиссуры – теперь это не единство, а разнობой и случайность. «Главные режиссеры» – понятие архаическое, к которому ныне редко и по инерции прибегают. За двадцать лет все притерпелись к такому повороту дела, талантливые режиссеры все равно появляются, только теперь они «болтаются» на свободе, и любое более или менее длительное сотрудничество режиссера с

В. Реутов – Гуров и А. Куликова – Анна Сергеевна. «Дама с собачкой»



трупной воспринимается как нечто экстраординарное.

Хотя Лавров и ввел практику художественного руководства без главного режиссера, он не считал ее нормой. Нормой (или идеалом) для него по-прежнему был театр, во главе которого стоит авторитет, художественный лидер, управляющий по принципам «добровольной диктатуры», мастер, который своим искусством определяет качество общего труда. Себя Лавров считал временным вариантом. Поэтому все годы эпохи Лаврова шли поиски замены. Сейчас можно сказать – до поры до времени безрезультатные. Лавров просто не мог смириться с товстоноговским приговором своему детищу БДТ. И восемнадцать лет в БДТ без суеты, упорно, целенаправленно делались новые спектакли, которые ставили новые режиссеры, а труппа пополнялась пришельцами, актерами и режиссерами. Пока рядом с Лавровым была Дина Шварц, знаменитый завлит Товстоногова, ее усилиями призывались именитые постановщики, выискивались молодые таланты, неизвестные имена. Регулярно Лавров давал интервью, где отчитывался, как идут дела в БДТ. Регулярно премьеры, которых ожидали с особыми чувствами,

часто с заведомым недоверием к результату, освещались в прессе, и БДТ с такой же регулярностью объединенным хором наблюдателей и хронистов списывался в утиль.

При Лаврове установились две (может быть, и три) линии режиссуры. О третьей линии можно сказать только то, что в ней состояли люди, случайно попавшие в БДТ. Они не выдерживали даже одной премьеры (одна из них просто была отменена). Вторая линия обеспечивала стабильность и бесперебойность процесса, то есть театрального производства. Для этого в штате состояли и состоят Андрей Максимов и Николай Пинигин. Большая часть постановок лавровского периода сделана ими. Это крепкие и культурные спектакли, не всегда удававшиеся, зато в них заняты актеры разных поколений.

Андрей Максимов – режиссер жизнеподобных драм и так называемых народных комедий. Он в БДТ с 1993 года. Поставил «Семейный портрет с посторонним» С. Лобозерова (1994), «Последних» М. Горького (1994), «Кадриль» В. Гуркина (1997), «Дорогую Памеллу» Дж. Патрика (2001), «Черную комедию» П. Шеффера (2006). «Кадриль» сделана для стариков БДТ, как и «Дорогая Памелла». Это неприязнительные

А. Фрейндлих –
Джин Хартон и
К. Лавров –
Реджинальд Педжет

3. Шарко –
Сесилия Робсон и
О. Басилашвили –
Уилфред Бонд

«Квартет»

спектакли, восполняющие все ожидания и обиды старшего поколения театра. В «Кадрили» «первые сюжеты» БДТ (Людмила Макарова, Зинаида Шарко, Николай Трофимов, Всеволод Кузнецов и из молодых, только в 1989-м пришедшая на эту сцену бесподобная Нина Усатова) играли лубочный водевиль, перемену фигур в сексе, как в кадрили, с бравадой и некоторой не свойственной им развязностью... или смелостью. Злоба дня, шутки и частушки на эротические темы «зажигали», как актеров, так и публику, но спектакль со всей его веселой откровенностью к «лицу» БДТ не был.

Николай Пинигин принят в БДТ в 1998 году. У него основательный послужной список. Он поставил здесь «Прихоти Марианны» А. Мюссе (1997), «АРТ» Я. Реза (1998), «Калифорнийскую сюиту» Н. Саймона (1999), «Ложь на длинных ногах» Э.Де Филиппо (2000), «Таланты и поклонники» А.Н. Островского (2001), «Костюмера» Р.Харвуда (2002), «Мотылька» П. Гладиллина (2004), «Екатерину Ивановну» Л. Андреева (2004), «Квартет» Р. Харвуда (2005), «Эмигрантов» С. Мрожека (2006), «Ночь перед Рождеством» Н.В. Гоголя (2007). Первые его спектакли, «Прихоти Марианны» и «АРТ», – и до сего дня кажутся самыми интересными и стильными. Хотя, например, в «АРТе» актеры А. Толубеев, В. Дегтярь и Г. Богачев играли с такой беззаботной свободой и импровизацией, которая этой сцене, ее традиции явно в новинку. И Товстоногов, поощрявший импровизацию («но в меру»), был бы обескуражен ее неприхотливостью. «Костюмер» и «Квартет» – бенефисные спектакли для мастеров. Первый – для Басилашвили, второй – для Шарко, Фрейндлих,



Басилашвили и Лаврова, которого в конце 2007 заменил Ивченко. Опыт с новой драматургией («Мотылек») дал шанс большой (и долгожданной) роли для А. Толубеева, но качество ее, то есть роли, как и пьесы в целом, представляется обманчивым, в отличие от роли Арбенина, которую Толубеев получил у Темура Чхеидзе в «Маскараде», где все ясно и цельно. Впервые в русском театре романтический образ имел такие жесткие, даже беспощадные очертания. Впервые демонизм сменился практицизмом, если не элементарным бандитизмом. «Эмигранты» с М. Морозовым и Р. Агеевым устарели, хотя трудно вообразить, что пьеса с таким запасом нашего к ней интереса когда-то может вдруг отойти в прошлое. Но так случилось: о каком времени идет речь, в спектакле непонятно. Последняя по времени премьера Пинигина – «Ночь перед Рождеством». Это музыкальное ревю, где в роли конферансье – Черт в исполнении А. Шаркова (тоже хорошее характерное и комедийное приобретение БДТ), – ревю, включающее в себя танцы и песни парубков и девчат и другие, вполне обычные приметы малороссийского колорита. Для финала режиссер приберег карету с проезжающим

Н. Трофимов – Саня и Н. Усатова – Макеевна. «Кадриль»

мимо чиновником, и им оказался Нос, укативший далеко от Невского проспекта.

Музыкальные комедии, редкие, но имевшиеся в арсенале БДТ при Товстоногове, после него тоже редко, но с меньшим резонансом продолжают появляться. Это «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера и Геннадия Гладкова в постановке Александра Петрова, главного режиссера детского Музыкального театра «Зазеркалье» (1999), и нынешняя «Ночь перед Рождеством». Признаемся, что спектакль Пинигина – впрямую для Рождества, для новогодних каникул, по преимуществу утренников, что ограничивает его аудиторию, да и его художественное содержание. Хотя выдумок много – от ракеты, на которой Черт доставляет Вакулу в Петербург, до кукольного театра, с помощью которого большой столичный мир превращается в малый, игрушечный. Но театральности как атмосферы, красоты, таинства в спектакле все-таки нет. Черт общается со зрителями в духе типичной новогодней бабы Яги. Вакула Д. Быковского, здоровяк и мужчина, – неожиданный персонаж, все же остальные напоминают иллюстрации к этнографическому словарю.

Следя за стабильной загрузкой труппы и афиши, Лавров параллельно укреплял первую линию режиссуры. То есть выбирал (именно выбирал) преемника – того, кто заменит и Товстоногова, и его самого. У Лаврова к тому же была необходимость сдерживать то и дело возникавшее внутри театра напряжение, которое вызывалось сменой лиц, своеобразных *vip*-персон режиссуры. Опять же дело не доходило и не дошло до



страстей, описанных Булгаковым в «Театральном романе» или в реальности бушевавших в конце XX века во МХАТе, на Таганке, в Театре им М.Н. Ермоловой. Все спасала выдержка Лаврова. По очереди кастинг на главную роль в БДТ проходили Темура Чхеидзе, Адольф Шапиро, Григорий Козлов, Григорий Дитятковский. Геннадий Тростянецкий и Сергей Яшин тоже вписали в историю БДТ лавровского периода свои спектакли. С Робертом Стуруа велись переговоры, но этим дело и ограничилось. Эстонский режиссер Эльмо Нюганен, поставивший здесь «Аркадию» Т. Стоппарда, так и остался здесь только гостем.

Не сомневаясь в компетентности каждого из названных режиссеров, нужно сказать, что взваливать на них БДТ было бы обоюдной ошибкой. Стуруа, Чхеидзе и Шапиро – настолько сложившиеся мастера режиссерского театра, что ограничивать их задачей «ремонта» театра, причем, не капитального (какой позволил себе Товстоногов в БДТ 1956 года, когда уволил треть

А. Шарков – Черт.
«Ночь перед
Рождеством»

старой труппы), а косметического, было невозможно. Да и чем они могли ознаменовать свой приход в театр? Увольнениями? То есть мерой, которая и так в 1990-е годы лишила привычного житейского комфорта сотни тысяч людей по всей стране. Профсоюз и общие собрания, то есть глас народа, начали бы гражданскую войну. Но Лавров и известные режиссеры, по сути (хотя и не по прямой) ученики Товстоногова, войны, разумеется, не хотели, потому претенденты отказывались от почетного и туманного долга сохранять БДТ и наследовать учителю. Козлов и Дитятковский, в ту пору молодые и подающие большие надежды, опять же лишённые возможности все начать заново и по-своему, не имели достаточно сил, чтобы сдвинуть с места уже закостеневший монолит БДТ.

«Пробы», или спектакли, поставленные после Товстоногова, тем не менее, события не только локальные. Театр продолжал жить, как мог, несмотря на скептицизм, недоверие и плохие прогнозы со всех сторон.

А. Шапиро поставил «Вишневый сад» (1993) и «Лес» (1999). С. Крючкова в роли Раневской и М. Игнатова в роли Гурмыжской – в центре обеих постановок. Раневская с налетом элегичности, совсемнесвойственной Крючковой, получилась объективно иронической. Позднее, в 2006 году Крючкова в роли Вассы Железновой в спектакле С. Яшина в БДТ как будто довела тему, начатую в Раневской, до какого-то мрачного юмористического балагана. Ее прежняя героиня, претенциозная дворянка Любовь Андреевна Раневская, раскрылась в своем купеческом существе, в своей унылой, какой-



то гоголевской сути. А Шапиро для своей следующей Раневской (в МХТ) нашел актрису, если не вдвойне элегическую, то точно манерно-прозаическую, нетеатральную Ренату Литвинову, которая внесла в пьесу, в спектакль настроение непритворного легкомыслия. Там, на сцене МХТ, где Шапиро вернулся к «Вишневому саду» спустя десяток лет после БДТ, появилась тема детства, как некий отголосок знаменитого спектакля Джорджо Стрелера. Гаев С. Дрейдена и Раневская Р. Литвиновой не выросли, спектакль был о них, о счастье оставаться в нежной и безответственной поре вечно. Гаев и Раневская брались в финале за руки и уходили куда-то в неизвестность.

Гурмыжская М. Игнатовой в «Лесе» – образ субъективно иронический, доводимый исполнительницей до фарса. Шапиро в тех же фарсовых целях назначил баса А. Толубеева, актера цельной драматической природы, на роль Счастливецва, а хрипловатого тенора С. Дрейдена, витиеватого комика, на роль Несчастливецва. Эти неожиданности и перестановки, намеренная театральность

С. Дрейден – Несчастливецв и А. Толубеев – Счастливецв. «Лес»

постановки (игра в театр в «Лесе», как в «Гамлете»), уровень режиссерских композиций не пропали даром, но взаимопонимания и контакта у режиссера с театром явно не хватало.

Г. Дитятковский последовательно пробовал себя и актеров на этой сцене в трех жанрах – драме, трагедии и комедии (это были «Отец» А. Стриндберга, «Федра» Ж. Расина и «Двенадцатая ночь» В. Шекспира). Случай Дитятковского – особенно трудный для БДТ. Он мастер формы, который чувствует нерв произведения, его поэтику, его время и потому архитектурователен к исполнению. Он не друг артистов в том смысле, в котором создание спектакля – это создание творческой семьи. Он, скорее, диктатор, скульптор.

Во время работы над тремя спектаклями (к их числу «первым номером» надо добавить «Мрамор», поставленный за пределами БДТ) режиссер вдруг выбрал С. Дрейдена, который только тогда, в спектаклях Дитятковского, появился на сцене БДТ и вообще переживал время оптимального спроса на свой неуживчивый, своеобразный, прямо скажем, аутентичный талант. В «Отце» (1998) дуэт Е. Поповой и С. Дрейдена идеально соответствовал агоническому характеру пьесы Стриндберга, не говоря уж о стильности (сколько раз упоминается Дитятковский, столько раз следует использовать все производные от слова «стиль») декораций Эмиля Капелюша.

Все в этом спектакле на малой сцене было просчитано и собрано в некий чувственный узел, волнующий тайной неразрешимых человеческих отношений. Все было сыграно, как по нотам, и так же, как музыка, не укладывалось в слова.



В «Федре» Дитятковский для начала сразил выбором самого старого перевода трагедии Расина – М. Лобанова, 1823 года, заставив зал слушать архаичский русский язык ради полноты трагического впечатления. Дитятковский исполнительницу главной роли нашел опять-таки «на стороне». Мария Игнатова в БДТ пришла в 1998 году именно с Федрой. Такое начало, заведомо рискованное, оправдалось безупречностью стиля. Профили Федры, ее жесты и мелодичный голос, декорации М. Азиян и режиссура были, как мне кажется, единственно возможным русским «покроем» классицизма, который у нас издавна стыдились играть возвышенно и по-театральному красиво.

В «Двенадцатой ночи», спектакле, проникнутом морем и посвященном ему и музыке, наподобие какой-нибудь «Шехерезады» Римского-Корсакова, «морское» звучало в стихах, виделось в декорациях М. Азиян, чувствовалось в ритме и музыкальных номерах. Режиссер остроумно использовал травестийные данные А. Фрейндлих, казалось бы, давно забытые после ролей в Театре имени В.Ф. Комиссаржевской и Малыша в «Малыше и Карлсоне»

М. Игнатова – Федра.
«Федра»

Мастер-класс

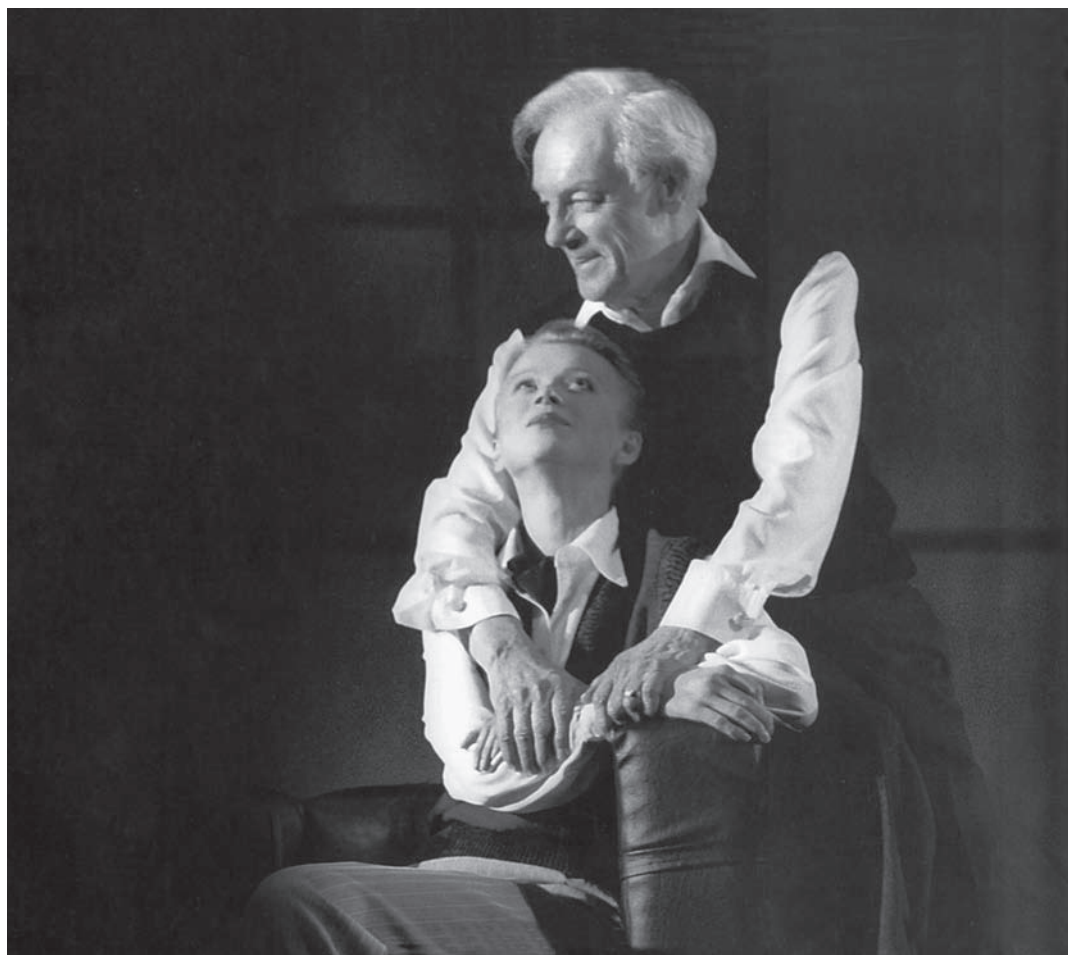
в Театре имени Ленсовета, – и перед тем, как актриса снова перевоплотилась в малыша в «Оскаре и Розовой даме» в спектакле Владислава Пази. Шут Фесте в исполнении Фрейндлих был загадочным бесполом персонажем баллады, камертоном музыки спектакля и в прямом, и в переносном смысле. Дитятковский задавал непростые задачи себе, актерам, публике БДТ. Не удивительно, что его не понимали, на его спектаклях недоумевали, иронизировали. Чем более элитарным был режиссерский язык, тем большие сомнения вызывала возможность подобного будущего для театра Товстоногова. Согласия вокруг Дитятковского не было, несмотря на «Золотые маски» и «Софиты», полученные за постановки «Мрамор», «Потерянные в звездах», «Федра», «Отец». Ныне Дитятковский – педагог курса при БДТ. Им выпущены два весьма убедительных дипломных спектакля – «Нужен перевод» Б. Фрилла и «Хочу любить и наслаждаться» по «Яме» А. Куприна, и несколько его студийцев уже вошли в труппу. А как режиссер театра, он планирует снова ставить интеллектуальную «северную драму», на этот раз Г. Ибсена в 2008 году, по крайней мере, компенсируя свою административную негибкость вполне эластичными поисками в области сценического искусства.

Именно Дина Шварц подарила Г. Козлову идею постановки Г. Гауптмана, и спектакль «Перед заходом солнца» (2000), вышедший после ее смерти, был посвящен ее памяти. Это был спектакль для Лаврова, своего рода бенефисное подношение – главная роль, в которой актер мог бы подвести предварительные итоги жизни и

творчества. Спектакль триумфом не стал, но Лавров, можно сказать, пронес образ Маттиуса Клаузена в точно том пафосе заповеди и завещания, которая свойственна была когда-то другим ее исполнителям – Николаю Симонову, Борису Сушкевичу, Михаилу Астангову, Михаилу Цареву... В то же время статского советника Клаузена Лавров присоединил к прежним своим героям, носителям идей гражданского героизма и нравственной чистоты. Если Чхеидзе пытался направить Лаврова, который в эпоху безвременья (после Товстоногова) был много занят на сцене, на неизведанные пути (Президент в «Коварстве и любви», Пимен в «Борисе Годунове»), то Клаузен Лаврова и Козлова стал возвращением Лаврову Лаврова – акт символический, сверка часов судьбы и времени.

Козлов к моменту постановки «Перед заходом солнца» был прочно связан с питерским ТЮЗом, где сделал свой незабываемый – юношеский по составу актерскому и духу – спектакль «Преступление и наказание». Этим объясняется и то, что спектакль «Перед заходом солнца» вышел лишенным обычной «теплоты» режиссуры Козлова, и то, что «своим» БДТ для режиссера не стал.

В 2005 году главным режиссером БДТ наконец стал Темур Чхеидзе. Это было не назначение, а выборы. Даже уговоры. Чхеидзе согласился при условии, что художественным руководителем по-прежнему останется Лавров. Коллектив единодушно одобрил это двоевластие. Еще раз авторитет Чхеидзе в труппе подтвердился сразу после смерти Лаврова: на этот раз без разделения функций



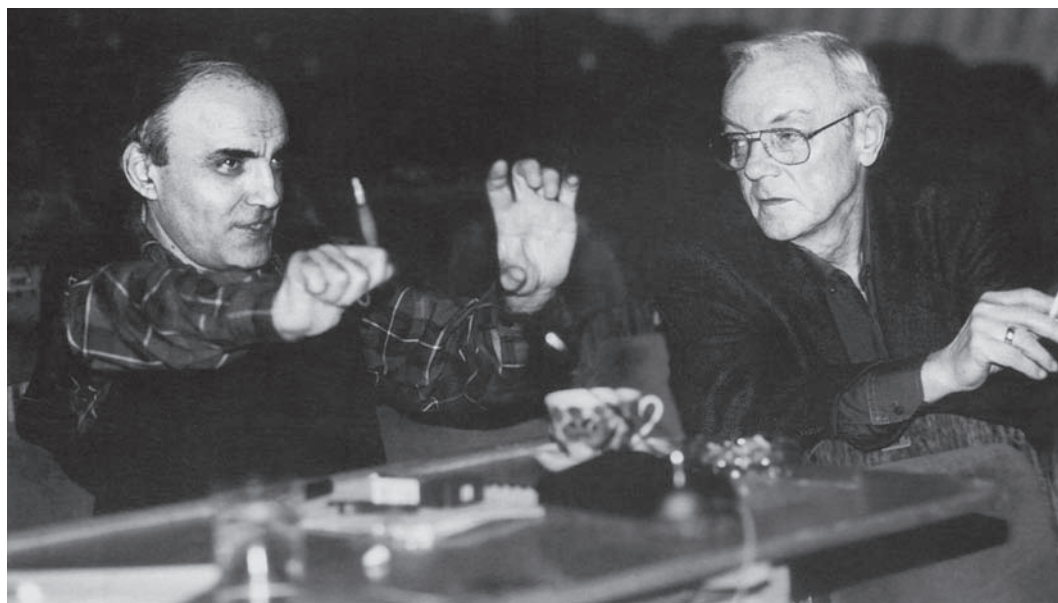
единоличным главой БДТ выбрали Чхеидзе.

В конце концов, так завершилась долгая история отношений режиссера с ленинградским/петербургским театром. Она началась еще при жизни Товстоногова (не говоря уж о том, что мать Темура Нодаровича, Медея Чахава, актриса тбилисского Театра имени Ш. Руставели, была студенткой Товстоногова в 1940-е годы). Он выделил Чхеидзе из круга талантов нового поколения, поддерживал его словом и предложил постановку в БДТ. Даже назвал «Коварство

и любовь» Ф. Шиллера в качестве дебюта. Со спектакля по этой пьесе Чхеидзе и вступил в БДТ, но уже в 1990 году.

Спектакль шел пятнадцать лет. При кажущейся воздушности и хрупкости режиссуры Чхеидзе он строит очень прочно. Когда 2 мая 2005 года поднялся занавес «Коварства и любви» в последний раз, назначенный постановщиком, все сохранилось в прежнем виде и смысле. Луиза Миллер так же взлетела на стол, замерла на секунду и, подхваченная заруку Фердинандом Вальтером, медленными кругами,

А. Куликова –
Инкен Петерс и
К. Лавров –
Маттиас Клаузен.
«Перед заходом солнца»



как будто в воздушном танце, опустилась на пол. Главный режиссер, он же режиссер спектакля, решил снять «Коварство и любовь» «за давностью» эксплуатации. Пятнадцать лет пролетели для спектакля незаметно. То был первый послетовстоноговский успех БДТ имени М. Горького, первая постановка Чхеидзе в Ленинграде. От спектакля, казалось, зависело будущее этого сиротского гнезда. Теперь кажется, что эта и многие другие попытки Чхеидзе и других режиссеров сохранить БДТ ровным счетом ничего не изменили в предначертанном театру пути, с которого и теперь невозможно свернуть.

Грустная мысль о покорности судьбе лежала в основе спектакля 1990 года. Ее олицетворением стала Луиза в исполнении Елены Поповой. Прощание–2005 получилось тем более грустным, что искусство никуда не делось. Расставаться с живым больно, в театре это особенно чувствуется.

Режиссура «Коварства и любви» – как композиция и ритм – могла бы стать пособием для начинающих театральных вождей. Каждый удар судьбы обозначался полетом и дрожью легкого белого интермедийного занавеса и мощным музыкальным аккордом, от которого зал вздрагивал вместе с Луизой. Она была и осталась его главной героиней. Ее глазами зрители видели, как наивно напыщен юный Вальтер, честный юноша, не способный защититься и защитить. Герой Михаила Морозова был чудесно искренен и в то же время непреклонен и в любви, и в чести. Режиссер в прологе помещал их на стульях по обеим сторонам рампы, словно двух кукол, а когда они «оживали», вставали и шли навстречу друг другу, Фердинанд проходил сквозь Луизу, куда-то в выдуманную любовь, так что ей оставалось следить за ним печальным взглядом. Эта не встреча влюбленных, с которой начинался

Т. Чхеидзе и К. Лавров

спектакль, была так выразительна, что сколько ее ни смотри, она каждый раз изумляет трагической сутью, столь коротко и просто изложенной в прологе трехчасовой истории. Строго говоря, история начиналась не с влюбленных, а с Вурма в мефистофельском плаще, обходящего темные владения, дающего толчок застывшим фигурам и возвращающегося в свое подземелье, в холодный белый «иной» свет. Андрей Толубеев сыграл Вурма человеком, сжигаемым честолюбием и ревностью, гордым, но способным выдержать любое унижение ради самоутверждения: и вино, выплеснутое в лицо, и парик, сброшенный хозяйской рукой с головы, и оттирать сапоги Президента, и сносить покровительственные щипки. А как сыгран унижающий его тиран! Вначале Лавров выходил в необычном гриме: массивный нос выражал злодейскую волю Президента. Но потом актер отказался от преувеличений. Его Вальтер был иезуитом, коварнее сатанинского Вурма, он был лицедеем. Когда сын, едва оправившись от припадка падучей, уходил с «бурей гнева в груди», отец, только что немощный и согбенный, издавал шедший откуда-то снизу короткий смешок, а потом медленно выпрямлялся, превращался в диктатора и покидал сцену шагом командора и факира, облапошившего толпу простачков. Лавров был ироничен, грациозен, точен и свободен одновременно.

Спектакль, виденный не однажды, в последний раз все так же обрушивал на вас новые впечатления, неповторимые детали и штрихи: тут и отблеск металла, из которого сделан поднос и в свете которого по лицу Вурма, держащего поднос



в руках, пробегают белые искры; и робкое движение руки его к волосам Луизы – жест, пресеченный им самим. Тут и мимолетная «вклейка» служанки, бедняжки Софи, которую Фердинанд хватает за руку и таскает за собой в качестве «реквизита», подневольного свидетеля его честности во время свидания с леди Мильфорд. Еще один заметный участник событий – обыкновенный передник, который леди Мильфорд благосклонно выдает Луизе в качестве поощрения, а та берет его и сворачивает, не глядя, занятая совсем другим, так что неизвестно, в ком из них двоих больше оказалось презрения и гордыни. Свидание двух шиллеровских королей, мещанской и светской, Луизы и леди Мильфорд, – это еще и удивительный актерский дуэт. Героиня Поповой выглядела, как статуя обреченности, отдающая сопернице возлюбленного спокойно, даже с поцелуем-благословением. Героиня Фрейндлих, уязвленная и сломленная Луизой, капризная, беспокойная женщина, принимала поцелуй, как укор совести. Когда они обе оказывались на коленях одна перед другой, то бывшие

Е. Попова – Луиза и
М. Морозов –
Фердинанд.
«Коварство и любовь»

Мастер-класс

между ними преграды сословные, психологические, в один миг исчезали. Оставалась только женская солидарность, полное и неожиданное для обеих взаимопонимание.

Миллер Валерия Ивченко – тот самый маленький человек мирового масштаба, которому удалось отстоять себя. Начало всей музыки спектакля принадлежало Миллеру с его хриплым от негодования воплем «Довольно!». Родство Миллера и Луизы подлинно, согрето любовью более глубокой, чем любовная страсть. В жертве Луизы любовью к Фердинанду ради любви к отцу нет снисхождения. Они общаются душами и прощаются ими же в финале. Ивченко играл почти что в плаче, то тихом, то крикливом, то отчаянном, то совсем робком. Он ругался с женой, мещанкой в полном смысле слова, простодушной и недалекой в мыслях и поступках наседкой (так Миллерша показана Ниной Усатовой), словно исполнял антидифирамб с площадными эпитетами и неуклюжим юмором. Его вертикали – рост и гордость – одни из самых заметных в спектакле.

Чхеидзе соединял сцены, не делая между ними никакой границы, – это его излюбленный прием. Они совмещались так, что образовывались перекрещивания. Каждая сюжетная линия игралась автономно, но зрительно они сближались в высших точках драматизма. Президент с презрением агитировал маршала фон Кальба (А. Пустохин) поучаствовать в интриге, а наперерез им тут же, рядом, Вурм цинично объяснял Луизе, чем выгодна ей ложь. В режиссуре Чхеидзе спектакль динамически неустойчив, его время-пространство изменено то линиями, то плоскостями, то объемами, в которых актеры в

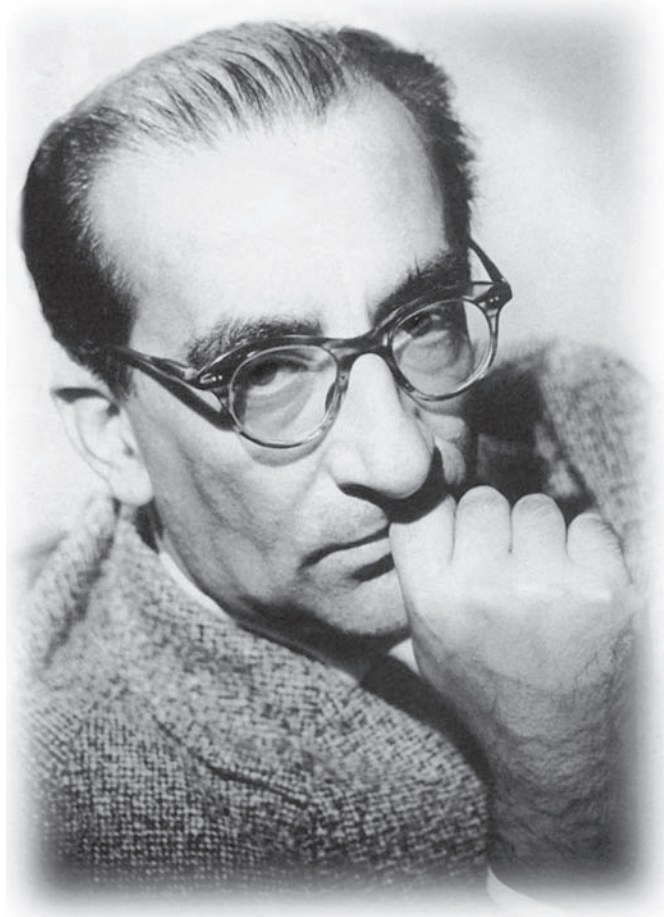
фокусе, меняющем свои внешние границы. Все эпизоды, имеющие каждый свой рисунок, слиты в единое целое, и актерское право не ущемлено. Каждый принадлежал себе не меньше, чем режиссеру. Нужна Леониду Неведомскому, камердинеру герцога, публицистическая площадка, – пожалуйста. Он выдвинут прямо к залу, и единственную свою сцену и монолог в ней о социальной несправедливости и отцовском горе актер проводил в духе мелодрамы с вибрирующими перекатами баса и подкашивающимися ногами – и тут же получал благодарный всплеск аплодисментов.

Спектакль на каждом шагу убеждал, насколько мы умнее и шире в воззрениях на человека и мир, чем Шиллер. И все же превосходство диалектики над метафизикой, поправлял нас автор спектакля, так относительно. Чхеидзе очень сократил пьесу, но оставил те важные тирады и слова, которые и говорят, и повторяются неслучайно: «Я думаю об отце», «Из-за тебя я покидаю родину». Чувства сожаления и горести о потерянном душевном рае, шиллеровский пафос были в этом уходящем театральном чуде. Ад и рай – внутри, а не вне человека, добро всегда остается жертвенным агнцем, а зло – всегда спекуляция на идеалах или чувствах. Луиза на столе, распятая насильниками, и отчаянный выкрик Фердинанда, прижатого к полу: «Я расскажу, как становятся президентами», – одна из сцен, становящаяся самым убедительным аргументом идейного пафоса спектакля. Победа в вечной борьбе между добром и злом никому не досталась, бедный Вурм останавливал главный механизм, люди

вновь становились куклами, и сцена погружалась во тьму.

Классика для Чхеидзе – единственный, заслуживающий доверия материал. Он почти не ставил современную драматургию, но ее – для него – и не было по существу. Спектакли, поставленные на протяжении пятнадцати лет, сотрудничество с актерами БДТ, переходившее в прочную творческую дружбу, – всего этого достаточно для полноценной жизни театра. Некоторые роли из других, по разным причинам снятых спектаклей до сих пор памяты: у Стрельчика и Ольги Волковой – в «Призраках», у Фрейндлих и Романцова – в «Макбете», у Басилашвили – в «Антигоне», у Игнатовой – в «Марии Стюарт», у Ивченко и Дегтяря – в «Борисе Годунове»... Елена Попова с ним и у него на глазах выросла в тонкого и глубокого мастера.

И что же? Режиссура Чхеидзе, первоклассная, всегда актуальная, тактичная, утверждавшая достоинство театра и актера, всегда по-особому изящная, лаконичная, разнообразно богатая, оставалась недопонятой и не воспринимала «эффекта БДТ». Сам же Чхеидзе не чувствовал отрыва, на который надеялся, которого ждал. Особенно огорчала судьба «Бориса Годунова». Пушкин, поставленный как поэзия истории, без малейших следов театрального бытовизма, легкий, грозный, музыкальный, не заставлял публику вглядеться, вслушаться. Публика, это «священное чудовище» театра, словно ослепла и оглохла. Ни режиссер, ни публика в этом виновны, я полагаю, не были. (Критика же, отмахнувшаяся от «Бориса Годунова» в БДТ в 1999-м,



Г. Товстоногов

редко не идет на поводу у зала.) Можно сослаться и на атмосферу юбилея Пушкина, которая мешала проникнуться всей серьезностью постановки, можно считать, что спектакль Чхеидзе неудачно спутали с другим «Борисом», в Александринке, который своим неуместным и пустым шумом, «децибеллами» традиции перекричал БДТ.

Дело было не в тихом звучании спектаклей Чхеидзе. Постовстоноговский период БДТ и БДТвский период творчества Чхеидзе совпали со временем всеобщей глухоты к театру, – события

Мастер-класс

1990-х годов в стране рассеяли внимание зрителей, и оно до сих пор не вполне сосредоточилось. Что бы ни предлагалось зрителю в это время, он не хотел становиться союзником, он превращался в потребителя: сонного – его будили, вялого – ненадолго оживляли, голодного до хлеба и зрелищ – угощали, чем попало.

Товстоногов предчувствовал, что для театра наступает пора, как он выражался, «потери критериев». Он сам предупреждал это время по-своему: поисками в области жанра, открывая двери своего «тоталитарного» государства для самых неожиданных веяний. Для Фрейндлих Товстоногов ставил «Пылкого влюбленного», и рядом с нею «влюбленным» мог быть и был Владислав Стржельчик. Когда он ушел из жизни в 1995 году, закончился этот блестящий дуэт, и выпало название из афиши. Этого было тем более жаль, что спектакль – эскизив Товстоногова, нарушение правил: расчет на звезду, которая сама разыскала пьесу и дождалась постановки. Но выигрыш от такого нарушения своих же правил был для БДТ двойной: актерское соло оправлено режиссерской рамой, то и другое – вне сомнений.

«Смерть Тарелкина» ушла из репертуара, потому что обоих Варравиных, Вадима Медведева и Михаила Волкова, одного – до Товстоногова, в 1988-м, другого – после, в 2001-м, не стало. Хотя замены в театре Товстоногова почти невозможны, заменяли актеров и в «Пиквикском клубе», и в «Мещанах», которых тянули до начала XXI века. Пока жил Лебедев, держалась «История лошади». В «Дяде Ване» пришлось заменить М. Призван-Соколову Зинаидой

Шарко, еще раз Призван-Соколову в «Отце» – на Марину Адашевскую. Дольше всех шел «Пиквикский клуб». Это самое сердечное сочинение Товстоногова и самое элегантное. Можно сказать, что окончание и товстоноговского времени, и товстоноговского репертуара возвестила рождественская история. Последний из нескольких сотен «Пиквикских клубов» состоялся 21 декабря 2005 года, когда Николаю Трофимову исполнилось 85 лет. Он играл роль мистера Пиквика с 1978 года. За прошедшее время несколько раз сменились исполнители других ролей. Все еще слышались голоса Владислава Стржельчика, Юрия Демича, Михаила Волкова, Ольги Волковой, Валентины Ковель, Елены Немченко, Елены Алексеевой... Верными его спутниками по этому долгосрочному диккенсовскому маршруту остались Олег Басилашвили в роли Джингля, Изиль Заблудовский в роли Иова Троттера и Георгий Штиль в роли слуги Джона. Последний «Пиквикский клуб», конечно, сдавал свои позиции. «Пиквикский клуб» Товстоногова жил, куда игрался, потому что был действительно «хорошо сделанной», по-настоящему театральной вещью. К тому же, мастерски законсервированной. На таких спектаклях, как «Ханума» или «Пиквикский клуб», режиссер-диктатор отдыхал, оттаивал. В них не было никакой злободневности, никакой современности. Это обеспечило «Пиквикскому клубу» долгую жизнь и победу в репертуаре над другими шедеврами Товстоногова. Но на стороне именно этого спектакля были и законы естества. Благодаря Трофимову, для которого режиссер и сделал спектакль, «Пиквикский клуб» существовал

Pro настоящее

как театральная данность. Актер в роли Пиквика – уже далеко не тот плотный заряд благодушия и лукавства, каким был четверть века назад. В последнем выходе Пиквик был сама легкость и почти прозрачность, почти призрачность. Его окружали благоговение и почтительность. Пиквика поддерживали, сажали, вели, как будто он мог разбиться от неосторожного движения, угадывали его слова и

мысли. «Учитель» пиквикистов не напрягал голоса, звучавшего как-то непривычно глухо и неуверенно, и потому окружавшие его поклонники вслушивались в каждый звук. В зале тоже устанавливалась тишина, едва мистер Пиквик открывал рот. Благодаря этому спонтанному сговору, короткие, скетчевые монологи главного героя не потерялись в общем молодом шуме и здоровом смехе зрительного зала.



БДТ имени
Г.А. Товстоногова

Мастер-класс

Трофимову хватило чувства юмора, чтобы на аплодисменты вызывать из суфлерской будки ту, чей голос на протяжении спектакля звучал дуэтом с его собственным.

Испортить спектакль Товстоногова по роману Диккенса времени и переменам не удалось. Юбилейное событие лишь окрасило их в грустно-розовый цвет. Когда на сцене соединились четыре пары влюбленных (дамы в светлых кринолинах, джентльмены во фраках), когда слуги и старики с умилением и облегчением вздохнули, предвкушая отдых от приключений, когда бестелесный мистер Пиквик начал качаться, как былинка, под тяжестью роскошных юбилейных букетов, захотелось, чтобы так легко и весело в театре было всегда.

Замены сдвигали не только постановки, – почва колебалась. Театр Товстоногова прожил, как живет биологический организм. Сходство в функционировании первого и существовании второго замечено давно историками театра, его практиками. Кто назначал театру-организму пятнадцать лет, кто сумел продержаться, как БДТ Товстоногова, тридцать три, – исход один. И Большому драматическому в благодарность за великое долгожительство и великое искусство продолжали платить «долги». Чхеидзе, оставшись один, делал и делает только осторожные шаги. Куда? Ему одному ведомо. Не будучи самым сильным из всех «спасителей», он в конце концов оказался самым верным и терпеливым.

P.S. БДТ после Товстоногова – театр преуспевающий, но вдали от сверкающих огнями театральных магистралей. Его залы заполнены, но публикой, не очень знающей, чем был этот театр когда-то и в чем состояла его слава. Стараниями «основоположников» и наследников он превратился в легенду, для власти – в национальное достояние. Но никто не знает, как сложатся его отдаленное и ближайшее будущее. Темур Чхеидзе принял БДТ на себя по долгу перед Товстоноговым, перед Лавровым, перед актерами, перед стенами, наконец. О его роли главного режиссера театра с 2005 года пока говорить рано. Режиссер никак не озвучил свою программу и планы БДТ. Еще при Лаврове Чхеидзе настойчиво повторял мысль о преемственности и сохранении традиций Мастера, традиций русского театра XX века, традиций коллектива. Никакого нового курса не намечалось. В действиях Чхеидзе – художественного руководителя гуманность, справедливость и мудрость в отношении коллектива перевешивают законное для художника желание быть самим собой, высказываться в искусстве без оглядки на предлагаемые обстоятельства. Я не знаю, плохо это или хорошо, важно, правильно для заповедного дома на Фонтанке, Большого драматического театра, теперь уже имени Товстоногова.

После «Коварства и любви» Чхеидзе поставил в БДТ «Сайлемских колдуний», «Любовь под вязами», «Бессолнечную ночь», «Призраков», «Макбета», «Антигону», «Бориса Годунова», «Маскарад», «Дом, где разбиваются сердца», «Копенгаген», «Марию Стюарт», «Власть тьмы», «Дядюшкин сон». Каждая из его постановок заслуживает отдельного разговора.