

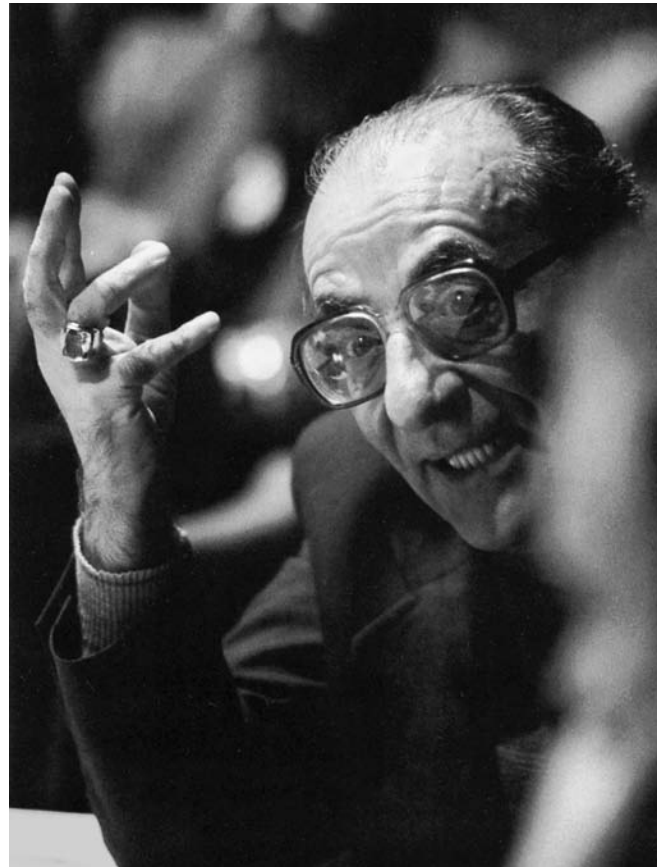
Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ТОВСТОНОГОВ И ЧЕХОВ

Чехов – самый любимый драматург. «Вишневый сад» – любимая пьеса. Чехов – гениальный реформатор, который перевернул театр XX века. У Чехова – железная логика. У Чехова нет ни одного слова неправды. Чехов – мировой гений наравне с Шекспиром. Когда ставил «Три сестры», хотел коренным образом изменить природу существования актеров на сцене. Чехов любил своих персонажей, в отличие от Горького, который их высмеивал. Как режиссер, он тоже хочет любить персонажей своих спектаклей. Это декларации Г.А. Товстоногова.

«Вишневый сад» он не поставил. Объяснял: у него не было Раневской. Две пьесы – «Три сестры» и «Дядя Ваня» – появились с разрывом почти в двадцать лет на сцене БДТ, а вслед за премьерами в Ленинграде он переносил постановки за границу: «Три сестры» – в Белград и Хельсинки, «Дядю Ваню» – в Америку. После «Трех сестер» заговорили о жестокое Чехове Товстоногова. Чехова в постановках других режиссеров, в других театрах не понимал, не соглашался. Исключение – «Три сестры» во МХАТе в постановке Вл.И. Немировича-Данченко. Это реальность.

Между декларациями и реальностью – дистанция, которой сам Товстоногов до конца не ощущал и не мог ощутить. Дистанцию образовывали логика и органика его режиссерского мышления. Нет, конечно, он благоговел перед



Чеховым и вкладывал в слова и дела всю меру своего преклонения перед гением Чехова. Впечатления юности, спектакль «Три сестры» 1940 года, не могли не оставить следа и желания продолжить, пойти дальше. Такие модели («Оптимистическая трагедия» в Камерном театре – для «Оптимистической» в Театре драмы им. А.С. Пушкина; мхатовский «Пиквикский клуб»; тбилисские спектакли С. Ахметели – для «Ханумы» и «Мачехи Саманишвили»

Г. Товстоногов на репетиции

в БДТ) для Товстоногова были сильнейшими творческими стимулами. Он не копировал – он ждал, когда в памяти о, казалось бы, совершенных для него театральных творениях, появится некий просвет, когда он сможет освободиться от обаяния прошлого и разглядеть в нем новые, не использованные предшественниками возможности. Для «Трех сестер», к которым он приступил в 1964 году, он нашел их в:

1. перемене главной идеи;
2. редакции жанра.

Если Немирович-Данченко говорил о «тоске по лучшей жизни», то Товстоногов – «о борьбе за лучшую жизнь». МХАТ (с первых лет студенчества наиболее близкий ему театр, как признавался Товстоногов) прошел мимо, как он считал, трагикомедии – истинного жанра и «Трех сестер», и драматургии Чехова вообще.

«Три сестры» должны были стать лучшим спектаклем Товстоногова. Это планировалось временем – начало 1960-х, когда слава БДТ и его художественного руководителя в зените. Каждая новая работа театра ожидается и предваряется. С «Трех сестер» в театре систематически записывают репетиции (как во МХАТе!). Записи делали Н. Пляцковская¹ и В. Рыжова². По ходу работы снимался документальный фильм «Сегодня премьеры», и выход его на экраны не случайно совпал с премьерой спектакля.

Режиссер все объясняет сам, прибегая к характерному словарю советского времени. В этом словаре ключевые газетные слова, гарантирующие идеологическую лояльность режиссера. Это, с одной стороны, «борьба за лучшую жизнь», с другой, от себя – «паралич

воли». «Три сестры» – прямое продолжение творческой линии Товстоногова: театра эпического и проблемного. Обстановка вокруг БДТ – предвкушение успеха. Если Товстоногов так сумел поставить Достоевского, Горького, Володина, Грибоедова, – для Чехова у него хватит и таланта, и сил. Не успешная «остыть» в умах и сердцах зрителей старшего поколения память о каноническом спектакле, «Трех сестрах» Вл.И. Немировича-Данченко (спектакль еще продолжал идти), обостряла замысел до соревнования. В него вступила и Софья Юнович, декорация которой восходила к декорациям мхатовских «Трех сестер», к оформлению В.В. Дмитриева.

Немирович-Данченко обдумывал временную дистанцию между 1901 и 1940 годами, Товстоногов – между 1940 и 1965 годами. Чехов уходил все далее и становился притягательным совсем по-новому и для Немировича, и для Товстоногова. Для Немировича Чехов возвращается в мир, ставший другим, советским. Интеллигенция в нем – чеховские потомки, они должны найти свое место в чужой, перенаселенной поколениями строителей коммунизма стране. Для Товстоногова очевиден крах этого строительства (неважно, насколько сознательно он это понимал), и он берет в свидетели тоже чеховских героев – пусть они скажут, что впереди ничего нет, тупик. Идти дальше по пути МХАТа и вступать в полемику с ним Товстоногову необходимо.

«ТРИ СЕСТРЫ»

Казалось, «Три сестры» оправдали все ожидания. Блестящий ансамбль – Зинаида Шарко, Татьяна Дорониная, Эмма Попова, Людмила

¹ См.: А.П. Чехов. «Три сестры». Репетиции спектакля // Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 2.

² См.: Рыжова В. На репетициях «Трех сестер» // Вопросы театра. М. 1966.



Макарова, Сергей Юрский, Ефим Копелян, Кирилл Лавров, Олег Басилашвили, Николай Трофимов. Каждая роль – создание. Наташу Людмила Макарова «лепила» по своему, и ей Товстоногов не мешал верить, что за Наташей – своя правда. Товстоногов как всегда поддерживал актерскую инициативу и как всегда помогал. Зинаиде Шарко он дал задание вообразить себя в Ольге капитаном тонущего

корабля, и весь замысел строился на идее «цветущего острова, который затопливается водой. И три финальных монолога трех сестер – это три руки, еще не накрытые наводнением»³. Шарко, такими словами пересказавшая замысел, период «Трех сестер» называла «самой светлой страницей моей жизни». (Она с упоением говорила, что всю «команду» «Трех сестер» Товстоногов потом взял в

«Три сестры».
Сцена из спектакля

³ Георгий Товстоногов. Зинаида Шарко. *Мое счастье* // *Собирательный портрет. Санкт-Петербург. Балтийские сезоны. 2006. С. 356.*

и обостренность, «горьковскую» придирчивость к речам⁴. К. Рудницкий считал, что объединяющим началом для Прозоровых и их близких является поэзия жизни, но ее-то они как раз и теряют. В понятие поэзии жизни входит и красота. Ее критик видел в образах спектакля, в прекрасных женщинах и мужественных мужчинах⁵.

Единство актеров и режиссуры в «Трех сестрах» было подлинным, вдохновенным. Таким же, думал Товстоногов, как в «Трех сестрах» Немировича-Данченко, с которыми в душе и памяти Товстоногов приступил к работе над спектаклем. Но получился он определенно антимхатовским, потому что как раз гармонией, а не разъединением запомнился спектакль 1940 года. По словам Т. Шах-Азизовой, несходство сказывалось в угловатости, немзыкальности, в диссонансах и жесткости ленинградских «Трех сестер».

«Трем сестрам» Товстоногов сам придавал рубежное значение. В. Рыжова зафиксировала вступительную речь перед началом работы. Произошедшие изменения в мировом театральном процессе, говорит режиссер, диктуют новые законы восприятия. Их он считает необходимым понять и применить к «Трем сестрам». Главный закон – «высокая поэтическая правда». Надо сказать «нет» иллюзорной правде на сцене. «Три сестры» – программный спектакль. Все по-другому, даже темпо-ритмы – «и при огромном накале мысли он должен быть внешне статичным»⁶.

Главные задачи были выполнены, в том числе, темпо-ритмические. «Мизансцены статичны, – отзывалась М. Туровская, – бремя несут поодиночке»⁷. Фурки, выезжавшие

⁴ См.: Шах-Азизова Т. *Поиски трагедии* // *Вопросы театра. М., 1966.*

⁵ См.: Рудницкий К. *Возвращение Чехова* // *Театр, 1965, №5.*

⁶ Рыжова В. *Указ. соч. С. 61.*

⁷ Туровская М. *Да и нет. М., 1966. С. 183.*

Pro настоящее

Эм

на первый план с главными героями во время их важнейших диалогов, давали ту долю интимности, которую режиссер полагал допустимой для Чехова. От этого пункта следует начать счет расхождений с мхатовским спектаклем. Немирович-Данченко настаивал – никаких ОТНОШЕНИЙ, останавливал актеров. Люди той, чеховской эпохи, наставлял режиссер, сдержанны в проявлении чувств. У Чехова – «полное отсутствие сентиментальности». Каждый из персонажей обособлен, «окопан». Товстоногов, напротив, хочет, чтобы зритель прослеживал, как персонажи обмениваются взглядами, как сестры объединяются, куда направлено внимание, из чего состоит система безмолвных знаков, которыми они и их друзья обмениваются. Крупный план (выездные фурки) акцентировал ОТНОШЕНИЯ. Для Немировича людское одиночество – неизбежно, люди погружены в мечту, она – сфера объединения и гармонии. Отношения – область тайная и тонкая. У Товстоногова персонажи связаны зримо так же плотно, как и незримо, они скованы одной цепью, заговором «статики», омертвления. У Немировича Тузенбах – человек-светоч, это он зовет в мечту о светлом будущем, он чуть ли не революционер. У Товстоногова Тузенбах – жертва всеобщего безразличия, непонятый и изгой. Позднее на одном из занятий режиссерской лаборатории зашел разговор о том, что в четвертом акте убитый Тузенбах должен как-то ощущаться залом. «Зачем?» – решительно возражает Товстоногов. Если бы он ЛЕЖАЛ здесь (вспомним, что в первом варианте пьесы убитого Тузенбаха проносили по сцене), то это были бы иные предлагаемые обстоятельства. В реально игранном четвертом действии Тузенбах – «абстрактная тема». Отсутствие Тузенбаха на сцене героями не замечено, это точность мизансцены и режиссерски посланный упрек остальным персонажам. «Три сестры» во МХАТе еще идут, и возможности сопоставлений широки. Финал – во МХАТе умиротворяющий, в БДТ – холодно-враждебный. По сравнению с мхатовскими «Тремя сестрами» спектакль в БДТ – «резвый и неутешительный». Детальная разработка сцен, характеров, атмосферы – ближе, как говорят свидетели, к Станиславскому. Ни с ним, ни с Немировичем-Данченко, однако, несопоставимы режим жесткости, табу на лирику и некий академизм спектакля. Персонажи словно закованы в «правильного» Чехова, было ощущение, что ими соблюдается регламент традиции, Товстоногову известной по спектаклям МХАТа. Подчеркнутая статика придавала человеческим фигурам спектакля монументальность. Они представительны, внушительны, респектабельны. Ионическая колонна, которую Юнович ввела в декорацию (она стояла с правой стороны у кулис) и которая вообще-то никакой практической нагрузки не несла, была ориентиром классичности. Другой формальный ориентир увидела в героях спектакля М. Строева: «Все они люди без формы, без истинного смысла существования и хватаются за внешнюю форму как за видимость опоры. Не потому ли в штатском Тузенбах и становится “таким некрасивым”?»⁸. Прекрасная видимость свойственна персонажам, и прекрасная видимость – постановочный ритуал. С Немировичем-Данченко

⁸ Строева М. Чехов неисчерпаем // Советская культура, 1965, 18 февраля.

К 150-летию А.П. Чехова

Эм

Товстоногов расходится чем дальше, тем больше. Но и с Чеховым согласия непрочны. С Чеховым он не сходится в основном: кто виноват?

Чехов никого не обвинял. «Среда заела» – вовсе не спасительная пошлость, это действительный рок чеховского мира. Товстоногов активно пользуется понятием вины. Современники «Трех сестер» в БДТ видели в спектакле вызов интеллигенции, допустившей крушение идеалов, распад: все расхищено, предано, продано – буквально так воспринимался концепт «Трех сестер». Вина раскладывалась на всех и каждого поименно. Один из участников режиссерской лаборатории (1980-е годы) изложил Товстоногову свою концепцию «Трех сестер» – во всем виновата Наташа: такие Наташи, как прыщики на здоровом теле, размножаются и мешают жизни всего организма. Товстоногов категорически не согласен: абсолютно необходимо, чтобы виной были охвачены все, не только Наташа. Это, во-первых. Во-вторых, Чехов «любит всех своих героев», а если не любит, то показывает это гениально: как раз в Наташе святое материнство опошлено до предела. Те любимы, кто сумеет избежать пошлости. Товстоногов тоже хочет любить героев, которых любит Чехов. Он по-своему их любит: в спектакле не было ни ноты насмешки. (За Юрского обижались: его актерские возможности, в том числе, эксцентричность, в роли Тузенбаха практически не использовались.) Но Товстоногов не может любить так, как Чехов, соблюдая дистанцию (если Чехов действительно любит) – он любит прямо-таки, как Гамлет, который говорит матери: «Из жалости я должен быть



суровым». Четвертый акт, в котором ВСЕ убивают Тузенбаха (так формулирует Товстоногов), и есть нечеховское в Чехове. Чехов был беспощадным, но не был прямолинейным. У Товстоногова же есть та договоренность, которая всегда у Чехова – недоговоренность. Верность Чехову, декларируемая Товстоноговым, на сцене неизбежно становилась неверностью. После «Трех сестер» в БДТ и заговорили о «жестоком» Чехове-обвинителе, как полагал театр. Такой Чехов нужен времени.

Товстоногова подталкивали и брехтовские заветы: нужно требовать от зрителя активности, иногда впрямую социальной, не позволять ни зрителю, ни актеру уноситься в бесплодие иллюзорности. Во



«Три сестры». С. Юрский – Тузенбах, К. Лавров – Соленый.

Л. Макарова – Наташа

Pro настоящее

ЭМ

вступительной речи к репетициям «Трех сестер» эта мысль звучит прямо: с Брехтом – легче, Брехт – более законное явление в театре XX века, чем Чехов⁹. Возникало чувство, что Товстоногов знает, стало быть, и персонажи его спектакля должны знать, где и в чем находится то «лучшее» для жизни, за что стоит бороться. И этот счет, и устремленность к борьбе за «лучшее» для всех и в каждом, отражали гражданские идеалы художника. Но их конкретное содержание оставалось неясным. Ведь не коммунистическими же идеалами руководствовался режиссер? Впрочем, и без всякого коммунизма, который Товстоногов обходил стороной – умудрившись так и не стать членом коммунистической партии, возглавляя при этом самый идейный театр страны, – четкость и определенность его требований к героям пьесы, к их судьбам и поведению, обрывалась на слишком общих понятиях гуманизма и человечности.

Через два года, в 1967 году, в Москве А. Эфрос в Театре на Малой Бронной ставит своих «Трех сестер», и именно тогда становится вполне ясно: «жестокость» Товстоногова не так уж страшна, это вообще не жестокость, а в некотором роде «чистка рядов», Товстоногова не покидает оптимизм художника, живущего в определенном месте в определенное время – в СССР периода временного смягчения тоталитарных правил общежития. Что герои Товстоногова все-таки поднимают руки над тонущим островом. Герои «Трех сестер» Эфроса не мечтали и не способны были мечтать, – они смеялись над мечтами, раздражались на любой призыв к «философствованию». Они не жили,

а доживали. Блуждали в ритме непрерывного вальса в сценической пустоте, которую нарушало только золотое дерево – донельзя, до элементарной метафоры упрощенный образ мечты. Спектакль Эфроса начинался как раз там, где спектакль Товстоногова заканчивался. Отчаяние, неверие, почти помешательство и распад, которые у Товстоногова – лишь близкая угроза, у Эфроса и есть настоящее, полное трагического лиризма. В спектакле Эфроса никого не судят и ничего ни от кого не ждут. Там правили правда – без жалости и сострадание – без обвинений. Жестокость Эфроса состояла как раз в пессимизме без оговорок, и это все-таки – более Чехов, чем идейно уклончивый и морально ригористический взгляд на Чехова у Товстоногова. Это новый Чехов, который возбудил против эфросовского спектакля в обществе, у власти небывалые гонения и запреты. По сравнению с Эфросом Товстоногов поставил академический спектакль в ЛУЧШИХ ТРАДИЦИЯХ отечественного театра. «Три сестры» БДТ несли в себе призыв к действию, и, может быть, немного, толику скрытой сатиры. На открытом презрении к интеллигентскому бездействию в пору острых требований к интеллигенции построен был «Балалайкин и К», поставленный Товстоноговым в «Современнике» десять лет спустя.

Товстоногов, необычайно ценя творчество Эфроса в целом и особенно некоторые его постановки, считал, что Эфросу не удавался только один автор – Чехов. Эфрос не любит персонажей «Трех сестер», «Вишневого сада», а это – против Чехова. Так рассуждал Товстоногов, выше всего ставивший верность

⁹ См.: Рыжова В. Указ. соч. С. 61.

«Три сестры».
З. Шарко – Ольга.
Э. Попова – Ирина.
Т. Доронина – Маша

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ



Pro настоящее

ЭМ

автору. Примета нелюбви к персонажам у Эфроса – юмор, который Товстоноговым воспринимался как насмешка над героями. Юмор и комизм в сочетании с лирической мукой у Эфроса естественны и органичны, даже когда они в избытке. У Эфроса Чехов – сплошная полоса нелепостей и беззаботности среди мрака, тоски, плача, запоя, что делало его «Трех сестер» гениально трагическими, несмотря на непрестанные комические гэги. Юмор и комизм Товстоногова – все-таки более конструкция. По признанию режиссера, драматург Чехов подкашивает ему «нелепые» сценические ходы. Юмор Товстоногова всегда тяготеет к крайностям – сатире или водевилю. Думая о роли юмора у Чехова, Товстоногов полагал, что спектакль Немировича более устроил бы самого Чехова, прежде всего, благодаря юмору, который на премьере 1901 года был в минимуме. Увидев «Три сестры» П. Штайна, Товстоногов замечает, что в этом спектакле все хорошо, кроме того, что недостает юмора¹⁰.

Всегда безупречная логика режиссуры Эфроса, продолжает Товстоногов, в «Трех сестрах» делает сбой. При постановке Чехова Эфрос допускает такое смещение границ (в контексте – хрестоматийных), что это убивает автора. Режиссер уничтожил главное – любовь к персонажам. Он их «разоблачил». Но – возразим Товстоногову – это вдвойне несправедливо. В спектаклях Эфроса не было указательного пальца, не было поисков виноватых, и все-таки была любовь к персонажам, выраженная опять-таки без удара на чувствах. Безмятежность нравственности – хочется парировать

Товстоногову – не отрицает ее самое. Хотя – в ней ли дело? Для Эфроса есть вещи и поважнее. Скажем, спасение друг друга в любви и любовью, не удавшееся героям Товстоногова. Он явно ошибается, когда говорит, что у Эфроса «три акта мы смеялись над мещанством сестер», а в четвертом – режиссер спохватывается, и сестры начинают плакать. Плач – внутренняя музыка эфросовских «Трех сестер», от начала до конца.

Порой кажется, что Товстоногов хотел всего Чехова вместить в любовь. Категория любви – одно из общих мест, связанных с Чеховым, много обсуждаемая и утрированная. Ее можно трактовать в духе сокровенного гуманизма, но можно задуматься, так ли исключителен этот авторский гуманизм? Гуманизм как любовь в творчестве писателя требует осмысления в диалектике. Товстоногов не забывает о беспощадности Чехова. Он упускает из вида постоянное и выразительное стремление чеховских героев уйти от сегодняшнего дня, забывает и о мизантропии, от которой Чехова «вылечили» поборники «доброты» Чехова в недавние и вполне советские времена. Нежелание жить сегодняшним днем – узнанный Чеховым менталитет русского человека. Лучше отправиться куда подальше, в будущее через столько-то лет, тридцать или триста, в прошлое, когда были молоды, учились в университете и любили по-настоящему, или отвлекаться на разговоры о лесе, труде, о выгоде дачного проекта – куда угодно, только бы не оставаться в СЕГОДНЯ, в котором все скучно, грязно, пошло, тоскливо. Понятно, почему Чехову так не нравился Ибсен. Он-то как раз и прошлое,

¹⁰ См.: Шимбаревич И. Уроки психологического превосходства // Георгий Товстоногов. Собранный портрет. С. 487.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

и будущее сводит вместе на своевременный СУД своей драмы. Несовместимость любви-ключа чеховской драматургии с непосредственным восприятием его пьес, его поэтики, приводит Товстоногова к внутренним противоречиям. Для актеров, готовивших роли в «Трех сестрах» и «Дяде Ване», он предлагает путь самоосуждения, поисков вины в себе, чуть ли не судебного процесса. И понятно, почему Горький у Товстоногова получался лучше, чем Чехов. Ведь восторженно-сентиментальный Горький, бодрый Горький, откровенно сатирический Горький, который прямо говорит, кого любит, кого не любит, его декларативность, договоренность Товстоногову ближе. Объективно ближе. Субъективно Товстоногов выбирает Чехова. Из вышесказанного ясно, почему так остро Товстоногов переживал из-за так и не поставленной «Чайки». На ней скрестились все его чеховские противоречия.

Никогда и ни в каком контексте «любовь» у Товстоногова не звучала так часто и так настойчиво. Островский, Горький, Володин – ничего подобного и даже близкого. Но ведь нельзя же думать, что Островский не любил своих персонажей, заслуживающих любви, что Александр Володин не защищал беспомощность «угловых» людей всеми силами своего неординарного человеколюбия? В спектаклях «Пять вечеров», «Моя старшая сестра» о любви не было необходимости объявлять. Любовью в постановках Чехова режиссер оправдывает логику собственной жесткости, прямоты, иронии – производных от чеховского объективизма, если хотите, от чеховского «докторского» отстранения.



Несмотря на абсолютный авторитет Товстоногова и уверенность публики 1965 года, что ее ожидания не могут быть не оправданы, сегодня виднее, что первая чеховская постановка в БДТ, «Три сестры», была встречена сдержанно.

Сравнения со спектаклем Немировича-Данченко, как и прочтение Чехова в ряду современных его постановок делались не в пользу Товстоногова. Иногда – прямо, иногда – скрыто, в подтексте. Противники писали, что такой подход к драматургии Чехова – не плодотворен, или прямо порочен. Гуманизм в минимуме, светлый Чехов сменяется Чеховым мрачным, темным. Доброжелательной критике бросалось в глаза осуждение жизни – «жизнь стала подсудной»¹¹, суд над нею проводится «гневно и бесповоротно». Это плюс гражданской позиции Товстоногова. «Вишневый сад» в ЦТСА в режиссуре М. Кнебель, «Чайка» в тогдашнем Ленкоме у Эфроса противопоставлялись «Трем сестрам» Товстоногова, как ни странно, по удельному весу «гуманизма».

«Три сестры».
О. Басилашвили –
Андрей Прозоров

¹¹ Холодова Г. Три чеховских спектакля // Театр, 1968. №1. С. 17.

Pro настоящее

ЭМ

Сомнения вызывали исполнители – у кого-то почти все, у кого-то персонально Т. Доронина в роли Маши («ненатуральная провинциальная дама»¹², «декоративная деланность»¹³), Н. Трофимов в роли Чебутыкина («комик не годится для этой роли»), неудачны Солёный и Кулыгин. Все в этих «Трёх сестрах» – «обычное, проще, будничнее» (М. Туровская). Нарядность сценографии не совпадает с общим мрачным настроением. «Температура зрительских реакций холодно-ватая»¹⁴. Спектакль – «добросовестная запись человеческого уныния»¹⁵. Для спасения замысла вмешивали «красоту» – эстетическую ценность, которую демонстрировал спектакль (К. Рудницкий). Качество замысла, качество ансамбля в целом сомнений не вызывало. Но чувствовалось разочарование. Никаких восторгов (как было с «Идиотом», как через год будет с «Мещанами») или скандалов (как было за три года до этого с «Горе от ума») «Три сестры» не принесли. Чаевого переворота не произошло. «Промежуточным» называл спектакль Е. Калмановский. Зато, по крайней мере, режиссер от теории действенного анализа перешел к его проверке на практике.

ДЕЙСТВИЕ И ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ

На репетициях «Трёх сестер» этот до конца не понятый раздел системы Станиславского – для Товстоногова активный инструмент. В застольный период, на репетициях он резко отделяет театроведческие разговоры о пьесе от поисков «событийного ряда», общей задачи постановки. С понятием действия, действенности режиссер соединяет совершенно определенные глаголы русского языка, относительно

которых нет сомнения: это не планирование, не замысел, а сразу поступок. Это тем более существенно, что чеховская драма внешне мало действенна. У Товстоногова спектакль – крепко сложенный костяк отношений. Товстоногов ценит в Чехове-конструкторе не нежность (наиболее употребительное им слово в разговорах о Чехове во время репетиций, подчеркивание нежных качеств чеховской драмы), Товстоногов ценит в Чехове неумолимую логику, объективность, императивность. На репетициях он раскадровывает по настроению все четыре акта: «первый акт – тепло, светло... второй акт – зябко, прохладно... третий акт – душно, жарко... четвертый акт – стеклянно, прозрачно»¹⁶. Поиски идут в области точных ВЗАИМООТНОШЕНИЙ. Персонажи слышат или не слышат, слушают или не слушают, видят или не видят. Действие и действование преобладают в каждом разборе, эпизоде, репетиции. К этому времени принципы действенного анализа для Товстоногова – основополагающие, и в работе над «Тремя сестрами» он идет по следам позднего Станиславского, как сам его понимает. Это Станиславский не этюдного хождения вокруг да около сцены, а искатель единственного «глагольного» смысла каждого микрособытия. Режиссер предлагает искать «физическую линию» поведения персонажа. «Чеховщина» – это то, чего Товстоногов более всего боится, как того боялся и Немирович-Данченко. Чеховщина возникает тогда, по словам Товстоногова, когда нет точных действий. Из мимолетных замечаний Чехова о пьесе Товстоногов выбирает одно: пьеса – это цепь маленьких

¹² Калмановский Е. *Сестры Прозоровы вчера, сегодня, завтра* // *Звезда*, 1966, №1. С. 205.

¹³ Туровская М. *Указ. соч.*. С. 183.

¹⁴ Калмановский Е. *Указ. соч.*. С. 205.

¹⁵ Там же. С. 206.

¹⁶ А.П. Чехов. «Три сестры». Репетиции спектакля // *Указ. соч.*. С. 167.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

трагедий. Внутренние ходы чеховской драматургии состоят в переключении внимания на каждого персонажа по отдельности. Тезисы к действенному анализу звучат наступательно: «Для того, чтобы жизнь, идущая за текстом, была ясна, нужно, чтобы все обстоятельства были доведены до логического предела»¹⁷. Немирович и Товстоногов восстают против быта. Для первого выход из него – поэзия прозы, для второго – острота взаимоотношений. Но если смех Маши во втором акте в спектакле 1940 года – от радости и счастья, то смех Маши-Дорониной – «от понимания невозможности счастья»¹⁸. Режиссер все время предостерегает от увлечения анализом ощущений: потому что надо искать действенную сторону – только в ней могут быть выражены ощущения: «Однако нельзя отдаваться анализу ощущений и настроений. Надо ближе подойти к действию»¹⁹. Для Товстоногова очевидно, что система, действенный анализ порождены чеховской драмой. Знание и понимание Чехова пришло, как считал Товстоногов, вместе с системой Станиславского. Один от другого неотделимы. «У Чехова – железная логика», – не раз повторяет он. Чехова, как и Шекспира, очень трудно разгадать. Поэтому определение сверх-сверхзадачи в чеховской пьесе – сложнейшая режиссерская проблема. Товстоногов не считал себя идеальным отгадчиком, но свое решение он аргументировал с той же, как у Чехова, железной логикой. Во время разбора «Трёх сестер» на одной из режиссерских лабораторий возник длительный спор по одному пункту – пониманию диалога Ферапонта и Прозорова. Для Товстоногова

тут – истоки поэтики абсурда, хотя пока что психологически обоснованного. Монолог Андреем Сергеевичем озвучивается только потому, что глухой и туповатый Ферапонт его не слышит. Для оппонента Товстоногова (Режиссер Д.) Ферапонт – тайный агент Протопопова, который должен следить за Прозоровым и заставлять его работать (подписывать бумаги). В таком варианте абсурдным становится текст, который противоречит всем явным и неявным намерениям Чехова. Так можно было бы поставить, – не жалеет красноречия Товстоногов, – но если изъять параллелизм монологов, то не останется юмора, трагикомедии и Чехова.

Или объясняет, почему написан четвертый акт «Дяди Вани», хотя в «Лешем» их было три. Это напрямую связано с жанровой природой чеховской драматургии, а не просто с пересмотром сюжета: Леший убивает Серебрякова, а Войницкий – промахивается. Из-за этого промаха, из-за «бац» (это словечко Товстоногов ставит во главу угла в своем спектакле 1982 года) драма превращается в трагикомедию. По каждому понятию системы Товстоногов прибегает к Чехову. Например: «У Чехова атмосфера становится обстоятельством». Поэтому у Шекспира – все время прекрасная погода²⁰ (что на самом деле не так; грозы, затмения, бури, ливни у Шекспира вмешиваются в земные дела, влияют на них). У Чехова снег, дождь, утро, вечер – определяющее условие. Атмосфера – явление действенное, и надо искать глаголы, побуждающие актеров к действию. Атмосфера, о которой толкуют в связи с Чеховым, не является

¹⁷ Там же. С. 123.

¹⁸ Там же. С. 128.

¹⁹ Там же.

²⁰ См.: Товстоногов Г. *Зеркало сцены*. Т.2. С. 46.

Pro настоящее

ЭМ

чем-то неуловимым, не настроением собственно; атмосфера – «это доведенная до предела логика». Пределом, кстати, может быть абсурд. Спектакль «Три сестры» в Белграде как раз из ленинградского внятного и логичного стал более свободным и абсурдным.

Касаясь «Дяди Вани», Товстоногов особо выделяет «проблему» Елены. Он доверяет полностью ее чувствам и не допускает двусмысленности в ее поведении и характере. Это женский чеховский идеал (хотя мы знаем, как расходитя это суждение с тем, как играли и играют эту роль актрисы, да и с воплощением образа Серебряковой в спектакле самого Товстоногова в 1982 году). И снова для него аргументы – только в тексте, только в репликах. Если вы не согласны, говорит он, приведите мне реплики из пьесы, которые подтверждают вашу позицию. Реплики, текст, автор для Товстоногова святы.

Во время репетиций «Трех сестер» режиссер то и дело бросает реплики-тезисы: «чеховские герои в борьбе с действительностью», «найти виновника», повторяет он это так, словно актер должен вооружиться темпераментом детектива. Материнство Наташи должно вызывать отвращение (Макарова не хотела такого поворота), Кулыгин всем ненавистен (чего вовсе не было в Кулыгине в исполнении В. Стрельчика). «И до какой степени опустошения надо дойти Чебутыкину, чтобы, подчинившись воле Соленого, участвовать потом в его дуэли. Какой чеховский парадокс!»²¹. Парадокс ли? Когда Юрский возражает режиссеру и, оправдывая персонажей, говорит, что, возможно, они

не верили в реальность дуэли между Тузенбахом и Соленым, Товстоногов отвечает: «Не могу с вами согласиться. О дуэли знали все, но активного противодействия не последовало. Эта бездеятельность сродни жесточайшему эгоизму. А если у Чехова не сказано прямо, что все ждут дуэли, так в этом проявилось его *писательское мастерство*»²² (курсив мой. – Е.Г.). В образе Андрея Товстоногов видит «чеховскую тайну» – выход к неким общим, не субъективным суждениям о мире, к обобщению, добавлю, ибсеновского типа. Чехов для Товстоногова – поле для испытания метода действенного анализа. Постановка «Трех сестер» – наглядный урок использования этой части системы. При этом везде, где Немирович-Данченко предлагал искать настроение и предостерегал от так называемого «искусства Художественного театра» (т.е. узаконенного, однозначного жизнеподобия), видя в этом ставшем штампом понятии тупик для развития театра, Товстоногов напирает на действие, направляет актеров к поиску действенных мотивов и даже глаголов, которые помогут сделать существование на сцене активным (при внешней статике мизансцен – напомним!).

«ДЯДЯ ВАНЯ»

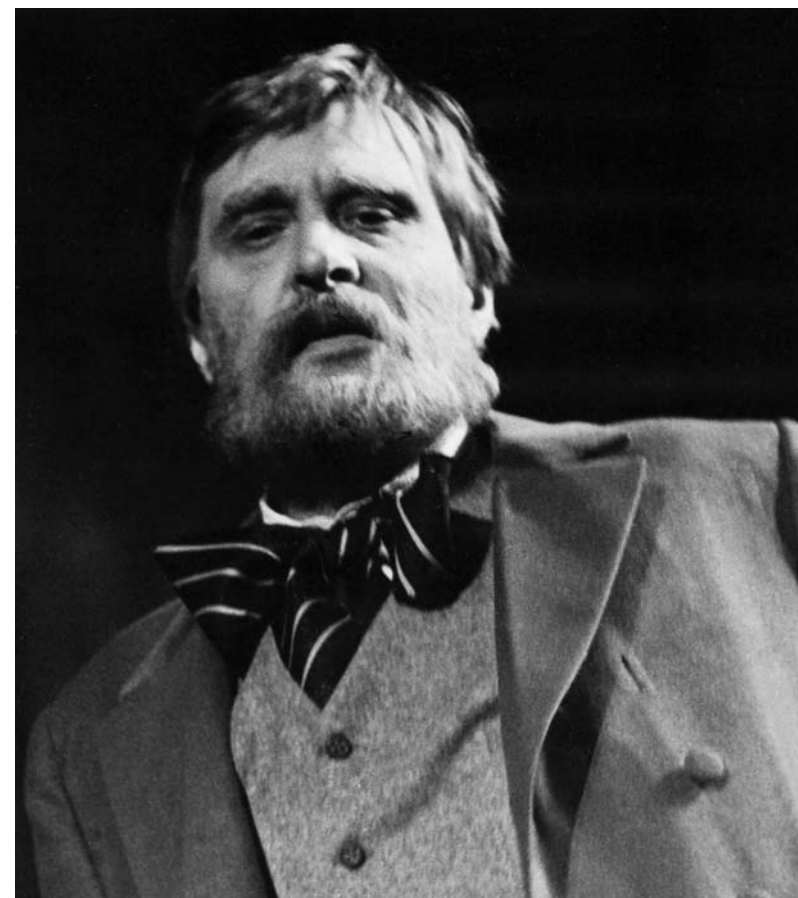
На этапе «Трех сестер» Товстоногов уверен, что МХАТ, открыв Чехова, «не открыл трагикомический принцип его драматургии». Ирония Чехова, говорит Товстоногов, абсолютно ясна даже в названии комедии 1899 года. Главный герой – дядя Ваня. В «Трех сестрах» есть внутренний драматизм, а форма выражения смешная, нелепая. В «Дяде

²¹ А.П. Чехов «Три сестры». Репетиции спектакля. С. 132.

²² Там же. С. 135.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ



«Дядя Ваня». О. Басиллашвили – Войницкий

Ване» от названия до выстрела – череда комических эпизодов. На реплике Войницкого «бац!» можно построить (что Товстоногов и попробовал сделать) «трагикомический» спектакль. Второй товстоноговский опус по Чехову пришелся на 1980-е годы, последнее неполное десятилетие его творчества, время непростых итогов и неосуществленных планов. «Дядя Ваня» – спектакль о разбитых судьбах, это волшебное зеркало того будущего, которого страшались сестры Прозоровы. Тема эта с еще большим драматизмом откроется в последнем горьковском спектакле, «На

дне», до конца не понятном и не оцененном по достоинству спектакле. Окончательные итоги у Товстоногова подводил снова Горький – но после Чехова.

Р. Беньяш, критик из наиболее близких к БДТ, рецензию на «Дядю Ваню» назвала «Неявная новизна»²³. Заголовок получился с секретом. Товстоногов и его Чехов без новизны как будто и невозможны, это не по масштабу театра; но новизна как-то так упакована, что сразу ее не разглядишь. Благожелательная рецензия выдавала осторожное недоумение перед традиционализмом постановки. Все

²³ Беньяш Р. Неявная новизна // Театр, 1985, №5.



необходимые указатели снова режиссером поставлены, а это – любовь к человеку, чеховский гуманизм, мрачное время, укравшее жизни (Н. Лордкипанидзе нашла точные слова – «отвечеревшая жизнь»²⁴). Снова заняты лучшие актеры: нянька Марина–Зинаида Шарко, Мария Александровна–Мария Призван – Соколова, Олег Басилашвили – Войницкий, Кирилл Лавров – Астров, Николай Трофимов – Телегин, Татьяна Шестакова – Соня. Елену Андреевну играла Лариса Малеванная (потом в телефильме – Наталья Данилова), а Серебрякова – Евгений Лебедев. Процесс подготовки спектакля – снова под пристальным взглядом театроведов и журналистов, Товстоногов снова объясняет идейные основы своего замысла. Правда, на этот раз никаких специальных задач поэтики нет. Неизменен действенный анализ, и эта пьеса Чехова не раз им используется в качестве материала для разбора и разъяснений системы на занятиях режиссерской

лаборатории. Мысли Товстоногова по этому поводу и пронизательны, и оригинальны. Но на практике – в «Дяде Ване» 1982 года нет мощной наступательной энергии «Трех сестер» 1965-го, а, главное, как будто, наоборот, больше чеховского настроения и элегичности, хотя они размыты в «неявности» (пользуюсь лексикой Р. Беньяш). Товстоногов этого времени куда ярче проявляется в «Смерти Тарелкина» (1983), в «На всякого мудреца довольно простоты» (1985). Это его настоящий репертуар. Привычно расхваленную критикой постановку (но, скорее, по инерции, чем от души) не назовешь шедевром. Если составлять краткий список великих спектаклей Товстоногова, то «Дядя Ваня» туда не войдет. «Дядя Ваня», скорее, показательный спектакль. Во-первых, как очередная проба Чехова. Автор пьесы и на этот раз не сразу откликается постановщику так, как откликались Достоевский, Грибоедов, Горький, Володин,

«Дядя Ваня».
Сцена из спектакля

²⁴ Лордкипанидзе Н. Отвечеревшая жизнь // Советская культура, 1982, 27 июля.

Островский, Салтыков-Щедрин, Шолохов. Во-вторых, в спектакле 1982 года есть все-таки явная новизна. Это вырывающаяся из тесноты и жесткости прежней чеховской модели товстоноговская самобытность – гиперболичность, абсурд, игровая стихия. Все это проявилось не вполне и не во всем спектакле, а в его ключевых фигурах – в Серебрякове и Войницком. Причем, оба актера – Лебедев и Басилашвили – и прежде, и всегда были мастерами представления по преимуществу. Все знают их коронные роли, в которых яркость и импровизационная стихия оказывались впереди драматического, даже трагического содержания. Сначала – игра, потом ее внутренний сюжет. Лебедев сполна выразился в этом актерском тексте-подтексте. Для него роль Серебрякова – еще один полугротескный образ во внушительном их ряду. Басилашвили не был так счастлив в подходящем его дарованию репертуаре. Второй раз всерьез он занят в пьесе Чехова, и на втором плане, в подтексте – именно драматизм, а на первом – его игровое обозначение. Роль Войницкого справедливо считается одной из лучших у Басилашвили (наряду с драматическими ролями Андрея Прозорова и князя Гаврилы в «Дядюшкином сне», спектакле Т. Чхеидзе). Как бы Товстоногов ни уверял, что Войницкий в его спектакле мог быть Достоевским или Шопенгауэром, Басилашвили играл нечто другое. Бывш. Достоевским и бывш. Шопенгауэром выглядел Смоктуновский–Войницкий в спектакле О. Ефремова во МХАТе. Войницкий Басилашвили не претендует ни на какие духовные высоты.



Это «человек просто», способный обдумать свою жизнь как бытие.

Басилашвили в Войницком изображал настолько потерянного и несчастного человека, что можно было сосчитать те недолгие минуты, когда он становился тих и спокоен. Мрачность,

«Дядя Ваня»
О. Басилашвили – Войницкий.
Е. Лебедев – Серебряков,
З. Шарко – Няня.
Н. Трофимов – Телегин.
К. Лавров – Астров,
Л. Малеванная – Елена Андреевна

Pro настоящее	
<p>раздражительность, повышенная и внешне комическая нервозность, болезненные реакции на все – на появление Серебрякова, на поцелуй Астрова и Елены Андреевны, неумение существовать в рамках приличий, повседневных бытовых обстоятельствах – все это суммировалось в образе полусумасшедшего чудака, изнервленного и измученного духовными муками человека – простого человека. Хорошо Е. Калмановский подчеркнул это свойство, перешедшее к актеру как раз от Чехова, – никого не ставя на пьедестал, сострадать²⁵. Войницкий Басилашвили, как писал Калмановский, – это тот Чехов, которого еще будут играть, когда отпадут все чеховские штампы. Такой Войницкий, добавим, принадлежал Басилашвили и Товстоногову. Поскольку работа над спектаклем тоже фиксировалась, видно, как искали ход к такому Войницкому. Товстоногов не только не сопротивлялся страдальческой и комедийной одновременно натуре Ивана Петровича – он подталкивал актера, вдохновлял его, поддерживал любое начинание, например, натиск на Елену Андреевну. Каким угодно способом, но Войницкий хочет к ней пробиться, хочет быть услышанным ценой агрессии и даже какой-то клоунады. Ее Иван Петрович не разыгрывает – он начисто лишен актерских способностей. Он существует в клоунаде.</p> <p>Диапазон известных в театре Серебряковых – от великого человека у Смоктуновского до откровенной сатиры Евстигнеева. У Лебедева пластически очерчены контуры псевдовеличины, позы профессора. Лебедев играл, доверяя зрителю большие тайны претенциозного маленького</p> <p>сознания. Басилашвили и Лебедев (который в «Трех сестрах» не играл) внесли недостающий режиссеру особый юмор – чеховский юмор, о нем мечтал Товстоногов и тогда, в 1965 году. Теперь же ни комик Трофимов, ни острохарактерная Призван-Соколова, ни лирико-комедийная Шарко, ни, тем более, Лавров в трагикомический круг не попадали. Ставя «Дядю Ваню», режиссер верен более логике ощущений, логике интуитивной правды, чем логике интеллектуального анализа. Заметные отклонения Лебедева и Басилашвили от ансамбля, в котором, по правде, не было ничего примечательного, обнаруживало и для самого Товстоногова новые пути к Чехову, но их ему так и не пришлось освоить.</p> <p>В «самом вопросительном» (читай: неясном, привычно настроенческом) из современных спектаклей по Чехову режиссер опять формулирует вопрос о вине и диктует сверхзадачу – «поиски счастья для всех». Чтобы его достичь, надо осознать, кто виноват. Это удается только Астрову. Понять свою вину Астров смог, по мнению режиссера (из режиссерского разбора в лаборатории), в первой же сцене: его монолог, вклинивающийся в диалог с нянькой Мариной, – гамлетовского свойства и содержания. Войницкому же, чтобы добраться до истины, пришлось мучиться и сомневаться четыре акта, даже после «бац», которое показало Войницкому трагикомичность его ситуации и виновника всех несчастий – не Серебрякова, а его самого, Ивана Петровича. Если так, что же тогда, при таком раскладе и движении сквозных задач, играть Астрову (Лаврову) дальше, после первой сцены? Астров</p>	<p>²⁵ См.: Калмановский Е. Чехов и театральная современность // Чехов и театральное искусство. Л., 1985.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	
<p>в исполнении Лаврова оставался резонером – убедительным, обаятельным, умным и... положительным героем.</p> <p>«ЧАЙКА» Особое место в истории товстоноговского Чехова занимает пьеса «Чайка». В трех разных мемуарных источниках есть воспоминания о том, как Товстоногов понимал «Чайку». Затем – еще две публикации: одна – в сборнике «Чеховиана. Чехов в культуре XX века», интервью с Товстоноговым под названием «Мой любимый драматург», и заметка в журнале «Современная драматургия». Во всех устных и письменных свидетельствах «Чайка» для Товстоногова – болезненно близкая тема. Суть сводится к истолкованию центрального квартета пьесы – Аркадиной, Тригорина, Треплева и Заречной. Т. Шах-Азизова, театровед, искусствовед в самых разнообразных сценических интерпретациях Чехова, «Три сестры» Товстоногова принимала, любила – но... Была оговорка. Оговорка касалась предварительных заявлений Товстоногова о своем спектакле. Речь шла о «духовном параличе» и «трагическом бездействии» персонажей. Их, как полагала Т. Шах-Азизова, не было в спектакле, они остались на стадии замысла. Актеры играли «беду людей в такой жизненной ситуации, когда любое движение души натыкалось на стену, словно Рок стоял за кулисами и не давал осуществиться ничему, даже малости, даже простым житейским вещам»²⁶. Здесь обращено внимание на эти пресловутые «духовный паралич» и «трагическое бездействие», т. е. Товстоногов понимания добился. И все же в «Трех сестрах»</p>	<p>было нечто, что задевало и мешало, что как боковое зрение заполняло горизонт чем-то чужим. Так было это «чужое» в «Трех сестрах» Товстоногова или не было? Т. Шах-Азизова и свои мысли о спектакле и товстоноговскую «глухую» реакцию на ее рецензию (молчание) в конце-концов списала на разницу жизненных опытов режиссера и критика.</p> <p>Гораздо позднее критик снова наткнулась на «чужое» в товстоноговском Чехове. Трещина обнаружилась не на сцене – в разговоре. Он хотел поставить «Чайку». Не поставил, но замысел поражал той же «суровостью», которую Товстоногов проявил по отношению к «людям» «Трех сестер». Шах-Азизова вспоминает, что спор о «Чайке» возник в интимной, домашней обстановке. Это было в семидесятые годы. Товстоногов говорил о героях «Чайки», не принимая во внимание ни традиции, ни как будто ясно обозначенное отношение к ним Чехова. Для режиссера главное в том, что жизнь несправедлива, что она дает талант недостойным личностям (имелись в виду Тригорин и Аркадина), и обделяет дарованием прекрасных и чистых (это Нина Заречная и Константин Треплев). Для беседы такое прочтение показалось настолько (объективно) неверным, что она, т. е. Т. Шах-Азизова, написала Товстоногову письмо, в котором объясняла, что Нина и Костя не просто прекрасные и чистые юные люди, это «розовские» дети, их знали по агрессивноморальным спектаклям ЦДТ и «Современника», их считали чуть не мучениками времени «застоя». В талантах Нины и Треплева никто никогда не сомневался, кроме</p>

²⁶ Шах-Азизова Т.К. Шах и Тога // Георгий Товстоногов. Собранный портрет. С. 369.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>филолога В. Ермилова²⁷. Ермилов считал, что в Тригорине отразилось самочувствие Чехова, его «художническая взыскательность». Главу о Тригорине Ермилов называет «Тяжесть таланта». А Треплев для него – «лже-талант». Треплев – отнюдь не «розовский мальчик», а декадент, и уход Нины от него к Тригорину – «жестокая кара» за нарушение законов искусства. Нина – тоже саморазрушившийся талант. По Ермилову, Чехов нашел интонации «жестокой иронии», чтобы изобразить этих молодых людей, не устоявших перед натиском настоящей жизни. Концепция Товстоногова как будто полностью согласуется с концепцией Ермилова. Режиссер, который как никто умел почувствовать связь героев классических пьес со своим временем, в случае «Чайки» отказывает им в этой связи. Или он все-таки видит ее, но по-другому?</p> <p>«Чайка» как некая квинтэссенция чеховского в Чехове волновала Товстоногова по-настоящему. Свидетелями этого, помимо Т. Шах-Азизовой, были еще два близких Товстоногову человека. Ефим Падве, верный ученик, благоговевший перед своим учителем, вспоминал, что, попав вместе с ним в Испанию, на конгресс МИТ (это 1981 год, тема конгресса – «Об авторском праве режиссера»), оказался с ним в одном гостиничном номере. К ночи, после насыщенного научными и человеческими впечатлениями дня, разговор зашел об одном московском спектакле и ситуации, возникшей в связи с этим спектаклем, а также о реакции Товстоногова на этот спектакль, которая театральному окружению не понравилась. Спектакль – «Чайка», от него Товстоногов с</p>	<p>²⁷ См.: Ермилов В. А. П. Чехов. М., 1951.</p> <p>²⁸ Падве Ефим. Лучшие годы моей жизни // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 220.</p>

<i>К 150-летию А.П. Чехова</i>	
<p>Тригорин, талант – Аркадина, грешники и себялюбцы. И в этом драма жизни. Вот как природа распределила. Одним – талант, другим – человеческие добродетели. Вот о чем пьеса!». На вопрос, почему он сам не ставит «Чайку», если так заражен ею, если у него есть актеры на роли талантов (Фрейндлих и Басилашвили) Товстоногов ничего вразумительного не отвечал²⁹.</p> <p>Хотя суждения о том или ином театральном предмете и явлениях могли меняться, концепция «Чайки» у Товстоногова отлита в металле. Он не против таланта как такового. Достаточно сказать, что ординарный Иван Петрович Войницкий (обычно ни режиссеры, ни актеры, ни зрители не верят, что из него мог выработаться Достоевский или Шопенгауэр; исключение составлял Войницкий Смоктуновского, – но не в фильме А. Кончаловского, а в мхатовском спектакле О. Ефремова) в представлении Товстоногова – «погибший талант», и пусть природа этого таланта не объяснена, «можно понимать и иначе, но если он бездарен – неинтересно». Войницкого в БДТ к моменту возникновения этой реплики уже сыграл О. Басилашвили, и темы погибшего таланта в его талантливом исполнении не было.</p> <p>Свою личную интерпретацию «Чайки» (несмотря на кажущуюся спонтанность, обдуманную, но неожиданную для окружающих – чеховедов, знатоков, режиссеров) Товстоногов обнародовал в интервью «Мой любимый драматург»³⁰, опубликованном после его смерти. На все вопросы Товстоногова готовы ответы: судьба Нины Заречной – это судьба Лики Мизиновой, один к одному – неоправданные</p>	<p>претензии. А Треплев застрелился, потому что увидел в судьбе Нины – свою. Разве смог бы Чехов как Треплев сказать о себе – «я писатель»? Это и есть пошлость. Ни разу он не видел спектакля, где изображались бы пошловатые, обывательские и в то же время одаренные Тригорин и Аркадина, но сам хотел бы поставить именно так. Товстоногов признает, что Чехов – «достаточно жестокий писатель». Интервью относится к последним годам жизни, и это признание важно. Сделан переход от тотальной любви к отстранению. И еще: «для Чехова зал, как и для всякого художника, всегда важнее единичного, пусть самого высокого мнения» (это по поводу провала «Чайки» в Александринке и восхищенного письма Кони, утешавшего Чехова). Это суждение сразу же проецируется на самого Товстоногова, на его «зал».</p> <p>Когда недавно П. Штайн привез в Санкт-Петербург «Чайку» в исполнении актеров рижского Театра русской драмы, концепция Товстоногова наконец-то талантливо воплотилась. У Штайна Треплев застрелился потому, что понял несостоятельность свою как писателя, Нина Заречная не застрелилась, потому что схватила способ, как стать Аркадиной. Собственно, в решении Штайна ни одного гения нет, есть удачливые или неудачливые ремесленники. Моменты прямого копирования «удачников» режиссер использует для основных образов молодёжи: Нина старается ходить, сидеть, курить, как Аркадина; Треплев к финалу приобретает такую же бархатную куртку, как у Тригорина. Эти скрытые насмешки не исключают подлинного</p> <p>²⁹ Гребнев Анатолий. Рядом с Товстоноговым // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 119–120.</p> <p>³⁰ Чеховиана. Чехов в культуре XX века. Сб. статей. М., 1993.</p>

Pro настоящее

трагизма, который Штайн находит в драматургии Чехова вообще и изображает в рижской «Чайке», в частности. Когда миновали три акта, видео-задник, до тех пор изображавший мирные деревенские пейзажи, вдруг потемнел, по нему поплыли грозовые тучи, грянул гром, и это, с моей точки зрения, знаменовало шекспировское начало, обнаруженное в Чехове и грянувшее, как гром посреди мещанских страданий.

Последний товстоноговский сюжет, связанный с «Чайкой», возник в 1988 году. Одностраничное предисловие к статье под названием «Мировая душа обывателя» было опубликовано в журнале «Современная драматургия»³¹. Товстоногов охотно откликался на выход книг Б. Покровского, К. Рудницкого, И. Соловьевой и т.д. Это была переключка мнений в своем ранге. Но статья в «Современной драматургии» принадлежала молодому филологу, Екатерине Русаковой. Причина особого внимания – концепция «Чайки». Автор статьи (скорее, саркастического эссе) считает, что в пьесе разлит тонкий яд иронии, что комедийность, которую вычеркивали из «Чайки», начиная с мхатовской постановки, направлена на весь действующий «коллектив» пьесы, на всех героев, что Чехов обманывает читателей и зрителей, а пуще всего – тех, кто видел в пьесе воспевание самих себя, интеллигентов, что ничего, кроме смешных устремлений интеллигенции к духовности, там нет, что творческих способностей лишены все четверо спорных персонажей – Аркадина, Тригорин, Треплев, Заречная. Товстоногов почти все принимает в этой «безусловно талантливой

работе». Он понимает, что чеховеды обрушатся на такое прочтение пьесы, однако ему близка эта попытка разгадать до сих пор не разгаданную пьесу!

Тут же Товстоногов повторяет весь набор собственного чеховского комплекса: Чехов любил своих героев, зная, как они амбициозны, беспечны, эгоистичны и никчемны. И он, Товстоногов, тоже любит людей из пьес и прозы любимого писателя. В коротком предисловии есть один мотив, который неотступно преследует Товстоногова во всяком его начинании, связанном с Чеховым. Или наоборот: как только дело доходит до Горького, рядом появляется Чехов?

ВЕЗДЕСУЩИЙ ГОРЬКИЙ

Так намечается устойчивая параллель Чехов–Горький. Она существует в словах и на деле. Молодую Русакову режиссер упрекает лишь в одном: она «иногда впадает в горьковскую эстетику и приписывает Чехову горьковское разоблачение героев». Конкретно речь идет о сравнении Тригорина и Шалимова из «Дачников», вернее, о том, как Тригорин окончательно вырождается в литератора-мещанина. Его самого, как признается Товстоногов, упрекали в том, что он, т. е. режиссер, привнес в «Варваров», «Мещан», «Дачников» чеховское начало. «Для меня это высший комплимент»³². Тригорин и Аркадина, как мы помним, у Товстоногова – все-таки таланты, хотя и обыватели в поведении, в быту.

Как бы ни был поглощен Товстоногов Чеховым, имя «буревестника» звучит у него регулярно, настойчиво. На репетициях «Трех сестер», «Дяди Вани», на занятиях

³¹ Русакова Е. Мировая душа обывателя // Современная драматургия. 1988, №2.

³² Товстоногов Г. Предисловие // Современная драматургия, 1988, № 2. С. 168.

К 150-летию А.П. Чехова

режиссерской лаборатории эти два имени контрастируют: «Это не бодрость Горького, это другая, бодрость Чехова». «Мы пытались играть “Дачников” как Чехова», т.е. понимая, что пьеса пародирует Чехова и найдя нечто среднее по жанру – «психологическую сатиру». «В чем-то, в зрительном образе, мы отталкиваемся и от немецкого спектакля» – имеется в виду опыт П. Штайна, его «Дачники», с его поп-артом, который Товстоногов учитывает, но от противного – потому что ему «хотелось с тем же разоблачением сделать русский поэтический спектакль».

Нередко Горький проявлялся сам собою в суждениях о чеховских спектаклях Товстоногова – «Трех сестрах»³³, «Дяде Ване». Жесткость и суровость, прочность структуры спектакля, внутренняя ирония – откуда? Из Достоевского – или из Горького? Товстоногов никогда не говорил о какой-то особой любви к Горькому. Не испытывал к нему нежности, как к Чехову. Но истинно программными у него были спектакли по Горькому – сначала «Варвары» и «Мещане». Когда ставил «Дачников», понял, что эта пьеса «эстетически похожа на Чехова». Только с горьковской резкой иронией. В «Мещанах», которые не имели большой интересной сценической судьбы, он решил следовать за Чеховым, который в свое время, после прочтения первой пьесы начинающего драматурга, упрекнул Горького за скучного и противного Бессеменова. Товстоногов вместе с Лебедевым посочувствовали Бессеменову, отсюда, как уверен Товстоногов, успех «Мещан» в БДТ в 1966 году. Также программой, обращенной в прошлое, стал и спектакль «На дне». В нем следов влияния Чехова нет совсем.

СМЕШНОЙ ЧЕХОВ

Товстоногов (и это естественно вытекает из его практики, из его режиссерских штудий) не Горького ставил, как Чехова, а Чехова – как Горького. Чехова без примесей горьковской железной руды Товстоногов тоже нашел. Это телефильм «Три рассказа» (по ранним рассказам Чехова «Злоумышленник», «Дорогая собака» и «Жених и папенька»; другой вариант названия – «Чехов. Сценки»). Это начало 1970-х, время «Ханумы». 1970-е годы, самые тяжелые для художественного руководителя БДТ, как бы обрамлены комедийными шедеврами: «Ханума» – в 1972-м, «Пиквикский клуб» – в 1978-м. Почему вспоминаются именно эти спектакли? Потому что водевильный юмор, непосредственный комизм как раз в эти годы прорывается сквозь эпический шквал товстоноговского театра. Два актера – Евгений Лебедев и Олег Басилашвили – как никто близки чеховским фарсам. Фарсы отдаются им на откуп, и актеры трансформируются, гротескуют, гиперболизируют, импровизируют, фантазируют, психологизируют. «Жених и папенька» напоминает инсценированное «Предложение», а «Дорогая собака» – страницы Гоголя. Даже «Злоумышленник» – дуэт характеров, нарисованных безмятежно и весело. Это не Чехов судейский, мечтающий, иронизирующий, уличающий. Это Чехов, смеющийся так же азартно и свободно, как Мольер.

Список режиссерских работ Товстоногова начинается с водевиля Чехова «Предложение», это 1933 год. Постановщику – 17–18 лет. В студенческие годы А. Лобанов, учитель по ГИТИСу, поставил с учениками «Предложение». К «Предложению»

³³ См.: Холодова Г. Указ. соч. С. 16. «У Товстоногова никого не обвинить – значит, обвинить жизнь (это от Горького), никого не оправдать – значит, оправдать каждого (это от Достоевского)».

Pro настоящее	Эм
<p>его ученик Товстоногов возвращается в Ленинграде в 1977 году. К третьей встрече с преподавателями кафедры режиссуры ЛГИКа (тогда Института культуры) выбрано «Предложение»³⁴ чтобы изучить терминологию по системе: ведущее обстоятельство, природа конфликта, событийный ряд и пр. Малогабаритность водевиля не мешает Товстоногову увидеть все основные принципы метода действенного анализа отраженными в «Предложении». Он относится к «Предложению», как к полнометражной драме, в которой соблюдены все законы театра, близкого системе. Например, три круга обстоятельств – ученики Товстоногова знают их, как «Отче наш». Или исходное предлагаемое обстоятельство. При разборе водевиля с преподавателями Товстоногов советует им «активизировать исходное» – тогда драматизм не просто возникнет, а прямо-таки обрушится с первой же сцены. В случае с «Предложением» необходимо как можно более повысить «комедийно-водевильный градус». А то, что Товстоногов предложил считать финал «Предложения» «бесконечностью» (кто сказал, что свадьба состоится? Жених снова приедет через две недели!), – это уже режиссерское решение водевиля в жанре абсурда, в духе «чертовщины, которая сильнее человека».</p> <p>Схожие темы и ракурсы (другой Чехов в том же Чехове) возникают у Товстоногова, когда речь идет не о пьесах Чехова, а об его рассказах и водевилях. Здесь первой приметой для него служит юмор – у Чехова это «критерий верного построения». На разгадку рассказа «Хористка», выбранного студентами для постановки, уходит десятки репетиций, в течение</p>	<p>которых Товстоногов подкидывает все новые, истинно чеховские с его точки зрения, признаки поэтики. Он спорит с суетностью внешней динамики, увлекающей учеников. Надо обращать внимание на «внешнее безразличие», которое, на самом деле, – трагедия. «Это первым открыл Чехов»³⁵. У Чехова не может быть авторского сочувствия³⁶. «Конфликт столкновения персонажей с действительностью – то новое, что открыл Чехов»³⁷. Но водевиль водевилю рознь. Про решение «Трех сестер» у А. Ханушкевича (режиссер заменил заболевшего актера и сыграл Соленого, прохаживаясь по сцене с томиком Чехова; эта случайность прибавилась к остальному – сестры веселы, как и общество офицеров-гостей; фарсы проникают в каждую сцену) Товстоногов говорит, что это «смещение критериев», как у Эфроса. Он называет постановку Ханушкевича «оводевильным» Чеховым и скептически относится к такому преображению.</p> <p>ВМЕСТО РЕЗЮМЕ</p> <p>Товстоногов сложен. Не более, чем всякий художник, но Товстоногов сложен по-особому. Кроме таланта режиссера, педагога, он обладал талантом идеолога и умел блестяще формулировать. Он был непревзойденным оратором на лекциях, убедительным в публичных выступлениях. Он давал под-сказки критикам, обстоятельно информируя «общественность» о готовящейся постановке. При этом процесс создания спектакля не был «разговорным», он строился в режиссерской импровизации и общих поисках режиссера и актеров, но встраивать в эту импровизацию четкие поэтические и</p> <p>³⁴ См.: Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб. Балтийские сезоны. 2007. С. 364–385.</p> <p>³⁵ Там же. С. 11</p> <p>³⁶ Там же. С. 17.</p> <p>³⁷ Там же. С. 29.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	Эм
<p>идеологические установки (вовсе не однозначно прокоммунистические) он тоже умел. Как никто зная учение Станиславского, Товстоногов теоретически обосновывал практическую работу и не давал повода усомниться в своей вере и умении. Он не говорил, что владеет методом действенного анализа, он говорил, что ПЫТАЕТСЯ применить его. Между тем, никто в театре так серьезно и скрупулезно не стремился к ясности, логичности, истинности высказывания на основе открытий Чехова и МХАТа. Этот путь поднимал театр до высоты государственного (общенародного) дела и красоты великого искусства. Как в античности. Среди авторитетов-союзников Чехов у него – на первом месте. Но товстоноговский Чехов, если говорить о поставленном, – это безответная любовь. Другое дело – аналитические отсылки к Чехову. Если бы можно было поставить Чехова так, как о нем Товстоногов ГОВОРИЛ... Но сам Товстоногов терпеть не мог сослагательного наклонения.</p> <p>1990-е годы – граница между Чеховым XX века и Чеховым XXI века. При жизни Товстоногова постановки П. Брука, Дж. Стрелера, П. Штайна представляли собой концепции гуманизма в сценическом облике. На поэтическую, словесную, сюжетную целостность чеховской классики никто не покушался. Постмодернистские соотнесенности (как у Товстоногова с «Тремя сестрами» Немировича-Данченко) связывали нового Чехова с тем, которого открывал МХТ. В понимании жанра сохранялся паритет между драмой и комедией. В 1990-е годы на театральный мир обрушилась волна «чеховианы», не спадающая до сих</p>	<p>пор – фестивали (в прямом и переносном смысле) нон-стоп. В этой волне пост-пост-модернистская деконструкция занимает центральное место. Спектакли Л. Персевой, К. Люпы, А. Щербана как бы испытывают прочность поэтических структур Чехова оптимальными нагрузками – адаптацией или отказом от оригинального текста, заострением жанра до сплошного фарса, разбалансированием экзистенциальных идей этой драматургии и сведением их к одной идее абсурда, снижением статуса героев до толпы и упрощением их духовных горизонтов. О чеховской миссии любви, которой так дорожил Товстоногов, тут не идет речи вообще. Несмотря на такие разрушительные атаки, именно Чехов для наиболее талантливых представителей этой волны – полигон решительных сражений. Именно в Чехове радикальные авторы находят союзника в войне против гладкого, слезливого, фальшиво-утешительного театра сострадания и хилой «правдёнки». При этом чеховские структуры обнаруживают эластичность и поддаются самым отчаянным деформациям. Товстоногов, который был принципиален и логичен, отступал от себя только в одном случае – когда его убеждали талантом. И я думаю, что в театре XXI века такие примеры для него нашлись бы. Ведь он сам терпеть не мог узости и стремился к обогащению театральной правды даже в неприкосновенном Чехове. Это видно было в «Дяде Ване» 1984 года.</p>