

Ю. Рыбаков

Г.А.ТОВСТОНОГОВ
Проблемы режиссуры

Оглавление

Глава первая
**ПРАВО И ДОЛГ
РЕЖИССЕРА**

3

Глава вторая
**«МОЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ,
МОЕ БЕСПОКОЙСТВО»**

25

Глава третья
**СОВРЕМЕННОСТЬ
КЛАССИКИ**

69

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

142

**Юрий Сергеевич
Рыбаков**

Г. А. ТОВСТОНОГОВ
Проблемы режиссуры

Редактор Н. Р. Мервольф. Художественный редактор Э. Д. Кузнецов. Технический редактор М. С. Стернина. Корректор Н. Д. Кругер. Сдано в набор 4/III 1977 г. Подписано к печати 10/VI 1977 г. Формат 60X90 1/16 Бум. типогр. № 1, для иллюстр. мелован. Усл. печ. л. 11,125. Уч.-изд. л. 11,53. Тираж 10 000 экз. М-14965. Изд. № 221. Зак. тип. № 634. Издательство «Искусство». 191186, Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14. Цена 1 р. 20 к.



Глава первая

ПРАВО И ДОЛГ РЕЖИССЕРА

Творческий путь Георгия Александровича Товстоногова, как и каждого режиссера его поколения, видится сегодня в двойном фокусе: память держит и случайные подробности, преходящие обстоятельства, но есть уже временная удаленность, которая позволяет видеть явления в исторической перспективе, открывает объективный результат художественных исканий выдающегося мастера советской сцены.

Театральная жизнь последних двадцати лет была на редкость насыщенной. Блистательные режиссерские дебюты, стремительное возвращение потускневшей было славы многих театров, рождение коллективов с четкими и непохожими эстетическими платформами, выход на подмостки нового режиссерского и актерского поколений — отличают этот отрезок нашей театральной истории.

Разумеется, с ходом времени угасали иные имена, не оправдывались иные надежды, глохли многообещавшие начинания, однако не может быть взята под сомнение художественная весомость общего результата этого периода, прожитого советским театральным искусством с резким ускорением.

В Ленинград Товстоногов приехал в 1949 году, чтобы поставить в Театре им. Ленинского комсомола инсценировку повести И. Ирошниковой «Где-то в Сибири», которую незадолго перед тем он с успехом показал в Центральном детском театре.

Ленинградская версия «Где-то в Сибири» также вызвала интерес зрителей и одобрение критиков, режиссер «прошел» и остался в театре в качестве главного режиссера.

Многие спектакли Товстоногова в Театре им. Ленинского комсомола привлекают к себе внимание талантом, необычной смелостью режиссерских решений, самостоятельностью художественного языка. В театре создается актерский ансамбль достаточно высокого класса и единой театральной культуры.

Некоторые работы Театра им. Ленинского комсомола критики числят «событиями в театральной жизни»; два спектакля — «Из искры...» и «Дорогой бессмертия» — отмечаются Государственными премиями.

В 1955 году на сцене Ленинградского академического театра им. А. С. Пушкина Товстоногов ставит «Оптимистическую трагедию», спектакль, явившийся этапом в новейшей истории нашего театрального искусства.

Товстоногов имел уже двадцатилетний опыт режиссерской и педагогической работы, ясное понимание своих позиций в искусстве, свободно владел всем арсеналом средств сценической выразительности, проверенным в широчайшем жанровом и стилистическом диапазоне — от М. Салтыкова-Щедрина до Вс. Вишневского. К этому времени он, что немаловажно для театрального деятеля, завоевал не только большой художественный авторитет, но и репутацию режиссера «сильной руки», способного «поднять» театр.

В статье Е. Холодова (это последняя аналитическая статья, относящаяся к завершающему периоду работы Товстоногова в Театре им. Ленинского комсомола) прочитывается некое предчувствие перемен в судьбе режиссера, ожидание большего, подсказанное высшими достижениями театра. «Не будем спешить с упреками театру в том, что он утрачивает свое творческое лицо. Может быть, он только сейчас и обретает его, осмысливая свой творческий опыт, принимая на вооружение все плодотворное и отказываясь попутно от кое-каких весьма приметных, но мало плодотворных признаков, по которым его при-мечали и отличали».¹

В скобках нужно заметить, что для скачка в творческом росте нужен был и новый коллектив, сформированный в этих новых условиях. Останься режиссер в Театре им. Ленинского комсомола — он был бы иным. Для новых задач была нужна новая труппа, основное ядро которой составили бы актеры молодого поколения. В Театре им. Ленинского комсомола Товстоногову не было оснований — практических и психологических — переформировывать труппу, бедственное положение Большого драматического театра давало такую возможность. Нельзя не учитывать эту «прозаическую» сторону святого искусства.

Товстоногов пришел в БДТ уверенно и решительно, твердо зная, чего он хочет.

Когда вспоминают о приходе Г. А. Товстоногова в БДТ, то невольно, видимо, обращаются к сравнениям высоким, к словам, способным оттенить изумление, порожденное волшебным превращением театра.

«Настали новые времена, и театр очнулся. Даже родился заново», — пишет критик Д. Золотницкий.²

«С приходом в наш театр Товстоногова начался для меня новый период...», — говорит актер В. Стрельчик.³

¹ «Театр», 1954, № 10, с. 127—128.

² «Театр», 1969, № 2, с. 19.

³ Там же, с. 32.

Действительно, в жизни Большого драматического театра им. М. Горького начался новый период. В театр пришел режиссер, имя которого значило уже много и обещало еще больше. Плодотворный период работы в ленинградском Театре им. Ленинского комсомола и огромный успех «Оптимистической трагедии» в Академическом театре им. А. С. Пушкина подкрепляли эти обещания.

Каждая премьера БДТ привлекает внимание зрителей и прессы, почти без оговорок можно сказать, что каждый спектакль идет с заметным успехом. Театр, пустовавший зал которого был удобной мишенью капустнических острословов, стал иметь сплошные аншлаги.

О спектаклях Товстоногова существует обширная критическая литература, объясняющая причину успеха каждого спектакля, однако почти нет в нашей театральной литературе попыток объяснить идейно-эстетическую природу направления, четко обозначившейся режиссерской школы. Для этого, разумеется, необходимо сопоставить путь Товстоногова с общим процессом развития советского театра, бурно протекавшим в последнее двадцатилетие.

Принятая в нашем театроведении периодизация истории советского театра начинает отсчет нового театрального времени с 1953 года, со спектакля «Гроза», поставленного Н. Охлопковым в московском Театре им. Вл. Маяковского.

«Гроза» Охлопкова породила дискуссию, «Гроза» была спектаклем непривычно яркой, броской и дерзкой режиссерской самостоятельности, от которой сильно поотвыкли за предыдущие годы.

Разумеется, и сама «Гроза» имела предшественников, в ней ожила традиция, заложенная великими режиссерами советской сцены в 1920-х и 1930-х годах. Охлопков не был одинок в исканиях нового художественного слова: в 1953 году выходят «Тени» в постановке А. Дикого, «Баня» Вл. Маяковского в Театре сатиры (режиссеры Н. Петров, С. Юткевич, В. Плучек), «Дело» в постановке Н. Акимова, «В добрый час» В. Розова в постановке молодого А. Эфроса.

Особое историческое значение придала «Грозе» статья газеты «Правда» от 27 ноября 1953 года «Право и долг театра» за подписью «Зритель», в которой с принципиальных позиций метода социалистического реализма была полностью поддержана и работа Охлопкова, и вся ясно обозначающаяся тенденция к возрождению творческого многообразия нашего театра.

Режиссерский рисунок «Грозы» вызвал раздражение некоторых зрителей. В «Учительской газете», например, появилось письмо двух учительниц, которых «сценическое истолкование пьесы А. Островского «Гроза», поставленной в Московском театре драмы, возмутило до глубины души». Авторам

«Учительской газеты» не просто не понравился спектакль — они увидели в нем «рецидив формализма в искусстве».¹

Вот это и есть самое характерное, типическое в позиции авторов письма. Непривычная режиссерская самостоятельность, новый взгляд на пьесу воспринимались как покушение на реализм.

Через неделю появляется статья «Право и долг театра», которая защитила спектакль от подобного рода нападков и дала четкий, партийный анализ положения дел в театральном искусстве.

«В искусстве, — писала «Правда», — нет единственно правильных решений. Но сила воздействия подлинного искусства такова, что предложенное художником решение воспринимается как бесспорное, единственно правильное. Когда художник поднимается на такую ступень мастерства, все в его произведении кажется необходимым. Чаще же всего обнаруживаются различные степени приближения к желаемому совершенству, различные возможные решения художественной проблемы.

Чем смелее поиски, тем острее в этих случаях возникают споры, обсуждения, согласия и несогласия, тем живее борьба мнений, тем больше пользы для дела.

Одна из страшных бед для искусства — нивелировка, подгонка под один образец, хотя бы и лучший. Такой подход к работе над произведением стирает индивидуальность, порождает шаблоны, подражательство, тормозит развитие творческой мысли, лишает искусство радости исканий.

Социалистический реализм открывает необычайный простор мысли художника, дает наибольшую свободу проявлениям творческой личности, развитию самых различных жанров, направлений, стилей. Поэтому так важно бывает поддержать дерзание художника, всмотреться в его творческий поиск и, разбирая достоинства и недостатки того или иного художественного решения, учитывать право художника на самостоятельность, на смелость, на поиски нового».²

Поддержавшая с принципиальных позиций социалистического реализма конкретный спектакль, статья «Правды» оказала огромное влияние на весь ход театральной жизни, как бы сообщив ей дополнительную скорость.

Ближайшие же сезоны дали спектакли, подтвердившие наличие тенденций к творческому проявлению режиссерской инициативы, запасы которой оказались чрезвычайно богатыми.

Процесс обновления выразительных средств театра затронул прежде всего режиссеров, уже имевших значительный опыт работы. Молодые только начинают в эти годы.

¹ «Учительская газета», 1953, 20 ноября.

² «Правда», 1953, 27 ноября.

Товстоногов, чье творчество всегда было отзывчиво на запросы времени, ставит в эти годы спектакли, в которых стремительный ход, как набор высоты, завершается в 1955 году «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского в Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина в Ленинграде. В этом спектакле, этапном для всего советского театра, сфокусировались поиски новых средств художественной выразительности, которые были очевидны в «Гибели эскадры» А. Корнейчука (1952), «Новых людях» по роману Н. Чернышевского «Что делать?» (1953), «Помпадурах и помпадуршах» М. Салтыкова-Щедрина (1954).

В это время многое открылось как бы заново. Заново зазвучала русская и советская классика, ставшая для режиссеров той лабораторией, где в наиболее благоприятных условиях можно было прийти к открытиям. Почти каждый спектакль вызывал споры, порождая подчас весьма интересные и содержательные дискуссии. Разгорается спор вокруг «Власти тьмы» Л. Толстого в постановке Б. Равенских, весьма крайние позиции заявляют критиками по поводу таких спектаклей и пьес, как «Годы странствий» А. Арбузова и «Персональное дело» А. Штейна.

Период 1953–1956 годов, спектакли этих лет, споры этих лет свидетельствовали, что в искусстве театра происходит интенсивный процесс обновления, прежде всего связанный с режиссурой.

Место режиссера, его творческие обязанности и административные права, художественный язык режиссера — все оказывается в центре внимания театральной общественности, становится предметом обсуждений, споров.

Товстоногов выступает активным поборником ведущей роли режиссера в театре. В этом утверждении, казалось бы, нет ничего принципиально нового. Но особенность ситуации заключалась в том, что многие старые понятия, старые истины приобретали новизну, весьма подчас острую, а в иных случаях сами понятия были новыми по существу, представая лишь в старой терминологической упаковке.

Так было и с утверждением ведущей роли режиссера. Разумеется, и Станиславский, и Мейерхольд были руководителями, умевшими определять идейно-художественный курс своих театров. И все же Товстоногов и те режиссеры, которые выступали по этому вопросу, не ломались в открытую дверь, отстаивая права режиссера-руководителя. Нужно было разбудить самостоятельность и волю режиссера — открыть перед ним свободное поле поиска, сломить некий психологический барьер, удерживавший режиссерскую самостоятельность и фантазию. Замена поста художественного руководителя должностью главного режиссера говорила о некотором ущемлении прав творческого руководителя театра, ограничении его власти. Штатное расписание отражало творческое положение режиссера,

делившего обязанности и ответственность художественного руководителя с художественным советом или директором.

О месте и роли режиссера размышляли в те годы многие. Старейший советский режиссер Н. Петров, выступая на пленуме совета ВТО, говорил тогда о необходимости «вернуть театру ясность в понимании того, что же такое режиссер, какова его ответственность за работу театра».¹

Режиссерские вопросы затрагивали многие ораторы этого пленума, в их числе и Товстоногов, с тревогой сказавший о том, что в нашем театре заторможен профессиональный рост молодых постановщиков.

В 1956 году журнал «Театр» печатает ряд материалов о творческом лице театров. Своевременность и актуальность этого обмена мнениями была подчеркнута едва ли не в каждой статье. Рубен Симонов, например, писал: «Не секрет, что за последние полтора-два десятилетия очень многие наши театры стали удивительно похожи друг на друга. И добро бы, если б эта похожесть представляла собой выражение всех тех побед, всего того нового, чем обогатилось наше театральное искусство в послеоктябрьский период. Нет, похожими друг на друга наши театры становились в результате одинаковой творческой робости, пассивности, одинаковой бедности, ограниченности изобразительных средств и методов».²

Причины нивелировки театров коллективно и тщательно анализировались, намечались пути преодоления творческой серости и однообразия. В этих спорах говорилось и о драматургии, и об актерском искусстве, и, конечно, о режиссуре.

Статья «Правды», уловившая эту тенденцию, призывала «учитывать право художника на самостоятельность, на смелость, на поиски нового».

История возрождения Большого драматического напрямую связана с вопросом о ведущей роли режиссера в театре.

Об успехе всякий театр и всякий режиссер заботились во все времена, но, как правило, неудачи того или иного театра объясняли плохим репертуаром или нерадивостью дирекции, конкуренцией кино или злокозненностью критиков. Товстоногов был одним из тех, кто практически показал, что все эти причины иллюзорны, что «время диктует новую формулу: сколько будет режиссеров-художников — столько будет и театров! То есть художественных организмов, достойных этого имени».³

Достаточно посмотреть, какой репертуар был у Большого драматического театра до прихода Товстоногова, чтобы понять, что дело не в репертуаре. В театре шли хорошие пьесы, и его афиша была ничуть не хуже, чем в любом другом театре.

¹ «Материалы II пленума совета ВТО». М., 1956, с. 29.

² «Театр», 1956, № 8, с. 57.

³ Г. Товстоногов. Круг мыслей. Л., 1972, с. 31.

На ней в то время числятся «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Враги» М. Горького, «Разлом» Б. Лавренева, «Флаг адмирала» А. Штейна, «Рюи Блаз» В. Гюго, «Снегурочка» А. Островского, «Домик на окраине» А. Арбузова и т. д.

В 1954 году театр ставит: «Гости» Л. Зорина, «Вихри враждебные» Н. Погодина, «Половчанские сады» Л. Леонова, «Смерть Пазухина» М. Салтыкова-Щедрина, «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, «Сердце не прощает» А. Софронова, «Разоблаченный чудотворец» Г. Филдинга, «Девушка с кувшином» Лопе де Вега, «Ученик дьявола» Б. Шоу. (Девять названных спектаклей ставили шесть режиссеров.)

Новый художественный руководитель ставит «Безымянную звезду» М. Себастиану и «Когда цветет акация» Н. Винникова, потом «Шестой этаж» А. Жери.

Все эти пьесы легко представить себе и в «дотовстоноговский» период, и в другом театре, но случилось так, что именно «Шестой этаж» и «Когда цветет акация» резко меняют зрительское отношение к театру, именно с них начинается безбедный период существования Большого драматического театра.

Приняв коллектив, потерявший доверие зрителей, Товстоногов, естественно, первым делом позаботился о том, чтобы в театр шли люди, чтобы — попросту — не пустовал зал. Чистоплюйство никогда не было ему свойственно, он понимает, что без компромиссов в театре не бывает, и он, уже стяжавший великий успех «Оптимистической трагедии», отмеченный присуждением Ленинской премии в 1958 году, включает в репертуар вполне заурядную мелодраму «Шестой этаж», в которой, как и в пьесе «Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи, отозвались хоть слабым эхом привлекательные мотивы итальянского неореализма.

История его реформаторской деятельности в БДТ — особая история. Рассказать ее было бы поучительно для того, чтобы представить себе, с какими организационными трудностями сталкивается режиссер, решивший, что мысль о театре единомышленников не фраза, а программа действия.

Сейчас важно лишь отметить, что работа в этот период шла с невиданной интенсивностью. Были месяцы, когда выходило по два спектакля.

Факт творческой биографии Товстоногова, сумевшего первыми же спектаклями привлечь зрителя в театр, становится принципиальным и сильным аргументом в защите прав художественного руководителя театра, в утверждении авторитета режиссера.

В БДТ Товстоногов создал уникальный ансамбль актеров-единомышленников. Ансамбль и индивидуальность, актер и режиссер нашли в спектаклях БДТ свое естественное и обогащающее взаимодействие. Этот пример, воплотивший художе-

ственные, организационные и этические принципы Станиславского и Немировича-Данченко, опровергал бытовавшие разговоры о несовместимости индивидуального актерского творчества и единовластной художественной роли режиссера, вновь практически доказывал, что театральный коллектив может быть содружеством талантливых индивидуальностей, а не усредненных, безликих исполнителей.

Товстоногов вывел на сцену новое поколение актеров, единых в понимании искусства театра, обладающих яркой творческой самобытностью.

Нужно отметить также, что школу Товстоногова прошли в тбилисском и ленинградском театральные институты и в БДТ многие режиссеры, занимающие ныне видное место в нашем сценическом искусстве: М. Туманишвили, Г. Лордкипанидзе, З. Корогодский, И. Владимиров, М. Рехельс, Р. Агамирзян, Р. Сирота и многие другие.

Позднее, когда авторитет главного режиссера приобретает весомость авторитета художественного руководителя, хотя в штатном расписании все остается по-прежнему, Товстоногов скажет, что XX век — это век атома и режиссуры. Право на шутливую и гордую фразу нужно было завоевать, делом поднимая значение режиссера в театре.

Советская режиссура решала в эти годы ряд кардинальных, основополагающих творческих проблем, среди которых центральное место занимал вопрос об отношении к системе К. С. Станиславского.

Вставал вопрос о традициях и новаторстве, об отношении к опыту предшествующих периодов, о критическом использовании традиций великих мастеров советской режиссуры. Накопленные обстоятельства развития театрального искусства в этот период лишили проблему спокойной академичности и придали ей острый, практический, актуальный характер.

В сфере театральной методологии в те годы шла напряженная и серьезная борьба. Система Станиславского подвергалась нападкам.

Стоит вспомнить некоторые высказанные в те годы положения, чтобы уяснить себе ситуацию и суть споров.

Еще в 1950 году газета «Советское искусство» проводит дискуссию о системе Станиславского, разгорается спор о методе физических действий.

В 1956 году известный режиссер В. Бебутов без обиняков изложил витающую в театральном воздухе мысль. «Пора понять,— писал он в журнале «Театр»,— что система Станиславского отнюдь не является тем единственным ключом, который отмыкает замки всех драматургических творений всех эпох. Она является методом, выросшим на почве драматургии конца XIX — начала XX века, и ее безоговорочное приложение к воплощению классического наследия, например эпохи Возрожде-

ния, вряд ли приведет к положительным результатам. Пора, наконец, перестать присваивать бранную кличку формализма тем мастерам сцены и театра, которые идут своим путем, обогащая своим опытом и исканиями искусство многонационального советского театра...

Надо твердо помнить, что искусство переживания и искусство представления — двуединый процесс сценического творчества, только тогда достигавший победных результатов, когда он воспринимался и применялся во всей своей диалектической глубине, полноте и гармонии».¹

В этих словах содержалась прямая ревизия одного из основных, решающих пунктов системы Станиславского, который резко разграничивал искусство переживания и искусство представления. Бебутов сливает их в двуединый процесс.

С критикой догматического понимания основ системы неоднократно выступал Р. Симонов.

Он писал: «Нашему театру нанесли большой вред разного рода толкователи и лжепоследователи школы переживания. Не случайно в спектаклях, поставленных на этой основе, мы в последние годы видели мало актерских удач. Образ, характер, то есть самый главный результат работы над ролями, остается не достигнутой вершиной. Создатели спектакля, режиссеры и актеры топчутся вокруг переживания или даже переживают (может быть, очень искренне), а зрителю до этого никакого дела нет. Такой театр сегодня никого не заражает и не волнует. И это достойный венец работе догматиков».²

Разумеется, подобные утверждения, а их можно продолжить, не оставались без ответа. Каждое вызвало несогласие, критику, новые теоретические аргументы. Однако дело не сдвинулось бы с мертвой точки схоластических и умозрительных рассуждений, не пошло бы дальше искусного фехтования цитатами из самого Станиславского, если бы не нашлись люди и театры, которые практически доказали плодотворность системы. Для этого нужно было действительно преодолеть ряд психологических предубеждений, инерцию накопленных привычек, догматизм в толковании творческих принципов основателя Художественного театра.

Прежде всего нужно было сроднить систему, метод с новыми задачами, которые встали перед искусством, и с новой драматургией. Попросту говоря, следовало проявить новаторский дух и сдвинуть корабль с мели, где он сидел довольно прочно. В защите, развитии и творческом применении системы значительная роль принадлежала тому же Р. Симонову, М. Кнебель, Ю. Завадскому, О. Ефремову, А. Эфросу, Г. Товстоногову.

Театр», 1956, № 12, с. 72.

Театр», 1960, № 9, с. 45.

Прежде чем начать разговор о художественных исканиях Товстоногова, о его методе и творческой позиции, необходимо сделать одну весьма существенную оговорку. Было бы повторением ошибок прошлых лет, если бы мы сейчас восприняли вышеприведенные высказывания как злонамеренные попытки толкнуть советский театр на путь формализма, как безусловно вредные для дела высказывания.

Перегибы суждений, преувеличения в пылу полемики отпали, хотя грешили этим как противники системы, так и ее защитники, оставив после себя очищенными и преображенными несколько старых и верных положений, которые приобрели динамический и творческий характер. Были выдвинуты и проверены на практике некоторые новые художественные идеи, опиравшиеся на критически переработанный опыт советской режиссуры 20—30-х годов. Реальным результатом сценических исканий и теоретических дискуссий явилось действительное творческое многообразие нашего театрального искусства.

1955—1957 годы дают такие этапные спектакли, как «Клоп» в Театре сатиры, «Иванов» в московском Театре им. А. С. Пушкина, «Власть тьмы» в Малом, «Фома Гордеев» у вахтанговцев, «Гостиница «Астория» в Театре им. Вл. Маяковского, «Дали неоглядные» в Театре им. Моссовета. Рождается «Современник».

Н. П. Охлопков был среди тех, кто мучительно и страстно искал в эти годы режиссерскую истину. В выступлении на пленуме ВТО он изложил негативную программу, назвал то, что, по его мнению, мешает искусству. Следующим вполне логичным шагом стало его выступление в журнале «Театр» со статьей «Об условности» («Театр», 1959, № 11 и 12), в которой, продолжая полемику, Охлопков излагает свою творческую программу, свое режиссерское кредо.

Охлопков не «убил» Станиславского или Кедрова. Более того, от 1956 до 1959 года, когда печатается статья «Об условности», направление психологического реализма приобретает новую силу, новых сторонников. Метод, который Н. П. Охлопков объявлял бесплодным, дает результаты ценности несомненной. Охлопков не мог этого не чувствовать.

Почти физически ощущаешь, читая его статью, неодолимую тягу к спору, желание еще и еще раз заявить свою творческую программу и предупредить против опасности обытовления театра, серого житейского правдоподобия. Он не называет в статье спектакли, с которыми он спорит. Его противник выступает под собирательным именем «подножного реализма». Не стоит, видимо, гадать, какие именно спектакли имеет в виду Н. Охлопков, что именно вызывало его полемический порыв. Однако можно вспомнить, что в эти годы привлекало повышенное внимание и расценивалось критикой как новое в нашем искусстве.

Уже прошли премьеры пьес В. Розова в ЦДТ в постановке А. Эфроса, уже родился «Современник». Когда обдумывалась, писалась и печаталась статья Н. Охлопкова, вышли «Пять вечеров» А. Володина в Большом драматическом театре в постановке Товстоногова.

Режиссер «Пяти вечеров» не мог не ответить автору статьи «Об условности». Товстоногов публикует «Открытое письмо Николаю Охлопкову», с которого началась памятная дискуссия о режиссуре на страницах журнала «Театр».

Выступая за расширение выразительных возможностей театра, утверждая, что театральному искусству никакие преграды не поставлены, если оно смело применяет реалистическую условность, Охлопков был во многом прав. Но прав был и Товстоногов, когда, с одной стороны, указывал на издержки позиции своего оппонента, его явное преувеличение роли условности, какими бы оговорками («реалистическая», «народная») она ни сопровождалась, а с другой — утверждал основу психологического направления в искусстве, возможности которого Охлопков явно недооценивал.

Спор этот был глубоко принципиальным: выяснялся вопрос — откуда идет театр, что изначально питает его художественную природу. Изогранные комбинации режиссерских постановочных приемов с использованием всех находок мирового театра, собственная фантазия режиссера на тему драматурга или реальная жизнь, ее «предлагаемые обстоятельства»? Безграничность режиссерской фантазии или сознательное подчинение режиссерской воли логике жизни, отраженной в произведении драматурга? «Благородное величие нашей профессии, — писал Товстоногов в «Открытом письме Николаю Охлопкову», — ее сила и мудрость — в добровольном и сознательном ограничении себя. Границы нашего воображения установлены автором, и переход их должен караться как измена и вероломство по отношению к автору. Найти единственно верный, самый точный, на одну, только на одну эту самую пьесу условный прием — высокая и самая трудная обязанность режиссера».¹

Товстоногов не защищал «подножный реализм», бескрылое правдоподобие как конечную цель творчества, он прозорливо считал, что искусство психологического реализма способно дать зрелые художественные плоды, занять ведущее место в театре, если оно найдет живые связи с духовным миром современного человека и, отбросив сектантскую замкнутость, открыто пойдет навстречу иным сценическим исканиям века.

Он верил, что искать следует в этом направлении, что лучшего компаса, нежели система Станиславского, не существует. Однако нужно применять ее творчески, используя заветы Станиславского-педагога и Станиславского-постановщика.

¹ «Театр», 1960, № 2, с. 48.

На избранном пути такие спектакли, как «Идиот» Ф. Достоевского с И. Смоктуновским в роли князя Мышкина, «Пять вечеров» А. Володина, «Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера, где тончайший психологизм, абсолютная органика актерского бытия в образе и четкая постановочная форма находились в полной художественной гармонии.

Товстоногов ощущал встречное движение двух линий в искусстве театра, искал обогащение выразительных средств театра на стыке строгой мхатовской эстетики и постановочных принципов ее творческих «противников». Он свободно пользовался театральностью, условным приемом, смело шел на резкое обострение сценических красок еще в «Помпадурах и помпадуршах», потом в «Лисе и винограде», потом в «Синьоре Марио...», в спектакле «Когда цветет акация», подчиняя авторскому стилю и психологической правде характеров вполне условные решения: ведущих в «Акации», обособление двух планов в «Марио», сатирические метафоры в «Помпадурах».

Проблемы театральности занимали в то время не одного Товстоногова. Само слово «театральность» звучало как заклинание, употреблявшееся к месту и без места.

Поиски театральности применительно к психологическому искусству не всегда увенчивались успехом. Подчас режиссерам казалось (видимо, они подпадали под власть заклинаний о театральности), что необходимо обострять, «театрализовать» те пьесы, течение которых было внешне спокойным, «излишне», что ли, жизнеподобным.

Это искушение было сильно даже у последовательных приверженцев школы психологического реализма. О работе над теми же «Пятью вечерами» в «Современнике» О. Ефремов писал: «Мы попытались решить пьесу как сказку, сделали голубые декорации, все было искренне, благородно, красиво... а автор нашего спектакля не принял и с присущей ему прямо-той заявил, что не писал этой пошлятины».¹

В «Открытом письме Николаю Охлопкову» Товстоногов привел в качестве отрицательного примера спектакль «Обрыв» режиссера М. Гершта, где «на рояле играют Рахманинова, Глиэра и других композиторов, имеющих с Гончаровым весьма сомнительное сходство». Это было написано в 1960 году, когда сам Товстоногов поставил на условную конструкцию рояль, сопровождавший действие «Иркутской истории».

Н. Охлопков в своем ответе Товстоногову не преминул воспользоваться неудачной попыткой оппонента условным приемом решить пьесу А. Арбузова.

Эти примеры — издержки поиска, конечно, но и убедительное свидетельство, что поиск был, шел интенсивно. Справедливости

¹ О. Ефремов. О театре единомышленников.— В кн.: Режиссерское искусство сегодня. М., 1962, с. 342.

ради нужно заметить, что таких издержек было немного и у «Современника», и у БДТ.

Теоретическая защита и пропаганда Товстоноговым системы Станиславского и практическое ее воплощение в спектаклях опять получали в контексте времени принципиальный характер. Выступая в роли как бы традиционалиста, Товстоногов объективно оказывался новатором, ибо его поиск в области актерской и режиссерской методологии выражал насущную художественную потребность всего театрального искусства.

Поучительность художественного пути и опыта Товстоногова решающим образом обеспечивается творческой принципиальностью и последовательностью проведения в жизнь всем как будто известных принципов, смелостью последовательности,— хочется сказать.

С первых же шагов в Большом драматическом театре он делает реальным то, что в большинстве других театров остается лишь благим пожеланием, старательно выдаваемым за действительность. Призыв к театру единомышленников осуществляется сразу и решительно, тезис о театре высокой литературы становится неколебимой реальностью, верность системе Станиславского воплощается в творческой практике каждодневно. Новаторский смысл работы Товстоногова обеспечен этой последовательностью. Она же создает те чистые линии художественной жизни театра, которые позволяют говорить о школе, о направлении. Непоследовательность не создаст направления, школа невозможна без реального выполнения ее «правил».

Новаторство Товстоногова, при всей «традиционности» его методологических принципов, вырисовывается еще более ясно при сопоставлении с общими закономерностями развития русского и советского театрального искусства.

Режиссер как бы угадывает те главные, не подверженные заманчивой моде тенденции, которые лежат в основе процесса исторического развития театрального искусства.

Эти общие тенденции прокладывают себе дорогу среди густого многообразия форм, стилей, методов и индивидуальных решений. Одна из таких тенденций состоит в стремлении театрального искусства к психологическому реализму. Не раз и не два на протяжении бурного XX века выдвигались заманчивые, новые, революционные формы театра, готовые вот-вот уничтожить за полной ненадобностью «обветшалый» психологизм, но он снова и снова воскресал, спокойно и с достоинством беря на вооружение кое-что из художественного арсенала своих «погубителей».

Разрыв между «представлением» и «переживанием», между формой и содержанием, шире — между условностью и реализмом, который беспокоил многих вдумчивых режиссеров нашего времени, преодолен ими за счет обогащения психологического реализма метафорическими постановочными средствами.

Длительный процесс взаимопроникновения художественных течений в искусстве театра идет с начала 1920-х годов. Казалось, что, когда непримиримо противостояли друг другу, скажем, МХАТ и «левые» театры, ни о каком взаимовлиянии и речи быть не могло, что жизнь ведет к резкой обособленности. Но уже тогда внимательные и чуткие наблюдатели театральной жизни, завидной критической способностью которых было умение стать выше «школ», отмечали взаимную тягу различных театральных формаций. «Так называемые «левые» театры,— писал Луначарский,— вовсе не пугаются крепкого сценического реализма, словно черт ладана; и, наоборот, некогда считавшаяся «чертовщинкой» условность находит себе гостеприимство на старых сценах».¹

Отмечал этот процесс и П. А. Марков в своей книге 1924 года «Новейшие театральные течения», анализируя спектакли, художественная ткань которых подсказывала, что «рождаются и куются новые течения, которые придут на смену только психологическому, только эстетическому, только революционному театру».²

Это именно процесс, свойство исторического развития театрального искусства, которое не может исчезнуть, хотя в каждый период принимает свои формы. Возникшая и обособившаяся художественная система неизбежно со временем вступает в художественный контакт с некогда противостоявшей творческой системой.

Излишняя забота о «чистоте» направления, метода, творческого лица или национального своеобразия всегда приводит к догматизму и творческому оскудению.

Товстоногов, верящий в притягательную силу тонкого психологического исследования характеров, уверенно брал на вооружение многое из того, что было накоплено театральным искусством в годы его театральной юности. Товстоногов не нарушал, скажем, традиций масштабного, романтического решения «Оптимистической трагедии», не пренебрег известными средствами сценической выразительности, присущими этой стилистической манере, но сумел наполнить спектакль таким богатством психологических подробностей, которые ранее тут и не подозревались.

Эта особенность режиссерского решения была справедливо отмечена критиками как решающая в успехе спектакля. «Очевидно,— писал П. Громов,— что успех новой постановки «Оптимистической трагедии» объясняется, в первую очередь, тем, что режиссер и актеры нашли в этой пьесе богатый, жизненно сложный материал для создания полноценных, резко индивидуализированных образов-характеров и что именно возможность напряженных душевных усилий, необходимых для «разгадывания»

¹ А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1. М., 1958, с. 691.

² П. А. Марков. О театре, т. 1. М., 1974, с. 321.

жизненной логики этих характеров, именно внутренняя обоснованность, правда человеческих судеб при самых причудливых их поворотах и привлекает в этом случае зрителя в театр».¹

Утверждая роль режиссера в театре, Товстоногов выступает против режиссерского своеволия, когда оно становится самоцельным.

Товстоногову, как большому художнику, свойственна обостренная чуткость к изменениям в художественной жизни, к тем процессам, которые происходят в самом близком ему искусстве — в искусстве театра.

Товстоногов был одним из тех, кто выступал за утверждение ведущей роли режиссера, выступал с позиций человека, уверенного, что только режиссер ведет сегодня театр, что только он определяет сегодня успех. В 1962 году он писал не без раздражения: «Надо окончательно договориться о месте режиссера в театре. Режиссера, как и полководца, не выбирают».² Вот какие сопоставления, вот какая категоричность!

Через пять лет он предупреждает и прогнозирует: «Примат режиссера стал нынче модным. Появилась тенденция некоего режиссерского «самовыявления», особенно в спектаклях совсем молодых и несомненно талантливых режиссеров. Они находят неожиданные, смелые художественные решения, у них есть определенность гражданской позиции, и в то же время в их спектаклях редки яркие сценические портреты, характеры... Это холодные произведения, подчиненные мысли, не согретые дыханием большого человеческого чувства.

Сегодня это модно. В завтрашнем театре, я уверен, эта мода пройдет».³

Власть режиссера должна, по мысли Товстоногова, быть в творческом плане разумно ограничена, вернее, подчинена задаче сценического выявления замысла драматурга. Это для него непреложная истина, символ веры.

О том, что режиссер обязан идти в ногу с автором, что цель и смысл его работы — воплотить замысел автора, Товстоногов твердит почти назойливо. Он повторяет эту мысль в статьях, докладах, на занятиях со студентами и молодыми режиссерами.

Когда ему кажется, что он вынужден идти против автора, он испытывает истинные мучения, пока не находит точек соприкосновения авторского материала и реальной жизни.

Так, трудно шли репетиции «Беспокойной старости» Л. Рахманова, пьесы, имеющей содержательную сценическую историю. Товстоногову справедливо казалось, что многие мотивы этой пьесы, написанной более чем за тридцать пять лет до его постановки, не во всем совпадают с нашим нынешним

¹ «Нева», 1956, № 6, с. 141—148.

² «Литературная газета», 1962, 17 февраля.

³ «Литературная газета», 1967, 4 января.

историческим опытом. Характер Полежаева он видел более значительным, его путь к революции более сложным, обстановку вокруг фигуры Полежаева более драматичной.

Он искал сценические пути прохода через пьесу к исторической точности, к воссозданию реальной атмосферы времени Революции.

Здесь обнаруживается новая точка пересечения индивидуальных свойств режиссера с одной из устойчивых тенденций развития театра последних десятилетий. Казалось, что режиссер может подменить автора, заменить его, что права и возможности режиссуры неограниченны, что на ее улице настал безудержный праздник.

Время, однако, показало, что искусство режиссуры обладает свойствами и возможностями, которые дают богатые плоды (и с очевидностью говорят о самостоятельности режиссера среди создателей спектакля) даже в том случае, когда режиссер добровольно подчиняет себя авторскому замыслу.

Эту традицию заложил Художественный театр, опыт которого всегда высоко ценил Товстоногов.

Еще одна важная и устойчивая тенденция развития театра выявляется в возрастающей роли литературы.

Речь идет не только о том, что желательно видеть репертуары театров составленными из произведений высокого литературного уровня. Это, так сказать, внешний признак. Главное то, что с приходом режиссера в его современном качестве существенно изменились взаимоотношения между театром и литературой. Спектакль стал сравним с романом или повестью, ибо обрел возможность воссоздавать образ мира и анализировать отдельный характер или ситуацию с той степенью скрупулезности, которая раньше была доступна только литературе. Технологически это стало возможным за счет действенного режиссерского анализа произведения, в ходе которого, сопоставляя пьесу и реальную жизнь, режиссер разбивает произведение на цепь событий, поступков, действий, доходя до «атомного» уровня. Дальше действие не дробится. Этот режиссерский метод — монополярная принадлежность театра психологического реализма.

Театр сближается с литературой по эстетической емкости, соревнуется с ней в способности психологического постижения характера, соревнуется за место «документа эпохи».

Корабль сценического реализма получил дополнительный ход именно от режиссера.

Товстоногов пишет: «В своей работе я употребляю такой термин — «роман жизни». Для меня это является лекарством от страшного гипноза опыта, который все время тянет в знакомые сценические условия.

Что это значит — «роман жизни»? Читая пьесу, я стремлюсь увидеть ее не в сценических формах, а, напротив, как бы воз-

вращая себя к тем пластам жизни, которые стоят за пьесой, пробуя перевести ее в «роман жизни». Какое бы произведение ни было передо мной, будь то психологическая пьеса или лирическая поэма в драматической форме, фантазмагория в духе Сухово-Кобылина или народная сказка, водевиль или шекспировская трагедия, я стремлюсь на первом этапе увидеть «роман жизни», независимо от будущей сценической формы произведения. Я пробую представить себе, скажем, «Грозу» Островского не как пьесу, где есть акты, явления, выходы действующих лиц, а как поток жизни, как действительно существовавшее прошлое, пытаюсь перевести пьесу с языка театра на язык литературы, сделать из пьесы роман, предположить, что передо мной, например, не пьеса «Гроза», а роман «Гроза», в котором нет явлений, актов, реплик и ремарок. Я пытаюсь представить себе жизнь героев пьесы как жизнь реально существующих или существовавших людей. Мне важно, что с ними происходило до появления на сцене, что они делали между актами пьесы. Важно знать, что они думали. Больше всего мне хочется понять даже не что они говорят и делают, а чего они не говорят, чего они не делают, но хотели бы сделать».¹

Хотя Товстоногов рассматривает здесь термин «роман жизни» в плане методики работы режиссера, нет сомнения, что это его всеобъемлющий творческий принцип, имеющий отнюдь не только методологическую ценность. Стоит заметить, что «литературное» качество режиссуры распространено отнюдь не повсеместно, как иногда кажется. Имеющая принципиальное эстетическое значение, обладающая методологической ценностью, эта «литературность» должна быть отмечена и как индивидуальное свойство режиссерского почерка Товстоногова.

Решение сцены Товстоногов проверяет, так сказать, литературой. «...Нас более всего удовлетворяло совпадение логики сцены с логикой романа», — замечает он по поводу одной из сцен «Идиота».² Говоря о драматургии А. Володина, он находит новое в его творчестве в том, что «построение драматургической композиции идет у него по принципу не драмы в привычном понимании, а новеллы, повести, романа».³

Эта «литературность» режиссерского взгляда на театр не врожденное, а приобретаемое свойство, находящееся в динамике, в развитии, усовершенствовании и обновлении. «Режиссер-романист Товстоногов родился из режиссера-сценариста», — справедливо утверждает Д. Золотницкий.⁴ Логика личного творческого пути режиссера Товстоногова пересекается здесь

¹ Г. Товстоногов. О профессии режиссера. М., 1967, с. 148—149.

² Там же, с. 145.

³ Там же, с. 41.

⁴ Д. Золотницкий. Товстоногов. — В кн.: Портреты режиссеров. М., 1972, с. 113.

с общей тенденцией развития советской режиссуры и обретает еще одну составную того, что можно назвать товстоноговским направлением в нашем театре.

Репертуарный выбор Товстоногова не бывает случайным, более того, — он всегда многозначителен. Для той линии в нашей драматургии, которую как общий признак характеризует интерес к внутреннему миру человека, постановка нравственных проблем и тонкий психологизм, имя Товстоногова значит то же, что имя А. Попова для ранней драматургии Н. Погодина. В спектаклях выдающихся мастеров режиссуры новаторская драматургия получила свое сценическое утверждение.

Режиссер реформировал театральное искусство, придав ему поступательное движение невиданной силы. Великий сценический реализм XIX века, с которым в принципе не порывал театр режиссера, был тем не менее преобразован.

Театр великих актеров, великих лицедеев не знал категории художественного единства спектакля, спектакля как гармонически организованного целого, подчиненного единому замыслу. В сценическом смысле театр XIX века был театром актерским, его исторические периоды названы по именам актеров. С конца века они начнут менять имена на режиссерские.

Режиссура переворошила театральное искусство сверху донизу, не оставив нетронутым ни одного компонента спектакля.

Режиссеры привели в театр художников-живописцев и архитекторов, им потребовалась новая техника сцены, и по их просьбам инженеры сделали массу приспособлений, которые не были нужны старому театру, они отменили приятную традицию слушать музыку в антрактах и насытили ею спектакли. Актеры получили от режиссера новые задания, потеряв право на художественный диктат. Просьба уважаемой актрисы к режиссеру о том, чтобы он не мешал ей и только позаботился, чтобы ее было видно зрителю, осталась сентиментальным воспоминанием о сказочных временах актерского владычества.

Главная же дружба у режиссеров установилась с писателями. Режиссеры увидели за репликами писателей гораздо больше жизненного содержания, чем видел театр раньше, они более тонко выявляли замысел драматурга, подчас расходясь с ним самим, они придали классическим пьесам новое звучание, освободив классику от иных окостеневших навыков актерской игры.

Отношения режиссеров и профессиональных драматургов все время были «любовно-склочными». Они не могли друг без друга, но все нараставшая требовательность режиссеров и неспособность драматургов удовлетворить ее толкали первых к постоянным изменам. Счастливой соперницей драмы стала проза.

Человек дела — режиссер, не переставая требовать с драматургии, пошел на поклон к прозе, у которой дела, как правило, обстоят лучше, нежели у драматургии.

Эта измена отнюдь не была потребительской попыткой восполнить прорехи в репертуаре. За ней крылось нечто большее, что осознано еще плохо, не всеми и не как закономерность. Здесь же закономерность, свидетельство возрастающей роли режиссерского искусства, его обогащения. Объединив в своих руках несколько самостоятельных искусств, выработав свой художественный язык, режиссер стал свободен от былых театральных рамок. Он мог показать такую тонкость в передаче психологии, какая и не снилась старым театрам, он мог дать на сцене движение масс, передать без единого слова атмосферу лунного вечера и моря в непогоду. Он мог все, если имел материал, который позволял ему сказать «городу и миру» свое заветное режиссерское слово.

В авангарде движения шел Московский Художественный театр. Инсценировки романов Достоевского, Толстого, Гоголя становились событиями в театральном мире, значение которых не исчерпано и сегодня.

В поисках нового, революционного материала он привлек к активному сотрудничеству группу молодых советских писателей и ошеломил новизной «Дней Турбиных», «Бронепоезда 14-69», порадовал «Растратчиками» В. Катаева, пьесами, которые были некогда романами и повестями.

Товстоногов продолжает и развивает эту линию. Попытка объяснить его творчество, его эволюцию с классических позиций драматургии, ее основополагающего влияния, с точки зрения изменений в выразительном языке театра, не дает полных результатов, ибо драматургия выразила отнюдь не все процессы общественной жизни и не с той полнотой, на которую претендовал режиссер, а отдельные, даже самые изобретательные режиссерские приемы в конечном счете еще ничего не определяют.

Товстоногов в собственно театральном смысле не предложил никаких новаций в «Идиоте», не ушел от строгого жизнеподобия в «Пяти вечерах», не нарушил исторической конкретности в «Варварах», но эти лучшие спектакли 1957 («Идиот») и 1959 годов оказались в нашем сознании резко сближенными.

Режиссер жил в атмосфере тех поисков истины, шел теми путями, мучился теми проблемами, которые гораздо полнее и рельефнее выступили в иных видах советской литературы, нежели в драматургии.

Не следует думать, что Товстоногов был излишне привередлив в выборе репертуара: просто в то время он уже не мог позволить себе репертуарные компромиссы. Без сравнения с другими театрами все это пустые фразы. Нужно взглянуть, что ставили из советской драматургии хоть некоторые наши театры, имеющие вполне высокую художественную репутацию.

Московский театр им. Моссовета ставит в 1959 году «Битву в пути» Г. Николаевой, «Тревожную ночь» Г. Мдивани, «Выгодного жениха» бр. Тур, «Миллион за улыбку» А. Софронова.

Московский Художественный театр им. М. Горького выпускает «Битву в пути» Г. Николаевой и «Все остается людям» С. Алешина.

Московский Театр им. Вл. Маяковского обращается к пьесам «День остановить нельзя» А. Спешнева, «Весенние скрипки» А. Штейна, «Без обратного адреса» А. Софронова.

Ленинградский театр им. А. С. Пушкина показывает зрителям пьесы «Сын века» И. Куприянова, «Нарушенный покой» А. Письменного и А. Музиля, «Все остается людям» С. Алешина и «Двенадцатый час» А. Арбузова. Большого выбора не имел, как видим, никто.

Чего искал, чего ждал от драматургии, что хотел выразить Товстоногов?

В литературу, театр, кинематографию, живопись с начала 1950-х годов медленно, но неудержимо проникало новое содержание, властно требовавшее обновления сценических форм.

Резко обозначился в то время кризис конфликта, в самой его сути, в подходе к разрешению жизненных противоречий.

Герою предстояло теперь самостоятельно ориентироваться в сложном жизненном процессе, вырабатывая новую нравственную систему. Ведерников из арбузовских «Годов странствий» недаром смутил многих критиков сложностью, володинская фабричная девчонка вела себя против всех правил, розовские герои проявили многозначительное упорство в ситуациях, которые ранее как-то не считались существенными.

Разумеется, процесс этот шел не просто, старые формы художественного и общественного мышления сказывались весьма ощутимо, но он шел. Медленнее всего — в драматургии, которая слишком мало дала образцов, где социально-психологические мотивировки поступков и разрешения конфликтов призывались бы для рассмотрения существенных и сложных жизненных противоречий. Тут проза и поэзия ушли от драмы далеко вперед.

Честь театрального искусства была поддержана режиссурой, которая использовала и то, что давала современная драматургия, и прозу, и золотой фонд советской драмы, и классику.

Именно театр Товстоногова с неспешной рассудительностью приглашал зрителей поразмыслить над вновь возникшими нравственными проблемами бытия человека. Товстоногов, разумеется, не был «холодным» наблюдателем времени, но он уже выработал как рефлекс то особое чувство достоинства искусства, которое удерживает художника от поспешности.

Товстоногов недаром ставил и «Оптимистическую трагедию», и «Пять вечеров». Для иных это были несовместимые явления, у него они совмещались естественно, ибо нравственный максимализм героев «Пяти вечеров» он осознавал как героический, а героизм большевиков «Оптимистической трагедии» был выявлен в форме единства партийного и личного.

Донкихотство князя Мышкина обрело героическое значение, и становилась рядом с ним жена акцизного чиновника из захолустья Надежда Монахова, и вбегал в холодный дом Фамусова юноша Чацкий, с безоглядной духовной отвагой покушавшийся на святыни общества загорецких и хлестовых.

Лирическое начало в творчестве Товстоногова принимало черты эпические, для воплощения которых человечество давно предназначило жанр трагедии: гибнут Мышкин, Монахова, трагически осознает свое крушение Чацкий, старые беды отзываются в финальной фразе Тамары из «Пяти вечеров» — «Ой, только бы войны не было!..»

Это эпическое свойство режиссуры Товстоногова, широко, в основных связях охватывающее жизнь, явственно сказалось в «Гибели эскадры» А. Корнейчука и «Поднятой целине» по М. Шолохову, протянулось от «Оптимистической трагедии» до «Беспокойной старости».

«Пять вечеров» породили полемику о чрезвычайно важной в те годы проблеме героя. Сам Товстоногов, последовательно отстаивая пьесу и спектакль, отмечая его принципиальное значение, не был склонен абсолютизировать художественный принцип «Пяти вечеров», отчетливо понимая, что сценическое отражение действительности не может быть ограничено каким-либо одним приемом. Защищая «Пять вечеров», он утверждал многообразие способов художественного отражения действительности. Уже в следующем сезоне он ставит «Гибель эскадры» и «Иркутскую историю», пьесы, решительно далекие по проблематике и стилистике от «Пяти вечеров». В эти же два сезона он выпускает «Варвары» — спектакль, открывавший новую страницу в сценической истории горьковской драматургии. В контексте практического опыта можно говорить о том, что творческая широта и многообразие художественных приемов искусства Товстоногова помогли выдвинуть в центр современной сцены личность человека во всех ее сложных связях с текущим днем, эпохой, историей.

Утверждение ценности личности, ее неповторимости, исследование разносторонних связей человека с обществом становится в эти годы едва ли не ведущей темой драматургии и режиссуры, находит отражение в пьесах «Годы странствий» А. Арбузова, «Персональное дело» А. Штейна (режиссер Н. Охлопков), «Сонет Петрарки» Н. Погодина, «Золотая карета» Л. Леонова, «В добрый час» В. Розова. Тема достоинства и ответственности человека перед лицом истории звучала в пьесе Н. Погодина «Третья, патетическая».

Товстоногов выступал против схематичного, вульгарного, упрощенного понимания роли искусства и утверждал, что «современность произведения — в раскрытии процессов и характеров людей, которые преобразуются в них, в раскрытии идей,

возникающих только сейчас, в 60-е годы XX столетия, а не в констатации того или иного факта».¹

Работая над современной темой, над характерами сегодняшних героев, Товстоногов ни на минуту не отходил от принципов реализма в том их сценическом понимании, которое опирается на эстетические принципы и художественную практику Станиславского. Это важно подчеркнуть, ибо значение его творчества определено и тем, что в годы, когда увлечение условным, метафорическим театром становилось подчас модой, когда была сильна тенденция некритического восприятия приемов режиссуры 1920-х годов, когда проблема занавеса или открытой сцены возводилась чуть ли не в единственную примету современного стиля, он, как и Б. Бабочкин, Ю. Завадский, О. Ефремов и ряд других крупных мастеров нашей режиссуры, последовательно, художественно убедительно и глубоко отстаивал театр правды, реализма, театр переживания. «Произведение может быть героическим, патетическим, сатирическим, лирическим, каким угодно. Речь идет не о сужении жанров, — писал Товстоногов, — не о сведении их только к психологическим пьесам, а о том, чтобы в произведениях любого жанра проникать в человеческую психологию».²

В этом пункте, собственно, и было сосредоточено то главное, что характеризовало искусство Товстоногова, — психологический реализм в обновленных и обогащенных формах современного театра.

¹ Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 66.

² Там же, с. 77.

Глава вторая

„МОЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ, МОЕ БЕСПОКОЙСТВО”

В 1947 году Товстоногов уехал из Тбилиси, где прошла его театральная юность, где он вполне мог считать себя сложившимся режиссером. В Тбилисском тюзе и в Русском театре им. А. С. Грибоедова он поставил около тридцати спектаклей, преподавал в Театральном институте. Жизнь казалась устроенной и прочной.

Но он уехал из Тбилиси в Москву, уехал «на авось», без ясных перспектив, с одним желанием работать и верой в себя. Первое время было трудно: не было своего театра, не было налаженного быта. Принял предложение поставить в Казахском театре драмы им. М. Ауэзова пьесу Б. Чирскова «Победители», потом повторил спектакль с русской труппой. Газета «Советское искусство» положительно оценила спектакль, отметив глубину психологического раскрытия характеров, хорошую работу с актерами, оценив спектакль как «большую творческую удачу».¹

В московском гастрольном Реалистическом театре поставил «Как закалялась сталь» Н. Островского и «О друзьях-товарищах» В. Масса и М. Червинского. Пресса отмечала «отличный, слаженный актерский ансамбль».² Эти спектакли, проверившие режиссера столичным уровнем, не были еще заметным событием в театральной жизни Москвы, однако дали Товстоногову и некоторое имя, а главное — уверенность в своих силах, ибо, по его собственным словам, спектакль «Как закалялась сталь» принес ему ощущение особой власти режиссера над драматургическим материалом.

Событием стал спектакль «Где-то в Сибири», поставленный в Центральном детском театре, куда Товстоногов пришел по приглашению К. Шах-Азизова, бывшего художественного руководителя Театра им. А. С. Грибоедова. Премьера спектакля состоялась в сентябре 1948 года.

¹ «Советское искусство», 1947, 28 марта.

² «Вечерняя Москва», 1948, 11 июня.

Спектакль не только удался, но в известной степени и поразил новизной. Причину успеха рецензенты видели в том, что режиссер «нашел правдивое сценическое решение, продолжил ту линию жизненной правды, которая есть в пьесе».¹ Узнали себя в героях спектакля московские учащиеся ремесленных школ, им казалось, что они «не в театре, а у себя на заводе, что на сцене это мы, ремесленники».

Сыгравший важную роль в личной творческой судьбе режиссера, этот спектакль имел и серьезное объективное значение, выходящее за рамки личного успеха режиссера или театра. В нем была та мера жизненной правды, которая в эти годы в таком своем художественном качестве встречалась не очень часто.

Еще не дебютировал В. Розов, еще никто не помышлял о будущем «Современнике», но в спектакле ЦДТ уже звучало предчувствие этой меры жизненной истинности.

Режиссер хотел элементарного соответствия правды жизни и правды сценической. Это была еще далеко не полная мера требований. Это была лишь первоочередная задача.

Послевоенные проблемы мирной жизни, общее мировосприятие, окрыленное великой победой народа, новые задачи искусства, резко, всем фронтом развернутого в сторону современности Постановлением ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946), требовали решения ряда сложнейших идейно-художественных проблем. Театральное движение осложнялось, однако, различными факторами — и теорией бесконфликтности, и догматическим отношением к системе Станиславского и практике МХАТ, наконец, трудным положением, в котором оказалась театральная теория и критика.

Художник и время находятся в диалектической, сложной связи, время ставит свои задачи и определяет возможности художника.

Правда жизни, даже если она не была облечена в стройную драматическую форму, даже если она была элементарной, захватывающей только поверхность явления, — была тем не менее самым желанным гостем на театре.

Московский и ленинградский спектакли «Где-то в Сибири» обладали безусловным чувством художественной истины и заявляли о творческой самостоятельности постановщика. Их успех не только укреплял режиссера на пути поисков новой сценической правды. Сами эти поиски совпадали с общим, все более нараставшим в театре стремлением двигаться в этом направлении.

Успех ленинградской версии «Где-то в Сибири» также был безусловным. Критик С. Осовцов считал, что «не будет прежде-

¹ «Вечерняя Москва», 1949, 2 марта.

временным утверждать, что в лице Г. А. Товстоногова, впервые выступающего у нас в качестве постановщика, отряд ленинградских режиссеров пополнился мастером, умеющим вдумчиво работать с актерами, раскрывать текст пьесы, ее идейное содержание».¹

В конце 1949 года Товстоногов был назначен главным режиссером ленинградского Театра им. Ленинского комсомола.

В творчестве Товстоногова все явственнее стали обозначаться закономерности, требовавшие осмысления. В это время начинается и становится постоянной литературная активность Товстоногова, выступающего в печати с изложением своих взглядов на те или иные явления театральной жизни.

Выступления в тбилисский период имели, как правило, утилитарный характер: статья в связи с премьерой, юбилейной датой и т. п. Теперь настало время сказать о своем «верую». Статья в журнале «Театр» называлась не слишком оригинально — «Режиссер учится у жизни», но в контексте театрального времени даже это название несло в себе скрытый полемический заряд.

Реальным опытом, на который мог опираться в это время Товстоногов, была работа над «Как закалялась сталь» и — главным образом — над спектаклем «Где-то в Сибири».

Встреча с пьесой И. Ирошниковой, написанной по ее повести, по подлинным дневникам комсорга, была удачей. Сама документальность, подлинность жизненного материала давала Товстоногову в это время наилучшую возможность продемонстрировать свои режиссерские возможности, ибо совпадала с теми поисками в области правды и органики, с теми представлениями об идеале театра, которые он выработал за годы режиссерской практики.

Две следующие приметные работы Товстоногова — «Из искры...» (1949) и «Дорогой бессмертия» (1951) также были написаны на основе драматургического материала, который в значительной степени обладал качеством документальности.

Более подробно мы рассмотрим эти спектакли чуть ниже, сейчас же важно только отметить существенную для этого периода творчества Товстоногова тягу к драматургии реального события, жизненного соответствия, которое служило неременной отправной точкой для поисков различных по жанру и стилю режиссерских решений.

Говоря о реализме режиссуры, об обогащении и развитии реалистического метода, исследуя общие закономерности индивидуального художественного мышления, следует подчеркнуть, что центральным пунктом, в котором сходились все линии творческих поисков, был взгляд на героя, на личность в искусстве. Недаром и лучшие спектакли Товстоногова связаны с сюжетами,

¹ «Ленинградская правда», 1949, 21 октября.

где герои поставлены в обстоятельства исключительные, требующие полного и высшего проявления духа: самоотверженность комсомольцев в трудные годы войны «Где-то в Сибири», революционный героизм рабочих в спектакле «Из искры...», прекрасная и трагическая судьба шедшего «Дорогой бессмертия» Юлиуса Фучика... Режиссер не снижал романтического звука, не принижал героики обыденности тона, но раскрывал подвиг как естественное следствие лучших проявлений личности, утверждал человечность подвига, закономерность исключительного.

Следующим шагом в творчестве Товстоногова была работа над «Гибелью эскадры», опыт которой непосредственно предшествовал постановке «Оптимистической трагедии», спектакля, художественно совершенно раскрывшего тему народа, революционно преобразующего историю.

Личность человека всегда находилась в центре творческого внимания Товстоногова, он ищет и утверждает ее многообразные связи с действительностью, раскрывает человека во всей сложности его общественных отношений. Личность подвергалась художественному исследованию не только в каких-то особых условиях, но и в обстоятельствах обыкновенных, житейских.

Товстоногов утверждал, что методу социалистического реализма под силу всеохватывающее отображение действительности, что для искусства нет недоступных или запретных областей, важны лишь позиции и идеалы, с высоты которых художник смотрит на жизнь и человека. Героическое, самоотверженное, общественное в личности раскрывалось в обстоятельствах как исключительных, так и обыденных.

«Из искры...», «Дорогой бессмертия» и «Гибель эскадры» были спектаклями романтического и героического звучания. Режиссер доводил до предельной трагической напряженности конфликты этих пьес, выявлял их публицистическую страстность. Точные психологические характеристики соединялись в спектакле с наглядными метафорами. Пролог к спектаклю «Из искры...» прямо реализовал образный смысл названия пьесы: на огромном, во всю сцену красном полотнище блистала искра, разгоравшаяся на глазах зрителей в полыхающее море огня.

Стремительный успех деятельности режиссера объясним не только личной талантливостью, но и тем особым чувством театрального времени, которое помогло режиссеру избежать как пустого «розового» романтизма, так и довольно распространенного в то время скучного усредненного правдоподобия.

Он остро ощущал разлом между идеалом искусства и его реальной практикой, разрывы, которые образовались между привычными, накатанными театральными приемами и запросами жизни. Он хотел единства человека и художника, сцены и жизни. Уже в то время Товстоногов боялся своей профессиональной хватки, понимая, что она может увести в сторону от

художественной истины, если не будет строго проверена логикой пьесы.

С завидной ясностью он проанализировал тот неверный ход, по которому подчас идет режиссерское мышление, уверовавшее в свою профессиональную оснащенность. «Иной раз, — отмечал Товстоногов, — постановщики слишком быстро отдаются во власть своих первых режиссерских ассоциаций, мгновенно возникающих зрительных образов и, сами о том не подозревая, уходят в сторону и от самой пьесы, и от воплощаемой ею темы. С такого рода опасностью столкнулся и я при постановке пьесы Ш. Дадиани «Из искры...».

Опасность заключалась в том, что первый зрительный образ спектакля возник из тех жизненных наблюдений, которые имелись у уроженца юга, хорошо знавшего приморские города Грузии. Так в его режиссерском воображении возник Батум, где происходит действие пьесы, город синего неба и моря, вечно-зеленых пальм. Образ был точным, опирался на собственные наблюдения, но в спектакле не было ничего от этого синего Батума, а была суровая, дымная атмосфера порта, небо, налитое зноем, нестерпимым для грузчиков. Был в спектакле тот Батум, в котором созревали гроздьи народного гнева.

Режиссер подошел к пьесе как к реально исторической, в которой все герои были историческими персонажами, и прежде всего историческим персонажем был народ. Сцена народной демонстрации потому и производила впечатление на всех, кто видел спектакль, что это была демонстрация людей, которых мы успели узнать и полюбить. Создав по ходу спектакля психологически конкретные характеры, режиссер имел право на образное воспроизведение народной массы, показав в единичных судьбах зреющую классовую ненависть. Чтобы подчеркнуть массовость народного выступления, он подкрепил сцену демонстрации кинокадрами.

Спектакль «Из искры...» вновь показал постановочную изобретательность режиссера и его умение работать с актерами. Успех спектакля разделяли В. Казаринов (Датиэла), А. Рахленко (Вардэн), Г. Гай (Элишуки), П. Усовниченко (Вартан), Г. Хованов (Васильев).

К этому времени Товстоногов уже знал, как важно режиссеру преодолевать соблазны профессиональности, подсовывающей готовые решения. В статье 1950 года он писал: «...нередко наше профессиональное мышление отстает от нашего же общественного сознания... в искусстве мы иной раз не замечаем того, что нам уже давно стало ясным в жизни. По-видимому, настоящая идейная зрелость приходит к художнику тогда, когда он со всей убежденностью, конкретностью и искренностью мыслит в искусстве так же, как мыслит в жизни».¹

¹ «Театр», 1950, № 6, с. 76.

В спектакле «Дорогой бессмертия» Товстоногов выступал в качестве не только режиссера, но и соавтора (совместно с В. Брагиным) пьесы. Это было естественно, ибо литературная первооснова, не рассчитанная на сцену, требовала конструктивного режиссерского подхода.

Книга Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее» дала Товстоногову материал, соединявший в себе репортажную достоверность и глубочайшее обобщение, настоятельно требовавший художнического осмысления. Крылатые слова чешского коммуниста, обращенные к человечеству: «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!» — во многом определяли публицистическую актуальность спектакля, вышедшего во время активно развернувшейся борьбы за мир. Режиссер не боялся прямого публицистического хода, как никогда не боялся давать точные приметы своего замысла. На занавес спектакля, составленный из флагов различных стран, проецировались строки сообщения о присвоении Ю. Фучику Международной премии мира. В финале на занавесе возникало повторенное на разных языках слово «мир».

Публицистика сочеталась в спектакле с вниманием к внутреннему миру человека, с интересом к детали, к подробностям и приметам тюремного быта. Луч света, проникавший в камеру Фучика, подтяжки, которые вывешивались на дверях камеры в знак того, что ее обитатель уведен из тюрьмы, придавали сценическому действию подлинность, особую художническую окраску.

Действие спектакля свободно переносилось из настоящего в прошлое. Художник В. Иванов создал декорационную установку, в которой на планшете сцены шли эпизоды, происходящие в настоящем времени, а раздвигающаяся в глубине сцены, выше планшета, ширма открывала те места действия, которые находились вне стен тюрьмы.

«В этом сочетании,— писал постановщик,— нам хотелось, чтобы план настоящего, план непосредственной жизни и деятельности Фучика в тюрьме, воспринимался как основной, определяющий, а план воспоминаний либо подчеркивал и усиливал ощущение тюремной жизни Фучика, либо контрастировал с тем, что происходит с ним в Панкраце».¹

В спектакле был возрожден, очищен и приведен в соответствие с искусством психологического театра принцип режиссерского монтажа эпизодов. По сути дела, это было открытие, широко использованное в дальнейшем нашей режиссурой.

С этого момента можно говорить о стиле Товстоногова, хотя сам этот термин не обладает достаточной терминологической определенностью. Мы имеем здесь в виду сложную совокупность

¹ Г. Товстоногов. Режиссерский замысел.— В кн.: «Дорогой бессмертия». М., 1953, с. 31.

мировоззренческих взглядов и эстетических особенностей, сообщающих произведению идейную значительность и художественную цельность, придающих ему индивидуальность, уникальность.

Свой стиль у Товстоногова оформляется не сразу. Это качество накапливается, оттачивается, подчас исчезает в одном спектакле, но с особой силой выявляется в следующем. Его осязаемые приметы проскользнули в «Кремлевских курантах» Н. Погодина (1940) и «Ленушке» Л. Леонова (1943), поставленных в Театре им. А. С. Грибоедова.

Главной темой погодинской пьесы Товстоногов считал мечту Ленина о будущем России. Он поставил спектакль в обобщенных формах, свободных «от документального воспроизведения историко-бытовых деталей».¹ В определении жанра спектакля угадывается будущая смелость и точность жанровых решений Товстоногова. «Кремлевские куранты» он видит «не исторической хроникой в 13 картинах», а «романтическим спектаклем о претворении в жизнь идеалов вождя советского народа».²

В то же время режиссер старался раскрыть в образе вождя революции (в роли В. И. Ленина выступал К. Мюфке, уже имевший успешный опыт работы над образом Ильича) черты простого и сердечного человека, увлеченного своей мечтой и увлекающего других. Решение спектакля встретило застенографированные возражения, благодаря которым можно получить сегодня ясное представление о стиле спектакля. Один из критиков, выступая на обсуждении спектакля в Театре им. А. С. Грибоедова, говорил, что «должна быть признана ошибочной» концепция, которая «сводится к тому, что в образах вождей стараются подчеркнуть их простоту, скромность и обыкновенность». Критикуя оформленные картины «кабинет Ленина», он заметил, что «строгость, которая характеризовала обстановку работы Ленина, здесь подменена подчеркнутой бедностью и нарочитой скромностью». Проявления этой концепции он отметил также в игре актера, создающего образ Ленина, в его стремлении «подчеркнуть простоту вождя». В эпизоде, который не понравился критику, Ленин поднимал шапку, брошенную в сердцах крестьянином на пол.³ Режиссер энергично отстаивал свое решение спектакля.

В газетных рецензиях отмечался, однако, успех спектакля, «серьезная работа молодого режиссера Г. Товстоногова».

Спектакль «Ленушка» не увенчался удачей: «Режиссер искал афористичности языка, а пришел к причудливой сгущенности... искал обобщенный поэтический образ, а нашел мистирию... Он искал необычное в неведомом, в небывшем. А самое

¹ «Коммунисти», Тбилиси, 1940, 5 ноября (на груз. яз.).

² Там же.

³ Совещание по вопросу спектакля «Кремлевские куранты» в Театре им. А. С. Грибоедова. 6 ноября 1940 г. Стенограмма. Гос. театральный музей Грузинской ССР. Фонд Театра им. А. С. Грибоедова, № 5974.

необычное было рядом, в будничном и каждодневном».¹ Никогда впоследствии режиссер не обращался к такой «мистериальной» стилистике.

Стиль, ясно читаемый, существовал в спектакле «Где-то в Сибири», более явственно в московской версии, чуть менее — в ленинградской. Если попытаться вывести некую закономерность, то, видимо, можно сказать, что стиль образуется из устойчивых, принципиальных творческих составных, которые находятся между собой в подвижном, подчас контрастном эстетическом соотношении. Психологическая достоверность актерского существования в «Дороге бессмертия» передавала особую трагическую тональность спектакля.

При всей внешней патетичности спектакля, его внутреннем пафосе, активности в утверждении идей, именно этот спектакль был, пожалуй, первым в творческой практике Г. Товстоногова (если не считать учебных спектаклей, поставленных со студентами Грузинского театрального института), в котором применен этюдный метод репетиционной работы.

Исполнитель роли Бема М. Розанов вспоминал: «Постановщик спектакля Г. Товстоногов и режиссер А. Рахленко предложили на первых порах метод этюдной разработки той или иной сцены... Роли откладывались в сторону, и мы должны были проделать простой этюд, оперируя своими словами. Вначале работа шла довольно робко, ощущалась связанность, не хватало нужных слов, но постепенно мы начали увлекаться этой задачей, стали появляться нужные слова...»²

Вряд ли это случайно. Тут двойная закономерность: сам режиссер «дозрел» до такого уровня творчества, и драматургический материал, тянувший исполнителей на внешний пафос, заставил искать путь к передаче того «простого героизма» (слова Пабло Неруды из речи по поводу присуждения Ю. Фучику Международной премии мира), который диктовался замыслом спектакля и документальным характером литературного материала.

Внутренним, сквозным движением спектакля был путь Фучика к победе над своими палачами, путь к победе коммунизма над фашизмом. Это был замысел спектакля, режиссерское ощущение его действенной природы. «Мы поставили перед собой задачу показать в спектакле, как Юлиус Фучик превращается из узника в победителя, из обвиняемого в прокурора гневного и беспощадного. Нам хотелось на всем протяжении спектакля, от сцены к сцене, показать, что, чем меньше остается жить Фучику, тем больше начинают его бояться враги, тем сильнее становится он, ибо силы он черпает в правоте великого дела, за

¹ Р. Бенъяс. Георгий Товстоногов. Л.— М., 1961, с. 34.

² М. Розанов. Воплощение отрицательного образа.— В кн.: «Дорогой бессмертия», с. 70.

которое борется», — писал Товстоногов.¹ Эта внутренняя тема получала действенное развитие от акта к акту, каждый из которых имел свою кульминацию, свое сквозное действие, свою задачу в решении общей картины спектакля. Первый акт, более других изобиловавший наплывами прошлого, заканчивался ключевой репликой Фучика: «Мы будем бороться»; второй акт, почти весь происходивший в тюремной камере, рассказывал о борьбе Фучика за сплочение коллектива заключенных, заканчивался сценой встречи Первого мая. Раздвигался потолок тюрьмы, открывая тюремный двор и выходящие в него окна камер, из которых все громче и громче неслось пение узниками «Интернационала». Чрезвычайно важной в этом акте была сцена встречи Фучика и надзирателя Колинского, который передавал заключенному карандаш и бумагу, одна из самых впечатляющих сцен спектакля по контрасту суровой внешней интонации и глубоко скрытому чувству дружбы двух людей, объединенных общей борьбой и общим риском.

Центральной в третьем акте была едва ли не самая известная сцена этого спектакля — в ресторане «Флора», куда следователь Бем привозит Фучика, надеясь видом любимой Фучиком Праги, мгновением свободной жизни сломить его сопротивление. Тут была идейная кульминация спектакля, моральная победа в схватке с фашистами. Сцена заканчивалась сообщением об объявленной в Германии неделе траура по случаю разгрома немецких войск под Сталинградом. Последняя реплика Фучика: «Едем в тюрьму, Бем» — заключала ясный и глубокий подтекст.

Стилевое качество спектакля выросло из самых различных художественных составных: открытая метафора, публицистический прием, тонкий психологизм и гротеск, почти карикатура в изображении некоторых персонажей — все это было скреплено единым внутренним действием.

«Дорога бессмертия» указывала на движение новых тенденций в режиссуре. Время подтвердило, что это движение было необратимым, в его основе лежали не личные, но всеобщие потребности искусства, требующего новых красок и приемов, более активного режиссерского «строительства». Два пространственных плана спектакля, соответствующие настоящему и прошедшему времени действия, выглядят сейчас уже старомодно. Ни один режиссер не стал бы сегодня так строить спектакль, а, используя накопленные приемы условных решений и положившись на воображение зрителей, воспитанное за последние годы, сыграл бы оба временных плана на планшете сцены. Однако и в то время решение, предложенное Товстоноговым, далеко не во всем казалось закономерным, в нем виделась «подмена логического раз-

¹ Г. Товстоногов. Режиссерский замысел. — В кн.: «Дорогой бессмертия», с. 14.

вития образа его дробным показом в двух параллельных плоскостях».¹

Спектакль «Дорогой бессмертия» был одной из первых разведок в области нового режиссерского языка, почти спровоцированный тем, что режиссер имел дело с особенной, менее всего рассчитанной на театр, литературной основой. Однако главный итог работы над «Дорогой бессмертия» был не случайным, а глубоко закономерным — режиссура училась расширять и использовать арсенал выразительных средств для создания своего художественного мира.

«Дорогой бессмертия» именно поэтому стал значительным спектаклем в творческой биографии режиссера и чрезвычайно существенным шагом в развитии творческих идей всего советского театра, что он обозначал важные приметы и особенности в эстетическом поиске: близилось время возрождения прав театральности, время споров об условности и правде.

Очевидное еще в работе над «Кремлевскими курантами» сочетание обобщенной, активной режиссерской формы (образа спектакля) с естественным и психологически точным актерским решением стало одним из важных принципов режиссуры Товстоногова. Обогащенный, развитый до изощренности, этот принцип встретится во многих последующих работах режиссера в различных жанровых вариациях: в «Гибели эскадры» и в «Оптимистической трагедии», в «Четвертом», в спектаклях «Когда цветет акация» и «Правду! Ничего, кроме правды!..».

Следует отметить, что в наиболее чистом своем виде он будет применяться постановщиком в советских пьесах. Согласный с заветом «умирать в актере», Товстоногов не хотел умирать в спектаклях.

В общем контексте движения нашей режиссерской мысли этот принцип имел немаловажное значение, ибо способствовал активизации режиссерской позиции. В разработке и практическом утверждении его — большая заслуга Товстоногова.

Период работы в Театре им. Ленинского комсомола отнюдь не был временем, когда шагают «от успеха к успеху». Во многих отношениях это был период накопления, собирания сил, период проб.

Между спектаклями «Из искры...» и «Дорогой бессмертия» (за второй из них режиссер Г. Товстоногов, художник В. Иванов, артисты Д. Волосов (Фучик) и М. Розанов (Бем) получили Государственную премию) были вполне проходные работы — «Испанский священник» Д. Флетчера, «Студенты» В. Лифшица, «Закон Ликурга» по Т. Драйзеру. Кроме, пожалуй, «Студентов», которые были переделаны в пьесу из сценария по инициативе театра, остальные пьесы типичны для репертуара театров того времени. Спектакли получали высокие оценки прессы, но не

¹ «Советская культура», 1954, 25 августа.

были они, тем не менее, явлениями, в которых резко отразилось бы индивидуальное свойство режиссера, сопряженное с глубинными тенденциями движения театра.

Не случайно, что ни «Закон Ликурга», ни «Испанский священник» почти никогда не вспоминались режиссером, так же как не случайно, что «своя» пьеса «Студенты» давала материал для раздумий, для сопоставлений, работа над спектаклем послужила к активному накоплению режиссерского опыта.

В «Студентах» были крупницы новой художественной истины, подлинности сценической жизни. Для Товстоногова вообще характерно начинать движение по тому или иному — идейному или эстетическому — пути, когда это движение еще не стало всеобщим. Дар его предвидения, предчувствия в этом смысле поразителен. В буднях театральной работы, в размеренности ее дней, в проходных спектаклях зарождается и начинает свою пока не очень заметную жизнь новая мысль режиссера. Форма творческого существования режиссера еще вполне напоминает общую, не расходится с ней, но внутри, подспудно уже началось движение к новому, оно ждет момента, нужного материала, чтобы оформиться и предстать в своем чистом качестве. Творческая мысль живет в душе режиссера крепко, не дает отмахнуться, уйти в сторону, пока не приведет к такому спектаклю, который выразит ее убедительно и полно и тем исчерпает, а исчерпав, тут же родит новую творческую идею.

В эти годы творчество Товстоногова питается двумя как будто исключаящими друг друга художественными стремлениями. Он одним из первых убежденно и последовательно применяет этюдный метод, сообщая принципам системы Станиславского их истинную действенность. С другой стороны, он в эти годы ищет и находит особую стилистику героического спектакля, которая, казалось, вот-вот окончательно скомпрометирует себя ложным пафосом.

Анализируя творчество того или иного художника, всегда испытываешь желание найти в его движении некую предопределенность, которая обычно вызывает несколько скептическое отношение, такой логичной и последовательной оказывается под пером исследователя дорога художника. Но известно, что всякое развитие, в том числе и развитие творчества художника, объективно подчиняется некоторым общим закономерностям.

Мало найдется режиссеров, чей путь обладал бы такой последовательностью, какая просматривается у Товстоногова.

Прежде всего, следует отметить, что период работы Товстоногова в Театре им. Ленинского комсомола (1949—1956) совпал с довольно трудным временем в истории советского театра. Это было время, когда получила значительное распространение и влияние так называемая теория бесконфликтности, искоренение которой началось после статьи в «Правде» 7 апреля 1952 года «Преодолеть отставание в драматургии», но шло мед-

ленно, ибо требовалось в драматургии, режиссуре и критике преодолеть инерцию мышления.

Даже Товстоногов, казалось бы, менее других подверженный влиянию пресловутой «теории», получил заслуженный упрек за спектакль «Донбасс», как спектакль бесконфликтный.

Процесс осмысления жизни, искусства, соотношения постановочных приемов и внимательного, неторопливого исследования реальных характеров шел скачками, медленно, но неуклонно. В 1955 году, подводя предварительные итоги, Товстоногов говорил о странном противоречии:

«Когда мы имеем дело с современной пьесой, которая построена по законам драматургии, но проблематика в ней оказывается мелкая, жизнь отражена не по-настоящему, тут мы терпим поражение.

А в других случаях, где как будто отсутствовала возможность постановки пьесы, настолько она казалась рыхлой, разваливающейся композиционно, без видимого сюжета, но была настоящая жизненная правда, такое произведение чаще выигрывало».¹ В качестве примера Товстоногов назвал «Где-то в Сибири» и «Студенты», которые удались, и «Совесть», в работе над которой он потерпел поражение.

Найти соединение реальности, правды и широкого охвата жизни, истории пока не удавалось. Но важно, что в этом направлении уже шел поиск, и рано или поздно должна была прийти победа.

Она пришла в работе над «Гибелью эскадры» А. Корнейчука, недаром Товстоногов через восемь лет повторил этот спектакль, внося, конечно, серьезные изменения в постановочный план, в Большом драматическом театре.

«Гибель эскадры» не только дала материал для синтеза двух линий художественного поиска Товстоногова, соединив крепкую постановочную форму с глубоким вниманием к внутреннему миру человека, не только обозначила важнейший рубеж, предвосхищая многие спектакли конца 1950-х — начала 1960-х годов, но и надолго определила важнейшую — героическую — линию в творчестве Товстоногова. В русле «Гибели эскадры» — «Оптимистическая трагедия», «Океан», «Поднятая целина», «Не склонившие головы», «Правду! Ничего, кроме правды!...». Кроме спектаклей, которые стилистически примыкают к героическому тону «Гибели эскадры», нужно отметить, что и в камерно-психологических постановках Товстоногова растворена проблема взаимоотношения личности с историей, характерная для спектаклей героического плана.

Здесь начинается видимый, реально ощутимый исток того качества режиссуры Товстоногова, которое подразумевает ха-

¹ Заседание правления ЛО ВТО. 19 декабря 1955 г. Стенограмма. Библиотека ЛО ВТО, № 1250-с, с. 9.

рактик как сложную сумму общественных отношений, как отражение исторических процессов в одном человеке, в строе его души.

«Гибель эскадры» снимала противоречие, мучившее многих художников сцены: между вниманием к внутреннему миру человека, тонкостям его психологии и раскрытием героической, исторической, общественной его роли. Значение героя определялось равно и его свершением, и масштабом личности. Этическая тема смыкалась с героической. «Гибель эскадры» предвещала важнейшие и сложнейшие процессы художественных поисков более позднего времени.

Пьеса А. Корнейчука «Гибель эскадры» почетно и достойно стояла в ряду лучших произведений советских авторов об эпохе революции и гражданской войны. Ко времени постановки пьесы Товстоноговым «Гибель эскадры» обрела в сценической традиции высокое уважение с оттенком чуть холодноватой почительности. Режиссеру было необходимо установить душевную близость пьесы и времени, сроднить нас с героями спектакля, заставить зрителей остро и лично пережить трагедию гибели эскадры.

Установившаяся традиция понимала пьесу как рассказ о трагическом эпизоде гражданской войны — необходимости потопить черноморскую эскадру, чтобы она не попала в руки врага.

В режиссуре Товстоногова раскрывалась не драма моряков, топящих родные корабли, но трагедия осознания высших целей, трагедия самопожертвования, возможности невозможного. Наверное, по астрономическому времени «Гибель эскадры» имела самый длинный финал, но он-то и был кульминацией спектакля, его трагическим апофеозом. Долго шаркали швабры, драя в последний раз палубу, и штрих корабельного быта обретал трагический алогизм — палуба ведь через несколько минут скроется под водой. Уходили с корабля моряки долго, сосредоточенные, под молчаливыми взглядами провожающих, торжественно застывших со вскинутой для приветствия рукой, под щемящие звуки вальса «Тоска по родине». Уходил один, второй, третий, кто-то с узелком вещичек, кто-то с корабельным псом. Казалось, что режиссер теряет чувство меры. Но именно этот бесконечный ряд героев и заключал в себе трагическое ощущение конечности прощания.

«Гибель эскадры» с ее вниманием к каждому персонажу и эпическим размахом общего характерно трансформировала саму тему героя: суровая трагедия оказалась созвучной недавнему еще опыту войны, в ней оживал мужественный дух защитников Ленинграда, народный подвиг, героизм миллионов.

Дружно встреченная похвальными отзывами критики, «Гибель эскадры» получила и свою порцию справедливых упреков, которые сводились к тому, что замысел режиссера не всегда находил опору в актерской игре. Однако, каковы бы ни были

актерские недостатки спектакля, он стал прямым предшественником «Оптимистической трагедии», произведения рубежного в истории нашего театрального искусства.

«Оптимистическая трагедия» в постановке Товстоногова (режиссер спектакля Р. Агамирзян, художник А. Босулаев, композитор Кара Караев) была показана на сцене Ленинградского театра им. А. С. Пушкина в 1955 году и имела такой полный, единодушный и, может быть, даже неожиданный успех, какой в истории нашего театра получали считанные спектакли.

«Оптимистическая трагедия» утверждала непобедимость идеи социалистической революции, историческую правоту дела Коммунистической партии, преемственность революционных традиций. Это партийное качество спектакля следует особенно подчеркнуть, ибо оно внутренне определяет и само художественное новаторство «Оптимистической трагедии» в постановке Товстоногова.

Образ дороги, пути, безостановочного движения многозначительно выражал исторический оптимизм этого спектакля, еще более расширял смысл названия пьесы.

«Оптимистическая трагедия» на сцене Театра им. А. С. Пушкина раскрыла все основные сюжетные мотивы пьесы, придав им остросовременное звучание. Однако сюжет пьесы не обрел бы такой глубины и объемности, если бы не был сомкнут в спектакле с темой личности, ее подлинной и мнимой свободы. В столкновениях Комиссара и Вожака, Алексея и Вайнонена, во всех взаимосвязях героев спектакля утверждалась мысль о сознательной дисциплине, революционной организованности как действительном условии раскрепощения личности. Речь в спектакле шла о формировании нового типа человека, ощущающего себя не одиночкой, анархистски противостоящей миру, не песчинкой в людском море, а личностью, чьи интересы переплетены и соотнесены с главным в движении человечества.

Спектакль, который, казалось бы, мог быть решен только за счет массовых сцен, игравших в нем такую важную роль, спектакль монументальных, обобщенных пластических форм оказался в то же время насыщенным актерскими удачами, среди которых удача Ю. Толубеева в роли Вожака стоит на первом месте, но не заслоняет других. И. Горбачев — Алексей, О. Лебзак — Комиссар, А. Соколов — Сиплый, А. Ян — Вайнонен, В. Эренберг — командир корабля играли с настоящим проникновением в стилистику спектакля, в существо характеров своих героев. Запоминались многие эпизодические роли: Н. Вальяно — главарь пополнения анархистов, Е. Александровская — старая женщина, М. Екатерининский — первый офицер и другие.

Спектакль ясно выраженного, «железного» режиссерского рисунка оказался в такой же степени актерским спектаклем.

Постановщик спектакля Г. Товстоногов, режиссер Р. Агамирзян, художник А. Босулаев, композитор Кара Караев, артисты

Ю. Толубеев, О. Лебзак, А. Соколов и И. Горбачев подробно, по горячему следу рассказали о ходе работы над спектаклем в книгах: «Оптимистическая трагедия» (пьеса Вс. Вишневского на сцене Ленинградского государственного академического театра им. А. С. Пушкина), Л.—М., 1956; «Полк обращается к потомству», Л.—М., 1960.

Постановщику представлялось, что спектакль должен отражать «духовный опыт, мировоззрение, мысли и представления зрителей 1956 года, сегодняшних советских людей». Стремясь к этой цели, этой сверхзадаче спектакля, режиссёр полагал, что достичь ее можно лишь тогда, когда услышишь в общем хоре героев индивидуальные и неповторимые человеческие голоса. «Мы знали,— писал Товстоногов,— что если не сделаем этого, то наша задача окажется ограниченной созданием своего рода музыкально-сценической оратории, реквиема, быть может, очень торжественного и волнующего, но слишком отвлеченного и лишённого того, что составляет сущность театральной поэзии — реального человека с его судьбой, его делом, с его отношением с другими людьми».¹

В этом была закономерность, вытекавшая из художественной природы спектакля, который отметил новый рубеж в развитии реалистического метода нашего театра.

Новое качество режиссуры, заключавшееся в непривычном соотношении условного режиссерского образа и безусловности актерской игры, обрело действительное художественное качество в контакте с высокой общественной задачей, поставленной перед искусством историческим развитием.

«Социальный заказ» времени обращал взгляд художника к проблемам личности и народа, их роли и ответственности, к ведущим силам исторического развития. В этом смысле выбор «Оптимистической трагедии» был безошибочным, ибо пьеса Вс. Вишневского аккумулировала в себе актуальные проблемы времени в форме народной трагедии, равно как безошибочным был творческий замысел режиссера, в котором актерскому цеху отводилась центральная роль.

В «Оптимистической трагедии» многозначительно сошлись и синтезировались две, казалось бы, противоположные линии нашего театра: режиссерская — «строительская», волевая и актерская — традиционная в академическом варианте. Союз оказался плодотворным, еще раз подтвердив собирательную сущность стиля спектакля, вобравшего многое из предшествовавшего театрального опыта. Недаром спектакль дал обильный материал для размышлений о диалектике традиций и новаторства.

К работе над пьесой Вс. Вишневского Товстоногов подошел в непростой период своей творческой жизни. Четыре года, про-

¹ «Оптимистическая трагедия». Л.—М., 1956, с. 54—55.

шедшие со дня премьеры «Гибели эскадры», были наполнены энергичной работой, в которой значительные успехи соседствовали с огорчительными промахами. «Новые люди» и «Помпадуры и помпадурши» вновь давали ощутить всеильную власть постановщика, способную проникнуть в мир автора и воспроизвести его на сцене. «Первая весна» по роману Г. Николаевой, непосредственно предшествовавшая работе над «Оптимистической трагедией», дала радость встречи с материалом, в котором зазвенела искренняя и чистая нота, обнаружились самостоятельный характер, неожиданная острота общественной проблематики. Но были в эти четыре года не давшие радости «Донбасс» и «Степная быль», архаичные с момента рождения.

В большом мире советского театра обозначились важные перемены: прошли первые пьесы В. Розова, бурной полемикой прошумели арбузовские «Годы странствий», резко обозначились несхожие режиссерские почерки. Товстоногов на какой-то миг оказался в тени, пожалуй, только «Помпадуры и помпадурши», поставленные в Театре комедии, могли войти в ряд памятных спектаклей того времени («Достигаев и другие» в Театре им. М. Н. Ермоловой, «Васса Железнова» в Малом театре, «Тени» в Театре им. Ленсовета и московском Театре им. А. С. Пушкина, «Гроза» в Театре им. Вл. Маяковского, все — 1952 года, «Баня» в Театре сатиры — 1953 год, «Гамлет» в Театре им. Вл. Маяковского, «Годы странствий» в Театре им. Ленинского комсомола, «Дело» в Театре им. Ленсовета, «В добрый час» в ЦДТ, все — 1954 года).

«Оптимистическая трагедия» показала, что творческая пауза не была бесплодной.

«Оптимистическая трагедия» вышла на первое место среди спектаклей тех лет по силе обобщения, глубине проникновения в сложные взаимосвязи истории и современности, по значительности и актуальности идейного содержания.

Художественный язык спектакля не только оказался на уровне времени, но и чуть опережал его, ибо, скажем, споры о сочетании театральности, условности и правды, органики в реалистическом искусстве развернутся чуть позже премьеры «Оптимистической».

Эпический размах режиссерской мысли был подкреплен и соединен в спектакле с точными приметам времени, места, быта. Общая декорационная установка дополнена деталями, обозначающими географическую особенность места и создававшими острую и точную атмосферу, — скифская баба, петербургский скульптурный лев, корявое степное деревцо, плетень около хаты, тачанка.

Ремарки Вс. Вишневского, дающие, как известно, эмоциональную окраску действию, были переведены на пластический язык сцены во многих случаях по-своему, так, как требовал замысел режиссера. Впервые, кажется, Товстоногов вводит в оп-

ределение жанровой природы спектакля впоследствии столь любимое им литературное обозначение — «эпическая повесть». Цельность, последовательность, хочется сказать, плавность сценического хода спектакля шли от этого восприятия пьесы как цельного повествовательного произведения.

Психологический строй характеров брался подробно, в резких столкновениях, в непрерывной внутренней изменчивости. Идейная убежденность и непреклонная воля Комиссара реализовывались не статическим, иллюстративным способом, а возникали из чрезвычайно насыщенной динамичной структуры роли, равно как и мрачная давящая сила Вожака возникала из его непрерывной заботы о сохранении своего влияния. Монументальный Вожак был суетливым человеком, хотя не сделал ни одного поспешного движения. В процессе работы над спектаклем были с таких исходных позиций проработаны все большие и малые роли пьесы.

В этом принципиальном пункте было, кстати сказать, то решающее качество, которое отличало спектакль Товстоногова от первой сценической интерпретации «Оптимистической трагедии» в Камерном театре.

Режиссерский строй «Оптимистической трагедии» Пушкинского театра, система актерских образов, сочетание эпического размаха, революционной страстности, широты исторического обобщения и тех достижений в разработке психологического театра, которыми владел Товстоногов, сделали спектакль знаменем советского театрального искусства.

«Оптимистическую трагедию» Товстоногов поставил также в 1957 году в Национальном театре Чехословакии и в Будапештском театре.

Хотя Товстоногов и говорил, что некоторые моменты замысла не удалось полностью реализовать (он отмечал, например, что Ведущим не нашлось органичного места в действенной структуре спектакля), «Оптимистическая трагедия» явилась общепризнанным образцом художественно цельного, монолитного театрального произведения, законченно выразившего эпическую линию советской режиссуры. В этом смысле «Оптимистическая трагедия» продолжила ту линию развития нашего театра, в которой поиски охвата событий, стремление воплотить обобщенные образы героев, не потеряв психологической конкретности характеров, дали ряд великолепных произведений, с наибольшей художественной силой доказавших торжество метода социалистического реализма и истинную новаторскую сущность советского искусства.

«Оптимистическая трагедия» — на той линии нашего искусства, которую начинает эйзенштейновский «Броненосец «Потемкин»».

Судьба стиля как идейно-художественного комплекса определяется глубокими причинами, заложенными в социальной дей-

ствительности. Явственно обозначенный стиль трансформируется так, что кажется своей противоположностью. Товстоногов больше не возвращался к сценическому языку «Оптимистической трагедии», даже работая над материалом, который, казалось, мог бы ему соответствовать, например в «Поднятой целине», но в то же время опыт «Оптимистической трагедии» в той его мировоззренческой сути, которая утверждает связи человека и мира, личности и истории, питает большинство последующих работ режиссера.

Выпустив как руководитель постановки «Униженные и оскорбленные» по Ф. Достоевскому в Театре им. Ленинского комсомола и «Русалку» Даргомыжского во Дворце культуры им. С. М. Кирова, Товстоногов в феврале 1956 года принимает Большой драматический.

Дебютным спектаклем Товстоногова в БДТ была «Безымянная звезда» румынского драматурга М. Себастиану. Хорошая, в меру сентиментальная история о мечтательном учителе, задвленном обывательской средой, была воспроизведена на сцене со вкусом и тактом. Спектакль получил поддержку критики и внимание зрителей, что было едва ли не главным в тот момент для БДТ и его руководителя. «Безымянную звезду» можно назвать предтечей того безусловного, переламавающего зрительскую антипатию успеха, который пришел со спектаклями «Когда цветет акация» П. Винникова и «Шестой этаж» французского драматурга А. Жери (оба — 1956 г.).

Спектакль «Когда цветет акация» привораживал молодых задором, ритмом, искренностью, концертной праздничностью, усмешкой, иронической интонацией режиссера. Театр не скрывал своего снисходительного отношения к пьесе, переводя «действие в иронический план, как только пьеса Винникова становится удручающе наивной»,¹ и в этой откровенности спектакль был содержателен и значителен. Умная позиция театра, доверие к зрителю и его чувству юмора побеждали в постановке, которая, при всей своей незамысловатости, обладала внушавшим уважение внутренним достоинством — свойство, весьма ощутимое во всех последующих работах театра, этическое качество, выразившее новое мироощущение художника в самостоятельности и творческой свободе. В БДТ об этих спектаклях сохранится добрая память как о первых, особенно дорогих успехах.

Однако важнее всего отметить, что в «Акации» и «Шестом этаже», пусть пока пунктирно, наметилось то качество эстетики Товстоногова, которое разовьется вскоре в целую режиссерскую систему.

Спектакли, рассказывающие о рядовых людях, обладали по особому доверительной и лиричной интонацией — первым предчувствием трагической откровенности князя Мышкина в инсце-

¹ «Советская культура», 1957, 15 июня.

нировке «Идиота», душевной наполненности героев иных спектаклей. После этих двух постановок станет ясно, что в искусстве Товстоногова определилась плодотворная тенденция, вошедшая в жизнь и театральные мотивы времени, отразившая потребность в искусстве, внимание которого сосредоточено на внутреннем мире человека.

Чуть остраненная несовременными сюжетами от реальности нынешнего дня, эта линия ждала драматурга, который позволил бы ей раскрыться на материале современности с очевидной полнотой. Таким драматургом для Товстоногова явился А. Володин, его пьеса «Пять вечеров».

И противники, и поклонники пьесы и спектакля ощущали их как принципиальное явление. Завязавшийся спор шел не об отдельных достоинствах и недостатках, а о позиции писателя и режиссера, об образе героя, об идейной значительности выбранного автором сюжета, шире — о направлении развития театрального искусства. По прошествии лет («Пять вечеров» были поставлены в 1959 году) можно уже спокойно разобраться в том, что вызывало споры, и отметить как сильные, имевшие перспективу развития, так и слабые, преходящие мотивы пьесы и спектакля.

«Пять вечеров» упрекали в «вечернем настроении», в расплывчатости идейной линии, в стремлении «жизненную правду выставить в нарочито будничном свете».¹

Можно было бы собрать множество других критических замечаний в адрес пьесы, и они будут по-своему логичны и убедительны. Однако Товстоногов решительно защищал пьесу от нападок, объяснял свое понимание проблемы: «В пьесе «Пять вечеров» нет героев, совершающих открытия, героические подвиги. Обыкновенные люди — мастер цеха, шофер, студент, телефонистка с переговорной, инженер-химик — заставляют себя, своих друзей, своих любимых жить чище, лучше, честнее. За такие подвиги не награждают орденами, о них незачем писать в газетах. Но пьесы о них писать надо. И играть их надо».²

Защищая «Пять вечеров», а позднее и «Мою старшую сестру». Товстоногов отнюдь не абсолютизировал обозначенное ими направление в драматургии, не противопоставлял его другим линиям, прежде всего героической, но утверждал, что направление это имеет принципиальное значение, ибо дает реалистическому искусству возможность вторгнуться в еще одну важную сферу жизни.

Точность режиссерского мышления, входящая в понятие таланта, оттачивается и углубляется прежде всего на современной драматургии, и именно на такой, которая предлагает новые пути, новый способ драматургического решения. Сценически такая

¹ «Театр», 1959, № 12, с. 78.

² Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 37.

драматургия утверждается только в том случае, если режиссер-первопостановщик находит к ней точный художественный ключ. «Недавно у меня была репетиция одной современной пьесы, — писал Товстоногов, — где автором уловлена эта черта современного человека — «закрытость» чувств... Там речь идет о любви. Два человека встречаются. Не виделись семнадцать лет. Когда-то любили друг друга. Но вместо того, чтобы показать, как происходит это, чтобы постепенно перед нами выросла картина прошлого, чтобы мы только догадывались о том, что творится в сердцах этих людей, нам уже на первой минуте продемонстрировали открытое чувство любви, и было ясно: она без него не может жить.

Это не случайная ошибка. И происходит она потому, что мы все еще находимся в плену привычного, в плену старых театральные представлений и мало думаем о современности в глубоком и всеобъемлющем значении этого понятия».¹

Легко понять, что речь тут идет о репетиции «Пяти вечеров», где главные роли репетировали и играли в спектакле Зинаида Шарко и Ефим Копелян, успех которых многое определил в утверждении современного стиля актерского искусства.

Разумеется, вполне можно понять позицию тех, кто опасался, что идейно-стилистическая тенденция «Пяти вечеров», да еще в ее принижено-бытовом сценическом варианте, станет главенствующей в нашем театре.

Сам Товстоногов отнюдь не считал, что так должно быть, ибо неизменно высказывался в пользу реального художественного многообразия в искусстве. Достоинство пьесы Володина он видел не в точном воспроизведении быта, узнаваемости интонаций и житейских взаимоотношений. Это было качество пьесы, весьма им ценимое. Но достоинство он нашел в том, что пьеса открывала для него возможность осветить быт поэзией, лирикой и таким образом сценически открыть значительность нравственных проблем, затронутых драматургом.

Новое качество режиссуры, выявившееся в «Пяти вечерах», было не только в степени достоверности, в атмосфере редкой естественности и органики актерской игры, но в том, что бытовую пьесу, сюжет которой в пересказе будет выглядеть почти банально, он воспроизвел с необычайной лирической одухотворенностью. Корни этого реализма в ранних чеховских спектаклях МХАТ, в чеховской поэтике, недаром первая половина 1960-х годов отмечена чеховскими спектаклями.

Новая суть режиссерского подхода, новая грань реализма была не в стилистике, а прежде всего в способе художественного освоения характера человека, не в одной искренности, не в верности формам жизни (искренни и правдивы были многие спектакли), но в том, что конфликт здесь проходил через душу

¹ Г. Товстоногов. Круг мыслей, с. 56.

героя и герой сам перестраивался, преодолевал в себе преграды, избавлялся от предрассудков и осознавал свое место в мире, свою значительность и свое достоинство. Герой Товстоногова выступал аналогом лирическому герою в поэзии.

(Заметим попутно, что И. Смоктуновский в роли Мышкина и З. Шарко в роли Тамары явственно обозначили новый актерский стиль в БДТ. Предыдущий период классично завершил В. Полицеймако ролью баснописца Эзопа в «Лисе и винограде»). З. Шарко — Тамара и Е. Копелян — Ильин великолепно раскрыли в характерах своих героев драму преодоления самих себя, показали, как тяжело и трудно восстанавливается человек, потерявший надежды, и как прекрасен он в счастье.

Некоторые упрекали спектакль в пропаганде уныния. Но он был содержательно оптимистичен, направлен против пессимизма, ибо утверждал человека властелином своей судьбы.

Автор пьесы писал впоследствии: «Обвинения в приземленности и очернительстве были, разумеется, потешны... Лишь ненормальный психически человек может утверждать своим творчеством, что жизнь ужасна. Только — помогать жить. Потому что другой жизни — вместо этой, лучше этой — не будет».¹

Восходящий к чеховской традиции поэтический реализм Товстоногова координировался с тем, что искали и утверждали тогда же некоторые другие режиссеры, прежде всего О. Ефремов в «Современнике».

В работе над первыми спектаклями в Большом драматическом театре (и с особой ясностью в работе над «Пятью вечерами») уточнялись многие важные принципы творчества режиссера. В первую очередь в области создания образной структуры спектакля, его режиссерской партитуры и в работе с актером. Новый взгляд на героя, новая грань реализма требовали своих выразительных средств и приемов. Очевидно, что та или иная линия в искусстве укрепляется, имеет перспективу развития только в том случае, если мировоззренческие, идейные мотивы творчества, доказав свою общественную актуальность, выступают в неразрывном единстве с соответствующими им художественными средствами.

Театр — громоздкое искусство, ему всегда нужно время, чтобы из отдельных озарений, случайных открытий, счастливых совпадений темпераментов и мыслей художников, под воздействием времени, его общественных движений постепенно вызрел качественно новый этап в реалистическом отражении действительности. Театр — коллективное искусство еще и в том смысле, что его общий творческий облик формируют разные художники. Как бы ни были значительны открытия того или иного режиссера, в эстетическом и историческом смысле у него находятся предшественники и попутчики, ибо театральное искусство

¹ А. Володин. Для театра и кино. М., 1967, с. 308—309.

делают вместе многие, составляя общую мозаику каждый из своего цвета. Театру, как виду искусства, для нормального развития важно не только многообразие художественных направлений, эстетически спорящих между собой, но и многообразие индивидуальностей в русле одного творческого принципа.

Новый этап открывали спектакли Г. Товстоногова и О. Ефремова, А. Эфроса и М. Туманишвили, полемически его обогащали спектакля Ю. Завадского, Б. Равенских и Р. Симонова, позднее Ю. Любимова.

Сам Товстоногов как художник понимал, что дело не только в успехе того или иного спектакля, но в судьбе направления. Это понимание было особенно острым в тех случаях, когда речь шла о сценическом успехе современной пьесы, ибо ее неуспех мог поставить под сомнение правомерность принципа. Классику в таких случаях защищает «академическое» уважение, о чем Товстоногов прямо говорил на профессиональных встречах и в общей печати. В Ленинграде он встретился летом 1962 года с участниками режиссерской лаборатории Н. П. Охлопкова — оппонента в недавнем жарком споре. Сам факт этот по-своему красив — два больших художника готовы спорить друг с другом, но раз речь идет об искусстве, они согласны выслушать со вниманием чужую речь, пустить оппонента к ученикам.

Отвечая на один из вопросов, Товстоногов говорил тогда: «Для меня сейчас очень важны спектакли Володина. За него идет сейчас борьба, идет полемика. Его неуспех будет неуспехом не только данного театра, а целого направления. Он мне представляется самым современным автором, при всех его потерях. Это не Чехов, но это что-то по-новому сказанное о сегодняшнем человеке. Поэтому особенно волнует — выйдет спектакль или не выйдет. Если не выйдет «Горе от ума» — это одно дело, а проигрыш Володина — это большой проигрыш».¹

Спектакли «Пять вечеров» и «Варвары» не случайно стоят рядом в творческой биографии Товстоногова, при всей разности их драматургического материала. Опыт работы над «Пятью вечерами», встреча с пьесой, «своеобразие конфликта которой заключается в том, что, при крайних, полярно противоположных позициях действующих лиц, при огромном накале их столкновения, в ней нет лагерей положительных и отрицательных персонажей, нет деления людей на хороших и плохих»,² существенно повлияли на режиссерский подход к «Варварам». Речь идет о методе мышления режиссера, который видит в характере персонажа источник саморазвития сюжета, средоточие конфликтных линий пьесы.

Открытие жизненной темы и способа ее художественного освоения у большого художника происходит одновременно со слож-

¹ Режиссерская лаборатория Н. П. Охлопкова. 19 июня 1962 г. Стенограмма. Библиотека ЛО ВТО, № 1794-с.

² Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 39.

ной «технологической переоснасткой» глубинных механизмов его искусства.

Принципиально важное, новое явление в искусстве опирается на многослойный фундамент, который составляет различные по значению, но равно необходимые слагаемые, начиная от философских, эстетических и кончая элементарными вопросами организации театрального производства. Между этими полюсами лежит та сфера, которую условно можно назвать технологической. Поэтому важно определить главный «инструмент» режиссерского искусства, выделить основной материал режиссерского образа спектакля.

Товстоногов неоднократно и убежденно излагал мысль о том, что режиссер обязан считаться с природой драматургического произведения, что задача режиссера — раскрыть драматурга, его замысел, его суть, а не навязывать пьесе тех красок и значений, которые противоречат замыслу автора и структуре пьесы.

Мысль эта является для него основополагающей. Он утверждал ее не только в практической работе над спектаклем, но и теоретически. В полемике с Охлопковым («Открытое письмо Н. П. Охлопкову») ¹ мысль о идейно-художественном приоритете автора была одной из центральных. Однако Товстоногов вел спор не только с позицией Охлопкова, не только с тенденцией вольного обращения с авторским замыслом и стилем, достаточно в то время привлекательной и распространенной, но и с той тенденцией, которая принижала роль режиссера до уровня разводящего. Отрицая позицию Охлопкова и не принимая сторону «безобразного» (по выражению А. Д. Попова) искусства, следовало предложить свою творческую программу.

Товстоногов никогда не отрекался от основных принципов учения Станиславского, никогда, даже в самые трудные для системы годы, не искал иной веры, но при этом он выступал как истинный последователь, который развивает принципы учения, а не пытается вывести из учения формулы, применимые на все случаи жизни.

Острота проблемы заключалась в том, что, отстаивая верность духу и стилю автора, Товстоногов как бы лишал режиссера самостоятельности, права на свою трактовку, новое прочтение.

Впоследствии Товстоногов уточнил для себя тезис об отношении режиссера к автору, точнее его сформулировал и говорит теперь об этом прямо: «Много лет назад я писал «Открытое письмо» уважаемому Н. П. Охлопкову, ныне покойному, о взаимоотношениях режиссера с автором, как я это понимаю. И должен признаться, что в пылу полемики высказал в этом

¹ Г. Товстоногов. Круг мыслей, с. 86. Впервые «Открытое письмо Н. П. Охлопкову» было опубликовано в журнале «Театр», 1960, № 2.

письме одно положение, которое сегодня, через годы, прошедшие с тех пор, должен пересмотреть. Сохраняя полностью тезис о примате автора, я должен признать, что в том письме не учитывал времени, фактор эпохи, сегодняшнее восприятие автора зрителями. Должен рассматриваться не автор сам по себе, а как сегодня звучит этот автор. Этого «сегодня» не было, и я считаю это своей теоретической ошибкой, ибо без этой поправки тезис теряет смысл. Но тогда мне было важно утвердить примат драматического произведения во всех случаях жизни.

Сегодня я думаю, что концепция режиссера в трактовке произведения уже существует в зрительном зале, нужно услышать ее и средствами театра художественно выразить».¹

К уточнению теоретической формулировки следует, конечно, добавить, что речь идет именно о теории, об осознании интуитивного творческого процесса, а не о реальном для того времени методе работы постановщика. Товстоногов — и в этом была вся сила — именно услышал время, увидел «Пять вечеров» через настроение зрительного зала.

В те годы много и часто спорили о режиссерских позициях, методах работы с авторами и артистами.

В памятной дискуссии 1950 года, проведенной газетой «Советское искусство», речь шла о методе физических действий. Товстоногов принял участие в дискуссии, заняв позицию человека, который не считает, что метод физических действий исчерпывает всю систему. Это была, как показало время, не только правильная с точки зрения трактовки системы, но и плодотворная позиция. Однако Товстоногов еще не идет дальше этого утверждения, не предлагает ничего конструктивного. Пока он только убежден, что не стоит подменять систему какой-либо ее частью. К 1960 году он, на основе накопленного опыта, уже имеет возможность выступить с четким анализом позиций оппонентов и предложить собственное понимание проблемы. В это время он уже знает, как снять противоречие между искомой режиссерской самостоятельностью и верностью автору.

Выступая в мае 1960 года на теоретической конференции театральных работников Ленинграда «Творческие проблемы воплощения современности в театре», Товстоногов говорил о давнем споре с М. Кедровым, который считал, что пьеса от пьесы отличается только предлагаемыми обстоятельствами и характерами, которые в этих обстоятельствах имеются. «Если верно анализировать предлагаемые обстоятельства и отражать в них героев пьесы, — утверждал Кедров, — то сама по себе определится и разность жанров и стиливой манеры данного произведения.

Мне кажется, что это неверно.

¹ Стенограмма беседы с режиссерами в г. Киеве. 1975 г. Архив Г. А. Товстоногова.

Способ отбора предлагаемых обстоятельств — это гражданское отношение к данному произведению, характеру и природе его юмора или его авторскому взгляду по поводу того, что происходит в пьесе. Если не обнаружить этот камертон и способ отбора предлагаемых обстоятельств, которые создадут верную жизнь на сцене, никогда не будет обнаружена природа чувств данного произведения и автор будет подчинен житейской логике, просто абстрактным законам психологии, а не данному авторскому замыслу, который должен художнику, создающему спектакль, казаться единственным».

Способ отбора предлагаемых обстоятельств и «природа чувств» — эти взаимосвязанные принципы открывали режиссеру полный простор для выявления творческой самостоятельности при сохранении верности духу автора. Практическая разработка и творческое утверждение этих положений — одна из самых больших заслуг Товстоногова.

Эти принципы вытекали из практики, проверялись практикой, в том числе и такими спектаклями, которые не принесли режиссеру полного удовлетворения.

Весьма поучительный урок был извлечен Товстоноговым из неудачи, которую он не без боли признает. Речь идет о спектакле «Иркутская история». Он был задуман весьма, казалось бы, интересным и логичным образом. Однако спектакль вышел вычурным по форме и холодным по сути, его внешний рисунок был претенциозным. Режиссер понимал, что в пьесе, где сплелись судьбы трех людей, по-своему отражено движение времени, именно движение, то есть некое ощущение того, что настоящее уже пропитано будущим. Движение от настоящего к будущему определяло и поступки героев, и весь нравственный климат пьесы. Это было ее большим и неоспоримым достоинством. Товстоногов хотел найти сценический эквивалент движения времени, обострить чувство будущего. Однако избрал для этой цели способ отбора предлагаемых обстоятельств, который пьеса не могла выдержать: «рассказ из будущего о прошлом, которое для зрителя является настоящим».

На сцене была воздвигнута условная, ступенчатая конструкция, на вершине которой стоял концертный рояль. По мысли режиссера, это была филармония 2000 года. Когда артисты находились там, они жили в 2000 году, когда спускались вниз, попадали в 1959 год.

Товстоногов очень скоро понял, что спектакль не удался: «Между торжественным величием и героикой в наших постановочных средствах и тем простейшим треугольником, который задан в пьесе, есть такой разрыв, который меня не радует. Мне самому трудно быть в зрительном зале».¹

¹ Творческая конференция «Художественная выразительность спектакля на современную тему». 30 октября 1961 г. Стенограмма. Библиотека ЛО ВТО, № 1725-с.

Творческая неудача большого мастера, да еще в такой «обреченной» на успех пьесе, как «Иркутская история», вряд ли может быть объяснена случайностью, тем более что замысел спектакля был вполне определенным, активным в трактовке произведения. «Заметить» противоречие между лирической основой пьесы и эпическими формами режиссерского замысла было нетрудно, но дело, видимо, в том, что слишком велико оказалось желание найти новый синтез эпического и лирического начала. Найти новое художественное качество на стыке двух стилей, слить лирическое и эпическое в данном случае не удалось, ибо в воплощении замысла таилась механистичность, эпическое начало приносилось извне, а не извлекалось из пьесы естественным путем. Однако идея синтеза, потребность в дальнейшем движении реализма не оставляла режиссера, хотя и не была, как это часто случается в искусстве, вполне осознанной и сформулированной априорно задачей. Товстоногов слишком художник, чтобы ставить себе умозрительные задачи, его творческая интуиция движима общественной потребностью, активным стремлением художника соответствовать задачам времени.

«Гибель эскадры», которую Товстоногов вновь ставит в том же 1960 году, когда вышла «Иркутская история», впервые открывала новый путь, который тогда искал режиссер, сосредоточивший свое преимущественное внимание на углубленной разработке характеров пьесы А. Корнейчука. Самое существенное отличие двух версий этой пьесы состояло именно в том, что спектакль БДТ строился на качественно ином актерском уровне. Сравнивая две постановки, критик В. Сахновский-Панкеев заметил, что «в новом спектакле обретен желанный синтез общего и частного, поступь истории не заглушает человеческих шагов».¹ В спектакле «Гибель эскадры», в постановке американского сценария «Не склонившие головы» естественно сочетаются лирическое и эпическое в актерской игре, определенной строгим и точным режиссерским отбором предлагаемых обстоятельств. Может быть, с наибольшей наглядностью это качество выявилось в характерах героев спектакля «Не склонившие головы», которые создавали П. Луспекаев и Е. Копелян. Однако это были еще только первые подступы к полной победе, разведка на ограниченном драматургическом материале. Важнейшая победа была одержана в спектакле «Океан» А. Штейна.

Весь строй спектакля — оформление, сочетавшее бытовую деталь с фотографией места действия, кинематографическая «кадровка» планов, внутренние монологи, слышимые зрителями, — выглядел свободным и естественным, при том, что обладал сложным соединением различных, казалось бы несоединимых элементов. В этой атмосфере герои пьесы получили от

¹ «Театр», 1961, № 2, с. 90.

режиссера редкую напряженность и интенсивность внутренней жизни. Характер каждого главного героя — а главными в данном случае режиссер считал многих — определялся не только конкретной житейской, сюжетной ситуацией, хотя весь спектакль выстраивался по камертону — «как в жизни», но самая простая сюжетная ситуация соотносилась с важнейшими политическими и нравственными проблемами.

В работе над «Океаном» Товстоногов полно и последовательно применил подход к пьесе как к «роману жизни».

Реальные сложности жизни и характеров служили для режиссера важнейшим средством драматургического, конфликтного доказательства главных идей пьесы, утверждения идеала человека. Платонов (К. Лавров) не только боролся за друга, который решил оставить флот, не только выступал против неразумного решения, но утверждал новые, продиктованные временем идеалы человека и человеческого общежития. Оценке в спектакле подлежали не средства, а цели. Платонов говорил неправду, покрывая Часовникова (С. Юрский), а Куклин сообщал в рапорте чистейшую правду, но прав оказывался Платонов, ибо его цель была выше и благороднее, гражданственнее. Часовников не мог солгать и тем разоблачал друга.

Эти парадоксальные ситуации пьесы, приглушенные во многих постановках «Океана», стали для Товстоногова главными, ибо через жизненную сложность подводил он Часовникова и зрителей к истинному пониманию места и долга человека в мире.

«Океан» был спектаклем, в котором характеры героев взяты в сложнейших сопоставлениях с жизнью, с ее реальными неприуменьшенными и неослабленными сложностями.

В «Океане» Товстоногов ставил себе задачу «создать атмосферу особой внутренней напряженности, тот особый сценический воздух, в котором зритель увидел бы, как через увеличительное стекло, самые тонкие нюансы психологического состояния актера».¹

В спектакле «Океан» на стыке стилей, в сложном синтезе разнородных (или казавшихся разнородными) элементов была найдена мера художественной правды, новый подход к постижению и воплощению жизненных явлений, бесстрашное отношение к жизненному конфликту. Эпическая мощь «Оптимистической трагедии» и лирическая задушевность «Пяти вечеров», тончайший психологический анализ и широкое социальное обобщение, принципы К. С. Станиславского, развитые в условиях сегодняшнего театра, и новейшие достижения постановочного искусства сошлись в этом спектакле, преломившись через призму творческой индивидуальности Товстоногова, с его гражданской устремленностью, трезвой и точной оценкой жизненного материала, мужественной простотой и высоким вкусом.

¹ Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 69.

Составные части нового художественного метода обладали подвижностью в своих соотношениях и пропорциях, однако неизменно вели режиссера по пути жизненной правды, постижения мира через характер человека в драме.

Взгляды режиссера на связи человека и времени, личности и истории получили полифоническое развитие в «Поднятой целине» (1963), вылились в спектакль-роман о героях переломного, революционного этапа в жизни страны.

Режиссерским жанром «Поднятой целины» была народная драма, характеры были взяты в резких психологических поворотах. Безудержная комедийность деда Шукаря (Е. Лебедев) в финале обращалась в трагическую скорбь о погибших, Лушка (Т. Доронина) несла драматическую тему неприкаянности, выломанности из времени природы незаурядной и сильной; стоявшие в борьбе плечом к плечу Нагульнов (П. Луспекаев) и Давыдов (К. Лавров) как характеры были противоположны — яростный, открытый Нагульнов и сдержанный, собранный Давыдов.

Время в режиссуре «Поднятой целины» выступало объективной категорией, требовавшей от каждого героя своего определения, выбора своей судьбы.

В «Поднятой целине» с эпическим размахом была раскрыта по-особенному напряженная борьба людей, сознательно и увлеченно преобразующих старый, вековой крестьянский уклад. Внутренний мир героев воссоздавался произвольно, с покоряющей естественностью и дополнялся авторским голосом, его характеристиками и определениями, которые органично вписывались в спектакль, совпадая с наиболее драматически напряженными моментами жизни героя.

В разные периоды процесс творческого поиска идет с различной интенсивностью. Наступает время, когда найденное художником обретает академическую устойчивость, ибо концентрирует в себе ведущие, главные качества его искусства. В творческом принципе Товстоногова, столь отчетливо проявленном в «Океане», проверенном в «Поднятой целине», «Моей старшей сестре», в спектаклях своеобразного драматургического построения — таких, как «Зримая песня» (поставленный в 1964 году со студентами Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии) и особенно в спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!..», сплелись многие традиции советского, а шире — русского реалистического театра с новейшими достижениями театрального искусства нашего времени, более всего ценящего свою общественную, гражданскую функцию. В зависимости от уровня драматургии, от тех или иных подчас случайных театральных обстоятельств результаты могли быть неравнозначными, но творческий принцип действовал безотказно. Еще и еще раз творческий метод Товстоногова продемонстрировал свою художественную действенность в спектакле, ко-

торый во многих своих компонентах восходит к высшей художественной глубине и простоте, — в «Беспокойной старости» (заметим, что этот спектакль, пожалуй, недооценен в нашей критике).

Перед «Беспокойной старостью», премьера которой прошла в апреле 1970 года, Товстоногов в октябре 1967 года выпустил спектакль «Правду! Ничего, кроме правды!..». Пьесу написал драматург Д. Аль по документам позорно известного «суда» над Советской властью, устроенного американским конгрессом.

Пьеса носила строго документальный характер, по жанру была публицистической хроникой. Спектакль имел длительный успех.

Впервые Товстоногов обратился к жанру документальной драмы, довольно распространенному в эти годы. В спектакле, в соответствии с документальной природой пьесы, достигалась полная иллюзия подлинности: начинавшие представление служащие комиссии конгресса говорили на английском языке, оформление, захватывая ложи театрального зала, как бы превращало весь зал в реальное место происходящих событий.

Вместе с тем режиссер резко нарушал это заданное правдоподобие, приближая театральное действие к открытому публицистическому диспуту. Вел спектакль К. Лавров, представлявший от имени театра, от имени нашего времени. Он сидел в зале и из зала вмешивался в ход действия, комментируя его, давая исторические справки.

Спектакль был интереснейшим опытом постижения документальной драматургии, которую Товстоногов сливал с дорогими ему мотивами, затрагивавшими проблему личности и истории. Сарказмы спектакля, его трагедии и фарсы вырастали из вопиющего несоответствия действий героев и объективного хода истории.

Опыт с документальной драмой был интересен, но ощущалось, что этот материал в своей драматургической структуре не слишком близок режиссеру, ибо лишает его возможности исследовать диалектику самого характера человека. История уже расставила свои оценки, театр передал их — то лирической, то гневной интонацией Ведущего, сатирической краской в изображении председателя, почти цирковой буффонадой в изображении Брешко-Брешковской, «бабушки русской революции», но большего сделать не мог, ибо образы пьесы были лишены внутреннего движения.

В 1967 году Товстоногов выпускает пьесу В. Розова «Традиционный сбор», в 1968 — пьесу А. Арбузова «Счастливые дни несчастного человека». Оба спектакля, отмеченные уверенной манерой режиссера, вдумчивым проникновением в духовный мир героев, обладавшие рядом актерских работ высокого класса, не вошли, однако, в число спектаклей, в которых тема режиссера раскрывалась с полнотой и определенностью.

В розовской пьесе, как обычно, тонкой, полной верных бытовых наблюдений, точных житейских интонаций и добрых мыслей, режиссеру, казалось, не доставало широты дыхания, возможности проникнуть в заповедную область значительных и острых проблем человека сегодняшнего дня, его социального бытия. При всем желании он не мог вырваться из бытового круга проблем пьесы, скорее искусственной, нежели реальной проблемы ценности человека как такового, вне зависимости от его значения в мире, в деле, в профессии. Сама мысль автора, воплощенная в образе Сергея, не казалась духовно близкой постановщику.

Арбузовские «Счастливые дни несчастливого человека» также не давали реального материала для размышлений, драматургический материал был внутренне метафизичен, лишен столь необходимой режиссеру жизненной, исторической диалектики.

Выбор этих пьес для Товстоногова закономерен, многие их мотивы, хотя и взятые на бытовом уровне, были ему близки, была близка манера авторов, ценна их попытка поставить пусть не очень социально значительные, но тем не менее реальные проблемы жизни сегодняшнего человека.

Вместе с тем большого простора режиссерской мысли и фантазии они не давали, еще раз продемонстрировав меру зависимости режиссера от состояния современной ему драматургии, хотя постановщик энергично пытался здесь, как и в спектакле «Сколько лет, сколько зим» В. Пановой (1966), выйти к проблемам значительным, разработать «тот комплекс вопросов, который занимает сегодня умы: каким должен быть человек, каковы его обязанности перед обществом и собой, что понимать под порядочной, честной, иначе сказать — идейной жизнью».¹

Товстоногов долго выбирал пьесу, которой театр мог ознаменовать 100-летие со дня рождения В. И. Ленина. Одно время, как свидетельствуют газетные интервью, Товстоногова привлекала инсценировка «Разгрома» А. Фадеева. В конце концов режиссер остановил свой выбор на «Беспокойной старости» Л. Рахманова.

Можно было бы подивиться этому выбору, ибо явно «Разгром» во многих театральных отношениях предпочтительнее, свежее, за ним, наконец, нет такого могучего конкурента, как знаменитый фильм «Депутат Балтики». Тем не менее спор между Левинсоном и Полежаевым был решен в пользу последнего.

Великий ученый, примкнувший к революции и тем еще раз подтвердивший в среде своих коллег-либералов устойчивую репутацию сумасброда, предстал в спектакле в блистательном исполнении С. Юрского фигурой исторического масштаба, лич-

¹ «Театр», 1967, № 9, с. 38.

ностью, в которой сконцентрировались лучшие черты деятелей русской науки и демократического движения.

Сделано это было средствами психологического театра, на замкнутом семейном пространстве. Высокая значительность малейшего душевного движения, абсолютная строгость жизненной логики, подчиненной основной жизненной страсти ученого, интеллигентность, врожденное достоинство человека, который слишком уважает свои взгляды, чтобы лебезить перед кем бы то ни было, — все слилось в образе Полежаева—Юрского, передав драму человека, чей столь для него естественный путь к революции и народу был оплачен тяжким одиночеством, разрывом с любимыми учениками и коллегами по университету, с которыми прожита большая часть жизни.

Художник Б. Локтин и режиссер нашли простое, но неожиданное планировочное решение, расположив три комнаты профессорской квартиры на трех параллельных рампе планах. В этом большом пространстве, в длительных переходах острее ощущаешь экономный ритм жизни старого Полежаева, контраст между замедленным физическим существованием и активной жизнью духа. В разреженном пространстве живет человек высокого полета духа и мысли, чуждый всякой суеты.

Остроту одиночества передавал пронзительно грустный финал первого акта: два старика (великолепно играла Марию Львовну Э. Попова) в огромной холодной квартире, кутаясь в платки и пледы, тесно сидя у рояля, играли и пели по-французски лихие куплеты из «Мадемуазель Нитуш», которую они, наверное, видели в Париже во время своей счастливой, деятельной, мечтательной молодости.

Ставя пьесу Л. Рахманова, Товстоногов невольно включался в творческий спор с фильмом «Депутат Балтики». Товстоногов, конечно, не руководствовался желанием сделать во что бы то ни стало не так, как было в фильме, по праву ставшем классикой советского кинематографа. Товстоногов исходил из нового ощущения истории, из сегодняшнего взгляда на людей и события революционной эпохи, из самого существа пьесы.

Спектакль и фильм могут стоять рядом — они не спорят друг с другом. Однако спектакль отразил и не мог не отразить некоторые существенные моменты современности, и было бы странно, если бы сегодня режиссура Товстоногова не вобрала в себя исторический опыт лет, прошедших со дня создания фильма.

Главное отличие спектакля от фильма заключается в том, что Товстоногов увидел в пьесе Рахманова, в истории Полежаева (в вариант пьесы, созданный БДТ, внесены реальные слова Тимирязева из статьи «Красное знамя», образ Полежаева еще более сближен с образом Тимирязева) трагедию, жанр пьесы переключился в трагедийную сферу. Режиссер всеми способами обострял тему одиночества Полежаева, его боль от по-

тери привычного круга людей. Отношения с Викентием (М. Волков) были сложными, мучительными отношениями двух людей, один из которых понял движение истории, другой — молодой — не сумел переступить через привычный круг жизни, хотя истово, до самоотречения верил профессору и любил его. Режиссер нашел метафору, которая раскрывала одиночество Полежаева, холод этого одиночества и непонимания, — сцену на улице в промозглый петроградский вечер, когда профессор слышит крики газетчиков, обливающих его как «немецкого шпиона». Сцены этой не было в тексте пьесы. Катарсисом в этой трагедии был финальный разговор с В. И. Лениным и речь перед уходящими на фронт матросами.

Трагедия Полежаева не ослаблялась, а по закону великого художественного контраста обострялась в своем эмоциональном восприятии той удивительной тихой нежностью, душевной гармонией, которые несла в себе Мария Львовна.

Артисты передали прекрасное единение сердец, не сдающихся, знающих всю великую шкалу человеческих ценностей.

Отношения с Бочаровым дружеские, тонкие, как у отца с сыном, при полнейшем уважении мнения и действий друг друга. Бочаров (О. Басилашвили) в этом спектакле не выступал человеком, который открывает глаза на мир старому учителю. Они были равными, единомышленниками, но к постижению истории, к участию в революционном преобразовании страны они пришли каждый своим, глубоко личным путем.

Это личностное отношение к истории, к революции, отношению духовно-сокровенное было главным достоинством спектакля.

Тончайшее внимание к движению души, к смыслу духовной жизни, понимание ее значения, строжайшая правда быта — в мелочах и в общей атмосфере, соединение с мыслью об историческом движении народа, о революции создали этот спектакль, ставший одной из вершинных побед режиссерского искусства Товстоногова и актеров его школы — прежде всего, Эммы Поповой и Сергея Юрского.

Спектакль соединил историю и современность, ибо в историческом материале, в его освещении и постижении был ясно выражен современный взгляд режиссера.

Принципиальный, действенный и всеобъемлющий смысл работы Товстоногова над советской драматургией — в утверждении своей концепции личности и истории, в художественном анализе связей человека и времени. Он воссоздает эти связи и в драматургических коллизиях открытого исторического смысла, и в обыкновенных житейских ситуациях.

Аналитический подход Товстоногова к характеру героя выявляет тончайшие и многообразные линии сопряжения личности и эпохи. Режиссер всегда видит героя в борьбе и в движении. За ним всегда встает атмосфера истории, конкретные приметы

времени, выявляются «болевы́е точки» актуальных нравственных проблем.

Историко-биографическую драму Г. Капралова и С. Туманова «Третья стража» (1970), рассказывающую о жизни и революционной деятельности Николая Баумана, Товстоногов ставил как спор о вере. Главные герои пьесы — революционер Бауман в исполнении В. Стржельчика и миллионер Савва Морозов в исполнении Е. Копеляна — в конфликтном противостоянии раскрывали эту ведущую мысль. Два сильных человека, почти единые в критике существующего строя, оба предельно искренние, расходились в главном: один знал путь вперед и верил в будущее, другой этой веры, этого социального оптимизма был лишен. Марксистски осознанные исторические противоречия выковывают борцов: за фигурой Баумана вставали тысячи героев революционного подполья, духовно красивых своей цельностью, идейной убежденностью, самоотвержением в борьбе. Они знали, как труден путь к правде. Бауман сочувственно и испытующе вглядывался в странного миллионера, он понимал трагедию этого сильного характера, который «тянет к себе, как магнит, потому что схвачен в острейший момент поисков самого себя, в метаниях духа, исход которых для него может быть только один».¹

Морозов кончил самоубийством, его протест был безысходным и бесперспективным. Трагическая гибель Баумана рождала революционный гнев, объединяла людей, — как вызов темным силам, как призыв к борьбе звучал в финале торжественный реквием.

Из исторического материала режиссер извлекал мысль, актуальную и сегодня, мысль с широким диапазоном действия, применимую и к современным общественным движениям, и к частной жизни каждого человека. С полным правом можно сказать (принимая во внимание разницу литературных уровней драматургии), что режиссура «Третьей стражи» продолжала эпическую линию «Оптимистической трагедии» и «Поднятой целины».

Откликом на сложные нравственные вопросы времени задумывался спектакль «Выпьем за Колумба» (1971). Комедия Л. Жуховицкого затрагивала некоторые серьезные вопросы, которые чуть позднее заняли значительное место в публицистике и литературе. Сюжет ее рассказывал — с комедийными допущениями — историю о том, как некий гений открыл препарат для исправления формы живых существ, в том числе и человека. Директор института и друг этого гения беспринципно рекламирует открытие, чтобы прикрыть плохую работу института. Третий герой, старый друг двух первых, не одобряет эту игру с наукой.

¹ «Советская культура», 1972, 29 июля.

Толпами пошли в институт люди, желающие исправить несправедливости природы. Комедийные ситуации пьесы были разыграны на отличном актерском уровне. О. Борисов, Н. Тенякова, О. Басилашвили, В. Рецептер — одного этого перечня исполнителей достаточно, чтобы представить себе изобретательную и острую комедийную природу спектакля. Беда заключалась не в уровне игры и не в уровне режиссуры, а в расплывчатости нравственного смысла пьесы. Из сюжетной ситуации, ухватившей действительно сложные проблемы науки и нравственности, не было выхода.

Спектакль вызвал ряд критических откликов и довольно быстро сошел с афиш. Не было «провала», была честная попытка ответить на носившиеся в воздухе вопросы, разобраться в них, сатирически ударить по научному и всякому иному приспособленчеству и беспринципности, но в самом драматургическом материале не было воздуха времени, не появился он и в режиссуре. Занятная ситуация не обрела общественного смысла.

Теперь кажется, что пьеса просто рано появилась. Ее проблемы, увлекшие Товстоногова своей живой актуальностью и остротой, еще не созрели тогда для комедийного преломления. «Управленческий экстаз, этот культ деловых связей, приводит героя к тому, что для него Колумб-то оказывается и не нужен. Для него важнее те, кто посылает Колумба, кто выдает песо», — писал критик Ю. Смирнов-Несвицкий.

Снова и снова приходилось жалеть о том, что Товстоногову, как и многим его коллегам по искусству режиссуры и по художественному руководству театрами, частенько недоставало того драматургического материала, который идеально совпадает с мыслями современника и с его жадной потребностью ответить на вопросы времени. Встречи больших художественных индивидуальностей, как встречи кораблей в океане, — редки.

Дело даже не в том, что автор будет постоянно сотрудничать с театром. Обычные призывы к верной и постоянной дружбе театров и драматургов не более как прекраснотушные мечтания, вряд ли осуществимые в современном театре. Хотя бы одна-две пьесы, но такие, в которых есть новый жизненный материал, трактованный с родственной режиссеру идейно-творческой позиции. Таким автором стал для Товстоногова и Большого драматического Александр Вампилов. Безвременная его гибель остройшей болью отозвалась в сердцах деятелей театра: с ним связывались светлые надежды...

Большой драматический театр поставил две его пьесы: на малой сцене А. Товстоногов поставил в 1972 году «Провинциальные анекдоты», на большой сцене в 1974 году Г. Товстоногов — «Прошлым летом в Чулимске».

Еще ничего не началось, еще закрыт занавес, а щемящая тревога входит в зал: неторопливо, задумчиво выводит старую

песню высокий женский голос: «Это было давно, лет пятнадцать назад, вез я девушку трактом почтовым...»

Режиссер вынес эпиграфом к спектаклю «Прошлым летом в Чулимске» песню, которую напевают между делом герои спектакля, жители маленького таежного местечка. И сама песня — местная, сибирская, и скромное одноголосие исполнения придавали зачину спектакля дух естественного демократизма. Герои решали свои личные и семейные дела, которые под пером писателя и взглядом режиссера обретали для зрителей значительный нравственный смысл. Так было уже однажды — на памятной премьере «Пяти вечеров» А. Володина.

Художник Э. Кочергин, с которым Товстоногов в последние годы работает много и плодотворно, окружил сцену темными вековыми деревьями, замкнул действие в глуши. Это может быть даже «медвежий угол». Художник и режиссер тут полемичны — им важно отгородить, чтобы показать общность, локализовав место событий, открыть их широкий внутренний смысл.

Раннее утро около маленького буфета. Входит Валентина (С. Головина), официантка в этом заурядном буфетике, и принимается чинить заборчик, ограждающий маленький зеленый кусочек среди вытопанной земли. Просыпается старый охотник Еремеев (О. Борисов), пришедший ночью из тайги и постеснявшийся будить знакомых среди ночи. Приходит первый посетитель — бухгалтер райздрава Мечеткин (Н. Трофимов) и привычно ворчит по поводу позднего открытия буфета. Пришла и хозяйка торговой точки Анна Васильевна (В. Ковель). Пришел ее муж, инвалид войны Афанасий (Е. Копелян), с радостью встретил Еремеева и потребовал от жены выпивки. Ради встречи с другом, да и после вчерашнего не лишнее. Вспыхнул первый резкий, но привычный скандал: так громко, напористо, но внутренне равнодушно разговаривают на ежедневные темы, так безнадежно повторяют то, что давно ясно без всяких разговоров. Анна (В. Ковель) легко переходит от угроз и проклятий в адрес Еремеева, который спровоцировал эту утреннюю выпивку, к деятельному сочувствию: столько лет работал человек, но не сообразил вовремя собрать нужные для пенсии справки. Сам же старик в исполнении О. Борисова совсем спокоен, ему как-то все равно — будет пенсия или не будет пенсии. Вот только совет подать в суд на дочь, чтобы взыскать с нее на содержание отца, он отклоняет решительно и непреклонно. Этого он не сделает.

А потом чуть позже сошел вниз от своей сожительницы следователь Шаманов (К. Лавров), сошел, прячась, хотя чего тут прятаться, тут не спрячешься, тут все на ладони. И пошла на работу аптекарша Зина (Л. Крячун), для которой этот потерявший себя Шаманов — последняя надежда.

Абсолютная достоверность всего происходящего на сцене, пристальное внимание к малейшему душевному повороту, каж-

дому жесту и взгляду, затягивает и затягивает, чтобы через все сложности сюжета и взаимных обид и претензий героев подвести к главной мысли, к главному событию.

Валентина тихо и безответно любит Шаманова, а ее любит сын Анны Пашка (Ю. Демич), приехавший сюда на время из города. Он любит давно, тяжело, властно, как собственник, как удачливый человек. Воспользовавшись стечением обстоятельств, Пашка овладевает Валентиной, которая в этот момент потеряла всякую веру в смысл жизни, ибо ей показалось, что Шаманов ее обманул, пообещал прийти на свидание — и не пришел. (На самом же деле Зина просто не передала попавшую ей в руки записку).

Все сплетения сюжетных мотивов спектакля, весь пафос автора и режиссера звучали призывом к чуткости, доброте, к духовности. В это широкое понятие эмоционально конкретно входила и драма Шаманова, который потерял цель в жизни, внутренне опустился после того, как не нашел в себе мужества выступить в суде и отстаивать справедливость. И драма одиночества Мечеткина, пусть мелкого и не совсем приятного, но человека же. И драма Анны и Афанасия, который, любя жену, никак не может простить ей, или хотя бы не напоминать, что Пашка не его сын. Спектакль утверждал, что всякое насилие бесплодно и бесчеловечно — в том числе и насилие любовью Зины над Шамановым, Пашки над Валентиной. И даже насилие над самим собой — отчетливо понимаешь, что Шаманов, «сломавшись», исключив из своей жизни меру общественной оценки поступка, уйдя «в себя», стал нравственным предателем. До финала, когда он решит ехать в суд и тем самым вернет себе самого себя, он проходит непрерывную цепь предательства — по отношению к Валентине, к Зине и даже к самому себе: вкладывая свой служебный пистолет в руки Павла, он предает себя, он готов тут на самоубийство руками другого.

Эта сложная сценическая жизнь есть у каждого героя, и сила спектакля в том, что он не пропустил ни одного изгиба и поворота духовной биографии каждого героя.

Маленькие истории жителей Чулимска, случившиеся прошлым летом, вывели к глубоким и сложным нравственным проблемам времени.

Критик М. Седых писала по поводу спектакля «Прошлым летом в Чулимске»: «Товстоногов относится к драме Валентины как к трагедии. Она обретает размах, но теряет реальность. Становится символом, но разрушается плоть. Она может потрясти, но не позволяет сострадать».¹

Товстоногов может, видимо, согласиться с этой мыслью. Режиссер и задумывал именно трагедию. Это жанровое решение

¹ «Театр», 1974, № 9, с. 58.

отметили все критики. «Сыгранный как бытовая драма, — писал критик И. Золотусский, — спектакль вместе с тем возвысился до внутренней трагедийности».¹ Оно вытекало из обостренного отношения к самой сердцевине пьесы А. Вампилова, из ее нравственного максимализма, который проверяется образом Валентины и воплощается в этом характере. Трагический, идеальный характер призван был контрастировать с тем глухим бытом, заскорузлостью отношений и мировосприятия, которые царят вокруг Валентины.

Режиссер готов понять причины слабости Шаманова, эгоизма Зины, одичания Пашки, мелочности Мечеткина, душевной жестокости Афанасия, скопидомства отца Валентины и каждому в отдельности даже простить. Однако все вместе они могут создать нравственный климат, несовместимый с нашими моральными идеалами. Самый сильный сигнал тревоги дает в искусстве трагедия.

В. Климцев, напечатавший в «Комсомольской правде» под рубрикой «Рецензирует читатель» заметку о сборнике пьес А. Вампилова, верно заметил, что «бытовое и личное у Вампилова всегда обнаруживает свою социальную подоплеку».²

Ни Товстоногов, ни Вампилов не разделяют чрезмерно оптимистическую позицию, предполагающую мгновенное исправление нравов под влиянием даже самого прекрасного во всех отношениях человека. Трагический спектакль понуждает задуматься, он вызывает душевную боль, которая обостряет внутреннее зрение. С драматургией А. Вампилова, да простят это сравнение, видимо, будет повторяться сценическая история чеховской драматургии — произведения А. Вампилова не поддаются исчерпывающему прочтению, они многозначны, глубоки и художнически объективны: он прежде всего стремится понять жизнь и человека. Такое наблюдение кажется верным, во всяком случае для «Провинциальных анекдотов», «Прошлым летом в Чулимске» и «Утиной охоты». Каждый серьезный режиссер может найти здесь мотивы, которые он посчитает актуальными.

Нетрудно представить себе и несколько иную трактовку пьесы «Прошлым летом в Чулимске», которая будет по-своему правомерной, — спектакль с романтической героиней. Товстоногов склонен принять трезвую и жестковатую интонацию драматурга. Ему более близка эта линия в литературе, недаром вскоре он ставит В. Шукшина и В. Тендрякова.

В «Энергичных людях» В. Шукшина, в этой «повести для театра в жанре сатиры» (1974), Товстоногов без особого труда устанавливает контакт с залом. Как эстрадный номер, спектакль сразу вводит вас в курс дела, заявляет жанр: действие его —

¹ «Комсомольская правда», 1974, 30 марта.

² «Комсомольская правда», 1976, 4 января.

как в концерте — вынесено на самый передний план, на просцениум. Комнаты героя «дефицита», «энергичного человека» Аристарха Петровича расположены вдоль рампы — можно спокойно рассмотреть их убранство: модный ныне старинный буфет, холодильник, еще один в углу, три люстры, пустая рама, а рядом картина, зеркало в дорогой золотой оправе, бутылки у тахты, под столом, на столе, еще зеркало, еще шкаф, телевизор. Комнаты буквально набиты этими приметамы современного благополучия, они перенасыщены ими. Они выдают жадность и безвкусию хозяев.

«Эстрадность» формы в начале спектакля, весь анекдотически простой сюжет, рассказывающий о том, как испугался Аристарх Петрович, а с ним и его присные, разоблачения, которым пригрозила приревновавшая жена, ставят перед режиссером известные трудности. Эстрадная броскость, конечно, в жанре и в духе пьесы, но она лишает режиссера необходимых сюжетных и психологических загадок, материал может исчерпать себя на первых минутах представления.

Товстоногов по-своему «обходит» эту сложность — верный себе, он ставит психологический гротеск, ищет внутренних обоснований каждому поступку. Его интересуют не сами махинации с дефицитной резиной, не уголовщина, а фантазмагория, циничная бездуховность, предел падения персонажей шукшинской истории. Он полностью разделяет авторский гнев — до ненависти, до побеления пальцев, но хочет еще растолковать нам психологию героев, раскрыть ее в действии.

В спектакле все идет естественно, по нормальной логике, но первая посылка в логической связи — ложная: они не за тех себя принимают. Непрерывный хохот зала сопровождает драму утраченных иллюзий. Таким богатым, таким уверенным в своей житейской хваткости, в своем практическом уме, в своей даже философии — все им дается с большим трудом. Трудно спеть песню. «Не вышла песня, не сладилась», — комментирует знакомый голос Василия Макаровича Шукшина. Трудно понять друг друга — общение никак не налаживается. Трудно даже пиджак надеть: Аристарх впопыхах, с сильного похмелья надел вместо пиджака брюки. Трудно снять эти злосчастные брюки: Е. Лебедев показывает своего рода эстрадный шедевр. Трудно выпить рюмку водки — руки дрожат. Тут Е. Лебедев снова разворачивает целую пантомиму: он долго борется со стаканом, с собственными руками, прижимает край стакана, чтобы не стучал, наконец, при помощи полотенца удалось притянуть стакан и руку к губам. Все трудно...

Жену уговорить тоже не смогли, даже угроза убийства не подействовала. Кое-как обманули, да и то подозреваю, что героиня Э. Поповой просто сама устала от непривычного напряжения и позволила себя обмануть.

По квартире развешаны ленты серпантина — праздник жизни тут празднуют, но, как оказывается, трудно даются на этом торжестве самые простые и естественные вещи.

Гротеск здесь выражен через действие, он в самом способе актерского существования. «Победители» жизни оказываются амебно элементарными человечками. Последовательно и жестоко отнимает режиссер у них какие-либо иллюзии. Финальный выход милиции тут, собственно, уже не нужен: следствие и суд провел сам режиссер. Присутствовавшие с одобрением встретили приговор.

Нетрудно установить связи природы режиссерского замысла «Энергичных людей», его гражданского пафоса со спектаклем «Балалайкины и К^о», но важно отметить, что в своем существе, в защите духовности, в протесте против морального опустошения он родственен и вампиловскому спектаклю. Режиссер продолжает разговор, который кажется ему важным сегодня. Его сатира одухотворена высокими гражданскими принципами.

«Литературная газета» опубликовала 28 июня 1972 года «Диалог о театре», который провели драматург В. Розов и Г. Товстоногов. «Я представляю себе вас перед премьерой, — говорит В. Розов, — шутка ли, вокруг идет шум: «Товстоногов выпускает спектакль...» Ну, поставил пьесу Сидоров. Мы идем, говорим: «Ай да Сидоров!» Но выпускает Товстоногов — и начинается: «А-а... Да вы знаете... Нет, «Мещане» все-таки у него были лучше... Э-э, знаете, есть какие-то элементы, но чисто нового не так уж много... Большой, конечно, режиссер, но уже сработался...» Говорят так, верно?» «Да», — ответил Товстоногов, понимая, что от театральных разговоров никуда не уйти.

Нет театров без трудностей, нет людей без ошибок, никто, никогда и нигде не шел дорогой сплошных успехов. Нет, видимо, и абсолютных мерок в искусстве — потому-то так опасны сравнения и так легки «разговоры». Однако есть реальность сегодняшнего дня искусства, а в ней далеко не всякий может предложить за три года такой разнообразный список спектаклей: «Ханума», «Прошлым летом в Чулимске», «Энергичные люди», «Три мешка сорной пшеницы», «Протокол одного заседания», «История лошади».

Товстоногов вновь показывает пример обдуманной и профессионально точной работы — без спешки и суеты.

Сила таланта, особое мужество художника сказываются еще и в способности противостоять моде, не поддаваться давлению профессиональной среды.

Для Товстоногова это чрезвычайно важный момент. Он скорее пойдет на некоторый художественный аскетизм, нежели изменит существу своих идейно-творческих взглядов. Он ищет полного совпадения режиссерского содержания и внешних способов его выражения. Этот принцип важен в его педагогике, важен он и для его собственного творчества. Он много говорил

и писал о нем в последнее время,— желая, видимо, не только других предостеречь, но и самому себе объяснить, для себя осознать опасность подчинения моде, бросков в стороны.

«Если говорить о выразительных средствах,— замечал Товстоногов,— то они действительно сдвигаются, обновляются, но когда они не сопрягаются с сущностью произведения, а привносятся извне, придумываются из головы, тогда мы получаем ряд «модных произведений», какие, к сожалению, еще появляются на нашей сцене чаще, чем хотелось бы... новое возникает только в сопряжении с сутью... Новое — на путях сопряжения сегодняшнего содержания с выразительными средствами, которые его максимально раскрывают. Только тогда можно добиться полного слияния идейного и художественного звучания».¹

Это изложение профессионально-творческой позиции, которая в любом случае позволяет сохранить высокий художественный уровень и не уронить достоинства искусства сцены.

Спектакль «Три мешка сорной пшеницы» по повести В. Тендрякова (1974) вызвал споры принципиального характера, касающиеся некоторых основных — во всяком случае для Товстоногова — эстетических принципов. Одно дело — полагать, что, скажем, спектакль чуть тяжеловат, что в нем можно было обойтись без некоторых сюжетных линий, и иное дело полагать, что «фигура Божеумова заняла в спектакле непомерно большое место, сместив необходимые акценты», что «историческая перспектива была совершенно необходима спектаклю, а ее не оказалось».²

Божеумов действительно занимает в спектакле центральное место — он один из антагонистов в конфликте о трех мешках сорной пшеницы, которые председатель колхоза Адриан Фомич решил сохранить на самый трудный день, чтобы поддержать тех, кто будет сеять поле нового урожая. В цитируемой статье замечено, что «распознать Божеумова не так уж трудно — он самоуверен до наглости». Распознать его действительно нетрудно — ведь он и не скрывается, напротив, он всячески свою позицию и свою самоуверенность выдвигает и выпячивает. В. Медведев отлично играет эту монументальность Божеумова, даже такая деталь, как нарыв на шее, который мешает ему поворачивать голову, приобретает выразительный смысл. Божеумов не может поворачиваться, он не от себя говорит, не свою личную силу употребляет. А власть-то у него немалая — Адриана Фомича арестовывают за укрывательство хлеба. По военному времени могла ожидать Фомича серьезная кара. Так что перспектива истории тут была точная. Точность была, разумеется, не только в фигуре Божеумова, а во всем конфликте, как

¹ «Неделя», 1975, № 3.

² «Вечерний Ленинград», 1975, 2 апреля.

он понят театром. Смысл спектакля не выражается одной фигурой, — он живет в движении идеи спектакля, в его конфликте, в системе образов.

Историческая перспектива была бы сохранена и в том случае, если бы Божеумов был еще мощнее и страшнее, ибо в спектакле есть Кистерев в исполнении О. Борисова. Этот человек, пройдя войну, потеряв здоровье, вынес из военного опыта паразитическую жажду справедливости, мгновенную и резкую реакцию на неправду. Лирический подтекст его характера — до слез нежная любовь ко всему живому, к человеку, конечно, прежде всего. Эта ранимость питает его ненависть к таким, как Божеумов. О. Борисов создал трагический образ.

Наконец, историческая перспектива поддерживается и обозначается и в образе Чалкина, которого играет Б. Рыжухин, человеку, нашедшем в себе силы противостоять Божеумову, встать на разумную точку зрения, увидеть за общим отдельное, за пунктом правил — судьбу человека.

Сюжетные линии дополнены в режиссуре Товстоногова еще одним, чрезвычайно для него и для спектакля существенным, мотивом, не новым, но коренным для его творчества. Историю деятелей районного масштаба режиссер рассматривает в жанре народной драмы. Все дела и поступки сверяются с судьбой жителей села. Потому-то оказываются важны в спектакле и сцена обмолота хлеба, и бабка с причитаниями, и бывший кулак, и смиренность Адриана Фомича, уверенного, что истина сама по себе возобладает. Оформление художника М. Ивницкого поддерживает эту эпичность замысла режиссера. Тяжко висит небо, тяжело, как на торжественных памятниках, лежат складки «играющего» занавеса. В этом же ключе звучит талантливая музыка В. Гаврилина.

Для режиссера важно также соединить прошлое и настоящее. Наглядно обозначить перспективу, вывести наше сегодняшнее из нашего прошлого, показать их нерасторжимую связь и преемственность. Отсюда публицистическая интонация К. Лаврова в роли взрослого Евгения Тулупова, оценивающего свою молодость, отсюда и наивная искренность молодого Женьки в исполнении Ю. Демича. Ему трудно рядом с Верой, которую опыт жизни научил практической трезвости. Н. Тенякова вписывает этот характер в тот эмоциональный слой спектакля, который создает О. Борисов в роли Кистерева. Она сестра ему по духу, по ясности взгляда, по непримиримости ко лжи.

Автор довольно обстоятельной статьи в журнале «Театр» В. Семеновский назвал свою рецензию «Правду! И еще кроме правды.. Если мы верно уловили требовательную интонацию этого заголовка, то критику одной правды мало, нужно что-то еще. А не много ли будет? Не достаточно ли, как это сделали

¹ «Театр», 1975, № 3.

режиссер и автор, добиться именно правды — жизни, истории, искусства?

Далее в статье есть ряд положений, которые кажутся спорными. Выяснить их нужно не для того, чтобы поправлять критика, его право судить так или иначе, а только ради уяснения смысла спектакля. По поводу образа Женьки у В. Тендрякова (а Товстоногов с ним полностью солидарен, так что замечания критика равно относятся и к спектаклю) В. Семеновский пишет: «Он хочет быть порядочным человеком... Однако внутри понятия «порядочность» — своя вселенная, не мешало бы в ней определиться. Причем это сделать нельзя лишь за счет борьбы с Божеумовым: он, так сказать, за скобками порядочности». Это замечание похоже на замечание другого критика (Р. Азеран): «...оставим в стороне мешки сорной пшеницы — они довольно искусственно и нарочито взяты автором для конструирования сюжета».¹

Почувствуем себя на месте режиссера — «мешки» оставим в стороне, Божеумова исключим, ибо по отношению к нему нельзя заявить о своей позиции, и получим великолепно бесконфликтную драматургию, в которой один порядочный будет уверять другого быть еще порядочнее.

Впрочем, В. Семеновский заканчивает свою статью важными словами, к которым стоит присоединиться: «...какая мощная, мерная поступь! Какая способность добиваться всеобщего доверия — той основательностью своего отношения к действительности, которая любые, хотя бы и самые злободневные или, напротив, мучительно-личные вопросы выводит на пространство несуетного обзора закономерностей бытия».

«Обзором закономерностей» можно назвать и одну из самых последних работ Товстоногова — уже упоминавшийся спектакль «Протокол одного заседания» А. Гельмана. Товстоногов не мог пройти мимо этой пьесы. Она из его ряда, из его мира. Не потому только, что она злободневна и входит в список пьес, которые сегодня привлекают внимание своей живой связью с проблемами современного производства. Думаю, что, при всей актуальности, Товстоногову не был близок Чешков, родоначальник династии «новых деловых людей» в искусстве. Потапов же ему ближе, хотя на первый взгляд между героями много общего.

И все же... Потапов не так индивидуалистичен, он открытый коллективист, в нем сконцентрировались близкие Товстоногову черты, он говорит о своем, но задевает всех, он говорит то, что у многих на языке. Он реализует нашу гражданскую потребность жить и работать лучше. Он прост, наконец.

А. Пустохин и играет простого человека, который решил для себя простую, но жизненно важную задачу. Он даже как бы

¹ «Ленинградская правда», 1975, 7 апреля.

удивлен тем, что его вопрос вызвал такую полемику. Товстоногова, как и всегда, интересует в первую очередь не только сам характер, режиссер уверен, что раз он верно задан, то проявится обязательно, а то поле напряжения, которое он вызывает, та идея, которую следует утвердить в системе образов, в процессе решения конфликта.

Товстоногов нашел для спектакля интересное техническое решение: круг сцены движется с почти незаметной скоростью. Не сразу понимаешь, что же произошло — никто с места не вставал, а все сразу переместились в пространстве.

Он не искал, разумеется, трюкового эффекта, прием образов по сути. В нем ход времени, незаметный, но неумолимый. Прием изобразителен по существу, ибо всякий раз выдвигает в круг нашего внимания, берет крупным планом тех, кто в данный момент высказывает свою заветную мысль, мысль поворотную во внутреннем сюжете пьесы. Товстоногов намеренно беспарфосен в этом спектакле. Он задает вопросы, не форсируя своих ответов. Он знает, как трудны эти ответы. Спектакль, проиграв в изобразительности, в динамике, приобрел редкое свойство — он втягивает героев и зрителей в неторопливые размышления. Вернее сказать, герои, размышляя, втягивают зрителей в этот процесс.

Конечно, режиссера интересует не собственно производственный сюжет, а та нравственная проблематика, которая на этом сюжете возникает, если, конечно, понимать нравственность как активность жизненной позиции, сознательное отношение к общественному долгу. А. Гельман написал именно о повышении нравственного уровня делового человека, а стало быть и всей производственной жизни. Постановщик отлично знает и убедительно показывает нам, что герои этой истории обыкновенные люди, вы их видите каждый день. И каждый день, спросив их о деле, вы получите ответ, разъясняющий их личную позицию: пожимая плечами, разводя руками или извинительно поднимая брови, они говорят вам о том, что дело идет не совсем так, как хотелось бы, но лично они тут ни при чем. Товстоногов раскрывает в спектакле процесс прихода к истине самой обыкновенной, которая так легко затуманивается, оправдывается, затушевывается в жизни, в обиходе. Тут конфликт не только в самом сюжете, не только в столкновении государственной точки зрения рабочего Потапова с теми, кто готов на приписки и всяческие ухищрения, лишь бы сохранить благополучие. Тут конфликт расширен, дополнен напряжением неожиданной прямоты, когда от человека требуют прямого ответа на вопрос, который задавать как бы не принято. И ответ требуется самый простой.

Этот спектакль более всего обращен к залу, он царапает и будоражит, задавая свой такой простенький, казалось бы, вопрос.

Однако «простой» вопрос общественно значим, а потому спектакль, бередя каждого, касается всех. Его эмоциональное воздействие раскрывает в каждом готовность проголосовать за предложение Потапова, продумав и прочувствовав всю реальную житейскую сложность такой готовности. Производственная история рассказана, прожита в системе психологического театра, рассчитана на психологическое воздействие, хотя и особого, новаторского рода.

Режиссер и, разумеется, автор пьесы рассчитывают на особую, обостренную отзывчивость зрительного зала. Они знают, что их зрители привыкли мыслить общественно, думать об общем как о своем личном, видеть перспективу страны — так они воспитаны. В феномене «производственной» пьесы, занявшей такое значительное место в нашем театре, наиболее удивителен, пожалуй, именно зритель. Без особого преувеличения можно сказать, что в системе спектакль — зал ведущим героем является зритель, советский человек, который «строил будущее, не жалея сил и идя на любые жертвы. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять».¹

Товстоногову всегда важно «поймать» главную общественную тенденцию, и в данном случае он с наибольшей очевидностью выражает своим искусством «то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».²

Неослабевающее желание понять и выразить судьбу человека и историю народа вдохновляло репетиции «Оптимистической трагедии» и «Гибели эскадры», «Поднятой целины» и «Пяти вечеров», «Традиционного сбора» и «Энергичных людей», «Трех мешков сорной пшеницы» и «Протокола одного заседания». Это отвечало общественной психологии и потребностям тех, кто с заводов и фабрик, институтов и учреждений Ленинграда приходил на набережную Фонтанки в Большой драматический, к Товстоногову.

Уже двадцать лет приходят сюда люди, чтобы услышать вопрос театра, обращенный к тебе, чтобы получить глубокий, недвусмысленный ответ на вопросы, которые ты задаешь жизни, искусству.

¹ Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., 1976, с. 105—106.

² Там же, с. 95.

Глава третья

СОВРЕМЕННОСТЬ КЛАССИКИ

В биографии каждого крупного режиссера работа над классической драматургией может быть выделена в самостоятельную тему, имеющую свои границы, особенности и логику развития. Товстоногов в этом смысле не исключение.

Классика почти всегда была почетной гостьей на наших сценах, ее включение в репертуар в иные времена диктовалось внутренней потребностью, в другие — правилами театрального «хорошего тона».

В годы, совпавшие с профессиональной юностью Товстоногова, классика, возвращая себе высокий литературный почет, приобретала в театре новую славу. 1930-е годы по праву могут быть определены как время классики. В этот период осуществляются блистательные постановки шекспировских пьес («Отелло», «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой»), с вахтанговского «Егора Булычова» начинаются победы в драматургии М. Горького («Варвары» Малого театра, «Дачники» Большого драматического), наконец, «Три сестры» Чехова в постановке Немировича-Данченко открывают новые пути постижения чеховской драматургии.

Классические спектакли 1930-х годов возникали в сложной обстановке литературного и театрального развития. Резко уходя от вульгарно-социологических трактовок, они в полной мере сохраняли остроту историко-социального анализа, открывали новые горизонты в художественном познании прошлого и с огромной силой утверждали гуманистическое мировоззрение. Они отличались также блеском сценической культуры. Это те общие свойства, которые составили устойчивую традицию.

Сценическая классика 1930-х годов представляла огромное художественное богатство, ценность которого не могут умалить ни известные трудности в развитии театра тех лет, ни последующие достижения.

Отметим также, что спектакли классического репертуара на деле способствовали утверждению и углублению ленинского отношения к культурному наследию.

К концу 30-х годов стало заметно снижение режиссерской активности в постижении классики. Традиция нередко сводилась к скудному набору приемов, и на какой-то период классика лишилась своей привлекательности.

Один из докладчиков Всесоюзной конференции режиссеров (1939), заместитель председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР А. В. Солодовников, говорил тогда, что «кое-кто понял борьбу с формализмом как отказ от поисков всякой новой, острой, интересной формы, как отказ от новаторства, от эксперимента, отказ от творческого риска». Трудно не поверить такому авторитетному свидетельству, можно согласиться и с дальнейшей фразой докладчика: «Появилось эпигонство, стремление подражать большим театрам, особенно тем, которые заслужили известную славу».¹ Такими театрами были, в первую очередь, МХАТ и Малый.

Однако как бы ни был верен анализ и диагноз, поставленный в докладе А. В. Солодовникова, его было недостаточно, чтобы немедленно начался новый этап освоения классического наследия. «Эпигонство» продолжалось еще довольно длительное время, преодолеть его было не так просто.

Спектакли военных и первых послевоенных лет дают подчас превосходные актерские работы, но совсем не дают интересного режиссерского прочтения классики.

Эту ситуацию на собственном горьком опыте ощущали многие режиссеры, сумевшие впоследствии практически выйти к новым рубежам в освоении классики.

Личный опыт Товстоногова, который ставил в ленинградских театрах «Грозу» (1951), «Помпадуры и помпадурши» (1954), «Униженные и оскорбленные» (1956), а в тбилисский период работал над «Мещанами» (1944) и «Бешеными деньгами» (1943), в значительной степени отражает общее положение.

Три ленинградских спектакля, как три этапа, показывают движение режиссерской мысли, ее логику и закономерность.

Теперь может показаться излишней смелость режиссера, который в новом для него театре поставил «Грозу» А. Н. Островского, требующую и хорошего состава исполнителей, и своего взгляда на пьесу.

Собственно театральные, узкопрактические основания для такого выбора были. Молодежному театру — Театру им. Ленинского комсомола пристало иметь в репертуаре пьесу, входящую в школьные программы. Была и исполнительница роли Катерины. Казалось, что Н. Родионова создана для Катерины (тогда всходила звезда актрисы, творческая судьба которой впоследствии складывалась трудно).

Что касается взгляда на пьесу, ее трактовки, этого просто не могло не быть, ибо ни одна из пьес русской классической драмы

¹ Сб. Режиссер в советском театре. М.—Л., 1940, с. 45.

не была так ясно и авторитетно истолкована, как «Гроза». Решение, иллюзорно казавшееся своим, лежало под рукой. Всем, и Товстоногову в том числе, казалось, что добролюбовский «луч света» есть и их собственная, родная и близкая точка зрения, встав на которую, можно смело браться за пьесу. Это было и так, и не так. Конечно, взгляд, устоявшийся в передовой русской критике, не мог и не должен был быть опровергнут, но для сегодняшнего актуального, сердечного звучания пьесы он должен был быть дополнен тем, что принадлежит только данному художнику и только нашему сегодня.

Спектакль был отмечен как удача, но ему и не удивились, приняв его решение как должное.

Нельзя сказать, что спектакль не имел своего замысла. Имел, конечно, но замысел этот в основе объективно был повторением того, что было о «Грозе» всем известно. Новыми, «своими» были частности. В спектакле был создан образ толпы, которая сочувственно относится к Катерине. Это всеобщее сочувствие сценически открывало драму Катерины как всеобщую.

Режиссер искал в образах представителей народа — в Кулигине, в мастеровых, прохожих, свидетелях гибели Катерины — сочувствия ей, и, обостряя, драматизируя обстановку в ближайшем окружении героини, выводил из круга ее друзей Варвару и Кудряша, которые в спектакле были циничными и пресыщенными обывателями.

Рецензии на спектакль показывают, что критики не уловили ничего, что выводило бы спектакль за ряд добротных трактовок «Грозы». «Театр стремился подчеркнуть обличительную направленность пьесы», — привычно писал Евг. Кузнецов.¹

Катерине в спектакле недоставало остроты трагической мысли, активности внутреннего действия. Самопожертвование было основой ее характера, в самопожертвовании видели режиссер и актриса «форму доступного ей социального протеста».² Единодушно отмечался успех Е. Лебедева в роли Тихона.

Общая стилистика спектакля была бытовой, что сказывалось и в оформлении спектакля, и в режиссерском рисунке. Замысел «Грозы», художественные краски спектакля, при всей их академической выверенности и профессиональной добротности, были определены сложившимся стереотипом режиссерского мышления, от которого пока не было сил уйти.

Было ясно, что, ставя классику, нельзя избежать социального, конкретно-исторического анализа действительности, нельзя порывать с важнейшим принципом нашего театра. Дело заключалось в том, чтобы найти новую меру социального, понять его и как социально-психологическое единство характера. Неполный успех такой одаренной актрисы, как Н. Родионова,

¹ «Вечерний Ленинград», 1951, 12 декабря.

² Там же.

имел общие причины, ибо подход к характеру определялся его социальной функцией прежде всего. Социальное не раскрывалось в характере, а существовало как нечто привнесенное, заданное, отдельное от предлагаемых конкретных обстоятельств пьесы.

Остановить инерцию привычного взгляда было не под силу одному человеку, это было общим делом искусства театра в целом. Нужно было пересмотреть не только некоторые литературоведческие концепции (они вскоре будут обновлены), не только найти точки соприкосновения классики и сегодняшнего дня (скоро придет этому время), но и многое уточнить в методологии режиссерского и актерского искусства.

Товстоногов с удовольствием принял предложение Театра комедии поставить в 1954 году «Помпадуры и помпадурши» Салтыкова-Щедрина, одного из своих любимых авторов. Как это бывает почти всегда, режиссер активно включился в работу над инсценировкой, создав из сырого в драматургическом отношении материала довольно стройную сценическую композицию.

Спектакль этот привлекал остротой приема, саркастической интонацией, тонко угаданной в стиле писателя, рядом блестящих сценических находок. Изначально подход к Салтыкову-Щедрину как к театральному писателю был свободен от казавшихся бесспорными сценических традиций, которые окружали «Грозу». Большой сценической истории у наследия Салтыкова-Щедрина не было, как нет и сейчас, а если и можно было кое-что вспомнить из истории театра, то только то, что относилось к «Смерти Пазухина» или «Господам Головлевым». Пробуждению театрального интереса к творчеству великого сатирика способствовал спектакль «Тени», поставленный в 1953 году Н. Акимовым в ленинградском Новом театре.

Историю возвышений, кратких правлений и падений очередных помпадуров режиссер ставил как сценическую карикатуру, как историю забавных нелепостей, которые вдруг обнаруживают горечь и ужас жалкой, бессмысленной жизни. В спектакле, как и в сатире Щедрина, сонму чиновников всех рангов и их окружению противопоставлен только саркастический смех автора.

«Помпадуры и помпадурши» были смешным спектаклем. Ярко проявилась комедийная стихия его актеров — Н. Трофимова, И. Зарубиной, А. Бениаминова, П. Суханова.

Метафоры спектакля были наглядны и остроумны. Занавес — мундир с начищенными пуговицами; портрет государя, который постепенно увеличивался в размерах так, что в конце концов были видны только блестящие ботфорты; почти цирковая по приему стремительная пантомима смены одного правителя другим.

Режиссер начинал представление в чуть замедленных ритмах, обыденно, он выстраивал естественные отношения, никак

не подчеркивал их фантазмагоричность. Логика сценической жизни была обыкновенной, но необыкновенным был контраст этой логики с перевернутыми нормами жизни, по которым жили герои спектакля. Как нечто вполне естественное выключивалось теплое местечко, обыденным, привычным было собачье угодничество. Пустопорожняя болтовня имитировала работу общественной мысли. «Консерваторы» говорят: шествуй вперед, но по временам мужайся и отдыхай! «Красные» возражают: отдыхай, но по временам мужайся и шествуй вперед!» Только к концу спектакля эта принятая норма жизни, этот алогичный с точки зрения здравого смысла метод существования представляли в своем прямом гротесковом обличье. Спектакль разгонялся до бешеного темпа, скрытая усмешка первых картин становилась явной издевкой, злой и точной карикатурой.

Частный случай возвышения и падения очередного администратора-помпадура был рассмотрен в спектакле как норма жизни России того времени, заурядное событие приобретало широкое сатирическое обобщение.

«Помпадуры и помпадурши», точно уловив стиль автора, все же не воссоздавали психологически глубокого характера. Сама литературная структура очерков Щедрина, их фрагментарность, фельетонность, не давала возможности построить спектакль стройного сюжета и психологически развернутых характеров.

Однако опыт работы над сатирическим спектаклем не пропал даром. Товстоногов вообще рачительный хозяин своих режиссерских богатств. «Помпадуры и помпадурши» в собственном сценическом смысле обладали той степенью четкости, резкости формы, той жанровой определенностью и последовательностью, которые в это время только лишь входили в театральные обиход. Это был важный для режиссуры принцип. В этом смысле «Помпадуры и помпадурши» стояли рядом с «Клопом» и «Баней» С. Юткевича, В. Плучека, Н. Петрова, с «Тенями» Н. Акимова. Принцип касался не только спектаклей сатирического жанра, он проявлялся в «Грозе» Н. Охлопкова, «Фоме Гордееве» Р. Симонова, во многих других памятных спектаклях первой половины 1950-х годов.

«Помпадуры и помпадурши» были для Товстоногова разведкой боем в поисках смелых, обостренных сценических положений, тех красок, которых так не хватало тогда театру, утерявшему в значительной степени вкус к театральности, к сценической яркости и только-только заговорившему о том, что театральность нужно вернуть в театр.

В творчестве самого Товстоногова сатирические краски звучали потом часто, разумеется, соотнесенные с новым драматургическим материалом и новым режиссерским замыслом, — в горьковских «Варварах», в «Горе от ума», в спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!..», в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты». Последний был поставлен в варшавском

театре «Вспулчесны» под названием «Записки подлеца, написанные им самим» и получил высокую оценку польской критики. В письме к художнику К. Дашевскому, оформлявшему спектакль, Товстоногов подчеркивал: «Из всех оттенков комедийного сегодня при сценическом воплощении произведения Островского мы должны предпочесть сатиру. История возвышения Глумова должна быть не только смешной, но и страшной. Все характеры, все эмоции надо предельно обострить и довести до степени фантазмагии. Пьеса Островского относится к позднему периоду его творчества и содержит все, из чего выросла драматургия Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина».¹

В 1973 году, на совершенно ином этапе своего творчества, Товстоногов вновь обратился к произведению Салтыкова-Щедрина: поставил с коллективом театра «Современник» спектакль «Балалайки и компания». Пьесу по мотивам «Современной идиллии» Щедрина написал для «Современника» С. Михалков. Это произойдет почти через двадцать лет, а тогда встреча с Щедриным поощряла смелость постановочной мысли, тут воспитывался вкус к яркой и законченной театральной форме.

Очень скоро Товстоногов начнет обдумывать замысел «Оптимистической трагедии», спектакля могучего и ясного постановочного решения.

В психологическом плане Товстоногову очень был нужен успех. Перед «Помпадурами» была серия спектаклей («Обычное дело» А. Тарна, «Донбасс» Б. Горбатова, «Степная быль» Е. Помещикова и Н. Рожкова, «Новые люди» по Н. Чернышевскому, «На улице Счастливой» Ю. Принцева, «Поезд можно остановить» Ю. Маккола), которые хотя и обладали рядом достоинств, но в целом не приносили большого удовлетворения. «Помпадуры и помпадурши» были рубежным спектаклем: следующей премьерой была «Первая весна» Г. Николаевой и С. Радзинского, памятная ласточка новых успехов нашей литературы и театра, за ней в «послужном списке» Товстоногова стоит «Оптимистическая трагедия», принеся режиссеру и ленинградскому Театру им. А. С. Пушкина триумфальный успех.

Следующими работами Товстоногова в области классики были «Униженные и оскорбленные» (1956) в Театре им. Ленинского комсомола, поставленные совместно с И. Ольшвангером, и «Идиот» в Большом драматическом театре (1958). Переход от Щедрина к Достоевскому мог бы показаться неестественно резким, пристрастия режиссера несколько противоречивыми, если не иметь в виду, что «Помпадуры» были поставлены по предложению «чужого» театра. Но более важно иметь в виду не эту производственную сторону дела, а внутреннюю, творческую, определяющую истинные пристрастия и дорогу режиссера

¹ Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 304—305.

в это время. Товстоногов был «болен» Достоевским, он был ему нужен, чтобы найти желанный синтез психологической наполненности и театральной образности.

«Униженные и оскорбленные» — спектакль обнаженной социальной мысли, резких сценических контрастов и внутреннего гнева. Он настойчиво требовал сочувствия к человеку. Его гуманизм был неистовым и страстным. Поэтому режиссера не устраивал финал романа, его утешительная интонация, христианское смирение Ихменевых. Товстоногов хотел закончить спектакль открытым вопросом ко всем, кто готов потревожить свою совесть: «Да почему это? Почему бедны люди? .. И хочется всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого, и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что...»

Эти слова произносил в спектакле Иван Петрович, взяв их у Дмитрия Карамазова.

«Идиот» был спектаклем о Мышкине, и по изначальному замыслу, и по величю актерской работы И. Смоктуновского. Он внутренне связан с «Униженными и оскорбленными» не только именем автора, но и темой, которую подхватывает князь Мышкин у бедного литератора Ивана Петровича.

Как и Иван Петрович, Мышкин болезненно страдал от зла сильных мира сего, от униженности и зависимости, в которую попадают люди. Но Мышкин товстоноговского «Идиота» — деятельный противник зла, его стремление принести добро, противопоставить злу добрую волю было действительно, активным.

Товстоногов оказался одним из первых режиссеров, которые после длительного перерыва взялись за сценическое воплощение произведений Достоевского. Сложный художественный мир Достоевского долго не поддавался верному идейно-эстетическому истолкованию.

В спектаклях Товстоногова Достоевский предстал страстным гуманистом и глубоким философом. Чтобы поставить эти спектакли, нужен был широкий взгляд на философскую и моральную проблематику его произведений, нужна была смелость, чтобы противопоставить свое понимание весьма устойчивым литературоведческим концепциям, художественски тонкое ощущение актуальности звучания мотивов Достоевского. Спектакли Товстоногова возвращали Достоевского русскому театру, а с учетом трудной его судьбы в нашей критике можно сказать и шире — всей русской театральной культуре.

Товстоногов сам инсценировал роман «Идиот» Достоевского. Дело тут не в том, что режиссер делает себе «удобно», тут первоначальный творческий акт, начало замысла, его сердцевина: что поставить в центр, в чем увидеть связи старого романа и сегодняшнего времени. Сценическая история «Идиота» почти целиком связана с образом Настасьи Филипповны. Товстоногов сделал главным героем князя Мышкина. Однако он не вырывал

его из сложных ситуаций романа, не обособлял ради сюжетной компактности. Он поставил его в центр борьбы: не вне, не над, а в самой гуще борьбы взглядов, самолюбий, денег, карьер, сжигающих чувств. «Роман Достоевского,— пишет Н. Берковский,— проникнут предвосхищением того, чем может стать человеческое общество в своей этике, в своих внутренних отношениях».¹

Эту — едва ли не центральную для Товстоногова тему и воплощал его спектакль, а прежде всего исполнитель роли Мышкина И. Смоктуновский. Для выполнения такой задачи нужен был актер того типа, который в критике будет определен как «интеллектуальный», «исповедальный». «Актер исповедовался в чем-то очень сокровенном,— пишет по поводу игры Смоктуновского критик.— При этом исповедь Смоктуновского носила интеллектуальный характер...»²

Спектакль Товстоногова, казалось бы, не нес в себе новаторства постановочного толка, не обладал абсолютной художественной цельностью,— критики отмечали ряд несовершенств в постижении исполнителями стиля автора, но все были единодушны в том, что «спектакль Г. Товстоногова с И. Смоктуновским во главе будет особо отмечен в истории нашего театра и в истории усвоения Достоевского нашей культурой» (Н. Берковский).

Сейчас, по прошествии почти двадцати лет, трудно непосредственно уловить эмоциональное, возбуждающее действие этого спектакля. Но оно было, и было громадным. Товстоногов выступал как новатор мысли, как человек, с особой остротой и без какого-либо упрощения связавший нравственные искания русской духовной культуры со своим временем. «Идиот» был спектаклем глубочайшего и активного гуманизма — это была позиция театра, режиссера.

Впрочем, и с точки зрения собственно сценической, «технологической» спектакль имел немаловажное значение в творческом развитии режиссерских принципов и приемов Товстоногова. Здесь были продолжены поиски того режиссерского метода, который смотрит на спектакль как на роман жизни. Режиссер искал способ придать непрерывность течению сценической жизни, сделать логичными и незаметными переброски мест действия, сценически передать движение героев, ибо «у автора очень многое происходит как бы на ходу...» В результате поисков, отказа от вращающегося сценического круга родилось то решение, которое принципиально удовлетворяло постановщика. Оно было связано с реакциями, с эмоциональным состоянием главного героя. Оно стало существенным. «Вот Мышкин,— рассказывал впоследствии режиссер,— начинает монолог, ме-

¹ «Театр», 1958, № 6, с. 74.

² Ю. Смирнов-Несвицкий. Ключ к образу. Л., 1970, с. 41.

няется освещение, луч прожектора освещает только лицо, и... наш герой неожиданно для самого себя (именно это обстоятельство подчеркивает автор) обнаруживает, что он очутился в темном подъезде гостиницы «Весы», где его ждет роковая встреча с Рогожиным... Этот прием, который, кстати, пришел не сразу, стал принципом решения спектакля, когда мы, как бы следуя за Мышкиным, переходим от картины к интермедии, а от интермедии вновь к следующей сцене».¹

Немаловажное значение имел спектакль и для развития той линии актерского искусства, которую в «Идиоте» определил И. Смоктуновский. Режиссер угадал в нем Мышкина, укрепил его манеру, придал индивидуальным качествам талантливейшего артиста значение глубокое и — как выяснилось после премьеры — всеобщее, принципиальное. Можно сегодня, однако, сказать и о том, что спектакль «Идиот», при всем конкретно-историческом взгляде на роман, которым руководствовался постановщик, был замкнут в кругу нравственных проблем. Герои «Идиота» стояли перед лицом собственной совести. В следующем спектакле классического репертуара режиссер поставил героев перед лицом истории.

Случилось это не сразу, прошло два года, прежде чем Товстоногов выпустил горьковских «Варваров». После «Идиота» Товстоногов ставит подряд «Оптимистическую трагедию» в Праге и Будапеште, потом в своем театре пьесу А. Николаи «Синьор Марио пишет комедию», «Трассу» И. Дворецкого, удивительные «Пять вечеров». За ними идут «Варвары».

Вторая половина 1950-х годов была в театральном искусстве временем плодотворным и творчески напряженным. Укрепляя связи с действительностью, театр пристально вглядывается в жизнь, точно устанавливая связи человека с временем, обществом, историей.

Это был тот театральный воздух, которым дышал каждый, в том числе и Товстоногов, человек необычайно чуткий к общественным и театральным движениям.

Суммируя опыт режиссеров, активно в эти годы работавших, с полным правом можно сказать, что они наметили и утвердили новый этап в развитии русского сценического реализма, обогатили его новейшим историческим опытом. Театральное искусство обрело новую меру художественной правды в отражении действительности, вырабатывало сегодняшнюю концепцию характера, разрабатывало систему глубоких связей человека с историей. В ряду памятных театральных явлений одно из первых мест принадлежит спектаклю «Варвары» в постановке Товстоногова.

«Варвары» М. Горького имели отличную театральную репутацию, созданную спектаклем Малого театра (1941, режиссеры

¹ Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 99—100.

И. Судаков, К. Zubov) и подтвержденную многими спектаклями советских театров. Режиссеры «знали», как нужно ставить эту пьесу, актеры «знали», как нужно ее играть. Сложившаяся трактовка «Варваров» входила составной частью в общую традицию истолкования горьковских пьес. Традиция эта была особенно сильна в Большом драматическом театре, который знал великолепные победы в горьковском репертуаре. На сцене БДТ были поставлены «Егор Булычов», «Достигаев», «Мещане», «Дачники». Выдающиеся режиссеры — А. Дикий ставил «Мещан» в 1937 году, Б. Бабочкин «Дачников» в 1939 году — имели возможность занять в спектаклях отменный актерский состав.

Эти спектакли, закладывая прочную традицию исполнения горьковской драматургии, были для своего времени первооткрывательскими, принципиальными работами, сыгравшими огромную роль не только в сценической судьбе драматургии М. Горького, но и в общем процессе становления и развития метода социалистического реализма в советском театре.

Обращение к пьесе М. Горького само по себе свидетельствовало о неслучайности выбора, о принципиальном желании режиссера продолжить в новых условиях репертуарную традицию театра.

Товстоногов приступил к «Варварам», когда традиция истолкования горьковской драматургии превращалась порой в схему, когда Горький-публицист заслонял Горького — социального психолога. Товстоногов, не желая извлекать из пьесы удобную мораль, увлекся возможностью показать на материале горьковской пьесы сложную духовную борьбу за победу человеческого в человеке. Путь к тонкому психологическому анализу был определен социальной задачей, ибо нельзя утверждать человечность, минуя самого человека, общественные условия его жизни. Варварство в товстоноговском спектакле предстало не только в том, что со сцены мы видели родительский эгоизм, примеры уездного одичания, но прежде всего во внутреннем движении каждого образа спектакля, движении, которое определялось для большинства героев безуспешными поисками человеческого в человеке, гармонии в душе. Трагедия «Варваров» была в том, что неизбежно и неостановимо, вне зависимости от субъективной воли того или иного персонажа, все главные герои двигались к своей гибели: физической, как Надежда, моральной, как Черкун, психологической, как Монахов.

Когда мы говорим, что традиция истолкования горьковской драматургии окостенела, что в Горьком публицист, социальный аналитик стал превалировать над психологом и художником, то может сложиться впечатление, что режиссерские искания, и в частности поиски самого Товстоногова, уводили от социальной содержательности, от исторически обусловленного анализа действительности, отраженной в драматургии классика пролетарской литературы. Однако это был бы поверхностный взгляд. На

самом же деле режиссеры, освобождаясь от штампов и привычных путей подхода к драматургии Горького, хотели найти ее сущность, минуя прямолинейные и поверхностные решения.

Весь путь театра, все поиски режиссеров так или иначе были устремлены к тому, чтобы через подробнейший анализ жизни человеческого духа, через раскрытие сложнейших психологических коллизий прийти к широким социальным обобщениям, к историческому взгляду на прошедшую жизнь. Истинная современность в трактовке классики заключалась не в переброске шатких мостиков — прямолинейных аллегорий между прошлым и настоящим, а в художественно совершенном выражении современного взгляда на историю, в соединении нынешнего исторического опыта с той конкретной, временем обусловленной действительностью, что отразилась в классическом произведении. Суть этого современного взгляда была в степени художественной объективности. Там, где лет тридцать назад увидели бы только повод для сатирического осмеяния, сегодня хотели увидеть драму, вскрыть причины человеческого падения, объяснить их; там, где тридцать лет назад поверили бы на слово в искренность благородных намерений и красоту слова приняли бы за красоту дела, сегодня хотели выявить дело, проверить слова поступками.

«Варвары» были в этом смысле едва ли не самой сложной пьесой всего горьковского репертуара. Наше литературоведение, написав весьма много об этой пьесе, до сих пор, как кажется, не до конца расшифровало загадку этого горьковского шедевра. Написанная в 1905 году, в горячие дни первой русской революции, в которой сам Алексей Максимович принимал активное участие, эта пьеса оказалась как бы «закрытой», не имевшей прямых выходов в события времени. После романа «Мать», с его героями прямого революционного действия, после пьесы «Дачники» «замкнутые» «Варвары» многих озадачили. Сам по себе критический взгляд на мещанина и поборников «технического прогресса», на уклад провинциального городка, даже если его понимать расширительно как уклад всей старой России, не казался новым, содержащим в себе важные проблемы века. Толкование и сценическое решение этой пьесы затруднялось отсутствием в ней героя активного действия. Подчас спектакли принимали явно мелодраматические черты.

Наибольшую сложность всегда представляли образы Надежды Монаховой и Черкуна. Ни Надежда, ни Черкун не укладывались в привычные рамки героя. Одной недоставало духовной, творческой силы, от другого отвращало его делячество, бездушность, хотя оба имели много привлекательных черт.

Решение пьесы в той системе, которая исчерпывалась бы отношениями между главными действующими лицами, разрешалась бы в центральных пунктах конфликта, было уже невозможно, никакой треугольник не только не исчерпывал, но и не

открывал пьесу в ее существенных значениях. Нужно было найти новый общий взгляд на пьесу, новый поворот угла зрения.

В собственно театральном смысле это значило найти новый жанр, сдвинуть в какую-то сторону «сцены из провинциальной жизни», как лукаво обозначил сам автор свою пьесу. Пользуясь привычными театральными определениями, Товстоногов именовал жанр своего спектакля трагикомедией, видя «в контрасте смешного и трагического ключ к решению пьесы».¹

Режиссер приводил в пример одну из сцен спектакля, в которой на просьбу Надежды выйти на крыльцо Цыганов отвечал: «С вами хоть на крышу». Вскоре вслед за этой репликой, которая вызвала комическую реакцию в зале, следует самоубийство Монаховой. Эта фраза вычеркивалась во многих спектаклях, не произносил ее и К. Зубов, исполнитель роли Цыганова в знаменитом спектакле Малого театра.

Товстоногов не считал эту реплику ключевой, он добивался чередования смешных и трагических сцен, искал этих контрастов в спектакле. Трагикомическое режиссер видел в резких поворотах самого действия, в сломах характеров всех действующих лиц, вплоть до вполне ничтожного Дробязгина, в котором С. Юрский с великолепной смелостью выявлял прямо-таки азартную, неудержимую тягу к «варварству», к падению, к «тайным порокам», о которых он столь многозначительно вопрошал Цыганова (В. Стрельчик).

Атмосфера неустойчивости жизни, подпленных жизненных опор, ощущение края бездны жило в этом спектакле, связывая пьесу с конкретной исторической действительностью, которая ее породила.

Однако было бы опрометчиво принять только режиссерское определение этого спектакля как трагикомедии, хотя, безусловно, нужно отметить, что найденное режиссером определение было той методологической, художественно-образной нитью, которая его вела.

Художественный результат, достигнутый в спектакле, вынуждает дополнить режиссерское определение весьма существенно.

В жанровом определении еще не содержится реального — исторического, социального, современного смысла, который был заложен в этом многомотивном спектакле. Отдельной темой спектакля был, по сути, каждый образ пьесы, индивидуально преломлявший общий замысел постановщика.

Спектакль был щедр на сатирические краски, в которых предстала деревянная, уездная Россия.

История жизни и деятельности инженеров, пришедших обновить глухую жизнь, развертывалась в вязкой среде, где глохли

¹ «Театр», 1968, № 3, с. 5.

все устремления, гибли надежды и значительного эффекта достигала только «просветительская деятельность» Цыганова.

По сцене носились, двигались, ползали уездные монстры, вроде фискала Головастикова (Б. Рыжухин), городского головы Редозубова (Г. Семенов), его сына (В. Кузнецов) и чиновника Дробязгина. Ничтожность их жизненных целей разительно контрастировала той страсти, одержимости и азарту, которые они тратили на достижение своих целей. Все они были взяты в резких, но психологически достоверных контрастных сопоставлениях. Наибольшим контрастом всем вместе и каждому в отдельности представляла Надежда Монахова, сыгранная Т. Дорониной, для которой эта роль явилась одним из первых значительных актерских успехов.

Т. Доронина, в соответствии с замыслом режиссера, играла необыкновенную, незаурядную натуру. Она ждала и надеялась. В ее ожидании, в ее надеждах был щемящий звук, который предсказывал общее крушение жизни.

Актриса и режиссер не боялись довести стремление Надежды найти своего героя, героя без страха и упрека до самых откровенных, подчас смешных проявлений. Трагедия ожидания, трагедия безгеройности выростала из смешных фраз и поступков уездной мещаночки, начитавшейся романов из «красивой» жизни. Можно было смеяться, но нельзя было не ощутить той истинной цельности, искренности и боли, которые жили в душе Надежды Монаховой и требовали выхода. Это решение совпадало с точкой зрения самого автора, рекомендовавшего обратить внимание на Надежду, которая одна среди всех «верит в человека-героя».¹ Некоторые критики спектакля упрекали Т. Доронину в том, что в ее героине больше чувственной, нежели творческой силы. Думаю, что такой упрек вряд ли правомерен, ибо грань между чувственным и духовным в образе Надежды стерта, проходит она не в душе самой героини, а между искренностью и цельностью ее надежды и веры в героя и жизнь, в которой нет этого героя. Погибала Надежда, погибала сама жизнь, не найдя героя. «Сцены из провинциальной жизни» приобретали черты трагедии рока, уездные страсти разыгрывались на историческом вулкане.

Товстоногов искал решение спектакля в пьесе, в логике жизни ее героев, в строгом отборе предлагаемых обстоятельств. Секрет режиссера был в непредвзятости взгляда — он хотел понять драму каждого и показать ее нам, не возвещая заранее никаких оценок.

Даже Редозубов, этот столп и символ уездного одичания и самодурства, выказывал в последнем акте почти трогательную отцовскую любовь и заботу. Время и его резало по живому. Не в силах удержать Катю (З. Шарко), он искренне тревожился

¹ См.: М. Горький. Собр. соч., т. 29. М., 1955, с. 47.

за ее будущее. Из-под маски самодура проглядывало лицо живого и страдающего человека.

Лидия (Н. Ольхина), потянувшаяся к Черкуну (П. Луспекаев), довольно быстро понимала его истинную цену, но находила в себе силы не сломиться, не разувериться, остаться самой собой. Лидия примыкала в спектакле к лагерю Степана и Кати — у этих героев было будущее, они не дали себя сожрать, не подчинились гнету времени.

Время определяло судьбы героев спектакля, оно было заложено в существе характеров, столь сложно и полно раскрытых в этом спектакле.

Обычно мы видим приметы времени в бытовых подробностях, деталях, которые расставляются в спектакле как опознавательные знаки. Возобновляя спектакль, вводя новых исполнителей, Товстоногов мог без труда очистить его от излишних бытовых подробностей. В новой редакции было несколько изменено оформление, ставшее более обобщенным, ушли некоторые детали, стали более упругими ритмы, чуть затянутые в первой редакции. Однако сути режиссерского замысла менять не пришлось — он был взят крепко, истинно по-горьковски.

«Варвары» были из тех спектаклей, успех которых нарастает постепенно, хотя, разумеется, и на премьере было ясно, что театр одержал победу. И тем не менее спектакль не сразу «раскусили», не сразу поняли его новизну и значительность. На гастролях в Москве пришлось давать дополнительные представления, ибо по первоначальному плану «Варвары» были объявлены не много раз (по-видимому, дирекция опасалась за кассовый успех).

В спектакль входила, а точнее сказать, властно и полно его держала тема возмездия, раскрытая через драму характеров. Цыганов по сложившейся традиции обычно игрался отъявленным циником, человеком опустошенной и злой души. Разумеется, эти качества человека остались и в исполнении В. Стржельчика, но вместе с ними у его Цыганова ощущалась большая душевная драма. Цыганов влюблялся в Надежду Монахову безнадежно и тяжело. За внешней циничностью его фраз, за бравадой и привычным суесловием билась мучительная любовь и мучительное сознание, что пришло возмездие, что счастья не будет, жизнь остается пустой. Возмездие за хористку, которая утопилась в Мойке, за шартрез для Гриши, за привычное равнодушие, за неосмысленную работу.

Возмездие находило и сильного Черкуна в исполнении П. Луспекаева. Сила оказывалась наигранной, героичность — бравадой. Он мог смело говорить с Редозубовым, ощущая свою власть заказчика, выгодного Редозубову, выгнать Матвея, рисуясь своим благородством, оскорблять чувство Анны, играя в честность, но его не хватит ни на любовь к Лидии, ни на то, чтобы понять Надежду. В момент, когда он мог явиться истин-

ным героем, оценившим незаурядность Монаховой, в момент, когда мог свершиться подвиг души, Черкун отступил самым банальным способом.

Приходило страшное возмездие и к Монахову. Е. Лебедев играл его затаенно-озлобленным. Его огромная, испепеляющая любовь к Надежде не находила отклика, он мучительно искал способ вызвать ее ответное чувство — и не находил. В этом образе проглядывался Достоевский. Отталкиваясь от слов Монахова, что страдание может сделать Надежду мягче, Е. Лебедев создавал характер резких внутренних контрастов, движений и бессильных поступков.

Возмездие в той или иной форме, но всегда через внутреннюю, пусть маленькую драму настигало почти всех героев спектакля. Даже Гогин, даже ничтожный Павлин с его философским сочинением, которое оказалось «чепухой», по определению Цыганова, включались в число персонажей жизненной трагедии. Все усилия всех оказывались тщетными. Время не дало никому никакого шанса. Искать истину нужно было в ином месте, в ином историческом измерении, в которое уходила Катя, к которому имел отношение Степан Лукин (В. Рецетер), студент, отбывший тюрьму, «как воинскую повинность». Но это историческое место и время не соприкасались с тем, что жило перед нами на сцене.

Весь спектакль восставал против духовной опустошенности и бессмысленности человеческого существования, порожденных социальными условиями жизни.

Трагедия возникала еще и потому, что и Цыганов, и Черкун игрались людьми с «хорошей биографией». Это не были циники и трусы от природы, такими они стали. В режиссерском решении, в актерском исполнении все время ощущалось это движение характеров во времени. Острота драмы Цыганова определялась тем, что он знал и другие времена, и другие мечтания. Само дело, которым они заняты с Черкуном, — строительство дорог — было некогда освящено для них идеей преобразования жизни. Но тема эта, возникающая только в начале пьесы, потом уходит совсем: всякое дело, даже самое высокое, оказывается бессмысленным без человечности, без истинных отношений между людьми.

В «Варварах» режиссер показал связь драматургии М. Горького с общей гуманистической и художественной традицией русской классической литературы.

Следуя за Горьким-художником, Горьким-психологом, действительно вскрывая каждый образ и каждую сцену, Товстоногов пришел к художественной многокрасочности спектакля, в котором отдельные образы вызывали в памяти фонвизинского Митрофанушку, другие напоминали гоголевских героев, третьи — купцов Островского. Некоторые критики (Д. Золотницкий) слышали в «Варварах» и блоковские интонации: «Под насыпью, во

рву некошеном, лежит и смотрит, как живая...» Но все это художественное богатство было заключено в жесткие рамки, подчинено единой, подлинно горьковской мысли.

Б. Бялик писал в статье «Вечно живые образы», что «поначалу то сценическое толкование, которое предлагает зрителю режиссер Г. Товстоногов и коллектив БДТ им. Горького, удивляет, даже озадачивает... Но постепенно проясняется истинный характер режиссерского замысла, полемизирующего с некоторым неверным представлением о драматургическом новаторстве Горького». Неверное представление, по определению Б. Бялика, заключалось в том, что «новаторство Горького толкуется как замена подтекста — «надтекстом», как отказ от психологического реализма во имя одной публицистичности».¹

«Варвары» Большого драматического театра явились одним из первых спектаклей, прорвавших цепь «неверных представлений» и оказавших огромное влияние не только на практику работы над горьковскими пьесами, но и на все наше сценическое искусство, которое искало в эти годы новые пути к постижению характера человека.

Когда спустя десятилетие пишешь о новаторстве спектакля, о смелости режиссера, решившегося на новый подход, то всегда рискуешь быть обвиненным в том, что и новизна и смелость режиссера преувеличены. Это объяснимо — ведь многое из того, что некогда было новизной и смелостью, ныне стало эстетической нормой, привычкой. Но в момент создания спектакля, в ходе репетиций, действительно нужна была и прозорливость, и творческое мужество, чтобы пойти по новому пути: ведь традиции самого театра, казалось, вопили о кощунстве и литературоведческие концепции внушали мысль о некоем водоразделе, непроходимо легшем между, скажем, чеховской и горьковской литературными манерами, и врожденные актерские привычки еще молодого в то время товстоноговского ансамбля тянули на привычный путь.

Товстоногов рассказал на обсуждении спектакля любопытный случай, подтверждающий, как непросто было принять новое решение даже его единомышленникам. Говоря о трагикомическом жанре спектакля, о сложном сплаве смешного и страшного, режиссер сказал: «Актриса (Т. Доронина) сама до конца не доверяет себе. На вчерашнем спектакле она испугалась сделать мизансцену, боясь вызвать смех, и не сказала слова «покойник» из страха смеха. Тут — стремление сыграть чистую героиню, очищенную от этого уездного и смешноватого...»² (Имеется в виду реплика Надежды из IV акта, обращенная к Монахову: «Иди один, покойник... иди!»)

¹ «Литературная газета», 1959, 29 декабря.

² Стенограмма обсуждения спектакля. 24 ноября 1959 г. Библиотека ЛО

«Варвары» объединили многие линии творческого развития искусства нашего театра и самого Товстоногова. Поиски современного театрального языка, психологической глубины и тонкости обретали в «Варварах» черты академического профессионализма. «Варвары» соединили театральные искания современников с русской классической традицией и были одним из тех спектаклей, которые выражали достоинство театрального искусства, ибо вводили его в сферу духовной культуры народа.

Как всякий этапный спектакль, «Варвары» завершали некоторые линии поисков и намекали на возможность иных, новых путей подхода к классике, которая в эти годы стала живой потребностью для театров, теряя то юбилейно-почтительное отношение, которое сложилось в прошедшие годы.

Однако сам Товстоногов не спешил вновь взяться за классику. Прошло почти три года, было поставлено около десятка пьес, прежде чем на доске приказов Большого драматического театра появилось распоряжение о распределении ролей в грибоедовском «Горе от ума»: Павел Афанасьевич Фамусов — В. Полицеймако; Софья Павловна — Т. Доронина; Лизанька, служанка — Л. Макарова; Алексей Степанович Молчалин — К. Лавров; Александр Андреевич Чацкий — С. Юрский; полковник Скалозуб — В. Кузнецов; Репетилов — В. Стрельчик.

В эпизодических ролях были заняты ведущие артисты Большого драматического театра: Н. Ольхина (Наталья Дмитриевна), Е. Копелян (Платон Михайлович), Б. Рыжухин (Тугоуховский), Л. Волынская (княгиня), Е. Лебедев (Загорецкий), М. Призван-Соколова (Хлестова).

Перечень ролей завершало «лицо от театра» (С. Карнович-Валуа).

«Лицо от театра» начинало спектакль. Открывался занавес, показывая общую декорационную установку: белые колонны, лестницы не галерею и саму галерею. Центр сцены был пока пуст. Торжественный, одетый во фрак представитель театра объявлял, что сегодня, такого-то числа и месяца, в театре будет показана комедия Александра Сергеевича Грибоедова «Горе от ума», и представлял участников. Он и заканчивал спектакль, торжественно возглашая: «Представление окончено».

Вводя «лицо от театра», режиссер имел, разумеется, свой важный замысел, связанный с общей стилистической трактовкой старой комедии, знавшей такую славную сценическую судьбу. «Лицо» подчеркивало театральность происходящего, напоминало о том, что вы присутствуете в театре, что между временем, которое предстанет сейчас на сцене, и временем, в которое живет зритель, — «дистанция огромного размера».

Режиссер хотел, чтобы эта дистанция была видна, чтобы реалии грибоедовского времени были сохранены в костюмах и мебели, чтобы действующие лица соблюдали все принятые

нормы этикета «грибоедовской Москвы», чтобы актеры верили в то, что они играют героев «тех времен». И тем не менее «Горе от ума» поразило своим острым, современным звучанием. Сохранив и даже подчеркнув театральность спектакля и историческую конкретность комедии, режиссер так выстроил внутреннюю линию отношений героев, что с «Горя от ума» слетели штампы сценического истолкования, которые налипли на ней в таком множестве, как ни на одной другой пьесе русского классического репертуара.

Таланту Товстоногова свойственно увидеть классическую пьесу как реальную картину жизни, предлагаемые обстоятельства которой должны быть прежде всего проверены самой элементарной житейской логикой.

В предлагаемые обстоятельства пьесы должен быть поставлен не некий Чацкий, о котором уже много известно по старым спектаклям, а современный артист. Таково начало пути в постижении пьесы и любого ее образа — не от сложившихся мнений, а от реальных психологических предпосылок, возникающих в данных обстоятельствах.

Все без исключения критики, откликнувшиеся на спектакль, отмечали, что «Товстоногов пошел на своего рода психологическую адаптацию грибоедовского текста не потому, что текст этот в чем-то устарел, а потому, что живое в нем оказалось отодвинутом куда-то на второй план исполнительской традицией и истолковательской привычкой».¹

Удивительной была новизна и абсолютная логичность интонации актеров этого спектакля, неподдельность внутреннего психологического строя их чувств. Чацкий С. Юрского действительно любил Софью — Т. Доронину. Он влетал на сцену не как пылкий театральный любовник, а как человек, которому донельзя стосковался, которому нужно скорее, немедленно увидеть Софью. Сколько раз мы видели, как из самых добрых академических намерений в этом, да и других случаях исполнители роли Чацкого старались нам показать, как они любят Софью, продемонстрировать свое чувство. С. Юрский не демонстрировал, а действительно любил.

Сразу после слов «К вам Александр Адрич Чацкий», наступая на реплику слуги, появлялся Чацкий, сбрасывал торопливо шубу и бежал в знакомую комнату Софьи. Режиссер подчеркивал его стремительность, оттягивал во времени миг его встречи с Софьей: навстречу Чацкому шло движение сценического круга, и он как бы пробегал гостиную, какие-то другие покои фамусовского дома, пока, наконец, не попадал в комнату Софьи.

Софья (Т. Доронина) страстно любила Молчалина (К. Лаврова) — сдержанного, сильного, с четкими чертами лица. Не

¹ С. Цимбал. Разные театральные времена. Л., 1969, с. 137.

жеманная девица, неизвестно почему музицирующая по ночам с молодым человеком, а натура по-своему сильная и готовая идти до конца. Взгляд Софьи на Молчалина, играющего на флейте, неотрывный и долгий, выдавал ее чувство в первые же минуты спектакля. Тут зарождалась трагедия Чацкого, которого не только разлюбили, не только обманули его чувство (это он бы еще пережил), — его предали. Предали его идеалы. С. Юрский отчетливо донесил до нашего сознания, что Чацкий, для которого любовь к Софье была неотрывной частью его жизни, его духовного мира, его мечтаний, постепенно постигает глубину пропасти между ним и миром Софьи и Молчалина. В сценах с Фамусовым и Скалозубом, и особенно в сцене с Платоном Михайловичем он уже ясно понимал, что здесь его никто не ждет и никто не услышит. В опустившемся, покорном Платоне он вдруг увидел возможную свою участь, увидел в тем более резком свете, что Платон был когда-то его другом.

Пылкость Чацкого уступала место сарказму, насмешливость становилась гневной, язвительность — беспощадной. Стремительный ритм внутренней жизни Чацкого замедлялся, впустую уходили его силы, острые, точные и язвительные характеристики повисали в воздухе. Горе от ума...

Режиссер сильнейшим сценическим приемом, восходящим к спектаклю Мейерхольда «Горе уму», усилвал тему трагического одиночества Чацкого: в сцене бала он, обращаясь к залу, горестно и устало говорит свой монолог («В той комнате значащая встреча: французик из Бордо...»), поворачивается — и мы вместе с ним видим жуткую толпу масок. Это персонажи спектакля с уродливыми, сплюснутыми, вытянутыми, деформированными лицами. Маски возникали и в конце спектакля, после последнего монолога героя.

Чацкий, потрясенный этим днем, в течение которого успели рухнуть все надежды, разбиться любовь, а будущее предстало в мрачном свете, когда от юношеского чувства единства со всем миром добра он пришел к полному одиночеству, — юноша Чацкий падал в обморок. Придя в себя, он тихо просил: «Карету мне, карету...»

Этот момент спектакля был едва ли не самым спорным в трактовке, предложенной режиссером и актером. Товстоногова упрекали, что он лишил Чацкого героической сути, сделал слабым настолько, что тот падает в обморок, и что, сделав Чацкого таким, он лишил комедию Грибоедова ее общественной содержательности. Упрек был серьезным, ибо опирался в своих аргументах на прочную сценическую и литературоведческую традицию, на исторические параллели Чацкого с декабристами. Все это, разумеется, трудно было отбросить.

Товстоногов сознательно нарушал традиции сценического воплощения прославленной комедии, ибо полагал, что в старых театральных одеждах никто не узнает ни жизни, которая здесь

отражена, ни смысла, который вкладывал писатель в пьесу. Товстоногов считал, что «Горе от ума» есть политический документ в диалоге, в лицах, в театральной форме, подчиненной классическим нормам того времени...»¹

Из этого замечания, по крайней мере, следует, что постановщик вовсе не был намерен затушевывать политическую, общественную идею произведения. Напротив, он хотел найти реальные, сегодняшние театральные приемы, которые преодолели бы возникший с ходом времени разрыв между содержанием и той театральной формой, которая в своей эстетической сути, в своей привлекательности умерла. Как бы ни было велико наше почтение к прошлым постановкам, как бы ни были велики отдельные актерские достижения, как ни велика заслуга «Горя от ума» в сохранении и умножении реалистических и общественных традиций русского театра, преодолеть разрыв никому не удавалось. «Горе от ума» игралось либо как героическая комедия, либо как комедия нравов, что неизбежно уводило пьесу либо в выпретенную театральность, либо в историю быта и нравов. Отрицание старых решений еще не означает нового.

Чем заменить старые решения, что поставить на место опровергаемых, как сегодня выявить общественную, неумирающую сердцевину пьесы и в то же время придать ей современную театральную форму, рассказать ее сегодняшним языком театра? И как — это был большой вопрос всей русской сцены — преодолеть ту уязвимость комедии, на которую обратил внимание еще А. С. Пушкин, заметив, что Чацкий «мечет бисер перед свиньями».

Пути театральных исканий поистине неисповедимы. Интуиция художника подсказывает режиссеру, что нужно не безоглядно двигаться вперед, отвергая все старые формы, в которых представала грибоедовская комедия, а в чем-то пойти назад, взять кое-что из театральных норм 20-х годов прошлого века. Тут был миг открытия, счастливого озарения: конечно, нужно убрать «четвертую стену», нужно взять в союзники зрителя, апеллировать к нему, ибо он всегда — высший судья. Обращаясь к залу, ища у него сочувствия и поддержки, Чацкий не будет тем расточителем, который разбрасывает драгоценности попусту. Обращение в зал с монологами, многочисленные «а парт» заложены в самой природе пьесы, созданной в то время, когда такие приемы были нормой. Значит, опять декламация, опять котурны, без живого психологического действия, без реалистического общения? Нет, конечно. За время, которое прошло от года написания великой комедии, театральное искусство, искусство режиссуры, накопило кое-что такое, что может воздействовать на зал.

¹ Стенограмма беседы Г. Товстоногова, посвященной постановке пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума». 13 ноября 1961 г. Библиотека ЛО ВТО, № 1729-с.

Товстоногов находит для «Горя от ума» природу двойного существования артиста в спектакле. Полностью сохраняются все законы общения, внутреннего действия и в то же время идет непрерывное общение с залом. Товстоногов в беседе с труппой режиссерски показал этот способ актерского существования:

«Чацкий приходит к зрителю, который всегда является верховным судьей всех вопросов, и говорит ему: неужели она могла полюбить этого идиота? Вот, кстати, он идет. Мы с ним сейчас поговорим.

— Как вы смотрите на этот вопрос? (Вы слышали, что он сказал?!)

— Вот вам еще один вопрос. (Запоминайте!)

— Еще вопрос. (Видите: абсолютный дегенерат.)»¹

Этот способ существования решил сразу много проблем сценического воплощения «Горя от ума», соединяя старую манеру с новейшими достижениями режиссерской мысли, публицистику с лирикой.

Обращался к зрителю всякий раз не артист, а персонаж, образ, созданный по всем законам реалистического театра. Сам Товстоногов не скрывал истоков этого принципа: здесь через десятилетия скрестились пути «Принцессы Турандот» и «Горя от ума».

Суммируя ход своих творческих поисков, Товстоногов писал: «На основе законов органического существования актера нам необходимо было искать путь решения грибоедовской комедии не в бытовом, а в публицистическом плане».²

Новизна этого спектакля, вернее, пьесы в этом спектакле, оказалась в ярком и неприкрытом выявлении публицистического начала, открытой дискуссии по злободневным вопросам, которую вели, однако, не «рупоры идей», а живые люди, реальные характеры.

На первых представлениях зрители могли видеть титры с цитатой из письма Пушкина: «Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!» Фраза эта вызвала резкую критику, некоторые увидели в ней обидное обобщение, и театр в дальнейшем обходился без нее. Нет худа без добра: фразу эту, пожалуй, стоило убрать и до критических замечаний, ибо она действительно сводила смысл спектакля только к «трагедии ума», тогда как спектакль был не только об этом. Трагедия ума — но и трагедия таланта, трагедия бессилия — но и торжество ума и таланта, бессилие перед ними всего косного. Верховный судья, зрительный зал, был на стороне Чацкого, полюбил его и поверил ему.

¹ Стенограмма беседы Г. А. Товстоногова, посвященной постановке пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума».

² Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 199.

Что такое традиции для актера применительно к «технологии» его творчества? «Старый» Чацкий обычно все знал заранее. Он знал, что вернулся обличать, и был готов к монологам. Чацкий Юрского вернулся любить и быть счастливым. Он все сделал, все проверил, все испытал, прежде чем окончательно понял, что счастья тут не будет. Он прошел через драму.

Молчалин К. Лаврова, обладая всеми «традиционными» качествами подхалима, угодника, верного прислужника, был человеком большой силы, уверенности и своеобразного внутреннего достоинства. Обычно Молчалина играют так, словно Алексей Степанович только начинает свою карьеру. Постановщик и актеры хотели противопоставить Чацкому значительного и сильного противника. Элементарный подхалим вряд ли представлял бы достойного соперника для такого Чацкого, которого С. Юрский представил в спектакле. Спектакль шел к философским обобщениям, и противостоять друг другу в нем должны были герои со своим, сложившимся мировоззрением. Подхалимничанье Молчалина в этом спектакле было его философией, а не формой каждодневного существования. «В самой его изысканной обходительности, — тонко подметила Р. Бенъяш, — есть оттенок иронического превосходства».¹

В этом решении образа, как и во всех иных случаях, режиссер и актер опирались на текст пьесы, искали в нем опору и оправдание своего решения.

До товстоноговского «Горя от ума» и Молчалина — К. Лаврова, кажется, никто не обращал внимания на слова Фамусова из 2-го явления I действия:

Безродного пригрел и ввел в мое семейство,
Дал чин асессора и взял в секретари...

Спроси сейчас даже сведущего в литературе человека, что значит «чин асессора» в то время, он вряд ли ответит точно. Такова инерция мышления, такова инерция литературного восприятия слов, что кажется, что «ассессор» — это ничтожно мало и что, таким образом, Молчалин удовольствовался ничтожной подачкой. Коллежский же асессор — это 8-й класс (из 14) по табелю о рангах.

Молчалин товстоноговского спектакля имел, таким образом, «юридическое» право чувствовать себя достаточно преуспевающим, чтобы с высоты своего положения давать Чацкому советы, иронией отмечая свое превосходство в познании жизни.

Традиции сценического истолкования пьесы, освященные великими именами и дорогими театральными преданиями, создали опасное ощущение исчерпанности пьесы, которая, оставаясь в числе самых чтимых классических литературных произведе-

¹ Р. Бенъяш. Без грима и в гриме. Л., 1965, с. 201.

ний, уже не может представлять живого интереса для театра. «Горе от ума» редко встречалось даже в числе утренников.

Товстоногов, задумав ставить «Горе от ума», прежде всего должен был преодолеть «очень двойственное отношение к этому произведению: огромное эмоциональное воздействие в процессе чтения, огромное волнение, которое испытываешь тогда, когда читаешь это произведение, и странная тоска и угнетение при встрече с его сценическим воспроизведением».¹

В этой же беседе Товстоногов назвал некоторые спектакли, которые довелось ему видеть: «видел в Малом театре, в МХАТ (с уже старым Качаловым)», много раз смотрел периферийные спектакли, видел «совершенно в стороне стоящее «Горе уму» Всеволода Мейерхольда», но «первозданного впечатления от произведения, когда его читаешь, ни разу получить еще мне, как зрителю, не удалось».

Для Товстоногова всегда важно бывает определить, так сказать, стратегическую задачу, сориентироваться в соотношении традиций, определить сегодняшнее место произведения, точку нахождения пьесы в движущейся истории театра. Его интуиция художника возникает на хорошо подготовленной почве. Он как-то заметил, что хорошее и новое сценическое решение должно быть «логичным и неожиданным». Видимо, эта двучленная формула предполагает основательную академическую подготовку, на основе которой возникает «неожиданное», интуитивное, художническое прозрение. При всей своей неожиданности товстоноговское решение «Горя от ума» было логичным.

Несмотря на то, что многие спектакли БДТ имели зрительский успех, подолгу сохраняясь в репертуаре, и получали, как правило, отличную прессу, вокруг почти каждого спектакля разгоралась борьба мнений. Спектакль «Горе от ума» не был исключением.

Всякое новое решение опровергает старую привычку, установившийся взгляд или мнение.

В своих работах над классикой Товстоногов не только открывал новые выразительные возможности театрального искусства, не только предлагал новые трактовки известных произведений, но, и это самое существенное, обогащал реализм русской сценической культуры. В конце концов именно расширение средств и методов реалистической выразительности есть самое ценное в творчестве того или иного художника.

Подчас даже весьма тонкие знатоки литературы и театра оказывались не в состоянии ощутить и внутренне принять то новое, что несли в себе постановки Товстоногова. Выступая на обсуждении «Горя от ума», известный знаток Грибоедова Н. К. Пиксанов высказался категорически: «То, что мы видим

¹ Стенограмма беседы Г. Товстоногова, посвященной постановке пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума».

в постановке БДТ, — это отменяет реализм. Это или натурализм, или формализм и различные такие экспериментальные опыты».¹

Не принял трактовку образа Чацкого и такой тонкий театральный критик, как Б. В. Алперс, увидевший в исполнении Юрского «слабого, раздавленного человека», полагавший, что предложенная театром трактовка «вконец разрушает основу, на которой стоит здание грибоедовской комедии».²

Эти критические высказывания подтверждают, что вокруг работ Товстоногова не было атмосферы благополучного единодушия, что спектакли несли в себе ощутимый полемический заряд. Рассматривая сегодня эти отзывы критиков, нет нужды «ограждать» театр, приводить в противовес им иные, не менее авторитетные, но более благожелательные отзывы. Критика эта ценна для нас (и для всего театрального искусства) как пробный камень, на котором оттачивается новаторство художника.

В конце концов тот же Н. К. Пиксанов довольно точно определяет «натурализм» «Горя от ума». Действительно, для человека, стоящего на крепчайшей литературоведческой основе, трудно представить себе «Горе от ума» без постановочного блеска, без атмосферы «грибоедовской Москвы», без того внутреннего (а подчас и попросту внешне актерского) пафоса, которые прочно укрепились в сценической истории прославленной комедии.

Естественно, что та система отношений, которая была выстроена в спектакле и опиралась на самую обыкновенную житейскую, а не театрально-традиционную логику, должна показаться «натурализмом». Режиссер же хотел только одного — прочесть классическую пьесу с позиций современности.

Сейчас уже непросто представить, что было, так сказать, духовной повседневностью тех дней, когда начиналась работа над «Горем от ума», о чем велись споры, что занимало умы, что вкладывалось в понятие «современность».

Выяснить это необходимо, ибо без воздуха времени становятся неясными и общий пафос спектакля, и его частности, и накал споров, которые он породил. Представить себе заботы театральных людей помогает один из номеров журнала «Театр» за 1962 год (№ 2), необычный по своей структуре. Редакция посвятила его одному дню в жизни страны, в истории советского театра. Выбрали день 27 октября 1961 года, обратились к известным режиссерам, писателям, артистам, критикам с просьбой рассказать, как был ими прожит этот день, о чем они думали, что делали. На просьбу редакции в числе других откликнулся и Товстоногов.

Утром этого дня в Большом драматическом был общественный просмотр спектакля «Четвертый» К. Симонова, вечером

¹ Стенограмма обсуждения спектакля «Горе от ума». 13 декабря 1962 г. Библиотека ЛО ВТО, № 1743-с.

² Там же.

шли «Пять вечеров». День был заполнен делами самого различного рода — от распределения квартир до работы над макетом «Горя от ума». Из макетной Товстоногов зашел в кабинет заведующего литературной частью (многие годы в этой сложной должности работает Д. М. Шварц), где группа актеров и режиссеров горячо обсуждала речь А. Твардовского на XXII съезде КПСС. «Ну как было не включиться в этот волнующий всех разговор? Как-то незаметно разговор перешел на вопросы репертуара, перспективы заграничных гастролей, создание своей театральной студии. Возникла оживленная дискуссия о современной актерской школе, современной пьесе, современном театре. Я слушал, говорил сам, приводил примеры и вдруг понял, что нашел отправную точку для своего доклада. (В статье упоминается о подготовке доклада «Художественная выразительность современного спектакля». — Ю. Р.). Партия говорит народу правду и от художника требует только одного — правды. Современность — есть высшее проявление правды жизни в искусстве...»¹

Слово «современность» становится едва ли не самым характерным словом театрального обихода. О современности думают, спорят, ее ищут в пьесах и спектаклях. Советское искусство все больше приближается к современности, открывая новые темпы жизни, выводя новых героев, обретая иную меру художественной правды. Мысли о современности искусства активно занимают Товстоногова.

Замысел «Горя от ума» вызревал в атмосфере резко обострившихся творческих споров, художественных поисков, активного пересмотра некоторых старых положений и репутаций. Вся деятельность Товстоногова подчинена в это время, как мы видели, поискам современности в театре, которую он понимал не как злободневность, но как формулу искусства, способную сегодня на базе культурного наследия дать новую художественную систему, ответить на духовные запросы зрителей, связать исконную духовную традицию с современным днем. Об этом же говорил в упоминавшейся уже речи А. Твардовский, считавший, что «мы не должны забывать, что наследуем непосредственно нашей великой классической литературе, которая оказала и оказывает властное влияние на многие самые развитые литературы мира. И достойными нашего великого времени мы сможем быть, только будучи достойными продолжателями традиций высокого мастерства и нравственной силы великих предшественников советской литературы».

Все крупные статьи Товстоногова 1961 года посвящены этой проблеме: «Классик и современник», «Современность и традиции», «Что есть современность?», «Современность в театре», «О новом по-новому». Это не выборочно взятые названия — ста-

¹ «Театр», 1962, № 2, с. 66.

ть напечатаны подряд, одна за другой. В следующем году Товстоногов начнет публикацию серии статей под общим заголовком «Проблемы современной режиссуры», которые послужат в будущем основой для его книги «О профессии режиссера».

Спектакль «Горе от ума» не мог не вызвать острейшей полемики. Никто из оппонентов не отказывал спектаклю в яркости, талантливости, никто не отрицал наличия в нем ясного режиссерского замысла и многих актерских удач, никто не отрицал его новизны. Спор шел о принципиальной возможности нового подхода к классическому произведению, спор шел о приоре реализма.

Самым авторитетным противником товстоноговского спектакля явился Б. Бабочкин, опубликовавший статью «Традиционная классика и классическая традиция»,¹ в которой подверг резкой критике и спектакль Товстоногова, и постановку этой же пьесы в Малом театре (режиссер Е. Симонов).

«Коренным недостатком товстоноговской постановки, несомненно, является ее антиисторизм, — писал Б. Бабочкин. — Неправомерное сближение грибоедовской пьесы с современностью привело к тому, что конфликты и типы прошлой эпохи предстали как бы вневременными, присущими всем эпохам, в том числе и нашему времени».

Другой критик — Ю. Зубков, солидарный с Б. Бабочкиным, указывал на то, что зрительный зал слишком современно воспринимает слова Чацкого: «Где, укажите нам, отечества отцы, которых мы должны принять за образцы» — и делал вывод, что театр пропагандирует конфликт «отцов и детей».

Солидарны были эти критики в утверждении, что спектакль Товстоногова лишает Чацкого, а с ним и всю комедию «романтической приподнятости», «начисто лишает образ начал героических, качеств борца».

Вопрос о правомерности такой трактовки, которую предложил в своем спектакле Товстоногов, приобретал в контексте времени, в реальной обстановке действительную остроту и немалую сложность. Даже самые ярые ревнители традиций никогда не осмеливались сказать, что искусство остановилось и что ничего нового, против того, что уже было, изобретать не надо. Никто не отрицал необходимость и неизбежность движения исторического опыта и эстетических представлений.

Однако всякое желание поставить классическую пьесу с реальным учетом исторического, театрального и эстетического опыта воспринималось с трудом.

Где тут «золотая середина»? Сам Товстоногов в ходе репетиций понимал, что этот вопрос неизбежно встанет и что нужно дать ответ на то, как же сочетать верность исторической эпохе и сегодняшнюю актуальность пьесы, в чем видеть ее современ-

¹ «Знамя», 1963, № 5, с. 208.

ность. Он говорил на первой репетиции, отвечая на вопрос исполнителя: «...вы должны верить в то, что Скалозуб — полковник тех времен. Но если вас граждански волнует то, что вы говорите, — всякий консерватизм, всякий догматизм, то в этом и будет современность». Принцип этот кажется совершенно верным.

Б. Бабочкин в той же статье поднимал и еще один вопрос, связанный с классической традицией истолкования «Горя от ума». Он полагал, что «великая классическая традиция исполнения «Горя от ума» еще далеко не исчерпана, она оставляет еще громадный простор для новых, неожиданных открытий — и режиссерских, и актерских». Очевидно, что с этой мыслью можно согласиться, хотя из статьи неясно, где этот «громадный простор», во всяком случае, никто из режиссеров не воспользовался этим «простором». Спектакль Малого театра, поставленный Е. Симоновым в 1966 году, содержал ряд интересных интермедий, намекавших на прямую связь Чацкого с декабристами, но в существе своем был добротен традиционен.

Как всякое талантливое произведение, спектакль «Горе от ума» Товстоногова нес в себе приметы художественной жизни того времени и, как всякое большое явление искусства, уходил корнями в глубь исторически сложившихся традиций.

В том времени, близком, но уже отделившемся от нынешнего дня, остались издержки спектакля, его крайности, его полемичность. В будущее были устремлены его поиски. Если так представить себе картину театральных споров и исканий, то с большим основанием нужно будет сказать, что и «Горе от ума», и многие другие спектакли Товстоногова, предшествовавшие грибоедовской комедии, означали весьма плодотворные поиски нового в нашем театральном искусстве. И споры, в конце концов, велись вокруг вопроса о том, каким быть сегодняшнему искусству.

В таких спектаклях, как «Оптимистическая трагедия», «Лиса и виноград», «Идиот», «Пять вечеров», «Варвары», «Гибель эскадры», «Океан», и в «Горе от ума» режиссер искал, пробовал и проверял новые идейные подходы к искусству театра, новые выразительные средства, новую методологию.

Следующая встреча с русской классикой произошла через четыре года — в начале 1965 года состоялась премьера «Трех сестер». За это время была поставлена прошедшая без особого успеха «Палата» С. Алешина, под руководством Товстоногова выпущены «Перед ужином» В. Розова (режиссер В. Голиков) и «Еще раз про любовь» Э. Радзинского (режиссер Ю. Аксенов), а также два телевизионных спектакля: «Если позовет товарищ» В. Конецкого и «Мститель» по Г. Вайзенборну.

Этот период был отмечен большим и принципиальным успехом «Поднятой целины» М. Шолохова. Существует, видимо, сложно опосредованная связь между опытом работы над совре-

менной пьесой и пьесой классической, где-то в интуитивной глубине творческого сознания происходит переключка идей, проливается новый свет на старое произведение. Не забывается, естественно, и опыт работы над классикой. После «Идиота», «Варваров», «Горя от ума» встреча с Чеховым казалась неизбежной. Размышления о личности человека, стремление познать нынешнюю духовность и нравственность, сегодняшние меры человечности по-особому остро соотнесены с миром чеховских героев, с поэтикой Чехова, его бесстрашным гуманизмом. Из драм Чехова Товстоногов выбрал «Три сестры», «любимую пьесу».

Приступая к работе над спектаклем, Товстоногов был озабочен тем, чтобы преодолеть силу сложившихся представлений о чеховской драматургии, отказаться «от традиций, установленных критической литературой со сценическими интерпретациями».¹

Ближайшим спектаклем, воплощавшим традиции сценического решения «Трех сестер», была постановка Вл. И. Немировича-Данченко, осуществленная в 1940 году. Товстоногов не собирался оспаривать ее величие и ее новаторский смысл или полемизировать с методом, которым пользовался Немирович. Он хотел только найти сегодняшнее ощущение трагедии героев Чехова, которые все (кроме Наташи) были ему дороги, но все вызывали «противоречивые чувства».²

Определяя в беседе с участниками мхатовских «Трех сестер» свое видение пьесы, Немирович-Данченко говорил: «Моя мысль всегда толкается вот в какую область: мечта, мечтатели, мечта и действительность. И — тоска: тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, — это чувство долга. Долга по отношению к себе и к другим...

В них (в сестрах) очевидно одно — желание оторваться от той жизни, которая их сейчас окружает, глубокая и мучительная неудовлетворенность действительностью, несущей в себе пошлость, самую определенную, — пошлость не в смысле подлости (надо взять глубже), а в смысле бескрылости, отсутствия мечты... Так вот, мечты и действительность, мечтатели среди тусклой действительности и пошлости — вот, по-моему, зерно спектакля».³

Определяя идею своего спектакля, Товстоногов считал, что режиссер «вправе задать вопрос: только ли время, окружающая действительность мешают людям жить умно, красиво, содержательно? Сегодня, мне кажется, важно сказать, что не только что-то и кто-то извне, но и сами они, чеховские герои, — умные, тонкие, страдающие — своей пассивностью, безволием губят друг

¹ Г. Товстоногов. Круг мыслей, с. 157.

² Там же.

³ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. — «Три сестры» в постановке МХАТ. М., 1963, с. 150.

друга. Конечно, такими они стали незаметно для себя и в силу определенных законов человеческого общежития. Но это не может оправдать их равнодушие и даже жестокость».¹

Из сопоставления режиссерских деклараций очевидна не только разница подходов к пьесе Чехова, но и то важное обстоятельство, что Товстоногов ищет прежде всего связь пьесы со своим временем.

Товстоногов — как и обычно — строго следовал мхатовской методологии. Прав К. Рудницкий, когда замечает, предваряя свою рецензию на «Трех сестер», что это обстоятельство придавало спектаклю характер эксперимента, ибо на мхатовских путях драматургия Чехова казалась как бы исчерпанной. От исхода эксперимента «во многом зависел ответ на вопрос о сегодняшней жизненности чеховских пьес».²

Ход работы над спектаклем полно отражен в записях репетиций, которые были опубликованы в книге Товстоногова «Круг мыслей».

Художница С. Юнович предложила огромную сценическую площадку, полную воздуха, простора. Тут были все приметы быта, все его реалии, но располагались они не в замкнутом комнатном пространстве, а на вольном просторе, на ветру. Возникал тревожный образ Времени, России... Фурки приближали к нам Ирину и Тузенбаха, чтобы мы прониклись мечтательным восторгом его любви и встревожились за него, потом «крупный план» выделил Машу и Вершинина, в минуту их желанного одиночества и счастья, придвинул к нам Соленого и Тузенбаха в момент их главного разговора, в финале режиссер поставит лицом к лицу с залом трех сестер: «Зачем мы живем, зачем мы страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

Они не знали, но режиссер обязан это знать, чтобы мы сегодня смогли ощутить нашу живую, непосредственную связь с той далекой жизнью, пропустить через собственную жизнь драмы и боли героев Чехова.

Режиссер ничего не простил своим любимым героям — ни их прекраснодушия и слабости, ни вялости воли и бездействия, но и не пропустил ничего из их духовных достоинств, самоотверженности, чистоты помыслов. Он так построил конфликты спектакля, что в каждом герое (кроме Наташи) открылись страдающие души, боль униженного достоинства, трагедия невозможности счастья.

Страдала, но не сдавалась, оставалась стойкой, готовой к новым испытаниям Ольга — З. Шарко; Ирина — Э. Попова переломила себя, согласившись пойти замуж за барона, но, потеряв его, оказалась опустошенной; Маша — Т. Доронина открыла для себя невозможное, невиданное счастье, придавшее

¹ Г. Товстоногов. Круг мыслей, с. 155.

² «Театр», 1965, № 5, с. 35.

радость и смысл жизни, но полк уходит, уходит Вершинин, а с ним, кажется, уходит и жизнь.

«Три сестры» Товстоногова обладали удивительным ансамблем, здесь нельзя было выделить ведущего героя, смысл всего возникал, складывался из тончайших психологических движений каждого, из сложнейшей партитуры их взаимных притяжений и отталкиваний.

Открылась по-иному драма Соленого (К. Лавров), он оказался человеком, которого жестоко обделили сочувствием, духовным общением, недодали душевного тепла. А он так болезненно жаждал его. В Кулыгине (В. Стрельчик) за его мелочным пристрастием к порядку и форме проступила, открылась живая душа, пораженная, а может быть, и преображенная страданием. С предельной остротой и напором играла Наташу Л. Макарова. Ее героиня отвоевывала бытовые плацдармы, укрепляла свое господство в этом доме почти без сопротивления со стороны сестер. Они и не могли сопротивляться, так как бой шел не по их правилам: духовность, искренность мечтаний, благородство делали их людьми другого измерения.

Е. Копелян сыграл Вершинина человеком этого дома, духовным единомышленником Прозоровых. Поэтому-то так велика его любовь к Маше, так полна и так трагична. Его «философствования» принимались тут как необходимые, желанные, они носились в воздухе — он их только высказал.

Сложна была мысль товстоноговского спектакля, которая как бы и не выделялась, не обозначалась режиссерским курсивом. Спектакль будоражил, толкал к размышлениям о жизни — и твоей собственной, и общей. Спектакль не принижал духовных идеалов чеховских героев, не подсмеивался над их практической неприспособленностью, напротив, возвеличивал, сообщал красоту, значительность, поэзию, но та же режиссерская воля открывала трагическую и горькую бездну их исторического безволия. «Тема интеллигенции, — писал постановщик, — ее отношения к жизни — одна из важнейших в современном искусстве. Проблема интеллигенции, ее места и значения в истории общества волновала Чехова и Горького. На каждом этапе истории отношение к интеллигенции претерпевает весьма существенные изменения. В нашем театре тема интеллигенции воплощена в ряде спектаклей. «Три сестры» А. Чехова — естественное продолжение большого разговора...»¹

По сравнению с «Варварами» и «Горем от ума» чеховский спектакль Товстоногова был отмечен качеством особой режиссерской объективности в оценке героев, в постижении их драмы и трагической вины, беспощадность и сочувствие сливались в нем в особый лирический сплав. Режиссер размышлял о времени, как данной, объективной категории, о людях. Значение темы

¹ Г. Товстоногов. Круг мыслей, с. 156.

времени подчеркивалось в спектакле и боем часов, начинавшим спектакль, и точным выделением отрезков жизни героев. Определяя настроение первого акта, Товстоногов говорил, что самое главное событие, ему предшествовавшее, смерть отца год тому назад. Весь акт был пронизан чувством этого закончившегося траурного года. Теперь «надо задуматься о дальнейшей жизни».

Спектакль был пропитан горьким сочувствием к чеховским героям, с изощренной психологической подробностью были установлены в нем связи человека и времени, сказано о том, что люди ответственны и перед историей, и перед собой. Драма обрела черты исторической трагедии. «Три сестры» непосредственно подготовили подход к горьковским «Мещанам».

«Мещане» М. Горького, показанные Большим драматическим театром в начале 1967 года, имели большой и заслуженных успех. Постановщик и исполнители ролей Бессеменова (Е. Лебедев) и Татьяны (Э. Попова) отмечены Государственной премией.

Впервые к «Мещанам» Товстоногов обратился в 1944 году, поставив их со студентами Грузинского театрального института.

В числе участников этого спектакля были ныне широко известные деятели грузинского театра: М. Туманишвили, Г. Лордкипанидзе, А. Гамсахурдия (тогда студенты первого режиссерского курса, они названы в программе техническими режиссерами), Г. Гегечкори (Нил), Э. Манджгаладзе (Тетерев), Е. Кипшидзе (Цветаева), роль Татьяны играла Н. Урушадзе, ныне известный грузинский театровед.¹

Конечно, работая с молодыми актерами и режиссерами, Товстоногов ставил прежде всего педагогические задачи. Однако, как показывают записи М. Туманишвили, анализ горьковской пьесы шел небанальным ходом. Товстоногов стремился в этом учебном спектакле научить молодых актеров тонкому психологическому постижению характеров, подсказать им ход от психологии к социальным обобщениям.

Спектакли Грузинского театрального института игрались перед широкой публикой и отмечались в прессе. Г. Натрошвили писал, что в спектакле «раскрыта серьезная идейная борьба против собственнического мировоззрения».²

Можно было бы сказать, если бы не смущала разница уровней двух спектаклей, что режиссер продолжал развивать тему, намеченную в скромном студенческом спектакле.

Опасную сущность мещанства как социально-философской категории Товстоногов видит теперь в том, что «люди придумывают себе фетиши и слепо верят в их незыблемость», в том,

¹ Репетиции «Мещан» были записаны М. Туманишвили. Запись хранится в Грузинском театральном институте. Архив института. Папки № 44 и 45.

² «Литература и искусство», 1946, 23 апреля (на груз. яз.).

что человек теряет ощущение реальной жизни, истории.¹ Движение времени, его революционная сущность ощущались в спектакле не только в образе Нила, но и в трагической бессмысленности попыток самого Бессеменова внушить свою веру, сохранить собственнический порядок, остановить время. Революционное звучание пьесы заключалось для режиссера в том, что «эти люди себя изжили, психологически и по существу...»²

Прошло уже более десяти лет со дня премьеры «Мещан», а в памяти не стерлись подробности, не померкло чувство целого — этот спектакль предстает монолитным куском жизни, в которую вам позволили заглянуть. Тяжко били большие напольные часы, которые ритуально заводил Бессеменов, скрипела дверь, возвещающая его выход, тренькала ироническая музыка, оттеняющая своей странностью очередной привычный скандал в доме.

Все предельно напряжено, натянуты все струны, обнажены все нервы. Ни одного слова, ни одного взгляда здесь не пропустят без обостренной реакции — немедленно ответят криком, взглядом, шипением. Непринужденность редка здесь, как великий праздник. Под водительством Елены (Л. Макарова) рашалялись, развеселились, на стол полезли, распевая песни, но пришли из церкви старики, благодетельные, исполнившие святой долг, — и застыли в испуге, гневе, изумлении. И опять прервалась жизнь, это ощущалось отчетливо, опять она загнана в привычку, в ритуал. Акулина Ивановна (М. Призван-Соколова) тропливо подсовывает тарелки, накладывает куски, пытаясь — без всякого успеха — отвлечь внимание мужа, отвести гнев от детей. Здесь будут снисходительно и покровительственно терпеть и афоризмы Тетерева (П. Панков), и ободранную бедность Перчихина (Н. Трофимов), но только до той секунды, когда они — по злу или наивности — не коснутся основ бытия.

Реальность, просто здравый смысл вносит Нил, крепкий, уверенный, самостоятельный. К нему у старика нет ключей, подхода, его ничем не возьмешь; остается аккуратно снять цветы с подоконника и в полном смятении попросить — «полицию».

И каждый бытовой штрих, жест, интонация, проход приобретали второй — емкий, символический — смысл. Бессилие старика, сумасшествие Татьяны, уверенность Нила — все говорило о том, что эти люди, их дела и поступки определены ходом исторического времени.

Это ощущение времени реализовалось режиссером в силе сопротивления Бессеменова, в безнадежности его борьбы, в фигуре «выломившегося» из общепринятых норм Тетерева, в наивности духовного мира Перчихина, сломленности Петра и Татьяны.

¹ О замысле спектакля Товстоногов рассказал в статье «О «Мещанах», включенной отдельной главой во второе издание книги «О профессии режиссера». См. также статью «Классик и современник» в книге «Круг мыслей».

² Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 126.

В такой концепции спектакля образ Нила терял значение единственного антагониста мира Бессеменовых, но приобретал убедительность человека нового мировоззрения, новой эпохи. Не идеальный герой, а реальный человек, выросший в этом старом доме, действовал на сцене. В художественной структуре спектакля образ Нила (К. Лавров) был подчинен общему закону наиреальнейшей правды и точности взаимоотношений. Естественно, что Нил товстоноговского спектакля не мог не вызвать возражений, ибо он особенно наглядно и резко демонстрировал расхождение режиссера с принятыми в театре и в литературоведении трактовками. Режиссер видел Нила человеком «здорового смысла» и не боялся, что Нил может показаться грубоватым, резким, беспощадным к чувствам окружающих его людей. Он действительно был жесток с Татьяной, хотя понимал, что именно с ним Татьяна связывает все свои надежды. Он не отчитывал, не журил за бестактное подслушивание, а резко давал понять, что никаких духовных связей отныне у них нет. Здесь завершалась трагедия Татьяны, окончательно рушились надежды на личное счастье и уходило из ее жизни нечто большее — последняя мечта о яркой, интересной, осмысленной жизни.

Нил был не только груб с Бессеменовым, он был нарочито с ним груб и неуважителен.

Знаменитые фразы Нила: «права не дают, права берут», «хозяин тот, кто трудится» — звучали в устах К. Лаврова просто и без пафоса, который часто в спектаклях окрашивает эти ударные реплики героя, попросту обыденно, как истины давно известные и непреложные. Режиссер, разумеется, знал и театральную, и литературоведческую трактовку этого героя, но полагал, что выделять Нила из общего ансамбля, из общей системы образов спектакля неправомерно. Историческое и социальное значение этого характера, этого человека, первого образа сознательного рабочего в русской драматургии тем более выросло, а социальная сила оказывалась тем более неодолимой, чем крепче и реальнее предстал он в жизненных связях спектакля. Не только Нил разрушает мир Бессеменовых, не этот отдельный герой, который может и не обладать идеальным характером, а социальная, историческая реальность, движение истории, ее объективная логика крушит мир мещанства.

Как и следовало ожидать, такая трактовка не всем показалась убедительной и основательной. Против нее, в частности, выступил признанный знаток творчества М. Горького Б. Бялик. Он высоко оценил многие стороны этого спектакля, был «пленен» им, однако высказал и ряд возражений, связанных с трактовкой образа Нила.

Позволю себе привести пространную выдержку из его выступления на обсуждении «Мещан», тем более что стенограмма не опубликована, а спор Б. Бялика со спектаклем имеет прин-

ципальный характер, касается общих методологических проблем сценического воплощения драматургии А. М. Горького.

Б. Бялик говорил: «Прочитав пьесу, А. П. Чехов назвал роль Нила героической и был очень огорчен тем, что не все это понимают.

Я напомнил о словах А. П. Чехова потому, что его имя исключает понимание героической роли как роли, требующей котурнов, декламационного пафоса и т. п... Мы видели немало «простых», подчеркнуто заземленных Нилов, которые больше всего на свете боялись выглядеть ораторами: они что-то жевали, когда произносили свои монологи, и всячески демонстрировали усталость Нила, то, что ему не до словесных баталий. Но снять Нила с котурнов, на которые его иногда действительно ставят, — это еще далеко не все. Пусть он прост, «обычен», лишен всякого искусственного ореола, — каков он все-таки как человек? Какова его жизненная позиция? Какие душевные качества скрываются в этом простом рабочем парне? Прав он или неправ в своем поведении, в своем отношении к Татьяне, Петру, к старикам Бессеменовым? Ответы могут быть простыми или сложными, но они должны быть определенными — без этого нельзя понять, раскрыть, оценить пьесу «Мещане». Бессеменовы считают Нила и его товарищей черствыми, жесткими, даже жестокими, считают их виновниками своих страданий, обвиняют их в недостатке уважения к личности, в отсутствии гуманизма. Вы согласны с этим или нет? Находите вы какую-то правду в этих обвинениях или не находите? Я не нахожу. Не нахожу, хотя и не считаю Нила «идеальным героем». А спектакль говорит о том, что вы какую-то долю истины в бессеменовских упреках увидели. Вот в чем существо спора». Продолжая, Б. Бялик приходит к следующему выводу: «От того Нила, которого изобразил Горький, идет прямая линия к горьковскому Павлу Власову и к горьковскому Рябинину в пьесе «Достигаев и другие», к революционным вожакам рабочего класса, к той поистине героической роли, которую они сыграли в истории. От вашего Нила легче протянуть нить к какому-нибудь руководителю, прикрывающему ссылками на былые революционные заслуги свое равнодушие к людям, свою душевную черствость. Дело ведь не только в истолковании одного из героев пьесы «Мещане». Дело в оценке горьковского революционного гуманизма, несущего в себе больше подлинного сострадания к людям, чем все стоны и жалобы всех Бессеменовых, пытающихся оградить свой маленький душевный мирок от бурных волн истории».¹

Нужно заметить, что Товстоногов на этом обсуждении ничего не возразил Б. Бялику, ограничившись в своем слове традиционной формулой благодарности всем выступавшим.

¹ Стенограмма обсуждения «Мещан». 22 февраля 1967 г. Хранится в кабинете русской классики ВТО.

Можно предположить, что он счел полемику излишней, ибо Б. Бялику в ходе обсуждения убедительно возражали Г. Бояджиев и другие выступавшие (Д. Золотницкий, Б. Костелянец), но, вернее всего, Товстоногов промолчал потому, что был полностью уверен в своей правоте. Не в тезисах литературоведческого анализа, а интуицией художника увидел режиссер одного из центральных героев пьесы Горького в освещении, которое дает ему реалистическую объемность по нынешним меркам и сообщает художественную убедительность фигуре, концентрирующей новые исторические силы.

Бессеменов выступает как представитель и идеолог класса, сословия, более того, целого исторического уклада жизни. И этот сильный — бессилён перед Нилом, за которым новая правда, новая история, новый склад характера. Личные внутрисемейные конфликты обрели эпохальный масштаб. Все бы простил старик Нилу, ибо имел на него серьезные виды, видел в нем человека, который мог бы поддержать старый порядок. Не в том дело, что Нил грубит, высовывает язык и не выказывает должного почтения, а в том, что уходит этот решительный и крепкий человек, уходит вместе с ним и надежда Бессеменовых.

Выступавший на обсуждении «Мещан» Г. Бояджиев в ходе анализа тех же сценических ситуаций показал, что Б. Бялик предвзято оценивает образ Нила, ибо исходит из некоего воображаемого спектакля, из предвзятой концепции, — там, где Бялик видит Нила бездушным, Бояджиев видит его сильным, там, где Бялик усматривает грубость, Бояджиев показывает внутреннее достоинство и убежденность Нила. Спор этот отражает, разумеется, не разницу в умении «читать спектакль», а тот факт, что сдвинулась мера исторической объективности сценического реализма. Режиссура «Мещан» свидетельствует, что постановщик обрел универсальный способ «сыграть» время, выразить его глубинные социальные контрасты всей системой художественных средств и образов спектакля, не полагаясь только на помощь (но, естественно, и не отвергая ее) отдельного героя. «Мещане» Товстоногова просто были первыми — в этом их историческое значение, в этом открытие режиссера, а затем последовали такие спектакли, как «На дне» в «Современнике», в Рижском театре русской драмы и в Драматическом театре города Горького, «Последние» в Рижском тюзее, «Мать» на Таганке, «Достигаев» в Малом театре.

Вокруг названных спектаклей возникали аналогичные споры, но литературоведческие концепции были уже бессильны перед художественной реальностью искусства. Открыв нового Горького для себя, Товстоногов помог ему утвердиться в искусстве советского театра.

Особая убедительность этого открытия подкреплена тем, что в работе над «Варварами» и «Мещанами» Товстоногов опирался

на сложившиеся традиции в истолковании драматургии М. Горького, которые обеспечили ей памятные победы 1930-х годов. «Осмысление классики с позиций современности,— писал Товстоногов,— должно идти по существу, а не по периферии. Стремление сделать во что бы то ни стало не так, как делали другие, кажется мне искусственным. Любая новация должна быть продиктована необходимостью логики, должна лежать в природе материала и находиться в русле принципиального решения...

Должно меняться освещение картины, а контуры рисунка могут оставаться прежними».¹

Глубина новой трактовки, новое «освещение картины» заключалось, разумеется, не в низведении образа Нила до некоего второстепенного значения, не в попытке его развенчания за счет умаления личных качеств героя. Такая задача режиссером не ставилась. Суть нового была в том, что «Мещане» были поняты как историческая трагедия, которая рассматривает критический момент в движении человечества. Семейная хроника, по своему глубокая и многозначительная, пропитанная острым социальным чувством,— так понимались «Мещане» по сложившейся театральной традиции— стала исторической хроникой шекспировского толка. Недаром многие писавшие и говорившие об этом спектакле поминали имя Шекспира и предрекали режиссеру скорую работу над произведениями английского классика.

До «Генриха IV» Товстоногов почти не имел практического опыта работы над шекспировской драматургией, если не считать спектакля «Много шума из ничего», поставленного в 1940 году в Грузинском театральном институте, однако мысль о Шекспире его не оставляла.

В 1964 году он объявил, что собирается вновь ставить «Много шума из ничего»: «Тогда (в первой постановке «Много шума». — Ю. Р.) я видел лишь условность шекспировского театра. Теперь я вижу удивительное сочетание условной природы театра Шекспира с предельной достоверностью эпохи, жизни, быта».²

Однако спектакль не был поставлен. Товстоногов объясняет это лаконично — «не нашел решения», но за профессиональным лаконизмом кроются, конечно, более глубокие причины. Почему не нашел решения — вот что важно. Видимо, в эти годы, погруженный в сферу Чехова и Горького, которая для него стала атмосферой весьма современного наполнения, он не находил в комедии Шекспира того духовного родства, которое связало бы пьесу с современным зрителем. Размышляя над возможностью постановки Шекспира, Товстоногов говорил о «непостижимом умении Шекспира сочетать космические страсти, титанические характеры с подробностями психологической жизни».³

¹ Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 127.

² «Театр», 1964, № 4, с. 99.

³ Там же.

«Много шума из ничего» не давало возможности именно так подойти к Шекспиру, к его внутреннему миру. Товстоногов стал искать другую пьесу, отвечающую этой потребности. Так подошел он к двухчастной хронике «Король Генрих IV».

Товстоногов обычно задолго до появления спектакля, до дня начала репетиций объявляет свои планы, те центральные работы, которые он сам считает принципиальными. Тут он не сохраняет тайны и, вопреки театральным обычаям, не только заранее раскрывает название пьесы, но подчас даже и вообще ее решение. Так было с «Горем от ума», так было с «Мещанами», так происходило с «Ревизором» (о желании поставить комедию Гоголя Товстоногов известил лет за десять до премьеры). Примерно в то же время, говоря о планах театра в работе над классикой, Товстоногов сообщил, а потом не раз повторял, что собирается работать над «Дачниками». Шекспировская пьеса «вылезла» как будто неожиданно, отодвинув «Дачников» и «Ревизора», хотя, казалось бы, вполне логично было рассчитывать на успех в горьковской драматургии, завершив трилогию — «Варвары», «Мещане», «Дачники».

Скажем, забегая вперед, что горьковские «Дачники» были выпущены в 1976 году и вызвали большой интерес. Художник Э. Кочергин предложил для спектакля огромное незаполненное пространство, в котором, не сближаясь, бродят уставшие «дачники». Устали от всего — от пустых разговоров, суетных дел, взаимного непонимания, и более всего от отсутствия какой-либо серьезной и любимой цели в жизни. Режиссер не особенно настаивает на конфликте между Басовым, Сусловым и Шалимовым, с одной стороны, и Власом и Марьей Львовной — с другой. Ему не очень важен сегодня конфликт, который указывает на некий возможный выход для этих «дачников». Влас (Ю. Демич) и Марья Львовна (Л. Макарова и Н. Ольхина), Двоеточие (Е. Лебедев и П. Панков), а более всего Варвара Михайловна (С. Головина) противостоят остальным героям не по идейным мотивам, а просто потому, что сумели сохранить, удержать в себе некоторую ясность понимания жизни, свежесть и естественность чувств, трезвость взгляда. Внимание режиссера, по справедливому замечанию критика Ст. Рассадина, сосредоточено на ином: «Спектакль возвращает нас вглубь, в безвременье начала века, сочетавшее оживление технического прогресса с оскудением духа». «Дачники», — продолжает Ст. Рассадин, — спектакль о невыносимости бездуховности. Даже для носителей ее...»¹

С наибольшей остротой звучит эта мысль в игре О. Борисова (Суслов) и О. Басилашвили (Басов), показавших драму жалких и мерзких людей, драму утери ими высокой духовной цели в жизни.

¹ «Литературная газета», 1976, 9 июня.

«Варвары», «Мещане», «Дачники» заново открыли для нас важную страницу книги русской духовной жизни, на которой рукой режиссера отчеркнуты слова о неразрывных связях человека и времени, личности и истории.

Шекспировская пьеса, историческая хроника, что весьма важно, давала режиссеру возможность во многом по-новому взглянуть на всегда занимавшую его проблему взаимоотношений личности и обстоятельств жизни, истории.

Шекспир привлек тем, что позволял выявить связь «времен и человеческих поступков».

В этом направлении шла вся работа над спектаклем, и прежде всего над сценическим вариантом текста, который был создан артистом театра, одним из исполнителей роли принца Гарри, В. Рецпером. Работа над текстом продолжалась буквально до дня последней репетиции и велась весьма решительно: не только уточнялись отдельные места текста, не только шла технологическая пригонка тех или иных частностей, но выбрасывались даже целые картины, почти готовые. Так были удалены из спектакля две сцены Перси с женой, ибо в ходе репетиций, в процессе конкретного сценического воплощения хроники оказалось, что фигура Перси занимает подчиненное по отношению к другим положение, что не борьба честолюбий есть тема спектакля, а потому концентрация внимания на одном из героев этой борьбы была бы художественно нелогичной. В окончательной редакции текст состоял из семи картин пролога и эпилога. Название картин, место и время действия каждой из них давалось в спектакле проекцией на задник и обозначалось на специальном транспаранте, который выносился перед каждой картиной: «Тронный зал», «Комната принца Гарри», «Заговорщики», «Трактир «Кабанья голова», «Тронный зал», «Лагерь при Шрусбери», «У судьи Шеллоу», «Бой», «После боя», «Покои короля Генриха IV», «Коронация Генриха V».

До «Генриха» в нашем театре давно не было постановок Шекспира, которые носили бы принципиальный характер, если не по конечному результату, то хотя бы потому, что ставить Шекспира принимались художники, от которых можно было ждать интересных решений. После «Генриха» появляется «Ромео и Джульетта» в постановке А. Эфроса, потом выходят «Антоний и Клеопатра» Е. Симонова, «Гамлет» Ю. Любимова, А. Эфрос ставит «Отелло».

Борьба за власть стала одной из составных частей большой и единой темы спектакля. Второй подтемой стала линия Фальстафа. Объединяясь в ходе спектакля, в чередовании его сцен и мотивов, они выражали замысел спектакля: человек в мире истории. Все его герои действуют вопреки очевидности. Фальстаф (Е. Лебедев) не мог не видеть после встречи в «Кабаньей голове», где разыгрывал с Гарри (О. Борисов) сцену предполагавшегося разговора принца с королем, что его высочество се-

годня — веселый собутыльник, завтра же, став королем, забудет свою дружбу со старым Джеком. Фальстаф пророчествует, что если принц отвернется от Джека, то от принца отвернется весь мир. Он гонит мысль об этом, старается сохранить неомраченной свою дружбу с Гарри. Старому весельчаку кажется, что пока все в порядке, но мы уже знаем его судьбу. В финале сцены Гарри «вышел» на секунду из роли короля и сказал зловеще и зло от себя: «Я прогоню его».

Фальстаф старался не замечать грозных признаков, хотя проигрывал такие дуэли принцу не раз. Он верил, хотя верить было нечему, верил вопреки всему. Он признал свое поражение только тогда, когда в финале спектакля, окруженный стражниками, убедился в том, что их алебарды наточены на совесть.

В процессе работы над спектаклем возникал у постановщика вопрос, в какое место поставить монолог Гарри «Я всем им знаю цену». Если этот монолог будет стоять близко к началу спектакля, то не будет ли странно, что, «зная им цену», Гарри все же якшается с этой братией «рыцарей ночного часа»? По элементарной логике этот вопрос звучит весьма основательно. Кроме того, что слишком рано «выдается» сюжетная загадка, этот монолог, поставленный в начало спектакля, как бы лишает внутреннего развития образ Гарри и к тому же совсем отнимает у принца человеческую привлекательность, выдавая его душевную холодность и высочайшее лицемерие.

Однако монолог этот был оставлен в первой сцене, в которой действует принц (по счету это вторая сцена спектакля), то есть остался там, где он стоит у Шекспира, указав постановщику, что не следует спорить с логикой автора.

Принц — наследник престола, ему не миновать его, как не миновать Фальстафу своей участи. Глубина тут просматривается не в том, как необычно вел себя наследник трона, а в том, как ждал он трона, как жаждал власти, как предал дружбу, как изначально готов был к этому предательству.

Отлично исполненный Е. Лебедевым монолог о чести, хотя и привязан сюжетно к военным сценам, своей горечью был обязан и тому, что Фальстаф предчувствовал измену, понимал, что понятие чести, да и дружбы в Англии того времени — звук пустой. И потому не хотел служить фикции, даже если этого служения требовал от него и долг дружбы, и долг повиновения королю.

Исполнителя роли Фальстафа Е. Лебедева упрекали в том, что его герою недостает «ренессансного жизнелюбия». Может быть, это и так, хотя режиссер и артист были более озабочены поисками внутренней драмы, нежели «жизнелюбия» Фальстафа. Драма была в том, что Фальстаф, естественный человек, не мог поверить в измену, хотя видел, что она приближается.

Одной из центральных фигур спектакля, которой режиссер придавал большое значение, стал граф Вустер в великолепном воплощении Е. Копеляна.

Инициатор заговора против короля, его душа и ум, Вустер очень скоро понял, что заговор обречен. Еще есть время и возможность прекратить распрю. Король вызывает заговорщиков на переговоры и предлагает мир. Вустер скрывает эти мирные предложения от своих сообщников. Кровавая бойня становится неизбежной.

Вустер, как и принц, как и Фальстаф, своего рода фаталист, понимающий, что, раз история уже пошла по такому руслу, пытаться остановить ее бессмысленно. Именно Вустер произносит в спектакле едва ли не центральную его фразу: «Так хочет время, мы его рабы». С яростью он покачнет трон, эту грубовато сколоченную табуретку.

Гарри Перси (В. Стрельчик), честолюбец до мозга костей, мог бы при ином замысле стать трагической фигурой, человеком, вслепую поднявшимся против власти короля, титаном, восставшим против рока. Однако в замысле спектакля такой фигуре не находилось места — не о том речь. Спектакль шел по другому руслу, механика междоусобных распрей Англии XV века не очень интересовала постановщика.

Ни режиссер, ни актер нигде не мельчат героя, не разоблачают его отрицательных человеческих свойств, не бросают на него тень. В сцене «Заговорщики» он особенно контрастен своей прямой, решительностью дикарскому тщеславию Глендаура, изворотливости Вустера и мелкой мстительности кардинала. История идет сама, не принимая в расчет личных качеств ее героев. Хотспер значителен, он лучший, может быть, сын королевства, но и он раб времени, и ему не повернуть истории.

Спектакль выглядел бы холодным и бесстрастным геометрическим построением, если бы рядом с объективной мыслью Шекспира не жила в спектакле и страстная, могучая, противоречивая стихия его характеров. Каждый в борьбе, каждый в накате своих страстей, каждый приложит все силы и проявит весь темперамент, чтобы утвердить свою точку зрения, но от этого только яснее выветится мысль о непреложном и торжествующем ходе истории.

Этот, как и всякий другой, замысел мог бы остаться плоской и умозрительной схемой, лишенной живого дыхания, если бы в спектакле отсутствовала реальная, жизненная, художественная плоть, если бы спектакль не обладал сложной системой образных сопоставлений, метафор, перекрещивающихся линий и мотивов.

Именно это качество опытной и зрелой режиссуры Товстоногова приводило к тому, что тема спектакля раскрывалась в своеобразных и неожиданных сопоставлениях. Подтемы, кото-

рые мы выше выделили в спектакле, сплетались в единую тему при помощи многих художественных связей.

Из мира бурных ночных походов, безудержного и талантливое веселья Фальстафа, из мира скрытых, но сильных страстей королевского двора, озабоченного борьбой за власть, мы неожиданно попадали в мир полнейшей безмятежности и тишины, в поместье судьи Шеллоу. Казалось бы, эта сцена, не имеющая серьезного сюжетного значения, могла бы быть опущена в спектакле. Но она, напротив, приобрела для режиссера весьма важное значение. Он репетировал ее тщательно и долго, добиваясь ритмического контраста другим сценам, создавая особый мир двух стариков маразматиков, как бы уже живущих в ином измерении.

История прошла мимо, не обратив на них никакого внимания, но они — часть ее.

Два старичка в тишине, в глуши, занимаются самым прозаическим делом. Пыль медленно поднимается от пеньки, которую они треплют, строй речи их замедлен, полон комических повторов. Где-то совсем близко идут войны, плетутся сети высокой королевской политики, а под боком у истории притулились старички, которым дай бог наконец выяснить, почему нынче вола на стемфордской ярмарке.

Режиссер не противопоставляет план исторический и план бытовой, не подчеркивает их несовместимость. Это был бы довольно прямолинейный и бесплодный прием, тривиальный ход мысли. В спектакле взаимоотношения этих планов сложны и многозначительны. Они полны трагической иронии. Смешные старички становятся сначала жалкими фигурками в руках таких политиканов собственного кармана, как Фальстаф и Бардольф, а потом, в финале, мы видим, как история своей холодной и властной рукой отодвигает их в сторону. В спектакле судьи Шеллоу и Сайленс входят в тот фальстафовский фон, о котором говорил Энгельс в письмах к Лассалю. С поразительной режиссерской логикой они оказались включенными в ход истории. Тут Товстоногов мастерски использует прием иронического контраста, демонстрирует великолепное владение всей системой спектакля как идейно-художественного целого, в котором сама целостность есть не школярская гладкость, а диалектическое сочетание, казалось бы, самых разнородных мотивов и сценических фактур. Не нужные ни сюжету, ни, казалось бы, теме, эти герои оказываются носителями и выразителями, чрезвычайно существенных мотивов в спектакле.

Не к победе централизованной власти над феодальной раздробленностью, не к победе короля над непокорными вассалами ведет спектакль — эта идея мало кого занимает сегодня. Спектакль утверждает историческую объективность.

Традиции истолкования Шекспира, которая установилась на нашей сцене в 1930-е годы и отголоски которой слышались и

после войны (В. Тхапсаев — Отелло), спектакль Товстоногова противостоит довольно решительно, он продолжает ту линию, которая начиналась в «Гамлете» Охлопкова. Спектакль ленинградцев порывает с романтической традицией в истолковании Шекспира, которая столь долгое время владела сценическими деятелями и теоретиками-литературоведами. Стремление уйти «от Вальтера Скотта» во многом определяет и сам выбор пьесы — в хронике это можно сделать категоричнее и последовательнее.

Поворотный характер спектакля «Король Генрих IV» заметили критики. Д. Урнов начинает свою рецензию восклицанием: «Признаки перемен! Близится поворот...»

В статье Д. Урнова, отметившей многие новые черты в самом подходе к Шекспиру, есть и упреки, некоторые из них кажутся принципиально спорными. Критик упрекает театр, исполнителей в излишней, мелкой, бытовой характерности («В. Стрельчик — Хотспер заикается, С. Юрский — Генрих пришепetyвает, — каждый держится характерности»), он хотел бы видеть в спектакле ту «театральность конца прошлого века, в борьбе с которой вырос театр Ибсена, Чехова. Ее-то нам сейчас в Шекспире и не хватает».¹

«Да, — продолжает критик, — если бы к правде сценических действий, которой так владеют наши нынешние мастера, прибавить несколько столь же искусной сценической «лжи!».²

Справедливо указав на то, что спектакль порывает с романтической традицией в истолковании Шекспира, Д. Урнов дает совет вернуться к той театральности, которая и была романтическим эквивалентом актерского искусства старого театра.

Это противоречие показательно еще и потому, что некоторая неудовлетворенность актерским стилем спектакля вполне понятна и справедлива. Действительно, между строгой стилистической замысла, ясной стройностью его внутренних ходов и актерским уровнем ощущается зазор. Чего-то не хватает. Но чего — вот вопрос. По ходу репетиций, по дальнейшим теоретическим размышлениям Товстоногова, которые он высказывал в статьях (см. «Поговорим о перевоплощении»), и замечаниям на занятиях режиссерской лаборатории ясно, что и сам постановщик не совсем удовлетворен актерским строем спектакля. Однако при этом его мысль идет в ином, нежели у критика, направлении. Товстоногов прекрасно понимает, что за счет старых средств нельзя подновить современный театр, что, следовательно, необходимо искать новое.

Движение к Шекспиру реально-историческому прошло свои важные этапы в сценической практике: романтический Шекспир советской сцены, выявивший высокий гуманизм нашего искус-

¹ «Театр», 1969, № 9, с. 19.

² Там же, с. 21.

ства, антиромантический Шекспир многих послевоенных западных сцен. К реально-историческому Шекспиру подходило и литературоведение. Л. Пинский отмечал, что в методе Шекспира важна «сознательная или бессознательная историческая правда трагического тона, гарантирующая естественность в развитии героической коллизии, без которой нет трагедии. Именно этот реализм трагического и был, как известно, предметом удивления и зависти для драматургов последующих веков».¹

Спектакль Товстоногова, при всех его издержках, находится на этом пути сценического постижения Шекспира сегодня. Как и всегда, в работе над «Генрихом IV» режиссеру важно было найти точную, годную лишь для этого спектакля и этого замысла природу актерского существования. Внутренняя органика, психологическая цельность характера сочетается в спектакле с мизансценой-метафорой — почти иллюстративным в своей наглядности режиссерским приемом. В «Короле Генрихе IV» исполнители то и дело нарушали бытовое правдоподобие, не теряя логики образа: обращались к залу, приглашая его в свидетели; принц Гарри, чтобы разбудить Фальстафа, брал палочку у барабанщика и сам бил в барабан.

«Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями», — писал Б. Пастернак в «Заметках к переводам шекспировских трагедий».²

Если не принять во внимание это неожиданное, но точное определение метафоры, то многие режиссерские метафоры Товстоногова могут показаться (да и кажутся некоторым критикам) знаком, иллюстрацией, слишком очевидной аллегорией. Надо всей вынесенной в зал дощатой площадкой «Генриха» висит огромных размеров корона. В сцене, когда принц берет корону отца, торжествуя свой час власти, большая корона начинает светиться зловещим багровым светом.

Демонстрируя свою жажду трона, Перси сначала как бы невзначай присаживается на трон, и, мгновенно осознав, что он присел именно на трон, он разваливается на нем с хозяйским удовольствием.

Метафоры-знаки, метафоры-приспособления, метафоры-мизансцены. Стиль режиссуры Товстоногова характеризуется и этой ясностью метафор. Их достоинство — в точности и строгом отборе.

Если метод режиссера таков, то можно скорее говорить не об отдельных недостатках актерского исполнения, ибо спектакль собрал состав актеров, который сам по себе выражает

¹ Л. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. М., 1965, с. 250.

² Сб. «Литературная Москва», кн. 1. М., 1956, с. 795.

высшие достижения советской актерской школы, а о том, что в сценическом опыте, каким является «Генрих», только нащупываются новые источники образной выразительности.

Тот «недобор» трагического начала, который справедливо ощущали критики, не может сегодня быть восполнен известными актерскими средствами: сами эти средства доведены до предела совершенства в понятии той школы, которую исповедует Товстоногов. Обогащение может идти за счет режиссера, за счет более изощренных режиссерских сравнений и сопоставлений, за счет более полного извлечения трагического из самой пьесы Шекспира. Так, скажем, в спектакле Фальстаф и Хотспер были разведены на столь удаленные друг от друга исторические полюсы, что между двумя этими фигурами, в сопоставлении этих фигур не проскакивает молнией трагическое озарение, трагическая гримаса, хотя исследователи Шекспира отмечали, что они соотносятся.

Сцена после битвы, в которой Фальстаф извлекает из горы убитых труп Хотспера и волочит его на себе, дабы выдать за свою добычу, может быть освещена трагическим смыслом: кто тут в историческом, трагическом понимании убит, а кто — мертв. Живой Фальстаф этого спектакля мог бы увидеть себя в мертвых зрачках Хотспера, остро почувствовать здесь свою обреченность. Для этого был нужен режиссерский «кадр».

О трагедийном отсвете образа Фальстафа говорил А. Аникст, заметивший, что, «начавшись очень весело, фальстафиада завершается почти трагически. Критики часто говорят, что предвестие трагизма Шекспира следует видеть в меланхолии Жака («Как вам это понравится») и шута Фесте («Двенадцатая ночь»). Я этого не нахожу. Предвестие шекспировского трагизма в поражении и смерти Фальстафа».¹

Товстоногов, как большой художник, никогда не строит конфликт своих спектаклей на прямолинейных сопоставлениях. Он отлично знает (и это знание было принципиальным, ибо многими оспаривалось как эстетический принцип), что добро тем сильнее торжествует, чем сильнее то зло, с которым добро сражается.

Фальстафу противостоит отнюдь не заурядный принц Гарри. Человек сильного ума, личность убежденная и умеющая, когда надо, идти против течения. Фальстаф торжествует над ним своей человечностью, в состав которой едва ли не главной краской входит художественная одаренность старого рыцаря. Товстоногов видел в его розыгрышах, перепалках, остротах проявление талантливой артистической природы.

Гарри, как посредственный актер, способен только подыграть титану. Широты и великодушия таланта, способного встать выше предначертанных королевским этикетом правил,

¹ А. Аникст. Творчество Шекспира. М., 1963, с. 254.

Гарри не дано: Фальстаф заканчивал спектакль талантливым актерским приспособлением — злая ирония заключалась в демонстративном жесте, с которым Фальстаф трогал алебарды стражников.

Требовать же от Фальстафа непрерывной жизнерадостности, «фальстафовского жизнелюбия» стало просто критическим штампом, настолько навязчивым, что его повторяет даже тот, кто точно угадывает замысел режиссера и исполнителя. «...Думающий, понимающий Фальстаф по-своему интересен, — пишет критик В. Неделин. — Он и трогателен, и беззащитен у Лебедева — этот грустноватый апологет пьянства, обжорства, распутства. И все же очень не хватает ему фальстафовского жизнелюбия, которого не истребят никакие предчувствия...»¹ «Предчувствия» — это именно то, что придает сценическому пребыванию Фальстафа смысл, внутреннее действие. Не может быть никакого жизнелюбия вообще, вне конкретных сценических задач. Жизнелюбие Фальстафа в этом спектакле, может быть, не слишком броское, но безусловно убедительное. Это не жизнерадостность от покоя и довольства, а мужественное жизнелюбие на вулкане, под угрозой ежеминутной потери всего, может быть и жизни.

Д.-Б. Пристли писал о том, что Фальстаф обязан своим первенствующим положением среди комических персонажей тому, что в нем сочетается клоун, увеселяющий толпу, которая любит над кем-нибудь посмеяться, и остроумный шутник, пленяющий философа, который любит с кем-нибудь посмеяться.

Фальстаф спектакля был повернут к зрителю этой своей стороной природы: он любил с толком и смыслом пошутить с кем-нибудь — часто с принцем Гарри, иногда с публикой, которую он подчас приглашал посмеяться с ним над третьими лицами — над Шеллоу и Сайленсом, например, демонстрируя нам степень их маразма.

Не было, кажется, ни одного критика, который не предъявил бы претензий к трактовке образа Фальстафа, отдавая, правда, должное артистическому таланту Е. Лебедева. Перед лицом такого единодушия трудно настаивать на собственном понимании, но все же думается, что есть ряд серьезных аргументов в защиту трактовки этого образа в театре, которые нельзя было не привести. Последний из них, может быть, заключен в предположении, что «фальстафовское жизнелюбие», как оно рисуется критиками, вся полнота этого образа если и могут быть переданы на театре, то лишь в том случае, если спектакль будет называться «Сэр Джон Фальстаф», а не «Король Генрих IV», что он будет не исторической хроникой, налагающей свои требования, а, возможно, некоей притчей, действующие лица которой носят исторические имена.

¹ «Советская культура», 1959, 3 июля.

Шекспир знал судьбу принца Гарри, будущего короля Генриха V, «доброго» короля, победителя славной битвы при Азенкуре. Знал он и то, что никакое жизнелюбие не помогло духу Фальстафа, остаткам ренессансной стихии удержаться в жизни, а сам веселый рыцарь умер в заштатной таверне, на руках у миссис Квикли, бормоча перед смертью что-то «про зеленые луга».

Знал все это и постановщик, для которого логика исторического движения была не только не безразлична, но занимала его в высокой степени. Если принять эту трактовку, то, как бы ни был жизнелюбив герой сам по себе, на его судьбу неизбежно ляжет трагический ответ.

Творческая биография большого мастера — не цепь очередных триумфов, а непрерывная линия поиска глубинных связей искусства и жизни, реальности и истории, человека и времени, а равно и тех новейших средств художественной выразительности, которые могут эту связь донести до зрителя. В этом смысле «Генрих IV», отдельные моменты которого не показались критикам бесспорными, несомненно лежит в основном русле режиссерских исканий Товстоногова. В этом же основном русле оказалась и постановка гоголевского «Ревизора».

Час «Ревизора», очевидно, неизбежно настает для всякого режиссера, чья творческая биография имеет свою логику развития. После работы над произведениями Горького и Чехова, Достоевского и Шекспира, Грибоедова и Салтыкова-Щедрина для Товстоногова вполне закономерным кажется обращение к Гоголю, к «Ревизору».

Товстоногов долго вынашивал свой замысел «Ревизора». Как бы ни был самостоятелен художественный взгляд режиссера, нельзя не учитывать прошлых постановок, не думать о соотношении его концепции с тем, что называется сценической традицией. Дело, разумеется, не в том, чтобы избежать чисто актерских приспособлений-штампов, но прежде всего в том, чтобы найти свой взгляд на мир гоголевской комедии, установить ее живые соотношения с нынешним днем, избежав хрестоматийно традиционной трактовки.

При таком подходе режиссера к замыслу спектакля его работа над «Ревизором» объективно приобретала поисковый характер, ибо традиция сценического воплощения гоголевской комедии практически была исчерпана.

В статье «Третий «Ревизор», посвященной спектаклю МХАТ, Е. Полякова, подводя краткие итоги сценической истории пьесы, пишет: «...подражали Мейерхольду много и безвкусно. ...«Ревизор» а ля Мейерхольд был дежурным спектаклем многих театров, пока имя режиссера не исчезло с афиш, и все бросились назад, к традиционному «Ревизору», где привычна каждая реплика и каждая мизансцена. Спектаклей-от-

крытий среди них не было. Но были интереснейшие отдельные находки и образы. А. Д. Попов вписал уездный городок в серую, раздольную Россию. Н. Акимов удивил маленьким, робким жандармом, которому никак не дают произнести роковую фразу, оказавшуюся вдруг смешной и нестрашной. В Малом театре забываем был Климов — льстивый пройдоха Земляника, а в ленинградском — Городничий — Ю. Толубеев и Осип — Н. Черкасов... Художественного театра нет в гоголиане ни 30-х, ни 40-х, ни 50-х годов. Почти через полвека после «Ревизора» с Михаилом Чеховым показал он свой новый спектакль. Своего третьего «Ревизора».¹

«Ревизор» Товстоногова явился спектаклем неожиданным. В сценической истории комедии ему трудно найти аналогию, хотя весь он своим существом крепко связан с традициями подхода к классике, накопленными советским театром. Традиции в данном контексте нужно понимать не как наследование неких сценических приемов (хотя дотошные и памятливые исследователи могут найти в спектакле Товстоногова некоторые частные сценические решения, уже «бывшие в употреблении», например, еще до слабосердечного Хлопова — Трофимова падал в обморок Хлопов — Петкер в спектакле Художественного театра), а как сложный идейно-эстетический комплекс театральных воззрений, определенных как наследованием взглядов и приемов, так и полемикой с привычными представлениями. Не удается заманчивая попытка указать место товстоноговского «Ревизора» в ряду, скажем, «Ревизора» Вс. Мейерхольда или «Ревизора» М. Н. Кедрова, ибо в важных, принципиальных моментах Товстоногов и солидарен с этими спектаклями, и находится с ними в непримиримом споре. В «Ревизоре» Большого драматического театра отразилась диалектика движения советской режиссерской мысли.

Как это бывало почти всегда, Товстоногов объявил о своем намерении поставить «Ревизора» задолго до начала репетиций. Между мыслью, произнесенной вслух, и началом репетиций прошли годы, а премьера была сыграна в мае 1972 года.

Видимо, это свойство его дарования, особенность творческого процесса: путь к большому спектаклю обычно длителен, неторопливо и основательно совершается тайная работа художественной интуиции.

Режиссер охотно рассказывал о своем замысле, как бы проверяя его логичность и новизну. Замысел углублялся, обрстал подробностями. Товстоногов говорил, что видит дорожную коляску с таинственным седоком, слышит теноровый гоголевский смех. Это вошло в будущий спектакль почти неизменным. В неуловимый момент почтенная классика становится вдруг близкой, сегодняшней пьесой, возникает душевное родство

¹ «Театр», 1967, № 7, с. 21—22.

пьесы и режиссера. Путь к этому моменту труден и длителен, но в нем-то самая суть, остальное — дело техники.

«К «Ревизору», — писал Товстоногов, — я всегда относился с огромным пиететом, как к шедевру мировой драматургии, но воспринимал эту гениальную пьесу как бы на расстоянии. Отделял ее от себя как режиссера. Не было личного отношения, личной заинтересованности, личной страсти. Личный интерес к «Ревизору» пришел через Достоевского.

Достоевский дал общий ключ к атмосфере, подсказал, вернее сказать, подтолкнул на поиски особой, насыщенной психологически атмосфере действия, подвел к тому, чтобы страх городничего увидеть еще и как муку совести, страх как болезнь времени, которой охвачен не только взяточник-городничий, но все общество, вся эпоха царствования Николая I».¹

После спектакля стало понятно, что слова о Достоевском не нужно понимать впрямую, что тут мы имеем дело со своеобразным режиссерским «остранением», приемом, который позволяет увидеть произведение одного автора в свете другого, интуитивно ощутить движение русской художественной мысли от Гоголя к Достоевскому. Не Товстоногов сказал, что «все мы вышли из гоголевской «Шинели», но Товстоногов режиссерски, в сценической атмосфере ощутил и передал зрителям эту живую взаимосвязь огромных литературных явлений.

Чуть заостряя вопрос, можно сказать, что режиссер передвинул точку отсчета на «Ревизора» и посмотрел на комедию не с позиций предшественников (Фонвизин, Капнист), а с позиций последователей Гоголя.

Режиссерский замысел у Товстоногова всегда опирается на пьесу, строго ей соответствует. В спектакле мы увидим не только точное соответствие духу автора в его глубинных мотивах, но и совпадение во многих частностях, которые неожиданно кажутся новыми.

В первой же сцене, утром в доме городничего, стоят, подпирая стены, трое квартальных, никогда, кажется, ранее не появлявшиеся в этой сцене. Их присутствие сразу рождает напряженную атмосферу этого утра. Квартальные появились здесь не по режиссерскому своеволию, а по указанию самого автора. «Действие первое. Комната в доме городничего. Явление первое. Городничий, попечитель богоугодных заведений, смотритель училищ, судья, частный пристав, лекарь, два квартальных». Реплика Гоголя предусматривает присутствие квартальных, но, видимо, в других спектаклях, для другой атмосферы действия, иных режиссерских предлагаемых обстоятельств эти квартальные не требовались, а если и присутствовали, то не запоминались, ибо были тут фигурами случайными. В спектакле Товстоногова они оказались необходимыми, их присутствие при-

¹ «Советская культура», 1972, 23 мая.

дало сцене зловещий оттенок, указало на те средства, которые использует в своем городничестве Антон Антонович Сквозник-Дмухановский. Социальная тема спектакля была задана с первых же мгновений спектакля, еще до первых реплик.

Но еще до первой сцены зрители увидят суперзанавес, с графически изображенным пейзажем провинциального города: дома, колокольня, деревья на берегу реки, их опрокинутое отражение в воде. Покойная, мирная, идиллическая картина вдруг размылась, как ломается и исчезает отражение в воде, когда в воду падает камень. Побежали круги по воде, закачались колокольня, дома, деревья — и исчезли. А голос Иннокентия Смоктуновского произнес значительно, внятно, неторопливо, как бы вслушиваясь в знакомые с детства слова эпитафии: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица».

Он же представляет и действующих лиц комедии, читая «Замечания для гг. актеров». Первую, хрестоматийно знаменитую фразу предваряет небольшая пауза спектакля, во время которой торопясь входят, вбегают в комнату утренние гости городничего, обмениваются тревожными взглядами, вопросительно смотрят на сосредоточенно молчащего градоправителя. И как бы отвечая на их молчаливое недоумение, городничий (К. Лавров) просто объясняет: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить пренеприятное известие. К нам едет ревизор».

На минуту объединенные общим испугом, оглушенные известием о ревизоре, «да еще с секретным предписанием», чиновники оказываются в состоянии глухой и лютой вражды друг с другом и все вместе, разве кроме Хлопова и Гибнера, с городничим. Быстро обмениваются понимающими взглядами и усмеваются многозначительно Земляника (В. Кузнецов) и Ляпкина-Тяпкина (В. Медведев). Городничий перехватывает их взгляды, спиной чувствуя, как злорадствуют коллеги, пересчитывая его грехи. Атмосфера действия мгновенно накаляется, ибо традиционный совет грешников, дружно готовящихся спрятать концы в воду, предстает здесь осиным гнездом, где каждый норovit ужалить другого. Умный городничий сразу почувствовал, что «друзья» готовы вцепиться ему в горло, напомнить ревизору о всех делах и делишках Антона Антоновича. И его фразы, адресованные Землянике и Ляпкину-Тяпкину, содержат в себе ясный подтекст: смотрите, и ваши «грешки» мне известны. Первое явление поставлено как драка, яростная схватка, сведение счетов. Не найдя, что ответить судье на его слишком прозрачный намек: «если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...», городничий реванширует, заметив судье, что тот в бога не верует и в церковь не ходит.

Городничий взвинчен до такой степени, что при очередном невнятном бормотании Христиана Ивановича бросается на него с кулаками. Христиан Иванович привычно удирает, но тут же

возвращается со стаканом воды, который и предлагает для успокоения городничему.

Чуть раньше послышался колокольчик, и вдали, в вышине, увидели зрители дорожную коляску, вертящееся колесо и седока в черных очках и темном платье. Это материализовалось внутреннее видение городничего, чиновников, обозначилась важнейшая тема спектакля: тема «растревоженной комедии».

Первое явление, начавшееся в рамках бытовой комедии, хотя и с острым внутренним ходом, заканчивается внебытовым приемом — на последней реплике первого явления («.. а подать сюда Ляпкина-Тяпкина...») раздается зловещая музыка (композитор С. Слонимский), омерзительным скрипом скрипит и сама собой открывается дверь. Леденящий ужас, inferнальный страх охватывают присутствующих, и прежде всего городничего. С этого момента действие пойдет как бы в двух планах — реальном, строго историческом, верном быту, и в плане фантазмагии, внутренних видений, иллюзии; начинается реализация того, что режиссер понимает под «фантастическим реализмом Гоголя» (определение Пушкина), который гениальному художнику «дает возможность идти от правдивого изображения жизни к огромным обобщениям философского и социального порядка».¹

Добчинский и Бобчинский (М. Данилов и Г. Штиль), споря о том, кому рассказывать, зажимают друг другу рот. Спор прекращает начальственный взгляд городничего, случайно упавший на Бобчинского, просто он первый попался в эту секунду на глаза и получил право говорить. Взгляд городничего мог бы упасть и на Добчинского, ибо давно в городе всем безразлично, кто из этих двоих будет говорить, стоять, вообще присутствовать. Они полностью взаимозаменяемы. Тут впервые в спектакле начинает назревать существенная для него идея двойника, призрака. Режиссерская тема находит опору в самой пьесе: ведь когда городничий говорит, что поедет в гостиницу с Петром Ивановичем, он не уточняет — с каким именно Петром Ивановичем. Бобчинский, естественно, недоумевает: ведь он же так складно все рассказал, а поедет с городничим Добчинский. Для городничего же они просто на одно лицо.

Товстоногов разрешает себе в «Ревизоре» несколько отступить от последовательности действия, предложенного автором. После реплики городничего: «Две недели! Батюшки, сватушки! Выносите, святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдавали провизии! На улицах кабак, нечистота! Позор! поношение!» — действие первого акта прерывается (спектакль идет с одним антрактом) и переносится в гостиницу, в номер под лестницей, занимаемый Иваном Александровичем Хлестаковым.

¹ «Советская культура», 1972, 23 мая.

Режиссер перемонтировал и несколько сократил текст «Ревизора» за счет мест, замедлявших действие спектакля. Сокращения, очевидно, неизбежны, если учесть стандарт длительности спектакля, принятый сегодня, хотя и после сокращений «Ревизор» идет почти полных четыре часа с одним антрактом. Текст сокращен за счет отдельных фраз и целых явлений (4-е явление II акта, 1-е и 7-е явления III акта, 6-е явление V акта).

В текст спектакля введена из второй черновой редакции пьесы часть сцены с Гибнером, в которой Хлестаков просит у лекаря взаймы.

Из комнаты Хлестакова действие снова переносится к городничему (сцена приготовления к поездке) и опять в номер под лестницей (обед и приход городничего). Возвращаясь после завтрака в богоугодном заведении, чиновники и Хлестаков тесно усаживаются в коляску и, сопровождаемые квартальными, направляются к дому городничего. Движение коляски отлично «сыграно» актерами.

Эти переносы действия сообщают спектаклю дополнительную динамику. Каноническое строение пьесы диктовалось классическими привычками театра и техническим оснащением сцены 30-х годов прошлого столетия. Товстоногов использует подъемник, установленный в оркестре, и в несколько секунд представляет зрителям комнату Хлестакова под лестницей, с кроватью, на которой возлежит слуга Осип, столик, табуретку с умывальным тазиком и кувшином. Дверь номера сколочена наскоро, она щелястая, из необрезных досок.

Осип философствует, лежа на кровати, крутится, мучимый голодом, выискивая положение поудобнее. С. Юрский показывает слугу, который сам набрался «галантерейности» в Питере, завел себе для шика пенсне, а снимая его, долго не может видеть нормально, ибо стекла не по глазам, и раздобыл где-то одну белую перчатку. Должность свою лакейскую исполняет с невозмутимым достоинством, скопированным у какого-либо важного дворецкого из богатого столичного дома. Но и хозяин, и слуга, с его невозмутимостью и галантерейностью, и жизнь хозяина — все это призрачное, наносное. «На, прими это (отдает фуражку и тросточку)» — такова реплика Хлестакова и ремарка к ней. На эту фразу Хлестаков — О. Басилашвили играет важного барина, а Осип — дворецкого — важного барина: не торопясь надел свою единственную перчатку, принял трость, взял ее под мышку, подставил цилиндр (Хлестаков небрежно бросил свои перчатки и не попал), нагнулся поднять и уронил цилиндр, а поднимаясь, сбил тростью бутылку, стоящую на столе. Вторая часть реплики: «прими это» — относится к предметам, валяющимся на полу. Из игры в важного барина и его дворецкого опять ничего не вышло. Впрочем, весьма возможно, что в «игре» Осипа была скрыта и ирония, он пародирует замашки своего

хозяина. От этого Осипа можно ожидать такого. Тут, однако, важно отметить, что в отношениях Осипа и Хлестакова по своему продолжается тема двойника.

Осип живет в той же системе страха, что и Хлестаков. Это принципиально важный момент в режиссерской трактовке Товстоногова, ибо обычно страх распространялся только на чиновников, здесь же испуганы все.

Осип боится сам — оглядывается, прячется, боясь даже Мишки, идущего сзади, удирает при входе городничего, постукивая палочкой, как слепой, но умеет использовать страх Хлестакова. Осип давно знает, как легко напугать барина, и пользуется этим. Стоя за дверью номера, он готовит реплику, так выделяя своим мрачным басом отдельные слова: «Вы-де с баринном, говорит, мошенники... Мы-де, говорит, таких шерамышников и плутов видали», — что в его авторстве не остается сомнений.

В характере Хлестакова продолжается центральная тема спектакля. В теме страха нет ничего нового. И сам автор, и все его многочисленные исследователи указывали на страх как ведущую пружину действия «Ревизора». Тема страха, сложно переплетенная с темой двойника, призрака, пронизывает каждую молекулу спектакля, каждый атом характера. Не возданное еще возмездие висит над всеми — над эпохой, над царствованием, отсалютовавшим себе картечью на морозной Сенатской площади, великая неправда формирует характер каждого героя товстоноговского «Ревизора».

В. Г. Белинский полагал главным героем комедии городничего, а не Хлестакова, в сторону которого сдвинулась сценическая традиция со времени первой премьеры пьесы, традиция, подкрепленная «гастрольностью» роли, легендарной славой Михаила Чехова.

«Многие почитают, — писал Белинский, — Хлестакова героем комедии, главным ее лицом. Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом, и притом не самим собою, а ревизором. Но кто его сделал ревизором? страх городничего, следовательно, он создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести».¹

В этом высказывании мысль о страхе была всегда бесспорна, утверждение же о городничем как о главном лице комедии театральная традиция часто практически оспаривала. Сказывалась, видимо, социологически прямолинейная концепция, в которой не находилось места для рассмотрения Сквозник-Дмухановского как характера, как жизненной фигуры, чья психология сформирована временем. Городничий воспринимался скорее как социальная маска.

¹ В. Г. Белинский о Гоголе. М., 1949, с. 140.

Метод социалистического реализма рассматривает характер человека (вслед за марксистским толкованием общественного человека) как отражение и воплощение сложного комплекса социальных отношений.

Белинский не раз употребляет в связи с городничим, на котором, кажется, и пробы негде ставить, слово «совесть». «Наш городничий был не из бойких от природы, и потому «все так делают» было слишком достаточным аргументом для успокоения его мозолистой совести...», «...ошибка естественного влечения сердца к воровству и плутням с страхом наказания за воровство и плутни, страхом, который увеличивался еще и некоторым беспокойством совести», «Суеверие еще более запугивает и без того запуганную совесть; совесть усиливает суеверие».¹

Разумеется, речь идет не об оправдании и обелении пройдохи и взяточника, а лишь о том, что в сценическом произведении образ городничего может быть представлен либо как социальная маска, как знак, либо как живой, психологически конкретный характер, в котором отразились особенности «общественных отношений» его времени.

В сущности говоря, все сценические штампы «Ревизора» выросли на почве отрицания психологической сложности характера городничего, который воспринимался как объект сатиры, но не как субъект драмы.

Товстоногов идет по единственно возможному для него пути, вытекающему из всей системы его театральных и литературных взглядов, и рассматривает характер городничего с последовательно реалистических позиций, с точки зрения психологического реализма.

В гостиницу, в номер Хлестакова, входит (поднявшись по лестнице на сцену из оркестровой ямы) человек, ожидающий самого худшего — увольнения от должности, Сибири, конца света.

Тут испуг человека, а не чиновника, тут стремление человека вернуться из «системы отношений», а не хитрость старого служаки, как это играется обычно. Тут у городничего испуг не только за свою должность, тут приходит в голову, что городничий напуган не сейчас, не этим ревизором, а всей жизнью, построенной на чинопочитании, страхе, лжи, высшей несправедливости. Мудрено ли, что после вскрика Хлестакова: «Да как вы смеете!» — городничий видит на том месте, где только что стоял Хлестаков, фигуру в темном платье и черных очках.

Носившиеся в воздухе возражения против «человека в черном» печатно высказали критики И. Золотусский и Ю. Зубков.²

¹ В. Г. Белинский о Гоголе, с. 126, 127, 129.

² «Комсомольская правда», 1972, 20 мая; «Правда», 1972, 15 августа.

Первому «черная кукла показалась довеском к спектаклю», ибо происходившее на сцене, то, «что игралось, пелось, танцевалось и представлялось актерами, было гораздо страшней».

В замечании критика, которое, несомненно, искренне отражает его эмоциональное ощущение, скрыта мысль о том, что весь эффект мог быть достигнут без этих режиссерских добавлений. Вряд ли, однако, из художественно организованной структуры спектакля можно вынимать отдельные элементы без ущерба для целого. Все то, что «было гораздо страшней», стало таковым в результате именно так выстроенных режиссером предлагаемых обстоятельств. Способ актерского существования опирается на эту атмосферу, учитывает присутствие призрака, черного человека.

В смысле теоретическом на этом примере можно еще раз увидеть, что в творческой практике Товстоногова классическое понятие «предлагаемые обстоятельства» обретает активный режиссерский смысл. Слабость, вялость иных режиссерских построений и состоит именно в том, что предлагаемые обстоятельства воспринимаются пассивно, нетворчески, только в узких пределах бытовых или сюжетных условий.

Ю. Зубков, считающий, что нужно говорить «о том, насколько по-настоящему современно сценическое прочтение бессмертной гоголевской комедии», допускает фактическую неточность, утверждая, что человек в темном платье «постоянно присутствует на сцене, наблюдая за происходящим в доме городничего, сопровождая вместе с чиновниками Хлестакова в коляске...» В спектакле призрак появляется на сцене трижды: в гостинице, в сцене вранья и в сцене сватовства Хлестакова. И трижды видят чиновники в вышине сцены коляску с «черным человеком».

Любопытно отметить, что в «Ревизоре», поставленном в это же время В. Плучеком в Театре сатиры, также есть свой «черный человек», таинственный чиновник, бродящий между участниками комедии. Идея, видимо, носилась в театральном воздухе со дня премьеры «Ревизора» Вс. Мейерхольда.

Призрак мог, разумеется, вызвать споры, как всякое нововведение, не предусмотренное автором. Самым серьезным из возможных критических возражений было указание на прямолинейность, иллюстративность этой режиссерской метафоры. Однако в данном случае прием режиссера можно принять, ибо он вытекает из сути его замысла. Товстоногов никогда не был «строгим» эстетом, когда речь шла о какой-либо наглядной, иллюстрирующей детали в его спектаклях, ибо он считает, что зрителю должно быть совершенно понятно, о чем идет речь. Так, он не побоялся иллюстрирующей фотографии в «Мещанах», не постеснялся подчеркнуть мысль спектакля «Традиционный сбор» демонстрацией фотографии класса, выпуск которого совпал с началом войны.

Следует ответить на вопрос по существу, сказать о том, вытекает ли «идея призрачности» из самого гоголевского произведения, соотносится ли с той объективной, исторически-конкретной действительностью, о которой пишет Гоголь.

Белинский считал, что «идея призрачности» (это его выражение) лежит в основе «Ревизора», что городничий — «человек призраков»: «Не грозная действительность, а призрак, фантом, или, лучше сказать, тень от страха виновной совести, должны были наказать человека призраков».¹

Городничий, уходя из номера, тревожно взглянет на то место, где появился призрак, проверит — не померещилось ли?

В сценах своего недолгого торжества он встанет на клави-корды, растопчет что-то невидимое — все тот же призрак, тень страха.

Призрак, человек в темном платье, воплощает идею, которая заложена в самой пьесе, помогает ощутить атмосферу происходящих событий. Иллюстративность приема скрадывается тем, что он не заменяет характеры, а создает предлагаемые обстоятельства, в которых характеры раскрываются полнее и глубже. В этом — принципиальный смысл режиссерского приема, годного не только для данного спектакля.

Жанровое решение спектакля и в данном случае помогает режиссеру открыть в пьесе новое, найти ее современное художественное звучание, полнее и нагляднее выразить свой замысел. «Сдвижение» жанра можно назвать режиссерским принципом Товстоногова, более того — его открытием, получившим полное развитие и разработку в его творчестве.

Привычную бытовую традицию сценической интерпретации гоголевской комедии Товстоногов сблизил с сегодняшней театральной практикой, последовательно применив к пьесе метод психологического реализма, скрупулезной проработки характеров, строго соотносенных с режиссерскими предлагаемыми обстоятельствами. Бытовая комедия резко сдвинута в сторону гротеска, фантастики. В формуле спектакля: «фантастический реализм» — для Товстоногова оба слова имеют равную силу, взятые как бы через точку: «Фантастика». «Реализм». Реализм характеров и фантастика ситуаций жизни, утратившей нравственные основы.

Фантастика живет, реализуется не только в появлении призрака, но в самом течении жизни, в ее опрокинутой логике.

5-е явление III акта (после завтрака в богоугодном заведении) происходит в коляске. Тесно усевшись на сиденье, чиновники с трудом удерживают падающего Хлестакова, в конце концов засыпающего у них на руках. Тихий романс над спящим Хлестаковым, похрапывание которого совпадает с ритмом мелодии, переходит — Хлестаков проснулся — в разухабистое пение,

¹ В. Г. Белинский о Гоголе, с. 127.

во весь голос, и к дому коляска подкатывает (ее движение, разумеется, «сыграно», сама же она стоит на месте) с шумом, гиком и посвистом.

Переход от почтительного страха к разгулу, к развороту души совершен мгновенно и закономерно. Пир во время чумы особенно шумен, надежда на то, что, кажется, «пронесет», прибавляет чиновникам духу. Ржание лошади походит на смех.

Товстоногов материализовал и еще одну метафору Гоголя. Бобчинскому, видимо, не осталось места в коляске, и он побегал за ней «петушком» — бег на месте Бобчинского сделан как отличный эстрадный номер, смешной и точный.

Вопрос о комедийности, смешной стихии «Ревизора» не мог не вставать перед Товстоноговым. Он ответил на него, сказав, что «не собирался отказываться от юмора, от стихийности высокой комедии. Я только отказывался от того, чтобы добиваться смеха самоцельного во что бы то ни стало, чтобы сделать это своей задачей». «...Мне меньше всего хотелось думать о трюках, о том, чтобы зрители смеялись у нас больше, чем на какой-нибудь другой постановке. Думать об этом — значило отвлечься от какой-то другой, более важной задачи, о которой я уже говорил».¹

Это свое убеждение Товстоногов последовательно воплотил в спектакле: не отказался от некоторых трюков, но подчинил их строгой логике действия.

Товстоногов, где мог, уводил спектакль от элементарно бытовых решений, предполагающих дотошность воспроизведения обстоятельств пьесы. К примеру, он слил воедино все роли полицейских, которые в спектакле стали образом кровожадной и страшной полицейской машины, воплощением обезличенных исполнителей воли городничего. Сделано это раскладкой одной фразы на нескольких человек. Трое полицейских стоят перед городничим, когда он говорит реплику, адресованную по пьесе только квартальному: «Да смотри: ты! ты! я знаю тебя: ты там кумаешься да крадешь в ботфорты серебряные ложечки...» Начало реплики адресовано первому полицейскому, ко второму относится ее продолжение, к третьему ее заключительные слова: «Смотри! не по чину берешь! ступай!»

По такому же принципу раскладывается реплика Осипа, посылающего полицейских с письмом о лошадях. Ту фразу, которую, по ремарке Гоголя, Осип «говорит за сценой», в спектакле он произносит, обращаясь к тем же полицейским: «... отнесешь письмо на почту» — одному, другому — «и скажи почтмейстеру, чтобы он принял без денег», третьему — «да скажи, чтоб сейчас привели к барину самую лучшую тройку...»

Добиваясь комических эффектов, Товстоногов призывал актеров «забыть, что играем комедию». Один из самых смеш-

¹ «Советская культура», 1972, 23 мая.

ных, дважды в вариациях повторяемых трюков найден в сцене, предваряющей сцену вранья: «Без чинов. Прошу садиться», — говорит Хлестаков, и все шестеро чиновников садятся на один стул. При повторении этой мизансцены Хлопов оказывается на коленях у городничего и сам недоумеует — как он попал в такое положение.

В сцене вранья, которую Хлестаков — О. Басилашвили проводит с истинным вдохновением, отчетливо понимаешь, что, в сущности говоря, Хлестаков не врёт, он просто относит к своей персоне все то, что реально существует в жизни, все, о чем он слышал, а кое-что и видел в Петербурге: посланники, барон Брамбеус, почтительный шепот в приемных, департамент, дворец, государь. Плотный, земной Хлестаков — Басилашвили темпераментно готов ежесекундно срывать «цветы удовольствия». Вся сцена вранья — это не сорванные удовольствия, не вранье, а вдохновенное мечтание. И про Пушкина он слышал чей-то приглушенный разговор, и жест — рукой на горло — подсмотрел у кого-то, вольнодумного.

В азарте и пьяном вдохновении Хлестаков вскакивает на клавикорды, на которых только что сыграл одним пальцем мотив танца, а потом прошелся в мазурке с замлевшей от восторга и ужаса Марьей Антоновной (Н. Тенякова). Под продолжавшую звучать музыку на клавикордах он заканчивает свой монолог: «Во дворец всякий день ежу. Меня завтра же производят сейчас в фельдмарш ...»

В этот момент вновь звучат зловещие такты и за спиной Хлестакова появляется страшный призрак. Потусторонний голос повторяет последние слова Хлестакова.

Товстоногов поставил трагический водевиль, в котором грань между трагедией и водевилем стирается точной жизненной логикой, абсолютно полным учетом предлагаемых обстоятельств, оцениваемых не с точки зрения театральной традиции, а по жизни и по пьесе.

После монолога Хлестакова у Гоголя идет реплика городничего: «(подойдя и трясаясь всем телом, силится выговорить). А ва-ва-ва ... ва».

Как следует, как вообще можно сыграть этот эпизод? Либо восприняв его в водевильном ключе, либо театрально изобразив страх, либо, что предпочитает Товстоногов, действительно городничему испугаться так, чтобы не было сил выговорить привычное для чиновника обращение.

Довести городничего до такого страха, ужаса, отчаяния может только одно — если в лице Хлестакова он увидит возмездие, грозную руку судьбы, если их конфликт будет переведен из бытовой в остросоциальную сферу.

Исходя из справедливой мысли о широком обобщающем смысле комедии Гоголя, в которой отразилась вся николаевская Россия, Товстоногов сценически укрупняет конфликт

«Ревизора». Городничий товстоноговского спектакля испугался за всех. Наваждения, липкий страх ночных кошмаров, муки «виновной совести» (Белинский) преследуют не одного Антона Антоновича. Даже не только всех чиновников города — больна совесть эпохи, в которой гибли Пушкин и Лермонтов, отправлялись на виселицу и в Сибирь честные и дерзостные умы, уходил в вечное изгнание Герцен и благоденствовал Фаддей Булгарин.

Исторический взгляд на пьесу заключался для режиссера не столько в точном восстановлении реалий быта, хотя в этом отношении спектакль безупречен (декорации Г. Товстоногова, костюмы по эскизам М. Добужинского), сколько в нахождении той точки зрения, обретении того накала конфликта, которые раскрывали бы историческую перспективу.

Современный взгляд режиссера ищет в пьесе закономерность развития истории. «Ревизор» сегодня предстает пьесой о неизбежности исторического возмездия, а не комедией о судьбе попавшего впросак городничего, спектакль говорит о том, что сбылось и не могло не сбыться гневное пророчество Герцена, данное в «Былом и думах»: «Но пусть они знают: один палач за другим будет выведен к позорному столбу истории и оставит там свое имя».

В разговоре о «Ревизоре» Товстоногова неизбежно возникает необходимость сравнения этого спектакля со знаменитым спектаклем Вс. Мейерхольда, поставленным в 1926 году. Некоторые мотивы мейерхольдовского спектакля стали всеобщим достоянием, ценным для всех, кто хотел бы найти новые пути постижения комедии Гоголя, даже полемизируя с Мейерхольдом.

Как и Мейерхольд, Товстоногов производит «переключение комедии Гоголя в жанр трагедии», как и Мейерхольд, Товстоногов ищет разгадку пьесы в атмосфере наваждения, фантомов, видений.

Характеризуя замысел Мейерхольда, К. Рудницкий пишет, что «Мейерхольд задался целью сыграть не «Ревизора», но Гоголя — как некое художественное целое, Гоголя — как стиль — как особый мир, Гоголя — как Россию».¹

Полемически можно было бы заметить, что Товстоногов «задался» целью сыграть «Ревизора» — как «Ревизора». Как и обычно, он идет путем постижения самой пьесы, внимательно вчитывается в текст, проникая режиссерской интуицией в мир пьесы, ее предлагаемые обстоятельства, и извлекает конкретность того или иного сценического решения из самой пьесы. Он стремится пробиться через толщу штампов и умозрительных толкований к самому элементарному, но психологически точному обоснованию каждого поступка, каждой мизан-

¹ К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 355.

сцены. В этом пункте начинается полемика двух спектаклей, полемика принципов подхода к классическому произведению в частности и к театральному искусству в целом. Poleмика, так сказать, естественная, возникающая объективно, а не потому, что без малого через сорок лет Товстоногов решил поспорить с Мейерхольдом, полемика как отражение исторического движения в искусстве советской режиссуры.

По свидетельству К. Рудницкого, в работе Мейерхольда над «Ревизором» «с новой решительностью отвергалась классическая система создания сценических характеров. Мейерхольд отказывался ставить знак равенства между реализмом и психологизмом и соответственно не считал возможным рассматривать персонаж как некую сумму определенных человеческих свойств, как некое психологическое единство... Принцип целостности характера... всегда отрицался Мейерхольдом».¹

Здесь, собственно говоря, именно в этом центральном пункте театральных исканий и споров, идущих в советском театре на протяжении всей его истории, и заключено самое существенное различие двух подходов к «Ревизору».

Товстоногов исходил из своего ощущения времени Гоголя, «Ревизора», из мирозерцания советского художника. Социальный, конкретно-исторический подход к классическому произведению для него заключается в раскрытии психологии персонажей, в точной жизненной мотивировке их действий, помыслов, поступков. Отсюда, прежде всего, проистекает перестановка действующих лиц, их перегруппировка. Городничий у Мейерхольда был отодвинут на второй план, городничий у Товстоногова выдвинут на первый план. Это принципиальный момент, ибо Товстоногов считает, что, не нарушая внутренней логики пьесы, иначе и поступить невозможно, все равно городничий «возьмет свое».

Может показаться парадоксальной мысль о том, что «Ревизор» как трагедия раскрывается только через образ городничего, но для Товстоногова это именно так. Трагический герой спектакля — историческое время, но именно в городничьем время отразилось с наибольшей полнотой. Разумеется, речь идет не о том, чтобы выставить Антона Антоновича трагическим героем и вызвать наше сочувствие к нему. Речь о том, что городничий — это нравственно искалеченный человек. Можно смеяться над взяточничеством, глупостью, самодурством, беззаконием, но можно и ужаснуться жизни, в которой все это возможно. Сам Гоголь полагал, как это видно из некоторых его высказываний о роли городничего, что Антон Антонович чувствует укоризны совести, «чувствует, что грешен, но ходит в церковь... даже помышляет когда-нибудь потом

¹ К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 356.

покаяться».¹ В этом заключена великая диалектика художника-реалиста.

Трагический ответ «Ревизора» отмечен давно, хотя более явно в литературоведческих трудах, нежели в сценических трактовках. Читая «Ревизора», «в какой-то момент мы словно замечаем вокруг комедии характеров мерцающий, беспокойный ответ. Трагедийное звучание гоголевского смеха усиливается. На нас смотрит страшное, каменеющее лицо «меркантильного века».²

Кажущуюся несовместимость трагедии и комедии отрицал еще Белинский, замечавший, что «как основа трагедии — на трагической борьбе, возбуждающей, смотря по ее характеру, ужас, сострадание или заставляющей гордиться достоинством человеческой природы и открывающей торжество нравственного закона, так и основа комедии — на комической борьбе, возбуждающей смех; однако ж в этом смехе слышится не одна веселость, но и мщение за униженное человеческое достоинство, и таким образом, другим путем, нежели в трагедии, но опять-таки открывается торжество нравственного закона».³

По сути дела трагедийное звучание предложил сам автор, но в такой форме, которая не позволила принять авторскую подсказку даже верным и ближайшим его друзьям.

Речь идет о «Развязке «Ревизора»». Мистический смысл «душевного города» чиновников — наших пороков оттолкнул от «Развязки» всех, кто так или иначе соприкасался с комедией Гоголя, начиная от М. С. Щепкина и кончая современными исследователями. Клеймо, легшее на «Развязку», мешало беспристрастно всмотреться в нее и, откинув мистические мотивы, понять, чем именно была продиктована такая форма гоголевского художественного сознания.

В «Развязке «Ревизора»» содержится много ценного для того, кто сегодня захочет узнать, как сам автор понимал свою пьесу и — главное — как соотносится в ней комическое и трагическое. «На меня ни одна трагедия не производила такого печального, такого тягостного, такого безотрадного чувства, — говорит в «Развязке» Петр Петрович. Так что я готов подозревать даже, не было ли у автора какого-нибудь особенного намерения произвести такое действие последней сценой своей комедии».

Первый комический актер, говорящий от имени автора, соглашается с этим утверждением. Нельзя не увидеть в «Развязке» мучительной попытки автора осознать действительный смысл своей комедии, низведенной до водевильного уровня на петербургской сцене, что вызвало страдания Гоголя, равные,

¹ Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 4. М., 1951, с. 113.

² Ю. Манн. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966, с. 101.

³ В. Г. Белинский о Гоголе, с. 119.

видимо, тем, что испытал позднее Чехов после премьеры «Чайки» в Александринском театре.

Лишь в последнее время И. Вишневская сделала попытку рассмотреть «Развязку» в контексте истории, в связи с логикой творческого пути Гоголя и дальнейшим развитием русской литературы. Исследователь приходит к выводу, что «душевный город» из «Развязки «Ревизора» и «строительство внутреннего человека» во втором томе «Мертвых душ» — звенья одной цепи, это подходы Гоголя — через ошибки и протопы — к краеугольным камням новой литературы».¹

Нравственная, гуманистическая тема русской литературы, мучительные искания единства истины и личности, завершённые Чеховым, были начаты в мистической, утопической и для того времени политически реакционной форме Гоголем. «Сатира взрывается неистовым призывом к духовности, к внутренней красоте».²

Цитируемая статья И. Вишневской и другая ее статья о «Ревизоре», опубликованная в журнале «Театр» (1971, № 6), вышли в свет до премьеры «Ревизора» в БДТ. (См. также кн.: «Гоголь и его комедии». М., 1976).

В личном письме к И. Л. Вишневской Товстоногов высоко оценил ее критический анализ гоголевских произведений.

Разумеется, было бы прямолинейно и безосновательно утверждать, что решение «Ревизора», возникшее, как мы видели, задолго до выхода этих статей, было продиктовано Товстоногову театроведческими трудами. Важно отметить иное, а именно — совпадение мыслей исследователя и режиссера.

Оставаясь на почве исторического подхода к классике, Товстоногов находит в нем новые точки соприкосновения вечной классики и современности. Сатира на чиновничество, представленная в рамках бытового театра, сменяется в его трактовке призывом к нравственной красоте, к духовности, что, как мы видим, совпадает с глубинным, подчас глухо высказанным замыслом самого Гоголя.

В этом — этапный смысл товстоноговского «Ревизора», сопрягающего поиски советской режиссуры с демократическими, гуманистическими традициями русской литературы.

В финале — в момент, когда городничий направился к Бобчинскому и Добчинскому с намерением учинить над ними расправу, слева на сцене появился тот, в черных очках и темном платье, и медленно пошел, обводя взглядом гостей, застывающих при его приближении. Наконец его видит и городничий. Наступает первая немая сцена. Призрак подходит к вошедшему в средние двери огромному голубому, великолепному жандарму и тихо говорит ему на ухо последние слова

¹ «Москва», 1972, № 2, с. 212.

² Там же, с. 213.

«Ревизора»: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник...» Неправдоподобно громким голосом жандарм повторяет слова призрака. Идет занавес. Когда сцена откроется, положение действующих лиц будет уже несколько иным.

Иннокентий Смоктуновский, начавший спектакль чтением эпитафии, завершает его повторением народной поговорки. Только теперь в его голосе слышится сначала смех, а затем — подавленное рыдание.

Для многих оказалось неожиданным, что вскоре после постановки «Ревизора» Товстоногов поставил в 1973 году в «Современнике» инсценировку сатирического романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Но было, очевидно, множество причин, определивших согласие Товстоногова поставить этот спектакль. Причин самого различного свойства: было, скажем, удобно по времени, хотелось встретиться с «Современником»: творческую близость к этому коллективу Товстоногов испытывал всегда. Главная же причина в том, что режиссера вдохновляла любовь к блистательному и желчному сатирику, без которого, по словам М. Горького, «невозможно понять историю России во второй половине XIX века ...».

Эти слова стали эпитафией спектакля, их читали зрители, входя в зал театра. В «Современной идиллии» Товстоногову открывалась многообещающая возможность продолжить художественно-философское постижение духовной жизни России, ее преемственных связей с современностью, которая началась с «Идиота» Достоевского. Здесь же крылась возможность связать наследие Салтыкова-Щедрина с нравственными задачами социалистического общества. Вопрос о содержании и значении этих связей вставал перед создателями спектакля, а прежде всего перед автором пьесы С. Михалковым, с первых шагов работы. «В чем же заключается живое значение Щедрина, в частности его «Современной идиллии», — спрашивал себя автор пьесы «Балалайки и К⁰» С. Михалков, — для нашего общества?» И отвечал: «Конечно, не только и не столько в обличении царского самодержавия и его слуг, а также буржуазно-дворянских идеологических систем, в том числе идеологии российского либерализма. Велики заслуги великого сатирика в борьбе с ними. Но эти силы давно уже стали для нашей страны историческим прошлым». Опытный драматург, тонко чувствующий потребности сцены, С. Михалков понимал, что «возбудить интерес современного человека к Щедрину только на этой платформе невозможно». Неиссякающая сила великого сатирика, его актуальность сегодня заключена — по Михалкову — в критике «общих норм общественного сознания и поведения с точки зрения высших идеалов». Нужно отдать должное Михалкову — он глубоко определил значение «Современной идиллии» для

нынешней социальной педагогики и создал цельную, драматургически крепкую пьесу, что было вовсе не так легко сделать, ибо сатирическое обозрение Щедрина не обладает единым драматургическим стержнем, оно трудно поддается обыкновенному инсценированию. Нужна была ясная задача и незаурядный опыт драматурга, чтобы получить тот выигрышный материал, который лег в основу спектакля Товстоногова.

Высвечивалась сцена, становились различимы разбросанные по полусферическому заднику (художник И. Сумбаташвили) изображения орденов, памятников, полосатых будок — внешних атрибутов Российской империи, а в то же время как бы и конкретных примет тех площадей и улиц Петербурга, по которым прогуливались Глумов и Рассказчик, решив, по совету Алексея Степановича Молчалина, «годить». И прозвучала первая реплика спектакля: «Встречает меня Алексей Степанович Молчалин и говорит:

«Нужно, голубчик, погодить!» Разумеется, я удивился. С тех самых пор, как я себя помню, я только и делаю, что гожу».

Глумов не взялся толково объяснить, что же понимается под словом «годить», заметил только, что «всякое поползновение к объяснению есть противоположное тому, что на русском языке известно под словом «годить».

Последовав совету Молчалина, герои начали «годить», избавляясь внутренне от всех бывших соблазнов — не то чтобы свободомыслия, а вообще от поползновений «свободно-разумного отношения к действительности», а потом и вовсе от какой-либо способности думать.

Довольно долго все это шло прекрасно, без внутренних затруднений. Ненавидимые автором либералы легко соглашались и на духовное смирение, и на подлость, и на уголовщину, лишь бы прочно встать на «стезю благонамеренности». Они сподобились даже редактировать газету «Словесное удобрение», совсем как Очищенный, то есть пали ниже некуда — до уровня бывшего тапера из «педагогического» заведения Дарьи Семеновны. Лишь в финале романа их стали посещать видения Стыда, охватила «тоска проснувшегося Стыда».

Пьеса С. Михалкова заканчивается задолго до окончания романа: в нее не входят ни поездки героев по уездам «либеральной» Тверской губернии, ни их последующая судьба. Дело не только в том, что пьеса не может вместить все события романа, но и в том, что действие внутреннее, процесс психологического свойства, который интересовал драматурга и режиссера, вполне выясняется в пределах петербургских сцен. Именно психологический механизм нравственного падения и одичания людей, лишенных крепких идейных основ и «высших идеалов», интересовал создателей спектакля.

Из обширного материала романа спектакль выплавляет свой слиток, компоненты которого то совпадают с первоисточником,

то расходятся. Расхождение в жанровой природе: театр, драматург, режиссер видят маски Щедрина как живых людей, в их психологической конкретности, которая не была целью самого сатирика. Как большой художник он дал материал на все жанры, хотя в своей политической реальности, в своей борьбе, может быть, и не придавал психологической стороне важного значения.

Из второй части романа авторы спектакля взяли себе на заметку мысль о просыпающемся Стыде, свидетельство об остатке человеческого в этих людях. Они сыграли представление о том, как шла борьба за самих себя. Представление смешное и злое, ибо ясно, что «шкурный интерес» погубил героев окончательно; серьезное — ибо в нем заложена однозначная, как в притче, мысль о связи достоинства человека и его идеалов.

Герои спектакля испугались. «Полная условность причин и полная безусловность состояния», — так определила их испуг критик И. Соловьева.¹ Это верно, ибо равным счетом ничего не было в их биографиях такого, что могло бы им повредить, а вот испугались, ибо страх был — совсем как в товстоноговском «Ревизоре» — повсюду, он проникал во все душевные щели, замораживал. Однако героям не хочется признаваться в том, что в их биографиях ничего не было, стыдно просто так пугаться.

«А порядочно-таки накуролесили мы в жизни своей!» — с гордым восторгом и бравадой говорит Рассказчик—И. Кваша, но как стали вспоминать, то «чуть не захлебнулись от ужаса». Что же было-то? И восторг по поводу упразднения крепостного права, и признательность сердца по случаю введения земских учреждений, и светлые надежды, возбужденные опубликованием новых судебных уставов ...

Товстоногов идет своим обычным режиссерским путем — путем психологического театра, ставит спектакль психологического гротеска. Сила спектакля, его пронзительная лирическая интонация, которая явственно звучит в нем, рождена тем, что мы ощущаем мучения героев, хотя и смеемся над ними, мы сострадаем им, хотя их действия сочувствия не заслуживают.

Режиссер видит «неконченность» этих людей в их внутренней муке и борьбе за остатки достоинства, за крохи самолюбия, за то, наконец, что они понимают свое унижение — только поделаться ничего не могут. Болезненно переживают они возможность приглашения на «чашку чая» к квартальному Ивану Тимофеевичу, брезгливо относятся к этому визиту, хотя к «полицейскому дипломату» в доме уже привыкли. Товстоногов, опираясь на пьесу, раскапывает именно здесь возможности режиссерского сюжета, внутреннего движения и самих героев, и всего спектакля.

¹ «Неделя», 1973, № 43.

Герои «Современной идиллии», узнав о грядущем приглашении, обрадовались, «целый день выступали такую гордою поступью, как будто нам на смотре по целковому на водку дали». Герои «Балалайкина и К⁰» трагически пережили этот визит, морщились от одной мысли о нем, но пошли, — что поделаешь, если взялся годить. «Устал я, Глумов», — с тоской говорит герой И. Кваши, а потом с ужасом спрашивает: «Но почему же ты думаешь, что он места сыщиков предлагать будет?»

Душа их еще жива. С городовыми общаются, а душа еще жива. Устав «О благопристойном поведении» редактируют, а мысль еще теплится. Спектакль о бездонном падении и о неистребимости души.

В романе Щедрина Иван Тимофеевич появляется в доме Глумова самым прозаическим образом: звякнул звонок и он вошел. В спектакле он возникает неожиданно, фантасмагорично, материализуется из пустоты.

Психологически точно, подробно и неторопливо сыграны эпизоды в начале спектакля, когда Рассказчика неудержимо тянет «порассуждать», он по-детски обижается на Глумова — В. Гафта, который строго запрещает ему думать о судьбе свињи: кто-то должен был ее выкормить, а потом продать, чтобы они могли есть ветчину. Даже по поводу памятников славным людям истории Глумов предостережет: «Восхищаться ты можешь, но с таким расчетом, чтобы восхищение прошлым не могло служить поводом для превратных толкований в смысле укора настоящему». Эта жажда рассуждений пройдет через всю его сценическую жизнь. Глумов — В. Гафт на первый взгляд более решителен и последователен, но нет-нет да и приоткроет актер его душевные мучения: в тонкой иронии — злой по адресу Ивана Тимофеевича с присными, которые испытывают его мысли, горькой по отношению к себе, неспособному отказаться от этого унижительного испытания. В этом эпизоде, как и в других, режиссер строит действие сложно, добивается объемности в звучании сцены, а вместе с тем и комедийного блеска тем, что ведь и Иван Тимофеевич в исполнении П. Щербакова по-своему умен. Он-то ведь отлично видит игру Глумова, но понимает, что сама эта игра, раз Глумов на нее согласился, есть его поражение, а раз так — пусть немного и покуражится.

Оставаясь после таких испытаний наедине, герои чувствуют себя совершенно разбитыми, им снова и снова приходится собирать силы, чтобы продолжать «подвиг годения». И каждый такой этап — новый удар по надеждам героев отсидеться, отделаться малым. Машина Ивана Тимофеевича затягивает их все глубже и глубже. Просто укрыться в квартире и закусывать ветчиной — этого мало, требуется еще «деятельная теплота чувств». Доходит и до того, что сами они предлагают иметь от квартиры два ключа — один будет в кармане, а другой в квар-

тале, чтобы в любую минуту можно было удостовериться в благонадежности обывателя.

Герой И. Кваши с ужасом слышит обволакивающую интонацию Ивана Тимофеевича, знает, что за ней последует новое унижительное предложение. И предложение следует — жениться на Фаинушке, «штучке» купца Парамонова. Всего и делов-то: обведут три раза вокруг налож, поздравят в кухмистерской и — в разные стороны.

Кажется, свыше сил человеческих. Герой И. Кваши и молит о чудодейственном спасении, и понимает, что еще секунда, еще один миг — и он согласится. Чудо свершается: в кабинет квартирного надзирателя влетает адвокат Балалайкин.

С его появлением в спектакле резко меняется интонация. Смена эта режиссерски подготовлена всем предыдущим — неторопливым и подробным рассмотрением персонажей «Современной идиллии», дотошным уяснением смысла их существования, первых, вполне как бы и естественных, отступлений от совести, от убеждений. Логика «годения» затягивала и затягивала, отступление продолжалось, и конца ему не было видно, оно должно было войти в какую-то невероятно фантастическую фазу. «Способ существования» Рассказчика и Глумова трансформируется от вполне обычного, житейского до абсурдного. Гастрономические восторги и мечтания заканчиваются таким диалогом ослобившихся приятелей:

- Тебе чай с вареньем?
- Без варенья.
- С каким без варенья?
- С вишневым без варенья ...

Эта режиссерская логика, движение внутри жанра художественно обосновывает в спектакле его неудержимую буффонную стихию. Главенствует в ней, конечно, О. Табаков в роли Балалайкина. Пустопорожняя деловитость, отчаянный цинизм, готовность на все ради неприкрытого «шкурного интереса»: блистательно вычисляет Балалайкин — Табаков сумму, которую следует получить с купца Парамонова, — крупный и дальновидный финансист да и только, хотя речь, в сущности, идет о подачке за двоеженство.

За всем этим у исполнителей спектакля сохраняется полная серьезность внутренней жизни, полный учет ее предлагаемых обстоятельств. Нет-нет да и проглянет что-то живое в них: то о дочерях Балалайкина вспомнит с нежностью, на секунду остановив свой стремительный бег, то подумает, что и Очищенного жалко, мается человек без теплого угла и верного куска хлеба. Товстоногов верен своему принципу спектакля — романа жизни, только здесь роман сатирический, гротесковый. Этот жанр не исключает невероятной сложности, противоречивости, обилия психологических подробностей. Они-то и придают всему спектаклю глубину и объемность.

Очищенный, которого герои впустили в свой дом, почувствовал себя тут равным, таким же благонамеренным человеком, как Рассказчик или Глумов. А Вокач играет его робким человеком, который вообще-то свое место знает, но тут очутился в родной стихии и нагло стал поучать. На его мерзкие рассуждения и сентенции Глумов кричит: «Правильно!», «Правильно!», и легко понять по точнейшим интонациям артиста, по тому, как тут выстроено внутреннее действие режиссером, что возгласы «правильно» относятся не к подтверждению слов Очищенного, а к чему-то более сложному и многозначному. «Правильно», что Очищенный почувствовал себя здесь как дома, «правильно», что Глумов ощутил унижительность этого, «правильно», что исподличались и опустились они с приятелем до крайности, до последней точки.

А Очищенный опять лезет с очередным случаем из жизни, из практики «педагогического» заведения. И тут наступает момент, когда стихия психологической буффонады разрывается трагедией: «Все! Не могу! Шабаш! Воняет! — кричит в отчаянии, в прозрении, в ужасе Глумов.— Воняет! Воняет! Воняет!»

Миг прозрения героя, осознавшего в бессилии свое истинное положение, секунда нашего сострадания завершают лирическую линию спектакля, ставят точку в обыкновенной истории нравственного падения людей, лишенных силы и воли противостоять давлению деспотических сил. Далее следует сцена свадьбы Балалайкина с Фаинушкой, на которую жениха притаскивает жандарм, а Глумов имеет счастье понравиться невесте и определяется в ее фавориты. Тут все тихо завершается: ничего с этими людьми уже не поделаешь, они вычеркнуты из истории, они совершили свой «подвиг» годения вполне. Рассказчик завидует Глумову: тот хорошо устроился, а ему теперь одному дрожать на ветрах жизни.

«Горько! Горько!» — пирует свадьба. Действительно, горько и поучительно ...

Водевильная интонация предфинальных эпизодов спектакля, где Фаинушка — Н. Дорошина решает взять Глумова своим «метрдетелем и фаворитом», оттеняет и завершает грустную интонацию этого смешного представления.

Получив квартиру с отоплением, Глумов вполне устроил свою жизнь, никто не заподозрит пошедшего на содержание к содержанке в неблагонадежности, никто не усомнится в его способности «удивлять мир отсутствием поступков и опрятностью чувств».

Приятель же его выйдет к рампе, и актер скажет его последний маленький монолог почти со слезами: «Оба мы одновременно перепоясались на один и тот же подвиг, и вот я стою еще в самом начале пути, а он не только дошел до конца, но даже получил квартиру с отоплением ... А я должен весь про-

цесс мучительного оподления проделать с начала и по порядку, я должен на всякий свой шаг представить доказательство и оправдательный документ, и все это для того, чтобы получить в результате даже не усыновление, а только снисходительно брошенное разрешение: живи!» Артист в этот момент чуть отстранится от своего героя и посмотрит на него с глубоким состраданием.

Спектакль «История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер», премьера которого состоялась 27 ноября 1975 года, «стал новой вершиной Большого драматического театра, рядом с постановками Достоевского, Чехова, Горького».¹

Мы уже привыкли к широким возможностям театра свободно — как в литературе — распоряжаться временем и пространством. Но поставить трагическую повесть о лошади, «равной которой не было в России», сыграть во взрослом театре лошадь — как это сделать? Как перевести на язык сцены прозу Толстого, с ее неторопливой повествовательностью и яростным накалом протеста и проповеди? Нужно отдать должное автору пьесы М. Розовскому, который одновременно является режиссером спектакля и вместе с С. Веткиным автором музыкального оформления, он сумел бережно извлечь из повести Толстого чистопробный драматургический эквивалент.

Дело не столько в том, что проза удачно переложена в диалоги, сколько в том, что постановщик и автор пьесы в неприкосновенности сохранили толстовскую повествовательную интонацию и композиционную структуру «Холстомера». Литература и театр, проза и сцена сопряжены в «Истории лошади» в особых соотношениях. В спектакле нет «режиссерской трактовки» в привычном смысле, нет переосмысления или извлечения отдельных мотивов, избирательно близких постановщику. Спектакль целостно постигает дух и стиль автора.

Мудрая величавость толстовской прозы и наивная откровенность сценической игры создают художественную ткань спектакля. Да, на сцене изображаются лошади, актеры держат в руках хвосты и обмахиваются ими — ничего нет в этом удивительного. Зритель мгновенно оценивает откровенность приема и погружается в обжигающую глубину беспощадных толстовских вопросов к человеку. Выталкивающую глубину, ибо прямота вопросов мучительна, от них хочется спрятаться, уйти, где-нибудь уютно отсидеться. Сценически постигая Толстого и представляя его нам, Товстоногов создает вторую конфликтную природу спектакля, взаимные притягивания и отталкивания сцены и зала. Сверхзадача постановщика — заставить нас думать про это: о жизни и смерти, о добре и зле, о жестокости и жалости, о смысле жизни, о старости, наконец.

¹ «Смена», 1975, 19 декабря.

Режиссерское решение спектакля кажется конечным, исчерпывающим: невозможно представить иную форму, иной рисунок, иной взгляд на нравственную проблематику. Абсолютная достоверность деталей, изощренный психологизм, наглядность условного приема живут в спектакле в подвижном единстве. Крайности художественной стилистики «Истории лошади» есть ответ моральных абсолютов великого автора. Именно о них говорит театр.

Входя в зал, зрители имеют возможность рассмотреть убранство сцены: замкнутое серо-грязное пространство, столбики коновязи, колоды, куда сыпают овес для лошадей, бочонок, мешки, седла, хомуты, конскую упряжь. Справа сидит цыганский оркестрик.

Подробности сливаются, оставляя в памяти фигуру Е. Лебедева, который сегодня стал Холстомером. В тоскливых глазах, в опущенной понурой его позе — предчувствие трагедии.

Приподнявшись из-за мешков, ободранный конюх Васька (Г. Штиль) поет свое странное заклинание, а в нем тоска степная и мука человеческая:

О господи, опять пущай коней!
Животная простая, а ведь эка:
Наилучший сон крадет у человека!
О господи, опять пущай коней!¹

Хор, участники которого одеты, как и Холстомер, в холщовые рубахи, перетянутые шлейками, выступая сейчас от своего и нашего имени, поет песню-крик о том, что жизнь проходит быстро, а человек не помнит в себе человека, и страшны его дела.

Но все кричу: опомнись,—

иступленно заканчивает хор и превращается в табун молодых лошадей, для которых

Тот чужой, кто в час забавы
Не подхватит наше ржанье.

Молодые кони издеваются над Холстомером, над его старостью, над его пегостью, которая с рождением проклятием висела над ним. Для молодых он старый, а для всех остальных он всегда был особенным, не таким, как все...

Избиение Холстомера прекращает узнавшая его старая лошадь Вязопуриха, и Холстомер начинает рассказывать о своей жизни, о горестной своей судьбе.

Вот он родился. Едва приподнявшись на неустойчивых еще ногах, Холстомер видит первое живое существо — бабочку. Она порхает перед его носом, садится на плечо. Бабочка прилетит

¹ Стихи к спектаклю написал поэт Ю. Ряшенцев.

и в конце, когда равнодушные конюхи подойдут, пряча нож за спиной, и полоснут по горлу. На грудь Холстомера упадет алая лента крови, и последним видением порхнет бабочка, и ясные полянки в цветах откроются на грязных стенах конюшни.

Плохо закончится для Холстомера его первая и последняя любовь: сосед по деннику и друг по детским лошадиным играм верховой жеребец по кличке Милый, тот, что впоследствии возил императора и которого изображали на памятниках, уведет Вязопуриху. Холстомер силой добивается близости с любимой. И любовь и месть слились тут. Но вмешались люди, присвоившие себе право судить, решать, ограничивать естественное, живое чувство. В гневе были конюхи, а сам генерал приказал холостить коня. Театр сыграет и это. Хор в отчаянии прокричит:

Мирозданье!

Чье же ты слово?

Если нет у творца твоего

Ничего беззащитней живого,

Беспощадней живых — никого.

Опустошенный сядет Холстомер на бочонок и загребающим движением руки с зажатым кулаком ударит тоскливо несколько раз по колену. И скажет о странном свойстве людей, в котором разгадка конечной тайны жестокости молодых и старых, равнодушия, нетерпимости, зла: «...люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковы слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они уславливаются, чтобы только один говорил — мое. И тот, кто про наибольшее число вещей, по этой условленной между ними игре, говорит мое, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю, но это так... И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими».

Идейная основа спектакля — «безбоязненная, открытая, беспощадно-резкая постановка Толстым самых больных, самых проклятых вопросов...».¹

Резким ритмическим контрастом пойдет следующая сцена — смотр коней князем Серпуховским. В великолепном параде (выразительна и точна пластика тех же членов хора, которые теперь изображают коней) пройдут лучшие лошади завода перед понимающим взглядом гусара, но ни одна не привлечет

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 23.

его. Взгляд его то и дело будет обращаться к скромной фигуре Холстомера, таскающего мешки. Потом конь и человек понимающе подмигнут друг другу. Настанут счастливые дни пегого мерина. Конюх Феофан (Ю. Мироненко) будет его любовно и старательно чистить, поднесет ковшик воды. А сам князь, маленькими ножничками приводивший в порядок усы, этими же ножничками отстрижет лишний волосок на морде коня, оботрет капли воды своим платком и продолжит свой туалет.

Наметившаяся раньше тревожная и многозначная параллель человека и коня, естественности и предвзятости, искренности и лицемерия, правды и лжи остро прозвучит и в этом крошечном эпизоде, выявляя режиссерскую драматургию спектакля.

Откроется особый смысл того, что одни актеры играют несколько ролей, не стремясь к трансформации внешней. В. Ковель играет Вязопуриху, Матье и Мари, М. Волков — офицера, Милого и Бобринского, Ю. Мироненко — Феофана и Фрица.

В этих режиссерских сопоставлениях, во встречном движении мотивов, их переключке и повторах толстовская проза получает объемность и глубину.

Загнанный, проданный князем Холстомер встретит еще раз своего бывшего хозяина, с которым так весело было нестись по Кузнецкому (этот эпизод — один из пластических шедевров Е. Лебедева), ездить к Матье на Остоженку и выигрывать на бегах. Князь не узнает своего коня, лишь смутно напомним ему что-то эта старая лошадь. И в Бобринском ему померещится тот офицер, что увез Матье, а в жене Бобринского — сама Матье. Эти мотивы дороги режиссеру, ибо тут, в неназойливом, но резком контрасте, высвечиваются мысли о естественности и лицемерии, о жизни, прожитой просто и чисто, и жизни, проданной условностям, выявляется высшая нравственная цель обращения к толстовской прозе — защита доброты и человечности.

Несколько раз прозвучит в спектакле потрясающий вопль плач Е. Лебедева, трагический камертон истории Холстомера, его «Опомнитесь!».

В финале спектакля, уже после гибели Холстомера, выйдут на сцену Е. Лебедев и О. Басилашвили и прочитают «от себя», как информацию, последние строки повести: «Через неделю валялись у кирпичного сарая только большой череп и два мослака, остальное все было растаскано. На лето мужик, собиравший кости, унес и эти мослаки и пустил их в дело.

Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились».

Глубина и многозначительность внутренних мотивов спектакля, нравственный максимализм, восходящий к Толстому, его социальной критике, художественная гармония приемов делают «Историю лошади» значительнейшим явлением нашей

театральной жизни. Не принял его, правда, критик М. Любо-мудров («Судьба Холстомера». — «Молодая гвардия», 1976, № 10), которому показалось, что «зоологические мотивы сценического действия» свели высокую драму жизни героя к «животно-биологическим неудачам». Критик посчитал также, что спектакль соскальзывает к «балаганной театральности и делает акцент на игровых началах», что мешает зрителю проникнуться его «трагедийной сутью». Спорить о путях и способах истолкования классики тут бессмысленно, ибо одна из сторон не услышала, к сожалению, как никогда открытого у Товстоногова эмоционального звучания спектакля. Толстовский спектакль суммировал многие линии духовных связей сцены и жизни, современности и классики. Он показал художественный запас прочности старого искусства сцены, если оно смело берет себе в подмогу культуру соседних искусств и творческое воображение нынешнего зрителя, открытого для восприятия самой сложной образности.

По этому пути пошло искусство Товстоногова, или, может быть, сама логика развития театра ведет постановщика в эту сторону. Режиссура Товстоногова обогащается психологизмом прозы и метафоричностью поэзии, проявляя удивительную способность вбирать в себя силу соседних искусств. Это качество нарастало в творчестве Товстоногова едва ли не от спектакля «Дорогой бессмертия», приобретая все большую смелость, остроту и художественную емкость. Не здесь ли лежит сегодня генеральный путь развития театра, его принципиальных творческих основ.

Историческое бытие театра рядом с мощными источниками массовой информации понуждает его искать новые художественные средства, беречь свою изначальную игровую природу.

От фотографической достоверности кино и телевидения театр обособляется, наращивая образное, условное, метафорическое начало. «Миссия» Товстоногова еще и в том, что в нынешних условиях развития театрального искусства он, оснащая театр новыми выразительными приемами и красками, оберегает и развивает глубокий психологизм и академически зрелую актерскую культуру русской сцены.

«Балалайкин», «История лошади» Г. Товстоногова, «Петербургские сновидения» Ю. Завадского, «Дон Жуан» А. Эфроса, «Царь Федор Иоаннович» Б. Равенских, «Иванов» М. Захарова, «Иванов» О. Ефремова, «Вишневый сад» Г. Волчек, ряд других постановок классики вновь возвращают нас к размышлениям о нынешней сценической судьбе классической литературы. В режиссерских работах она предстает в широких связях современности с традициями русской духовной культуры.

Работа Товстоногова над классикой, прежде всего отечественной, получает сегодня дополнительное обоснование в прак-

тике нашей сцены. Враг театральных крайностей, он всегда ощущал потребность в универсальности, в сопряжении линий, в опоре на широкий культурно-художественный фундамент. Он удержал и развил ту тенденцию в подходе к классике, которая предполагает конкретно-исторический анализ пьесы с обязательным учетом широких духовно-нравственных проблем нынешнего дня.

Он сообщил новое содержание связям литературы и театра. Его «Балалайкин» проникнут атмосферой Достоевского, «История лошади» вобрала многие будоражающие мотивы современной советской и мировой литературы. Он раздвигает смысловые границы старинного водевиля и дарит ему богатую душу. «Хануму» Ав. Цагарели он увидел в свете искусства Пиромани, прочитал с напряженной интонацией лирики Орбелиани, и водевиль вышел в сферу высокой поэзии.

В спектаклях Товстоногова классика всегда выступала сегодняшней сценической реальностью глубинных представлений каждого зрителя о его духовной и культурной родословной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство Товстоногова базируется на прочном фундаменте старой театральной культуры и отстоявшихся, проверенных временем идейно-художественных основах советской сцены. Новатор и традиционалист — это противоречие снято в его творчестве удивительным образом. Критики говорили о «миссии» Товстоногова, понимая под этим его способность обновлять, не ломая, утверждать новое как актуальное развитие старых принципов. В годы, когда мастерство подчас опасно подменялось злободневностью, — он сохранил высокий профессионализм, создав стиль «динамичного академизма», который уравнивающим образом влияет на нашу режиссуру.

Критик М. Строева сравнивает его общетеатральную режиссерскую роль с миссией Вл. И. Немировича-Данченко, который сращивал открытия театральных экспериментаторов с устойчивой традицией. Это справедливо, ибо в режиссуре Товстоногова поразительна непринужденность сочетания новейших веяний и исконного опыта сцены. Его собственные открытия и находки, его стиль и метод творческого мышления, его художественные взгляды можно заимствовать, они общеупотребимы, ибо в индивидуальной форме выражают общие нужды и художественные запросы, рождаемые логикой развития искусства. За каждым его спектаклем ощущаешь могучее дыхание художественного фона — океана русской и мировой сценической культуры.

Товстоногов придал психологическому реализму современную интеллектуальную напряженность и значительность. Путь к типизации, художественному обобщению пролегает у него через подробную разработку характера, скрупулезный учет предлагаемых обстоятельств, реальных житейских примет быта.

Товстоногов остро понимает опасность творческой замкнутости, генерализации какого-либо одного направления, по свежей памяти зная, как легко в этом случае возникает нивелировка. С практической художественной заинтересованностью он относился к творческому опыту Вс. Мейерхольда, Сандро Ахме-

тели, драматургии и теории Бертольта Брехта, поискам Ю. Любимова, А. Эфроса и опыту современного зарубежного театра.

Можно сказать, что по многим идейно-художественным проблемам театра нашего времени Товстоногов представил свои индивидуальные решения, проверенные практикой и закрепленные в его теоретических трудах.

Режиссерское искусство XX века наметило два пути взаимоотношений режиссера и актера. Первый, утверждаемый системой К. С. Станиславского, ставит актера во главу угла спектакля, другой путь ведет к замене актера марионеткой. «Речь идет не о сужении жанров, — писал Товстоногов, — не о сведении их только к психологическим пьесам, а о том, чтобы в произведениях любого жанра проникать в человеческую психологию».¹

В этом пункте, собственно, и сосредоточено то главное, что отличает искусство Товстоногова — психологический реализм в обновленных и обогащенных формах современного советского театра.

¹ Г. Товстоногов. О профессии режиссера, с. 77.

Г. А. Товстоногов на репетиции спектакля «Дорогой бессмертия». 1951.
Ленинградский театр имени Ленинского комсомола



«Где-то в Сибири» И. Ирошниковой. 1949.
Ленинградский театр имени Ленинского комсомола.
Наташа Петрова-- И. Родионова, Иван Кочин - -Г. Селянин.

«Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова. 1951
Ленинградский театр имени Ленинского комсомола.
Колинский — Г. Гай, Фучик — Д. Волосов



«Первая весна» Г. Николаевой и С. Радзинского. 1955.
Ленинградский театр имени Ленинского комсомола.
Сцена из спектакля

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. 1955
Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина.
Сцена из спектакля



«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. 1955
Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина.

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. 1955
Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина.
Сцена из спектакля



«Шестой этаж» А. Жери. 1956.
БДТ имени М. Горького.

«Когда цветет акация» Н. Винникова. 1956
БДТ имени М. Горького.
Света Журова—Л. Светлова, Борис Прищепин - К. Лавров



«Лиса и виноград» Г. Фигейредо. 1957.
БДТ имени М. Горького.
Эзоп — В. Полицеймако, Клея — Н. Ольхина

«Идиот» Ф. Достоевского. 1957.

БДТ имени М. Горького.

Князь Мышкин - И. Смоктуновский, Настасья Филипповна - Н. Ольхина



«Идиот» Ф. Достоевского. 1960.

Ганя Иволгин - О. Борисов, князь Мышкин — И. Смоктуновский

«Идиот» Ф. Достоевского, 1966
БДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля



«Пять вечеров» А. Володина, 1959
БДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля



«Пять вечеров» А. Володина. 1959.
БДТ имени М. Горького.
Катя — Л. Макарова, Слава — К. Лавров

«Варвары» М. Горького. 1959.
БДТ имени М. Горького.
Цыганов — В. Стрельчик, Гриша — В. Кузнецов



«Варвары» М. Горького. 1959.
БДТ имени М. Горького
Доктор Макаров — Н. Корн, Надежда Монахова — Т. Доронина

«Варвары» М. Горького. 1959
БДТ имени М. Горького.

Черкун - П. Луспекаев, Редозубов— В.Полицеймако, Катя - З. Шарко



«Варвары» М.Горького. 1959.
БДТ имени М. Горького.
Монахов — Е. Лебедев

«Гибель эскадры» А.Корнейчука. 1960
БДТ имени М. Горького.



«Гибель эскадры» А. Корнейчука. 1960
БДТ имени М. Горького.

«Океан» А. Штейна, 1961.
БДТ имени М. Горького.
Платонов — К. Лавров, Анечка — Л. Макарова



«Океан» А. Штейна, 1961.
БДТ имени М. Горького.
Платонов — К. Лавров, Миничев — Е. Лебедев, Зуб — В. Полицеймако

«Океан» А. Штейна. 1961.

БДТ имени М. Горького.

Часовников — С. Юрский. Платонов—К. Лавров, Куклин — О. Басилашвили



«Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита
БДТ имени М. Горького
Галлен—П. Луспекаев, Джексон-Е. Копяля



«Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита. 1961.
БДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля

«Моя старшая сестра» А. Володина. 1961.
БДТ имени М. Горького.
Лида — Е. Немченко, Надя — Т. Доронина



«Моя старшая сестра» А. Володина. 1961.
БДТ имени М. Горького.
Надя — Т. Доронина, Лида — Е. Немченко, Ухов — Е. Лебедев

«Горе от ума» А. Грибоедова. 1962
БДТ имени М. Горького.
Молчалин — К. Лавров



«Горе от ума» А. Грибоедова. 1962.
БДТ имени М. Горького.
Лиза — Л. Макарова, Молчалин — К. Лавров

«Горе от ума» А. Грибоедова. 1962
БДТ имени М. Горького.
Чацкий — С. Юрский



«Горе от ума» А. Грибоедова.
БДТ имени М. Горького.
Горич — Е. Копелян, Чацкий — С. Юрский, Софья — Т. Доронина

«Поднятая целина» М. Шолохова. 1961.
АБДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля



«Поднятая целина» М. Шолохова. 1964.
АБДТ имени М. Горького.
Давыдов — К. Лавров, Лушка — Т. Доронина

Г.Товстоногов, В. Стрельчик, З. Шарко, Е. Копелян
на репетиции пьесы А. Чехова «Три сестры». 1965.
АБДТ имени М. Горького



На репетиции пьесы Л. Чехова «Три сестры». 1965.
АБДТ имени М. Горького

«Три сестры» А. Чехова. 1965.
АБДТ имени М. Горького.
Тузенбах — С. Юрский, Ирина — Э. Попова



«Три сестры» А. Чехова. 1965.
АБДТ имени М. Горького.
Соленый — К. Лавров, Чебутыкин — Н. Трофимов

«Три сестры» А.Чехова. 1965.
АБДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля



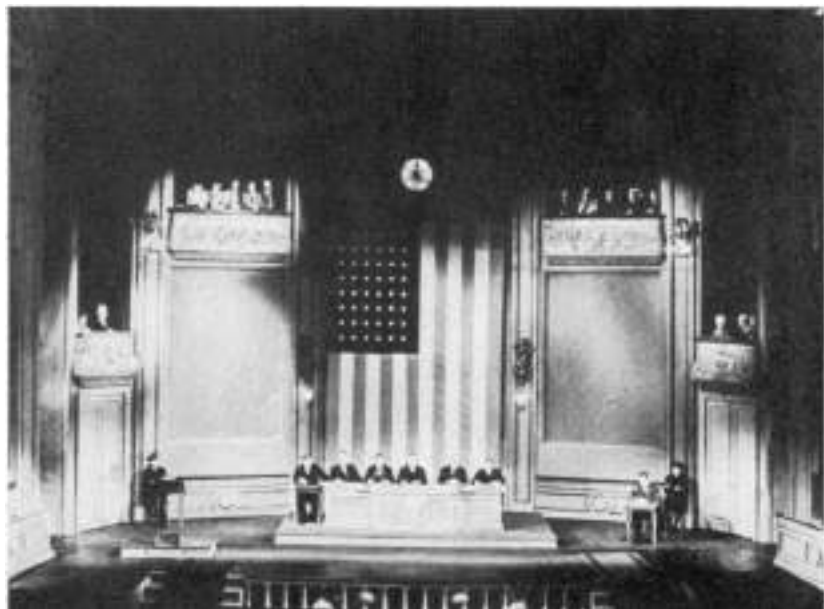
«Мещане» М. Горького. 1966.
АБДТ имени М. Горького.

Акулина Ивановна - М. Призван-Соколова, Петр — В. Рецетер, Степанида — М. Адашевская



«Мещане» М. Горького. 1966.
АБДТ имени М. Горького.
Татьяна — Э. Попова, Нил — К. Лавров

«Правду!.. Ничего, кроме правды!..» Д. Аля. 1967
АБДТ имени М. Горького
Сцена из спектакля



«Правду!.. Ничего, кроме правды!..» Д. Аля. 1967.
АБДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля

«Король Генрих IV» У. Шекспира. 1969.
АБДТ имени М. Горького.
Гедехил — В. Караваев, Генрих IV — С. Юрский



«Король Генрих IV» У. Шекспира. 1969.
АБДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля

«Беспокойная старость» Л. Рахманова. 1970.
АБДТ имени М. Горького.
Полежаев — С. Юрский, Мария Львовна- Э. Попова



«Беспокойная старость» Л. Рахманова. 1970.
АБДТ имени М. Горького.
Полежаев — С. Юрский, Мария Львовна — Э. Попова

«Ревизор» Н. Гоголя. 1972.
АБДТ имени М. Горького.
Городничий — К. Лавров, Анна Андреевна - Л. Макарова



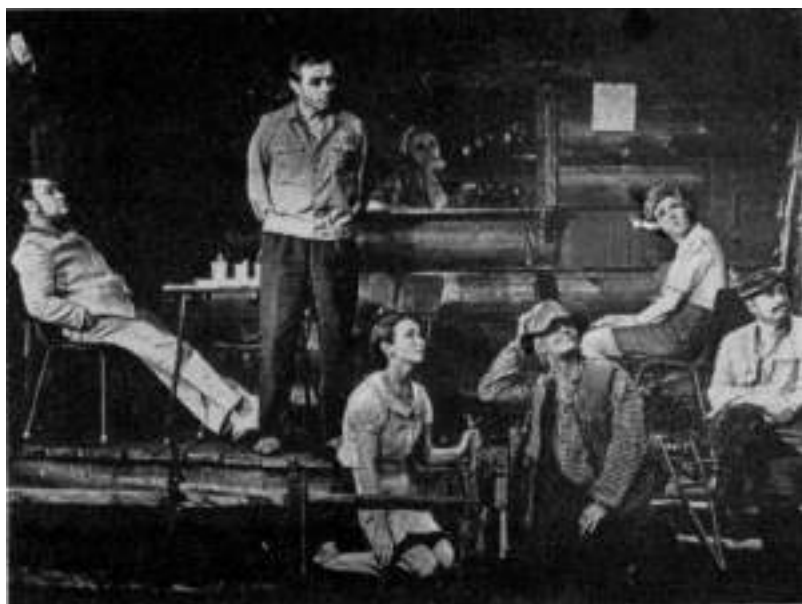
«Ревизор» Н. Гоголя. 1972.
АБДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля

«Ханума» А. Цагарели. 1972.
АБДТ имени М. Горького.
Князь - В. Стрельчик, Ханума — Л. Макарова



«Ханума» А. Цагарели. 1972.
АБДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля

«Балалайкин и К». Пьеса С. Михалкова по роману «Современная идиллия»
М. Салтыкова-Щедрина. 1975. Театр «Современник».
Глумов - В. Гафт. Балалайкин — О. Табаков, Рассказчик - И. Кваша



«Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова. 1974.
АБДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля

«Три мешка сорной пшеницы» В.Тендрякова. 1974
АБДТ имени М. Горького.
Вера — Н.Тенякова, Женька Тулупов — Ю.Демич



«Три мешка сорной пшеницы» В.Тендрякова. 1974
АБДТ имени М. Горького.
Женька Тулупов — Ю. Демич

«Протокол одного заседания» А. Гельмана. 1975.
АБДТ имени М. Горького
Комков — А. Гаричев, Жариков — В. Юшков, Любаев — Г. Богачев



«Протокол одного заседания» А. Гельмана. 1975.
АБДТ имени М. Горького.
Сцена из спектакля

«Протокол одного заседания» А. Гельмана.1975.
АБДТ имени М. Горького.
Потапов — А. Пустохин, Жариков — В. Юшков



«История лошади». Инсценировка М. Розовского
по повести Л. Толстого «Холстомер». 1975.
АБДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля

«История лошади». 1975.
АБДТ имени М. Горького.
Холстомер — Е. Лебедев



«История лошади». 1975.
АБДТ имени М. Горького.
Конюший — М. Данилов, Холстомер — Е. Лебедев, Васька — Г. Штиль

Художник Д. ПЛАКСИН

Рыбаков Ю. С.

Р93 Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л., «Искусство», 1977.

143 с; 16 л. ил.; портр.

Исследование Ю. Рыбакова посвящено творчеству одного из крупнейших советских режиссеров, народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР Г. А. Товстоногова, главного режиссера Ленинградского академического Большого драматического театра им. М. Горького. Анализируя идейно-эстетические принципы режиссуры Товстоногова, пути превращения их в постановках советской и классической драматургии, автор рассматривает творчество Товстоногова в тесной связи с общим процессом развития современного советского театрального искусства.

Р—80105-073—27-77
025(01)-77

792С