

О постановке «Мещанина во дворянстве» в Горьковском ТЮЗе
постановка и режиссура з. д. иск. РСФСР Б.А. Наравцевича,
художник Сергей Бархин

Постановка «Мещанина во дворянстве» в Горьковском ТЮЗе им. Крупской сделана, в общем, на Журдена-Палееса¹ и, так сказать, строится вокруг него – в том числе и в самом буквальном смысле: обычное место Журдена – в центре, на просцениуме. Это отнюдь не значит ничего обидного для остальных артистов – играют живо, ярко, вообще скучных мест в этой постановке нет – хотя Палеес (н. а. РСФСР), несомненно, превосходит партнеров просто уже и опытом, стажем. Но дело не только в этом – дело, как мне показалось, в прочтении комедии – на редкость простом и каком-то естественно глубоком, основательном. Нельзя сказать, что Палеес в роли Журдена блещет комизмом, как, скажем, Этуш в постановке Вахтанговского театра. Как раз нет. Стихия комедийного блеска, стихия постановки, разворачивается и бушует в о к р у г центральной фигуры, а весь интерес для зрителя в том, к а к , каким образом и в какой степени реагирует, соотносится с этой стихией герой. И надо сказать, и театр, и примиряющий актер в виденном мной спектакле сумели полностью завладеть зрительным залом, зрительским вниманием. Как раз реакция Палееса-Журдена на всё происходящее вокруг и заинтересовывает, и смотрится с самым непосредственным вниманием, которого хватает на оба действия. Дело в том, что Журден, будучи, как ему и следует по пьесе, чрезвычайно увлечен всеми

¹ Александр Романович Палеес (1930-2003), актер и режиссер.

зрелищами своей собственной домашней «постановки» у Палееса (в отличие от того же Этуша), тем не менее почти всегда оказывается словно бы не вовлечен до конца, отчасти Журден-Палеес здесь вместе со зрительным залом от души потешается над нелепым поведением своего героя. Актер отнюдь не демонстрирует этого, не выказывает ни малейшей раздвоенности и вообще ничего не делает напоказ – нет, такая двуплановность, как убедительно доказывает Палеес, органически присуща мольеровскому образу, ее отлично вскрывает игра, внешне словно бы очень простая, естественная. Можно сказать, что, играя Журдена, Палеес одновременно играет, персонифицирует знаменитый мольеровский здравый смысл, который судит Журдена, – и такое решение, оказывается, как нельзя более отвечает дидактически-рационалистическому началу мольеровской комедии. Художественный же ключ к такому решению, видимо, в том, что рационализм, разумное начало у Мольера проявляется органически комедийно – и эту-то комедийность и реализует на сцене Палеес в постановке Наравцевича. Короче, играет Журдена Палеес не то чтобы блистательно, он играет его очень смешно, всерьез смешно... Контакт с залом у Палееса полнейший, и иногда в конце постановки артист, играющий учителя фехтования, делает на авансцене выпад в зал рапирой (этим же жестом спектакль и заканчивается) и застывает в позиции, Палеес, уже сбросивший парик и причудливый кафтан Журдена, очень запросто, очень раскованно подходит к напряженной фигуре и отнюдь не по-фехтовальному, но как-то ловко, удобно берет рапиру и в шутку слегка замахивается ею, словно грозя запустить куда-то в центральный проход кресел, это понимаешь двояко: артист подхватывает оружие драматурга и своей игрой, живым движением доводит его до цели, но аллегория эта

потому, собственно, вызвана в данном случае, что герой, сам Журден, все-таки не отделяет себя полностью от зрительного зала, он не только осмеян, но и сам над собой смеется, да так, что ему просто-напросто весело, он понимает зал, зал понимает его и жест рапирой – прежде всего озорной, с очень естественной приятельской интонацией: «Вот я вас...».

Такое решение, естественно, повлияло и на взаимоотношения Журдена с остальными персонажами. Можно сказать, что с таких персонажей, как Ковьель, Клеонт, Николь, Люсиль и особенно мадам Журден оказалась как бы снятой значительная часть идейной нагрузки – обычно именно эти персонажи, как известно, воплощают здравый смысл и разумность, в противовес главному герою. Чисто сценически это, однако, не приносит, на мой взгляд, никакого ущерба, скорее даже наоборот, они тем легче, без нажима и напряжения, включаются в ритм общего комедийного хоровода вокруг персоны Журдена. Во всяком случае Люсиль, героиня, как известно, всегда несколько опасная для постановщиков своей «голубизной», в исполнении артистки В. Лидечко, на мой взгляд, не то что не тормозит, а скорее даже оживляет действие. Думаю, что тут не только удача исполнительницы, но и наглядный показатель удачно сконструированного механизма постановки. Уверенно и непринужденно создают образ и Николь (Л. Павловская) и Ковьель (А. Усов), который, однако, в полной мере показывает себя в роли толмача – там он становится вполне равноправным партнером Палеесу-Журдену. Как-то очень непосредственно изображает переодетого «турка» и молодой артист А. Фомин, который в роли Клеонта иногда несколько скован – по-видимому, сказывается недостаток опыта. Показалось мне, что недостает артисту и чувства стиля, чувства эпохи, доли

некоторой утонченности, иногда иронической, иногда галантной. Не исключено, что здесь сыграл какую-то роль и выбор костюма: Клеонт одет даже пышней, нарядней Доранта. Такой наряд, думается, может, с одной стороны, несколько сковывать исполнителя, а с другой – обязательно подчеркнет всякую скованность и грубоватость. Что касается мадам Журден, то она в исполнении Н. Славинской, как ей и следует быть, полноправная хозяйка и дома, и сцены, когда она на ней появляется. Она обаятельна, энергична и, наверное, только к выгоде непосредственного зрительского впечатления от постановки артистка подчеркивает не столько рассерженность и возмущение героини, сколько ее жизнерадостность и чувство юмора. Это тем естественней, что Журден-Палеес, в сущности, и не особенно увлечен Дорименой как женщиной. Доримена (И. Долганова) в сцене обеда спокойна, мила, женственна, держится как очень воспитанный человек, стилизована незначительно, почти не жеманна и кокетлива самую малость. Образ создается запоминающийся, но контакт с Журденом остается только намеченным (даже посмеивается Доримена над Журденом больше по необходимости, когда его нелепое поведение, собственно, не оставляет ей другой возможности) – и этого вполне достаточно. Ведь Доримена для Журдена-Палееса прежде всего – живой знак принадлежности к высшему обществу, символ чаемого успеха, достаточно отвлеченный образ, являющийся время от времени в одной из рамок на заднике сцены наряду с другими образами (танцовщицами), символизирующими не то искусства, не то наслаждения – во всяком случае, прикосновенность к неким блаженно-утонченным, высшим сферам жизни в представлении господина Журдена. При таком обороте дел Дорант (Водопьянов) заведомо лишен возможности продемонстрировать в полной

мере свое коварство. Правда, Дорант-Водопьянов вообще производит то же впечатление, что Клеонт-Афонин. Кажется, что артист не всегда чувствует краски и возможности роли, особенно там, где это касается тонкостей стиля и обхождения. «Ваша супруга могла бы нас стеснить...» – такую, например, реплику можно было бы произнести и повывразительней, чем это сделал Водопьянов. В общем, в отличие от Журдена-Палееса Дорант-Водопьянов по опыту едва ли сопоставим с Дорантом постановки вахтанговцев, и в любом случае дуэта, подобного дуэту Этуша с Осеневым в постановке ГЮЗа, не получилось. Нельзя, однако, сказать, что у артиста нет линии поведения, нет рисунка роли – они есть и при иных акцентах постановки могли бы, вероятно, уточниться. А в общем, линия отношений Журдена с Дорантом выглядит несколько приглушенной, и в какой степени это функциональное, в какой вынужденное решение, сказать трудно. Во всяком случае, общей концепции спектакля прямо оно не противоречит.

Возвращаясь к общей трактовке пьесы в постановке ГЮЗа, необходимо отметить, что, если балетной четверке – труппе учителя танцев (арт. В. Шаповалов), появляющейся периодически на сцене, дано олицетворять словно бы некоторую отвлеченность устремлений Журдена, то тройка одетых в черное певцов (они же – труппа учителя музыки – арт. О. Арлахов) вносит совершенно неожиданную и чрезвычайно выразительную ноту в происходящее – призыв драматизма, оттенок чего-то тревожащего, какой-то недоброй, может быть, опасной, даже греховной веселости. Всё сделано без нажима, в тоне пародийной стилизованности: в общем получается нечто как бы явно французское, что-то между пасторалью и шансонеткой и очень, надо сказать, заинтересовывающее... Хочется

отметить, что слова и мелодии песенок, которые поет это трио, на мой взгляд, вполне на уровне хорошей – подчеркиваю, не средней, каких большинство, а именно хорошей – всесоюзной телепередачи. Между тем, как говорит Б.А. Наравцевич, всё сделано силами самого театра (композитор Эдуард Фертельмейстер). Одним присутствием на сцене это трио выразительно комментирует отношения в другом треугольнике (Дорант-Доримена-Журден) и вообще внушает ощущение угрозы, нависшей над домом Журдена. Играют «певцы» без слов, в основном на втором плане, да и играют, собственно, как будто и мало, зато удивительно четко и ярко, явно не без успеха соперничая с основным действием. Особенно запоминается певица в исполнении Фирсовой, которая создает образ такой характерный, неожиданно и своеобразно значительный, что он становится, пожалуй, в какой-то момент наряду с образом главного героя.

Вообще, обостренное чувство стиля сплошь и рядом подсказывает постановщику очень интересные находки и решения. Просто и изящно при помощи музыки решена сцена любовного объяснения двух пар, сцена, как известно, нелегкая сама по себе. Великолепно появляется на сцене четверка поваров, одетая в какое-то подобие облачения клириков, только, естественно, белого цвета. Их короткий танец – одно из самых блестящих мест постановки. Очень заметен учитель философии (К. Кулагин), верхняя часть которого задрапирована во что-то такое античное, живописно свисающее с голого плеча... Артист Кулагин хорошо проводит важнейшую для пьесы сцену «обучения» Журдена, только, пожалуй, смазывает несколько излишне бурной моторикой знаменитую фразу: «Я напишу на них сатиру в духе Ювенала, и она их совершенно уничтожит...» Очень лаконичное

и рациональное оформление сцены – два ряда плоских силуэтов колонн – оставляет, однако, и ощущение пышности – колонн много, они характерной вычурной формы и обтянуты голубым плюшем. Маленький действующий фонтанчик посередине, уже упоминавшийся задник с рамками и четыре или шесть небольших белых балюстрад между колоннами – вот и всё, так что сценическое пространство оставляет впечатление и простора, и одновременно удобной организованности – совсем, как хороший регулярный парк мольеровской эпохи... Полукруглые же балюстрадки, как бы обозначающие позиции в мизансценах, оказываются способными передвигаться вместе с действующими лицами, поворачиваться, превращаясь в подобие кафедр или трибун, переворачиваются, напоминая садовые мостки или скамейки, и т. п.

В полную силу, наиболее значимо работает постановка, как того и следовало ожидать, в «турецких» сценах. Вся эффектность, пышность и «постановочность», выстраиваясь вокруг этого стержня, в спектакле горьковского ТЮЗа в конечном счете чрезвычайно ясно подчеркивает одну тему мольеровской комедии – тему рenegатства Журдена. Ведь не тогда Журден хочет предать себя и своих близких, когда желает обратиться в магометанство и выдать дочь за турка, тут предательство просто становится донельзя, до самых смехотворных форм явным. Тут явный гротеск. В сущности же, велика ли разница, – войти ли господину Журдену во французское или турецкое знатное сословие? Главное, что в обоих случаях Журден пытается добиваться этого ценой отказа от собственного здравого разума, опыта и человеческого достоинства. В обоих случаях Журден пытается добиться мнимых, ложных ценностей путем предательства

ценностей действительных, сам напускает на себя какой-то морок, наваждение. И велика ли, на взгляд современного зрителя, разница между странностями форм быта и церемониала Турции и Франции XVII века? Как разходящая до пределов характерная громоздкая, грузная утонченность всякого рода форм эпохи «короля-солнца» и всех последних Людовиков, на современный взгляд, может очень удачно передавать сомнительность ценностей, за которыми погнался Журден. И заметим, ценностей если не духовных, то во всяком случае скорее отвлеченных, чем реальных; в своем роде Журден бескорыстен, он не практик, он – идеолог. Всё это театр прекрасно понимает и учитывает, так что весь блеск и ритм постановки, всё зрелище, весь вихрь вокруг Журдена-Палееса на добрую долю определяется таким журденовским обморачиванием и наваждением, которое в «турецких» сценах просто достигает кульминации. Про сцену «переговоров» достаточно сказать, что идет она на непрерывном хохоте зала. Решена она как первый, так сказать, этап обращения Журдена в иную веру, этап казенный, официально-респектабельный, с уморительными реминисценциями. Сцена «посвящения» – этап завершающий, сокровенный, герметический, только для избранных (верней, даже для одного «избранного») апофеоз всяческой дефицитности, самый-самый рай мещанина Журдена. Опять-таки ничто здесь не форсировано, не модернизировано. Сарказма вроде и нет – есть скорее веселье, всё та же добрая, добротная комедийность. Но в том-то и добротность, что комедийность по самой своей природе глубока и многозначна. На сцене бушует турецкая буффонада, идет пляска с саблями вокруг нелепой фигуры в тюрбане и халате, звучит тарабарщина; уже не прикидывающаяся какой-то осмысленной, только непонятной речью – откровенная, вдохновенная

тарабарщина в исконно присущем ей качестве заклинания (если не ошибаюсь, тоже сочиненная самим театром, во всяком случае, на добрую долю). В общем, очень смешно и весело, все в движении, только резкие красно-синие отблески, мечущиеся по сцене, намекают на что-то экзотически-изуверское. И когда Журден в своем рвении ложится под ноги пляшущим и начинает стучать лбом об пол, получается это очень смешно и в общем ритме, но одновременно понятно, в чем видит он, Журден, знак и доказательство своей исключительной причастности к высшим сферам и последним таинствам: именно в том, чтобы расшибить теперь лоб и послушно вывернуть наизнанку всё до отказа.

Но вот слышится голос мадам Журден, и всё вмиг сгнуло, как не бывало. Нормальный, ясный свет, обычная обстановка, и жена застаёт Журдена в донельзя смешном и дурацком положении. И выражение физиономии Журдена-Палееса, когда он встает от своих земных поклонов, надо сказать, просто незабываемо...

Происходят разоблачения, Журден стремительно умнеет, вернее, Журден перестает морочить сам себя и Журден в буквальном смысле возвращает себе человеческий облик, и по мере этого вплоть до описанного выше финального жеста с рапирой всё меньше видишь «постановку» и всё больше – Палееса с его выразительнейшей живой мимикой. Так получилось в этом спектакле, что линия, разделяющая если не ложь и правду, то условность и непосредственность, проходит не столько между «французскими» и «турецкими» сценами даже не столько между затеями Журдена и всем остальным, сколько между постановкой и первым актером, точнее, между постановочностью, игрой всех и мимикой, игрой лица одного актера.

Это отнюдь не значит, что все другие слабы по части мимической игры – стоит поглядеть хотя бы, как Ковбель-толмач важничает и перемигивается, сдерживая смех, оттягивает бороду на веревочке. Но именно Журдену-Палеесу оказывается каким-то образом дано пережить и поведать, прокомментировать и оценить всё происходящее от начала до конца. Поведение Журдена последовательно осмеивается и анализируется, но какая-то сторона природы Журдена, какая-то часть актерских средств Палееса всё время выступает словно бы резонером, лицом от автора в этой постановке. Как определить те качества природы актера и мольеровской комедии, которые должны были точно совпасть, чтобы такое решение стало практически возможно. Демократичность? Здравомыслие? Народность? Трудно сказать. Да говорить и не обязательно – «Мещанина во дворянстве» в постановке Горьковского ТЮЗа надо видеть. Стоит увидеть. Во всяком случае, я как зритель про себя точно знаю: мне эта постановка открыла в давно знакомой классической пьесе такое, чего я раньше в ней просто не видел.

<1980>