



Юрий РЫБАКОВ

Г.А. ТОВСТОНОГОВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ГЛАВЫ ИЗ НЕДОПИСАННОЙ КНИГИ

В день смерти – 23 мая 1989 года – Георгий Александрович Товстоногов, после просмотра прогона спектакля «Визит старой дамы» Дюрренматта (его ставил ученик Товстоногова В. Воробьев), после долгого перерыва, вызванного болезнью, сам сел за руль своего любимого «Мерседеса», купленного на гонорары от спектаклей за границей, и поехал с Фонтанки на Петровскую набережную, домой. Его верная помощница И. Шимбаревич настояла на том, чтобы рядом сел профессиональный шофер. Что-то предчувствуя, она направила вдогонку администратора театра. Необходимые предосторожности не помогли. У светофора на Марсовом поле машина остановилась, и остановилось сердце великого режиссера, последнего в плеяде великих советской эпохи. Похороны состоялись 26 мая на кладбище Александро-Невской лавры.

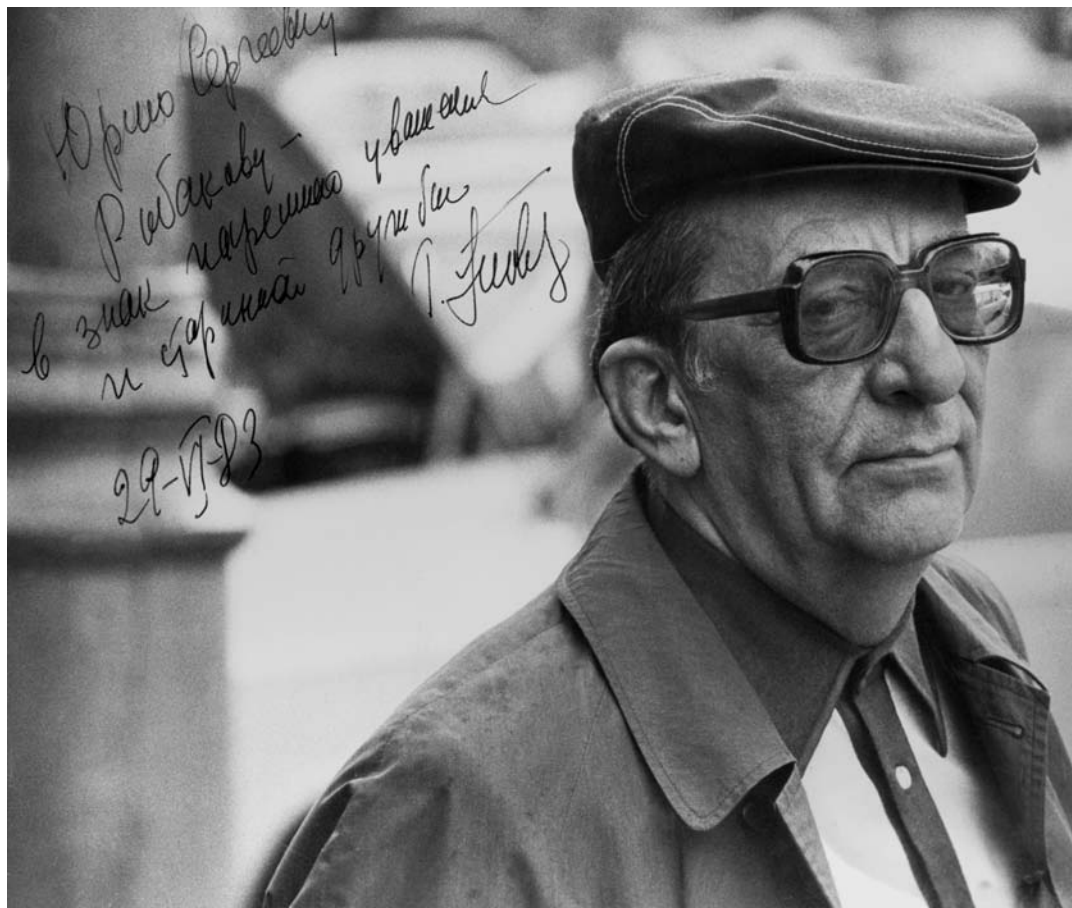
КАКОГО МАСШТАБА ЧЕЛОВЕК ТОВСТОНОГОВ?

Машины любил всю жизнь. Рассказывал, что однажды в юности без всякой подготовки сел на мотоцикл и поехал, посадив к тому же за спину будущую знаменитую актрису Сесилию Такайшвили. Теперь кажется, что завершить свой жизненный срок он мог только на сцене или в машине. Любовь к машинам, конечно, лишь штрих характера, но очень показательный, к лицу ему: ощущение скорости и независимости. Ездил уверенно и быстро. Совпало так, что с его смертью закончилась целая историческая эпоха, в которой люди искусства то поднимались к высочайшим творческим вершинам, то шли на тяжкие компромиссы с властью, выдавая черное за белое. Мучительная душевная раздвоенность не миновала, кажется, никого из крупных художников. Не миновала она и Товстоногова. Он и его единомышленники – режиссеры, драматурги, критики – в чрезвычайно неблагоприятных, подчас попросту враждебных обстоятельствах, когда

властям всюду мерещилось инакомыслие, добивались художественных результатов мирового уровня и сохранили достоинство театрального искусства. История отвела Товстоногову это, а не иное время. Он не избежал и не мог избежать его влияния. Парадокс времени, впрочем, еще и в том, что даже те художники, которые сознательно и старательно усваивали рекомендованную идеологию, в моменты творчества забывали обо всем и создавали произведения, подтверждавшие вечную мысль о том, что искусство выше всех идеологий.

Товстоногов обладал чувством истории, искренне, а не декларативно уважал предшественников, ощущал традицию, метод и школу как трамплин для прыжка вперед. Почти сорок лет его искусство, его спектакли и его суждения по теоретическим вопросам – а он был одним из самых «пишущих» режиссеров – служили творческими ориентирами для сценического искусства всего тогдашнего Союза ССР. Как бы он отнесся к тому, что

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



его родина, Грузия, теперь другое государство, граница? Наверное, порадовался бы тому, что Грузия обрела независимость, о которой долго мечтала, и огорчился бы: как ему разделить между двумя государствами свое родословие, мать – грузинка, отец – русский, как поделить культурную принадлежность, в которой российское и грузинское неделимо перемешаны. Он чурался политики сознательно, борьбы не искал, хотя изредка подписывал письма в защиту гонимых. В партии не состоял, но честно ставил спектакли ко многим юбилейным датам. Его отношение к советской

истории было сложным, менялось со временем. Он понимал, что в так называемых «историко-революционных» пьесах она фальсифицирована, но знал, что вера в справедливость, в идеи равенства и братства у многих деятелей революции была искренней.

Циником он не был, точно знал, что цинизм убивает творчество на корню. Воспитанное чувство историзма, равно как и серьезные познания в истории, литературе, музыке, архитектуре, изобразительном искусстве, питали его творчество. Его режиссерское новаторство облекалось в традиционные формы

«Юрию Сергеевичу Рыбакову – в знак искреннего уважения и старинной дружбы. 29-11-83. Г. Товстоногов»

Pro настоящее



реалистического, психологического театра, но при этом он чутко улавливал плодотворные идеи из иных театральных систем и дозированно использовал их по мере художественной надобности.

Он твердо знал, что опыт предшественников плодотворен и высоко чтит учение К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, понимал величие Вс.Э. Мейерхольда, уважал своих непосредственных учителей, А.М. Лобанова и А.Д. Попова, и помнил, что первые театральные восторги он получил от спектаклей Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели. Человек большой гуманитарной эрудиции, Г.А. Товстоногов свободно чувствовал себя в пространстве мировых театральных идей и сам обогатил это пространство.

«Успех в театре, – заметил С. Юрский, говоря о Товстоногове, – это доказательство правды». («Какого масштаба человек Товстоногов?» – это вопрос С.Ю. Юрского. – **Ю.Р.**) Успех его спектакли имели почти всегда, а его театры – ленинградские театры им. Ленинского комсомола и Большой драматический знали счастье непрерывного успеха, пока он стоял во главе их. Он обладал невероятно обостренным чувством зала, духовных запросов и потребностей зрителей. Неколебимо верил в истины психологического театра и знал, что главное в сценическом искусстве – человек, характер человека, противостояние людских намерений. В истории остаются имена и деяния. Имя Товстоногова останется долго, войдет в легенды русской сцены. Шелуха отлетит, зерно останется. Он воспитал поколения

артистов, режиссеров, художников, воздействовал на стиль драматургов, уровень его спектаклей подтягивал критику. Опыт его педагогической работы привел к созданию своеобразной системы преподавания режиссуры и актерского мастерства, которая дает право говорить о «школе Товстоногова».

В Большом драматическом он собрал и воспитал труппу артистов неслыханной в наши дни популярности, создал единый по духу и стилю ансамбль исполнителей, в котором никто не растерял ни грана своей артистической индивидуальности. Противоречие между артистической индивидуальностью и требованиями ансамбля, проклятием висевшее над сценическим искусством со дня возникновения МХТ, Товстоногов в Большом драматическом снял. Критики говорили также о режиссерской миссии Товстоногова и видели ее в том, что он непринужденно связывал коренные традиции русского искусства с новейшими течениями современного театра. Суммируя мнения критиков, К. Рудницкий, внимательный зритель спектаклей Товстоногова, писал, что в его искусстве «синтезируются театральные идеи Станиславского, с одной стороны, Мейерхольда – с другой, Товстоногов прививает к мощному стволу реалистической образности в духе Немировича-Данченко изысканность таировского рисунка, или вахтанговскую праздничность, или брехтовское “остранение”, умеет солидную академическую приверженность традиции в меру приправить перцем новаторства»¹. Феноменальный успех Большого драматического, который в течение десятилетий не знал непроданных билетов, объясним еще

¹ Рудницкий К. О режиссерском искусстве Г.А. Товстоногова // Товстоногов Г. Зеркало сцены: в 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 4.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



и этим структурным, жанровым, стилистическим разноцветьем его спектаклей.

Как теоретик, Товстоногов в острых дискуссиях отстоял достоинство театра психологического реализма, защитил режиссерские позиции, которые во главу угла ставят литературу, пьесу, из которых извлекается режиссерский замысел и отбираются постановочные приемы. Г.А. Товстоногов оказал духовное влияние на огромное число людей не только своими спектаклями, но и своей личностью. Можно найти сотни свидетельств признательности Товстоногову артистов, режиссеров, зрителей за приобщение к настоящему искусству, за причастие к манящим, неизвестным тайнам творчества. 4 мая 1986 г. выдающийся искусствовед А.Д. Чегодаев пишет Георгию Александровичу (они познакомились в поездке по Америке, когда им было уже немало лет), что был знаком со многими выдающимися людьми, «но, если бы меня спросили, кто из таких людей оказал самое глубокое, решающее, могущественное влияние на мой духовный мир, на всю систему моих идейных, моральных, эстетических принципов – я, не задумываясь, назвал бы пять имен: Борис Пастернак – Владимир Фаворский – Мария Бабанова – Федерико Феллини – и Вы». Сегодня жизнь человека и художника перед нами: в его спектаклях, документах, письмах, воспоминаниях его коллег и близких...

ТБИЛИСИ – ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ²
Мальчик, которого нарекли Георгием, а близкие всю жизнь на грузинский лад звали Гогой, родился 28 сентября 1913 г. в Петрограде, в семье железнодорожного

инженера Александра Андреевича и его жены Тамары Григорьевны Товстоноговых. После Октябрьской революции семья переехала в Тифлис. В анкетах в графе национальность писал «русский», но тут же неизменно указывал: «мать – грузинка». На вопрос советской анкеты о социальном происхождении отвечал – «из дворян». С датой рождения долгое время была путаница, театральная энциклопедия указывает 1915 г., этой датой руководствовалась и Р.М. Беньяш, автор первой книги о режиссере Товстоногове³. Товстоногова как театрального человека, как режиссера породил Тбилисский ТЮЗ. «В ТЮЗе <...> была сильная труппа русских артистов и отличная режиссура, – вспоминает Анатолий Гребнев, уроженец Тбилиси. – <...> Во главе ТЮЗа стоял умный и талантливый режиссер Николай Яковлевич Маршак, впоследствии Товстоногов назовет его своим первым учителем; оформляла спектакли художница Ирина Штенберг, музыку писал Владимир Бейер. Песни из тюзовских спектаклей мы, тогдашние зрители, помним по сей день.

Могу сказать, что все поколение наше прошло через ТЮЗ, было в поле его притяжения. Я мог бы назвать М. Хуциева, Л. Кулиджанова, Б. Окуджаву<...>⁴.

Атмосфера города, в котором наряду с ТЮЗом были прекрасные грузинские театры – теперь им. К. Марджанишвили и им. Ш. Руставели, еще блистали Ахметели и сам Марджанов, был [русский] Театр им. А.С. Грибоедова, спорили Паоло Яшвили и Тициан Табидзе, художники. Из этого «детства» вышли и С. Параджанов, и О. Тактакишвили, и Г. Товстоногов.

² Материалы этой и нескольких следующих глав использованы Ю. Рыбаковым в статье о первых режиссерских опытах Г. Товстоногова. См.: Рыбаков Юрий. Молодой Товстоногов // Театр, 2003, № 4. С.148–156. – Прим. ред.

³ Беньяш Р. Георгий Товстоногов. Л., 1961.

⁴ Гребнев Анатолий. Рядом с Товстоноговым // Цит. по: Гребнев Анатолий. Записки последнего сценариста. М., 2000. С.180–181.

Pro настоящее


Увлечение театром началось еще в школе, где был драмкружок, судя по тому, что к спектаклям выпускались печатные программки, дело было поставлено солидно. Первый школьный спектакль с участием Товстоногова был сыгран в ноябре 1930 года. Была представлена пьеса «Перископ с правого борта» (автора пока установить не удалось). Это самый первый выход будущего режиссера на сцену. В школьном театре он не последний человек, его имя – в числе членов Совета драмкружка. В семье никто театром не увлекался, отец не поддерживал желание сына профессионально посвятить себя сцене, и по его настоянию юный Товстоногов поступил в Тбилисский институт инженеров железнодорожного транспорта, в котором, однако, проучился всего год. Факт сам по себе малозначительный, но приведем его, чтобы показать отношение Товстоногова к почтенному институту. В начале 1980-х г.г. он получил письмо от своего школьного товарища, с которым учился и в институте. Автор письма (Акакий Котария) вспоминает: «Не забуду один эпизод. Арчил Кириллович Харадзе, профессор высшей математики, читая лекцию, сделал в формуле какое-то преобразование, добавив при этом, что “этим мы убиваем двух зайцев”. На это последовала твоя реплика мне на ухо: “А на ... нам зайцы?”⁵. Ясно, что при таком отношении к точным наукам, театр не мог не победить в душе молодого человека. Обычно очень сдержанный в выражении чувств, Товстоногов отвечает школьному товарищу взволнованным письмом от 31 января 1983 г.: «Дорогой мой Акакий! Ты не можешь себе представить, какую

радость доставил мне своим письмом. Нахлынуло такое количество воспоминаний из нашей школьной и студенческой жизни, что я несколько дней находился в каком-то странном состоянии. Память стала выбрасывать огромное количество людей, названных и не названных в письме, которые, казалось, навсегда ушли из моей жизни. И вот ты всколыхнул это во мне и спасибо тебе за это и за память обо мне. Будешь ли ты в Ленинграде или я в Тбилиси – надо обязательно увидеться! Еще раз спасибо, желаю тебе всего самого лучшего, привет всем твоим близким».

В школе [он] учился хорошо, и школа была хорошей, «немецкой», как бы сказали теперь. От школы – отличное знание немецкого языка и очень приличный французский. Кроме того, как на родном, [он] говорил на грузинском. По-русски с детства писал очень грамотно, в его школьных сочинениях – ни одной грамматической ошибки.

Он нежно любил город своей юности. Однажды, дело происходило на юбилейном вечере в Театре им. Ш. Руставели, С. Юрский брал у Товстоногова шутовское интервью и задал вопрос: «Как вам нравится город Тбилиси?» Товстоногов ответил серьезно и даже с некоторой патетикой: «Это странный вопрос, – сказал он. – Я не могу восхищаться городом Тбилиси как иностранец. Это мой город. Это все равно, как спросить, нравятся ли вам ваши родители, ваш брат, ваша сестра. Это не может нравиться или не нравиться. Это – мое».

С детства Товстоногов органично впитывает две мощные художественные культуры – грузинскую и русскую, хорошо знает западную литературу. Широкий культурный

⁵ Архив Г.А. Товстоногова в БДТ, папка № 451.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



кругозор будет отличать его режиссуру, его теоретические и педагогические работы.

Очень любил грузинскую поэзию, особенно Николоза Бараташвили. Его стихотворение «Синий цвет» в переводе Б. Пастернака часто читал публично.

Не будет преувеличением сказать, что в театр юного Товстоногова потянул грузинский театр того времени, другого он просто еще не видел, а в Грузии тогда было что посмотреть и чем навсегда увлечься.

Сама сценическая жизнь Грузии конца 1920 – начала 1930-х была театральна и драматична. Маститый Котэ Марджанишвили в острой борьбе обновляет грузинскую сцену, воспитывает плеяды замечательных артистов: Верико Анджапаридзе (много лет спустя в фильме Т. Абуладзе «Покаяние» [она] произнесет многозначительную и прекрасную фразу о дороге к храму), Ушанги Чхеидзе, Акакий Хорава, Васо Годзиашвили...

Гремят спектакли Марджанишвили – «Овечий источник», «Затмение солнца в Грузии», «Гамлет». Под его руководством растет режиссер Сандро Ахметели. По его инициативе и при поддержке Мастера, как именуют Марджанишвили, создается актерская корпорация, чтобы продолжить реформы грузинской сцены. Корпорацию называют по названию реки на родине Мастера – «Дуруджи». Еще один превосходный артист публично, по ходу спектакля зачитывает манифест корпорации: «Грузинский театр, всплывающий из тины болотной», «Артист пламенный, артист сумасшедший, мятежный, гордый, артист на вздыбленном коне». Скандал в зале. Поэт Паоло

Яшвили громогласно тут же поддерживает корпорацию. Статьи в газетах, споры в публике. Чуть позже дороги Мастера и Ахметели разойдутся, и сам бывший ученик станет Мастером, и прогремят его спектакли «Разлом», «Анзор», «Ламара», «Разбойники», которые войдут в историю театра и которые увидит юноша Товстоногов. Можно ли было не увлечься таким театром с таким накалом творческих страстей.

В феврале 1978 г. дочь Ахметели Манана прислала Товстоногову только что вышедший сборник материалов о жизни и творчестве отца. Благодаря ее за это, Товстоногов написал: «Я чрезвычайно чту его память, и хотя по возрасту не имел счастья никогда с ним общаться, но прекрасно помню его спектакли как зритель»⁶.

Товстоногов не оставил развернутых воспоминаний о своих юношеских театральном впечатлениях. Какими они могли быть, можно представить по книге Михаила Туманишвили, преданного ученика Товстоногова. «Тысяча девятьсот тридцать четвертый год, – вспоминает он. – Мне всего тринадцать лет (Товстоногову – двадцать один. – **Ю.Р.**) Театр имени Руставели, “Разбойники” Шиллера, “Ин тираннос!” – так это называлось на грузинской сцене. Сила впечатления была настолько большой, что все остальное отодвинулось на второй план. <...> Мою театральную Америку <...> открыл <...> человек-герой из моего детства – режиссер Сандро Ахметели»⁷. Под этими словами Товстоногов бы подписался.

Основы его знаний и духовной культуры закладывались со школьных лет. Видимо, хорошие

⁶ Архив Г.А. Товстоногова в БДТ, папка № 451.

⁷ Туманишвили М. Режиссер уходит из театра. М., 1983. С. 15–16, 18.

Pro настоящее

педагоги научили его читать много и – главное – внимательно. Сохранились тетрадки с его школьными сочинениями, разборами литературных произведений, входивших в программы старших классов. Аккуратным почерком, явно с интересом к предмету разбираются «Отцы и дети» и «Новь» И. Тургенева, «Вишневый сад» и «Мужики» А. Чехова, «Олеся» А. Куприна, «Книжка чеков» Г. Успенского, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского. Разборы эти отражают тогдашние излишне социологизированные подходы к литературе, но одновременно в них достаточно ощутимо сказывается эмоциональное, личное впечатление от литературного текста. Школьник Товстоногов отмечает, что русская литература много писала о разложении дворянства, считает что «Чехов произнес надгробное слово над свежей могилой. Правда, – продолжает школьник, – автор подошел к процессу умирания дворянства не с классовой точки зрения, а скорее общечеловеческой, выразив свою жалость к персонажам пьесы, но картина вымирания дворянских гнезд и появление буржуазных хозяев получилась полная». Текст датирован 12 декабря 1928 г. От детства тянутся театральные мечты. Всю жизнь Товстоногов мечтал поставить «Вишневый сад», но предъявлял какие-то особенные требования к будущей исполнительнице роли Раневской, которую так и не нашел.

В 1927 г. Н.Я. Маршак, брат знаменитого поэта и переводчика С. Маршака, и К.Я. Шах-Азизов (при участии М. Барутчева и М. Вахнянского, как сообщила Т.К. Шах-Азизова) создали в Тбилиси театр

юного зрителя, который имел «русский сектор». Судя по афишам, театр менял наименования, чаще его называют Тбилиским Театром юного зрителя, но был он и имени Кагановича, носил и причудливое название «имени 1-го ЗАКСЛЕТА». Видимо, это какой-то Закавказский слет. В этот театр и поступил Товстоногов в 1931 г. «в качестве актера и ассистента режиссера». Как Н. Маршак угадал во вчерашнем школьнике задатки режиссера – чудо и тайна.

В декабре 1931 г. он уже играет в пьесе популярного тогда тюзовского драматурга Н. Шестакова «Путь далекий» роль злодея Камертонова. На сохранившейся фотографии и рисунке неизвестного художника герой Товстоногова имеет обвислые усы и обмотанный вокруг шеи шарф – типичный «не наш человек». Спектакль шел довольно долго, есть программка 1933 г., в которой Товстоногов обозначен прозрачным псевдонимом – Г. Ногов. Сопоставление двух программки показывает, что пьеса и спектакль явно перерабатывались: исчезли некоторые персонажи, введены новые исполнители. Сыграл он и в пьесе «На полюс» роль храброго генерала Альдобрандини – на рисунке герой в меховом шлеме и с трубкой во рту. В спектакле «Сказка о купце и работнике его Балде» играет Роль писаря и удостоивается первого упоминания в прессе. «Из исполнителей, – пишет газета “Заря Востока”, – необходимо отметить работу Турманина (Балда), Глобенко (Купчиха), Бубутейшвили (Пульхерия) и Ногова (писарь)».

На сохранившемся рисунке писарь выглядит очень смешно – стоит в подобострастной позе, под

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



мышкой – толстая книга, на голове – игривый хохолок.

В пьесе того же Н. Шестакова «Аул Гилже» играет роль Мусы Хаджиева: борода – клином, на голове – шапочка вроде сванской, в руке – маленькая трубка, взгляд – одновременно решительный и грустный. Роли ему доставались сплошь характерные – на героя не тянул и в будущем актерских амбиций не имел, но режиссерски, как отмечают все без исключения его актеры, показывал гениально.

Н.Я. Маршак и К.Я. Шах-Азизов, тогда директор Тбилисского ТЮЗа, ставший на всю жизнь добрым гением Товстоногова, разглядели в юноше именно режиссерский дар и направили его на учебу в Москву в Театральный институт на режиссерский факультет. Случилось это в 1933 г.

МОСКВА И ТБИЛИСИ – ТЕАТРАЛЬНЫЕ УНИВЕРСИТЕТЫ

В Москве, в институте открывался удивительный театральный мир. Небольшой, но реальный сценический опыт, обретенный в тбилисском ТЮЗе, подвергался проверке и пересмотру. В мае 1938 г. группа студентов режиссерского факультета ГИТИСа смотрела в Оперно-драматической студии К.С. Станиславского «Три сестры» в присутствии самого Мэтра и потом имела с ним беседу. Некоторые участники просмотра и беседы, а среди них были Б. Покровский, Г. Товстоногов, М. Рехельс, А. Некрасова, Ю. Поличинецкий и другие, оставили свои воспоминания.

Удивил студентов-режиссеров «туалет» артистов, то есть сумма особых упражнений, «разминавших» актерский аппарат.

«Спектакль начался как-то легко, – вспоминает М. Рехельс, – незаметно, без перехода: вот такими мы были, а такими стали. ...Это были те же студийцы. Те же, но совсем не те! Или это чеховские герои появились перед нами совсем не такими, какими представлялись? Может быть, и оттого, что декораций, костюмов, гримов не было, за окном был май и солнечные лучи, а не театральные софиты освещали происходящее, нам казалось, что присутствуем мы не на спектакле, а на дне именин в доме Прозоровых...»⁸.

Вспоминает Б. Покровский: «В студии явно творилось театральное чудо. Мальчики и девочки, прыгающие вокруг Станиславского, вызывающие в нас зависть, а значит и неприязнь, сыграли Чехова так, как не играли в то время нигде. Мхатовские спектакли после их показа казались устаревшими и фальшивыми. Это был новый театр! Куда делись эти великие достижения? Почему не укрепились, не развились? Почему, наконец, не отразились на деятельности Художественного театра? <...> [Станиславский] предугадывал новую манеру игры, новую стилистику театра. <...> Конечно, многое, найденное Станиславским в последние годы его жизни, помогло движению нашего театра в современность, но, увы, коэффициент полезного действия его открытия был все же обидно мал»⁹.

Товстоногов жадно смотрит спектакли московских театров, в год окончания института – 1938-й – вспоминает их и составляет список.

Большой театр – «Пиковая дама». Филиал Большого – «Риголетто». МХАТ-I – «Таланты и поклонники», «Егор Булычов», «Женитьба

⁸ Цит. по: И Виноградская. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: в 4 т. М., 1976. Т. 4. С. 526.

⁹ Покровский Б. Ступени профессии. М., 1984. С. 19–20.

Pro настоящее

Фигаро», «Воскресение», «Гроза». Филиал МХАТа – «Дядюшкин сон», «В людях», «Дни Турбиных», «Хозяйка гостиницы», «Пиквикский клуб». МХТ-2 – «Свидание», «Испанский священник», «Часовщик и курица», «Униженные и оскорбленные». Театр им. Евг. Вахтангова – «Егор Булычов», «Принцесса Турандот», «Интервенция», «Человеческая комедия», «Дорога цветов», «Коварство и любовь». Камерный театр – «Гроза», «Негр», «Укрощение мистера Робинзона», «Жирофле-Жирофля», «Машиналь», «Оптимистическая трагедия», «Египетские ночи». Малый театр – «Ревизор», «Бешеные деньги», «Скутаревский», «Бойцы». Театр им. Вс. Мейерхольда – «Список благодетелей», «Последний, решительный», «Лес», «Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями». Театр Революции – «Недоросль», «Улица радости», «После бала», «Мой друг», «Личная жизнь». Новый театр – «Без вины виноватые», «Уриэль Акоста». Театр МОСПС (Театр им. Моссовета) – «Вздор». Театр п/р Р. Симонова – «Эллен Джойс», «Таланты и поклонники», «Вишневый сад». ТРАМ – «Продолжение следует», «Чудесный сплав», «Бедность не порок», «Соло на флейте». Театр ВЦСПС – «Матросы из Катарро», «Вздор». Театр Красной Армии – «Шутники», «Гибель эскадры», «Чужой ребенок». Театр п/р Ю. Завадского – «Любовью не шутят», «Простая вещь», «Волки и овцы». Реалистический театр – «Бравый солдат Швейк», «Мать», «Аристократы».

Посещает также Театр оперетты, мюзик-холл, в Еврейском театре смотрит спектакль «Миллионер, дантист и бедняк», в

гастролировавшем Большом драматическом театре – «Слугу двух господ», а в Театре п/р С. Радлова – «Вечер водевилей».

Начавшийся в школьном драмкружке процесс формирования художника-профессионала вступил в решающую фазу. Восхищают педагоги по режиссуре – А.М. Лобанов и А.Д. Попов. Последнего он глубоко уважал, а Лобанова боготворил, называл «режиссером из будущего». И написал о нем слова, которые поразительным образом сегодня можно отнести и к самому Товстоногову, ученику Лобанова: «Он принадлежит к тем фигурам в истории искусства, значение которых все возрастает по мере того, как время их уходит в прошлое. Таких в нашем театре немного. Их работа и судьба освещены отблеском событий, наложивших свой отпечаток на эпоху. Драматическое напряжение их жизни, а оно непременно у таких людей, возникает не из повседневного соперничества или соревнования с другими направлениями в искусстве, но из драматизма самого времени»¹⁰.

Многое в будущем искусстве Товстоногова идет от Лобанова, который «был человеком великой русской культуры. Культуры отношения к искусству, к делу, к человеку и просто культуры»¹¹. Из этого постулата Товстоногов вывел и метод подхода к решению спектакля: «Я все знаю и именно поэтому свободен в своем подходе к пьесе!»¹². От Лобанова идет и товстоноговский принцип подхода к классической пьесе: «Когда я теперь ставлю классическую пьесу, то рабочая формула такова: мы ставим пьесу о прошлом, написанную сегодня»¹³.

Класс актерского мастерства вел Н.С. Плотников. Сохранилась

¹⁰ Товстоногов Г.А. *Режиссер из будущего* // Андрей Михайлович Лобанов. *Документы, статьи, воспоминания*. М., 1980. С. 388.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 390.

¹³ Там же. С. 391.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



программка зачета по актерскому мастерству на третьем курсе. Как режиссер Товстоногов ставит отрывок из «Дней нашей жизни» Л. Андреева, как актер играет Порфирия в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского. Отрывок ставит известный впоследствии режиссер М. Рехельс. Параллельно с учебой Товстоногов ставит спектакли в своем родном тбилисском ТЮЗе.

Первым своим спектаклем считал «Предложение» А. Чехова, который был поставлен в 1934 г., а не в 1933-м, как ошибочно указано в сборнике «Зеркало сцены». Никаких свидетельств об этом спектакле не сохранилось, есть лишь основание полагать, что ставился он вместе с Н.Я. Маршаком. Творческая биография Товстоногова опровергает распространенную мысль о том, что режиссура – это профессия зрелого возраста. Он стал профессионалом удивительно рано и быстро, но так же быстро почувствовал, что между понятиями «профессионал» и «творец», «художник» есть серьезная разница. В определенный момент он драматически ощутит эту разницу.

Пока же, не покладая рук, работает, учится и ставит спектакли. В списке его работ, который приложен к двухтомному сборнику «Зеркало сцены» указано, что он поставил в 1935 г. «Музыкантскую команду» Д. Дзеля и в 1936 г. – «Голубое и розовое» А. Бруштейн. Это не совсем точно. Спектакли ставил Н. Маршак при активном участии Товстоногова. Из газетной заметки о «Голубом и розовом» узнаем, что «художественный руководитель театра Н.Я. Маршак и молодой режиссер Г. Товстоногов

прекрасно раскрыли замысел автора и сумели донести его до юных зрителей»¹⁴. Это ставит под сомнение и данную в «Зеркале сцены» датировку спектакля – 1936 г. Вряд ли репортерская заметка в вечерней газете могла выйти только через три месяца после премьеры.

РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ

Первая полностью самостоятельная работа – «Женитьба» Н. Гоголя. Судя по эскизу афиши, спектакль шел под названием «Совершенно невероятное событие». На эскизе рукой Товстоногова написано – «Октябрь, 1935. Первая самостоятельная режиссерская работа». Сохранилась и небольшая, в три странички, рукопись, озаглавленная «К постановке “Женитьбы” в тифлисском ТЮЗе».

Постановщик считает, что основная тема спектакля – «моральное разложение класса, изжившего себя экономически». Видимо, такое определение темы самому кажется скучным, говорится по тогдашней привычке оперировать социальными категориями, а потому он больше о «классе» не говорит, а переходит к стилю и жанру спектакля. Ключ для поиска стиля спектакля он видит в подзаголовке «Совершенно невероятное событие» и находит достаточно выразительный образ: «Гоголевский Петербург, – пишет молодой режиссер, – похож на поверхность большого взбаламученного болота. Герои “Женитьбы” укрывались где-то на дне этого болота и тихо прозябали в своей укромной луже. И вот в жизнь этих никчемных, нелепых и смешных людей врывается вихрь “совершенно невероятного события”. Герои лужи завертелись в карусели необычайного, в

¹⁴ «Вечерний Тбилиси», 1937, 12 марта.

Pro настоящее

них проснулись “самые сильные страсти”».

Это уже точное режиссерское видение спектакля, тут угадан ритм, есть чем поманить актеров, показать направление в развитии характеров. Товстоногов считает пьесу «реалистической комедией», но не согласен «с традиционной точкой зрения на “Женитьбу”, как на бытовую комедию», потому, по его мнению, «гипербола, комическое несоответствие, абсурдное умозаключение, гротеск – вот особенности стиля данной комедии».

Режиссерская экспликация говорит о стремительном приобретении молодым режиссером профессиональных навыков, но представить спектакль в его конкретности сегодня невозможно. Сохранилась только одна рецензия, да и назвать так газетную заметку можно лишь с большой натяжкой. 1 ноября 1935 г. «Тифлисский рабочий» пишет, что «классическая комедия Гоголя “Женитьба” рассчитана на детей старшего возраста, учеников 7–8 классов. Театр остается верен своей традиции. Уже с начала сезона он шагает в ногу со школой, являясь ее чутким помощником». Далее следует великолепный пассаж в духе того времени: «Широко используя метод социалистического реализма, театр в “Женитьбе” дает яркий анализ каждого образа бессмертной комедии». Автор заметки Э. Миль сообщает, что «неудержимый смех несется из зрительного зала, когда безынициативный, нерешительный Подколесин, влекомый чужой волей, чужим желанием, убегает через окно на грани реального осуществления своей мечты – женитьбы. Как в калейдоскопе, проходят перед зрителями

образы. Отставной моряк Балтазар Балтазарович, у которого осталось от многолетней службы только бахвальство и застарелая подагра. Экзекутор Яичница – тупое и глупое существо, один из тех, кто вошел в историю русской литературы типизированным образом – низкопоклонника и дельца». По этой, хотя и не очень внятной рецензии видно, что спектакль имел успех, вызывал, как положено в комедии, смех. Нашлась всего одна фотография: по лестнице спускается Кочкарев (играл его артист М. Смирнов), держа в правой руке цилиндр и белые перчатки. На лице его блуждает счастливая и лукавая усмешка, кок на голове взбит, на шее – большой шарф, а самое главное, что, видимо, и означало «гротеск» в спектакле и вызывало смех, – у него явно увеличен нос, а левая бровь нарисована дугой вниз. Похож он больше на Хлестакова, а не на современных Кочкаревых, в которых непременно ищут чертовщину. Сейчас, конечно, можно только гадать, но если режиссер сознательно сближал Хлестакова и Кочкарева, то в этом был серьезный сценический смысл, хотя и не бесспорный.

МОСКВА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

За время учебы Товстоногов обошел практически все московские театры и познакомился с творчеством всех ведущих режиссеров того времени. С К.С. Станиславским и Вс.Э. Мейерхольдом виделся лично.

К Мейерхольду пошли группой однокурсников – Г. Товстоногов, М. Рехельс, Б. Покровский и А. Бакалейников (последний долго и плодотворно работал в периферийных театрах). В 1974 году М. Рехельс опубликовал воспоминания об

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



этой встрече¹⁵. Пошли наугад, без приглашения. Позвонили в дверь квартиры, и великий режиссер их принял и, по словам мемуариста, говорил с ними долго и о многом. Было это в июне 1938 года. М. Рехельс считает также, что «Беседа со студентами-выпускниками» Вс. Мейерхольда, опубликованная в двухтомнике «Статьи. Письма. Речи. Беседы»¹⁶, представляет собой запись разговора именно с ними.

Мастер говорил о том, что материалом творчества режиссера является его воображение. «Разбудить воображение, – говорил Мейерхольд, – растормошить фантазию можно после постоянного тренажа». И предлагал четыре основных, наиболее эффективных способа достичь этого: изучать биографии великих людей, путешествовать, изучать произведения великих мастеров искусства и читать композиционно острую литературу. Товстоногов все эти советы принимал к исполнению – альбомы с репродукциями мастеров живописи занимают в его личной библиотеке огромное место, музыку чувствовал тонко (уже в последние годы жизни взаимная дружеская привязанность связывала его со скрипачом и дирижером оркестра «Виртуозы Москвы» Владимиром Спиваковым). Читал много и разнообразно. Любил читать биографии великих людей. «Сердечно благодарю тебя, – пишет писателю Г. Гулиа, – за “Омара Хайяма”. Мне эта книга чрезвычайно интересна: неплохо зная его как поэта, очень мало попадалось сведений о нем самом, а здесь исчерпывающе. Еще раз благодарю»¹⁷.

Путешествия обожал и ездил за границу много (по тем временам),

то как член какой-либо делегации, то как постановщик спектаклей. Напомним попутно, что выезды за «железный занавес» строго регламентировались, контролировались и дозировались начальством. Оно требовало от подведомственных организаций сведений о количестве дней, проведенных человеком в капиталистических странах за год. Выезды в страны социалистического лагеря не учитывались, кроме Югославии. Эта бюрократическая причуда позволяет теперь точно знать – где и сколько времени провел Товстоногов за рубежом. С 1966 г. по 1984 г. он побывал в 15 капиталистических странах и суммарно прожил в них 795 дней, то есть более двух лет.

Москва, ГИТИС, встречи со Станиславским и Мейерхольдом, несомненно, дали Товстоногову профессиональные знания, обогатили эрудицию, но процесс учебы внутренне был драматическим: с болью и кровью ломались первоначальные, тюзовские театральные пристрастия, рушилась любовь к определенному виду театра, к конкретному театру, где он уже пробовал свои силы и не без успеха, к стилю, разительно не похожему на то, что видел он в студии Станиславского или на спектаклях Мейерхольда.

Зная сегодня всю творческую биографию Товстоногова, ясно видишь, что в его жизни было несколько переломных моментов, творческих и психологических, а, может быть, и мировоззренческих кризисов, которые всегда были плодотворны, двигали его художественную мысль и практику вперед.

Годы учебы – первый такой переломный момент. Он внутренне

¹⁵ Рехельс Марк. Штрих к портрету // Театр, 1974. № 2. С. 33–44.

¹⁶ Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 503–506.

¹⁷ Архив Г.А. Товстоногова в БДТ, папка № 457.

Pro настоящее



от чего-то отказывался под «влиянием Москвы» – от ТюЗа, Маршака, от обаяния грузинского театра. Это был сложный процесс – кое от чего отказался совсем, а что-то осталось в творческой душе навсегда, хотя и в переплавленном виде. Осталась любовь к обаятельной грузинской культуре, блистательно отразившаяся через многие годы в спектакле «Ханума». Останется открытость к иным театральным системам – и отзовется интересом к Вахтангову, Брехту, Мейерхольду, при неизменной верности духу, не букве Станиславского.

К концу его пребывания в ГИТИСе жизнь в стране окрасилась в трагические тона. Жизнь, ее горькая реальность не могли не сказаться на формировании внутреннего мира Товстоногова. В 1937 г. семью Товстоноговых, как многие тысячи других, настигла горькая беда – безвинно арестован и вскоре расстрелян отец. Много позже в телевизионной беседе Товстоногов скажет: «У меня был репрессирован отец. Меня исключили из института как сына врага народа. Потом Сталин сказал, что дети за отцов не отвечают, и меня восстановили обратно. Как я это сегодня понимаю, так и в 37 понимал. Ничего не изменилось в оценке этих событий. Мне было все ясно тогда. Я к 70-летию Сталина поставил “Из искры” (пьеса Ш. Дадиани) о молодом Сталине. Нам приказали. Поставил и получил Сталинскую премию. Булгаков тоже написал пьесу “Батум” о молодом Сталине. Если я не выполнял – меня снимают. Тирания такая была, что и говорить не приходится»¹⁸.

Году в 1976-м Товстоногов получил письмо (оно не датировано, но автор сообщает свои

впечатления от «Истории лошади», стало быть, после 1975 г.) от некоего В.А. Чинчаладзе, который рассказывает Товстоногову интересную историю. «Совсем недавно, – говорится в письме, – в возрасте 90 лет умер довольно маленький писатель Родион Коркия. Незадолго перед смертью его посетил хорошо ему знакомый поэт. Умиравший, но еще находящийся в здравом рассудке, признался ему в следующем: “Из искры” Ш. Дадиани – моя пьеса”. Не удивляйтесь. В тридцать седьмом Берия вызвал Шалву к себе и сказал: «Вот в России граф Алексей Толстой написал “Хлеб”. Цена этого “Хлеба” для нас особенно ценна тем, что его написал граф, пусть даже бывший. И нам очень хотелось бы, чтобы князь Дадиани написал о революционной деятельности товарища Сталина в Грузии». Ш. Дадиани, как сказано далее, отказался, и тогда Берия вызвал Коркию и велел писать ему, но автором будет значиться Дадиани. Берия обещал его щедро отблагодарить. Слово сдержал – «преподнес вот эту 4-х комнатную барскую квартиру, и это в то время, когда даже большие писатели ютились в клетушках». Ни опровергнуть, ни подтвердить эту историю нельзя, но можно себе представить, что, получив это письмо, Товстоногов почувствовал укол в сердце от напоминания о его пусть подневольном участии в прославлении «вождя народов».

Впустить в себя то новое, что дала Москва, закрепить его в творческой душе можно, только от решившись от старого опыта, от впитанных с детства театральных взглядов. Эту внутреннюю перестройку своего художественного организма Товстоногов продельывает сознательно.

¹⁸ Программа Ленинградского телевидения. Эфир 29 июня 1990 г. Записано автором на пленку с экрана.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



БОРЬБА С РОМАНТИЗМОМ

В 1934 г. он пишет режиссерский план «Разбойников»¹⁹, в следующем – составляет план «Коварства и любви». Выбор не случаен, тут просматривается явная, хотя не объявленная полемика со знаменитым спектаклем Ахметели «Ин тираннос!» («Разбойники»), премьеры которого состоялась в феврале 1933 г. Молодой режиссер как будто хочет самостоятельно пройти путь романтического искусства, попробовать этот стиль на свой зуб, примериться к нему, а, может быть, проверить универсальность той новой системы, которая ему открывается на занятиях Попова и Лобанова, в спектаклях Художественного театра. В спектакле Ахметели видели «революционное выступление новых социальных сил против феодальной деспотии, узурпирующей права свободной личности»²⁰.

Товстоногов в своей разработке режиссерского плана отделяет идею пьесы от идеи своего воображаемого спектакля.

В разделе «Идея произведения» он пишет, что Карл Моор, «олицетворение молодой интеллигенции революционного бюргерства, жертва травли и клеветы, обездоленный и нищий, поднимает знамя восстания и делается главой разбойничьей банды».

В разделе «Идея спектакля» он задает вопрос: «Насколько приемлема для нас эта идея индивидуалистического бунта против феодализма? Имели ли место события, описанные Шиллером, в реальной действительности? Да, имели. Отдельные восстания вспыхивали, как искры, то в одном, то в другом уголке тогдашней Германии, происходящие в форме разбойничьих

налетов и бывшие явлениями не редкими. Итак, приемлема ли для нас идея автора? Нет, неприемлема. Неприемлема потому, что Шиллер заставляет Карла Моора добровольно отдаться в руки правосудия. Карл Моор до конца честен и благороден. Он идеал добродетели. Это сам Шиллер, вернее, его мечта».

Странная мысль разделить идею пьесы и идею спектакля, противопоставить их пришла Товстоногову от Ф. Энгельса, которого он основательно проштудировал в связи с работой над экспликацией «Разбойников». На Энгельса он ссылается неоднократно, цитирует его, в том числе, следующий пассаж: «Это была одна гниющая и разлагающаяся масса²¹. Ремесло, торговля и промышленность были доведены до самых ничтожных размеров. <...> Все было скверно, и в стране господствовало общее недовольство. Не было образования, средств воздействия на умы масс, свободы печати, общественного мнения. Везде только мерзость и эгоизм. <...> в народе не было такой силы, которая смогла бы смести разлагающиеся трупы отживших учреждений».

Таким образом, как пишет Товстоногов, это экономическое состояние страны породило «революционность» в умах, в литературе, в идеологической надстройке, в сознании людей. Обратим внимание, что слово «революционность» поставлено [Товстоноговым] в кавычки. Бунт шиллеровского героя Товстоногов, опираясь на Энгельса, революционным не признает, а стало быть, считает бессмысленным. Далее в экспликации следует фраза, которая в кавычки не взята, но выглядит цитатой: отсутствие

¹⁹ Архив Г.А. Товстоногова в БДТ, папка № 267. Ед. хр. 1003. Опубликован: Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. СПб., 2006. С. 447–452. Текст Г.А. Товстоногова, цитируемый Ю. Рыбаковым, выверен по этому изданию. – Прим.ред.

²⁰ Урушадзе Н. Сандро Ахметели. М., 1990. С. 216.

²¹ Речь идет о населении Берлина. Раздел экспликации называется «Эпоха. Германия 60–90 гг. XVIII века». – Прим. ред.

Pro настоящее

экономических предпосылок для ведения конкретной революционной борьбы, сама сущность класса мелкой буржуазии повели ее не к реальным целям переустройства человеческого общества, а к созданию общих форм протеста, общего пафоса борьбы, индивидуалистического, бунтарского и стихийного восстания, которое в реальной действительности либо разбивалось о военные штыки феодалов, либо простиралось только «до удовлетворения мелких, мещанских и часто личных интересов своих вождей».

«Карл Моор, – продолжает Товстоногов свое исследование, – уже не олицетворение благородства, а один из этих вождей». Несколько странная концепция, возникновение которой объяснимо не только влиянием Энгельса, хотя его нельзя сбросить со счетов, еще долго молодой режиссер будет находиться под влиянием школьного марксизма. Кроме влияния классика марксизма, серьезное значение имело желание противопоставить свое решение спектаклю С. Ахметели. И тут молодой постановщик идет до конца. Товстоногов считает, что Карл по Шиллеру остается честным и благородным человеком, просто классовая сущность не позволяет ему поступать иначе. «Внешне, – пишет Товстоногов, – это сам Шиллер». Уходя от романтического, ахметелевского решения, от «типичного романтика», «образа революционера», Товстоногов пытается найти решение, которое продиктовано его крепнущей верой в школу Станиславского, в реалистический метод и стиль.

Естественно, что и жанр спектакля он, вопреки романтизму

Ахметели, определяет по-иному: «Понимая “Разбойников” не как романтическое произведение, а [как] реалистическую драму, мы достигаем следующее:

1. Правильно вскрываем историческую действительность.
2. Доносим нужную и живую на сегодняшний день идею.
3. Переносим образы с романтических облаков на конкретную почву». Заключает экспликацию Товстоногов уверенностью, что поставленные им задачи выполнимы, но при этом понимает, что текст пьесы будет сопротивляться его трактовке и предусматривает сокращения, перестановки и даже хочет ввести в спектакль свой пролог и эпилог.

Пролог он видит так: «Карлова школа. Строй юнкеров <...>. Барабанная дробь. Герцог Карл-Евгений объявляет строгий выговор слушателю Карлшуле Ф. Шиллеру за написание кощунственной драмы “Разбойники”. Темно. Казарма. За свечой Шиллер. Он только что прочел своим товарищам эту трагедию. Он призывает их к борьбе. Он говорит: “Закон не породил еще ни одного великого человека, а свобода [рождает] великанов и гениев”. Гонг. Начало первого акта».

Эпилог молодому режиссеру видится так: «Через сто лет. Мраморная статуя Шиллера с четырьмя нимфами в городском сквере. Бюргер и его маленький сын. Сын (у отца): “Папа, кто этот человек?” Отец (сыну): “Этот великий человек сказал, что счастье и добродетель всегда в борьбе, но счастье всегда побеждает”».

Трудно сказать, что получилось бы, будь у Товстоногова тогда возможность реализовать свой

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



замысел. Скорее всего, пьеса начала бы сопротивляться, встала бы на дыбы, уж очень умозрителен режиссерский замысел. Сама же экспликация показывает нешуточную работу мысли, самостоятельность суждений, готовность бросить вызов и пьесе, и авторитетным режиссерам. Молодой постановщик как бы проверяет осваиваемый им реалистический метод на оселке классика романтизма.

Шиллер не сразу его отпустил. В 1935 г. в школьной тетрадке он пишет режиссерский план пьесы «Коварство и любовь». На обложке как эпитафия: «Вновь строй тиранов воцарился, люди друг другу снова противостоят. Когда все остальные средства тщетны, решает дело обнаженный меч!».

В Режиссерском плане «Коварства и любви» Товстоногов подробно сравнивает два варианта пьесы и отдает предпочтение первому, то есть «Луизе Миллер», много пишет об условиях жизни Германии, вновь ссылаясь на Маркса и Энгельса, снова пытается бороться с шиллеровщиной. «Первая проблема, которая встала передо мною, это была проблема “шиллерщины”... И вот, я поставил себе задачей “шекспиризировать” Шиллера средствами театра. Работая над “Разбойниками”, я ставил себе эту же задачу, но пошел по ложному пути».

Правильный путь он видит в следующих трех пунктах. Первая его задача – «найти такой внутренний смысл действий того или иного героя (именно внутренний), который бы заставил зрителя поверить, что данный герой только так и никак иначе действовать не может». Вторая его задача – «спрятать тенденцию и, тем самым, лучше

донести ее до зрителя». И, наконец, третья режиссерская задача – «избавить драму от сладкой сентиментальности, которой она не в малой степени подвержена».

Режиссерские разработки совсем юного режиссера содержат много литературного анализа, против которого впоследствии Товстоногов будет предостерегать своих учеников, и очень немного собственно постановочных элементов. Это естественный этап в творческом становлении, это и поиски пути к тому, чтобы лично выразить себя в спектакле. Шиллеровские разработки Товстоногова показывают, что соотносить себя, свой душевный опыт с непредвзятым взглядом на драматургический материал он еще не может. На него сильно давит авторитет классиков марксизма. Тогда так учили, ничего с этим не поделаешь. Нужно было время и опыт, чтобы уйти в подходе к пьесе от «классового подхода».

Товстоногову на это понадобился совсем небольшой срок.

ДАТА РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА

В архиве Товстоногова в Большом драматическом театре лежит потертая папочка с записями, относящимися к студенческой поре. Товстоногов выписывает на память цитаты: «Играя Эрика 14, ищи, где он 16-й. Вахтангов»; «Не играйте мысль – мыслите, не играйте жизнь – живите. Станиславский»; «Гаррик в роли Яго ел виноград. Морозов». Записана притча: «Англичанин приучает селедку к жизни на суше. Вынимает ее из воды на короткий срок, постепенно его увеличивая. Через какой-то промежуток времени сельдь дышит на воздухе в течение получаса.

Pro настоящее



Однажды, гуляя с сельдью по городу, англичанин, переходя мост, уронил ее в воду. Сельдь утонула».

Не видел ли молодой художник в судьбе селедки и свою художественную судьбу? К этому времени он уже научился «жить на суше», принял от учителей новый для себя взгляд на искусство, навсегда поверил в его истинность.

От этих ученических записей – неожиданный переход к серьезному и сокровенному, первый, видимо, прорыв ученика в искусство.

В одной из тетрадок есть датированная – 1935–1936 г. – записка: «Мысли по поводу... А.С. Грибоедов "Горе от ума"»²². [Эпиграф:] «Человек небольшого роста, желтый и чопорный, занимает мое воображение. Ю. Тынянов». Режиссерский план «Горя от ума» посвящается соученице по ГИТИСу Надежде Сергеевне Ветровой.

Товстоногов основательно готовился к работе. Приводит довольно обширную библиографию, вспоминает спектакль Мейерхольда и по пунктам записывает – что ему понравилось, а что не понравилось. Записывает в столбик:

«Не нравится – спектакль в принципе, сцена с декабристами, танец с шалью и бубном, Софья стреляет из ружья, ввод дополнительных действующих лиц, Софья, Лиза и все гости».

Нравятся же молодому режиссеру: «Загорецкий, Хлестова, Скалозуб, Чацкий, Молчалин,

“Чуть свет уж на ногах” – к роялю! поцелуй, Скалозуб застаёт Софью с Молчалиным,

Фамусов – “к императору” – на “цыпочках”,

диалог Чацкого с Молчалиным,

сплетня, съезд гостей».

Товстоногов-студент проявляет самостоятельность суждений, дерзко спорит с великим мастером, которого много позднее назовет титаном и отметит, что «сегодня <...> Мейерхольд воскресает едва ли не в каждом хорошем спектакле»²³.

Спектакль Мейерхольда не нравится ему в принципе, ибо Товстоногов, как он не раз говорил, был воспитан «в иной, не мейерхольдовской школе». Он предлагает свое решение бессмертной комедии.

«В начале прошлого столетия, – пишет Товстоногов, – в эпоху Александра и Николая, Бенкендорфа и Нессельроде, Пушкина и Чаадаева, Пестеля и Рылеева, одним словом, в самую страшную в истории России эпоху, <...> жил человек громаднейшего ума и ослепительнейших способностей, музыкант, математик, дипломат, писатель, стилист, психолог. Он представлял собой единственное явление. Может быть, рядом с ним никого нельзя поставить.

Этот человек был – Грибоедов.

Это самая двойственная фигура в литературе и наиболее характерная для этой эпохи. “Какая страна! Кем она населена! Какая нелепая у нее история!” – восклицает Грибоедов.

“Везде чиновники одинаково гадки”. Под чиновниками он имел в виду режим.

И этому же режиму он служил и служил блестяще».

В 1982 г. на одном из первых занятий с новым режиссерским курсом в ленинградском Театральном институте Георгий Александрович вспомнил свою встречу с Всеволодом Эмильевичем: «Он дал

²² Цитируется, видимо, по Архиву Г.А. Товстоногова в БДТ. Режиссерский план «Горе от ума» также опубликован в: Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 453–458. Рукопись Ю.С. Рыбакова выпущена по этому изданию. – Прим. ред.

²³ Товстоногов Г. Слово о Мейерхольде // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 2. С. 41.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



нам такое задание – пройти мысленно по улице Горького и рассказать весь свой путь».

По контексту понятно, что Мастер хотел, чтобы рассказ студентов был бы одновременно точным и образным. Кое-какие, подчас и прямые отголоски мейерхольдовского решения грибоедовской пьесы обнаружатся и в спектакле Товстоногова. Например, маски. Пока же молодой режиссер подмечает в спектакле Мастера острую, сценически выразительную и психологически точную деталь: Фамусов при слове «император» приподнимается на цыпочки. Таких деталей в его будущих спектаклях будет множество. Товстоногов обладал особой восприимчивостью к различным театральным течениям и идеям, его художественный мир принимал в себя все, что было значительного в театральной действительности, и так основательно это перерабатывал в горниле своей индивидуальности, что впоследствии разглядеть источники влияния было практически невозможно.

Грибоедов, продолжает размышлять Товстоногов, «внутренне, как гений, сознавал свою трагическую вину. Последний раз, уезжая в Персию, он прекрасно знал, куда он едет, что его ожидает. Он говорил о том, [что] там его могила. Будет ли это удар тайного убийцы из-за угла или ярость народной толпы – это не так важно. Это – Немезида. Взятый меч, от меча и погибнет. Кто является [надсмотрщиком] в соседней стране, тот должен знать, что пользуется всеобщей ненавистью. И Грибоедов знал это. И здесь двойное поражение его ума, – не только тем ятаганом, который сорвал его гениальную голову, но и

морально, поскольку он понимал сущность своего времени и своего [“сардаря”]: о нем он обыкновенно отзывался с подозрительной сдержанностью, за которой скрывается немалое количество (негодования) и ненависти. И вот “Горе от ума” – в результате этого внутреннего сдерживаемого негодования».

Следующий раздел, помеченный цифрой 2, предваряет эпиграф: «Идея – это вертел, на который нанизывается Спектакль». Далее Товстоногов пишет: «“Горе от ума” – так называется это произведение. О чем говорится в этой пьесе? Комедия “Горе от ума” – это драма о крушении ума в России, о ненужности ума в России, о скорби, которую испытал представитель ума в России. Это точный, совершенно точный самоотчет, как умирает в России умный человек. Это можно назвать темой спектакля. Откуда пришел этот ум, откуда он взялся и что это за ум?». Далее не очень разборчиво, но в том смысле, что и Фамусов не глуп, а Бенкендорф – просто умный человек, и Генри Форд, а вот не могут понять простых вещей.

Далее Товстоногов дает свою формулу ума: «Здесь важно понять одно, – пишет он, – что ум – не просто биологическое явление, а прежде всего проявление прогрессивного классового миропонимания». Он подчеркивает эту фразу, видимо, придавая ей особое значение. И продолжает: «Когда мы говорим об уме в этой пьесе, мы говорим о Чацком. Чацкий говорит о том, о чем всю жизнь не говорил Грибоедов. И ум Чацкого есть результат процессов вставания в Россию капитализма».

Очевидное влияние тогдашней идеологии, некоторый

Pro настоящее

налет вульгарного социологизма, но мысль идет глубоко и выражена очень эмоционально. Далее по тексту: «Это идеология, которая определила социальные условия, в этом трагическая роль такой идеологии. Это, прежде всего, сам Грибоедов, это Пушкин, который восклицал: “Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом”, это Чаадаев, написавший самую умную книгу в тогдашней литературе и провозглашенный безумцем. (В первоначальной редакции Чацкий был – Чадский.) Эта трагическая роль выявлена в письме Бенкендорфа Пушкину: “Его величество при сем заметить изволил, что принятое вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным (это слово в тексте автографа пропущено. – Ю.П.) основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее вас самих на край пропасти и повергшее в оную толкوة число молодых людей. Нравственность, прилежное служение, усердие предпочсть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному”»²⁴.

Следующие строки Товстоногов подчеркивает и отмечает сбоку двумя чертами: «Возникновение прогрессивного ума в сердце гибнущего класса, из его же собственной среды, видящего, с чем нужно бороться, но не знающего, как бороться, – есть, прежде всего, симптом гибели этого класса, а во-вторых, ум этот обречен на гибель, если не на физическую, то на моральную. Такова идея спектакля. Отношение мое к Чацкому <...> становится очевидно положительным. И всякое иное отношение к нему будет, на мой взгляд, не историческим и, стало быть, неверным.

А если встать на такую точку зрения, что Чацкий – это донкихотствующий болтун, смешной в своих методах борьбы, то в этом случае надо отказаться от постановки этого спектакля, т.к. тогда выпадает основной стержень драматического действия, конфликт, в данном случае, конфликт между Чацким и обществом. Говоря сегодня о “Горе от ума”, нельзя обойти (тут чернила расплылись, и три слова не прочтываются. – Ю.П.) как Мейерхольд, над этой пьесой.

Вопрос о декабризме Чацкого. Мне кажется ошибочной трактовка Мейерхольда. Даже отбрасывая и такой момент, как отсутствие каких бы то ни было оснований, исторических или автобиографических, для такого рода толкования, сама по себе наклейка такого ярлыка на Чацкого ровно ничего не дает. Надо усилить его действенно-активную роль в пьесе, а не доводить до сведения зрителя, что Чацкий принадлежал к тайному обществу. От этого только поднимутся требования к нему, а действует он в сценических условиях так же, как и не декабрист. Т.о., вместо усиливающего фактора такая трактовка становится ослабляющей!».

Тут вторая часть экспликации заканчивается, и начинается третья.

[Эпиграф:] «Я – веселый писатель? Я создал веселую комедию? Это Фамусова-то? Скалозуба?» [А.С. Грибоедов.]

На музейном автографе первого списка “Горе от ума” написано два слова: “Горе уму” – и между этими двумя словами другими чернилами вписано третье слово “от”, а буква “у” переделана на букву “а”. В итоге, вместо пламенного, эмоционального, уничтожающего, страстного восклицания, после которого

²⁴ Переписка А.С. Пушкина: в 3-х т. СПб., 1906–1911. Том 1. С. 394.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



хочется поставить восемь восклицательных знаков, – холодная и рациональная констатация факта – “Горе от ума”. Дело, конечно, не в названии, но мне хочется больше верить первому Грибоедову, который еще не обмакнул свое гусиное перо в красные чернила страха перед цензурой и III отделением.

Один из первых вопросов, который возник передо мной, это был вопрос жанра. Комедия ли это? Первое впечатление после прочтения пьесы, а оно бывает самым правильным, (как впечатление) было не веселым, а мрачным. Начнем с названия. Пусть не “Горе уму”. Пусть даже “Горе от ума”. Разве это название для комедии?

Мы настолько свыклись с этим названием, и настолько точно у нас вызывается ассоциация с произведением, которое мы всю жизнь привыкли называть комедией, что этот вопрос даже не возникает перед нами. Название, по-моему, никак смех не вызывающее. Что же за названием в этой комедии? Горе уму, который был провозглашен безумием, уму, от которого все отвернулись, уму, которому лучшая, красивейшая, наиболее самостоятельная девушка из тех, которые фигурируют на сцене, предпочла подлую натуру. Это все не комическое впечатление создает. Это с точки зрения сюжета. [Теперь] с точки зрения текстового материала. В самых больших по объему ролях Чацкого и Софьи вы не найдете ни одного смешного места. Откройте любое место “Ревизора”, и вы будете смеяться.

Почему все-таки “комедия в 4 актах”?

Когда Горький впервые ознакомился с развратом, эксплуататорской гнилью Франции, он написал:

“Хочу в твое прекрасное лицо харкнуть желчью и кровью”.

“Харкнуть желчью и кровью” хотел Грибоедов в лицо тогдашней официальной России, в лицо тогдашних правящих классов, правящей бюрократии. Но для этого надо было придумать форму. Это не так легко. Ну-ка харкни не только желчью, а просто хорошим плевком! Мы знаем, что так плюнул Чаадаев и погиб, если не физически, то политически и граждански. Значит, нужно было взять такой тон, в котором можно было и царям, и подцаренкам говорить правду. Давно известна для этого шутовская форма, в которую можно кое-что протащить. И вот в итоге [нрзб.] – комедия.

“Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моего “Горя”, пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общественной глупости, и тогда весь III акт можно поместить в альманахе”. (Из писем Грибоедова)

И, наконец, самое главное, то, что должно дать ключ к пониманию этой “комедии”».

Следующая фраза подчеркнута. «“Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его”. (Из черн. набросков “Горя от ума”).

Так давайте поможем Грибоедову харкнуть так, как он сам того хотел, но что до конца ему сделать не удалось.

Давайте поднимем комедию до того, “высшего значения”, о котором мечтал автор. <...> Комедийные элементы так или иначе налицо, а раз они налицо, то, значит, налицо и смех. Значит, найти такой характер

Pro настоящее

смеха, который бы не противоречил основному, на наш взгляд, драматическому звучанию спектакля, соответствующему той большой идее, которую необходимо пронести через него, – вот та задача, которая передо мной на очереди.

Блаженной памяти экс-студентка нашей группы Драновская говорила когда-то: “Смеха бывают разные”, и надо отдать ей справедливость: в этом она была права. Можно смеяться с широко раскрытым ртом, далеко откинувшись на спинку театрального кресла, и никакая мысль не скрывается за тем комическим явлением, которое вызвало в нас этот смех. Этот ли смех должен вызываться в советском театральном зале, когда на театральных подмостках идет спектакль “Горе от ума”? Конечно, нет. Можно смеяться издевательски, так, как можно смеяться над еще не побежденным, но уже не страшным врагом, смехом разящей сатиры, политического гротеска, острой и злой шутки.

Это ли нужный нам смех? По моему, тоже нет, хотя, может быть, пьеса и дает для этого материал. Когда человек чувствует полную победу воли, тогда появляется легкий юмор, чувство [нрзб.] иронии над чудачком, обывателем чеховского типа, который, конечно, гадок, – но можно ли брать его всерьез? Он заслуживает только того, чтобы его посыпать далматским порошком, так (как) это в конце концов только – клоп.

Но когда до этой победы еще далеко, когда бюрократическая николаевская машина еще долго и верно работала, и эксплуататорский [строй] еще твердо упирался в русскую почву, когда Фамусовы и Скалозубы являются правителями

страны и их режим [есть] длящееся преступление, – не место свободному, легкому и даже сатирическому смеху.

Разве когда-нибудь, даже через 100 лет, фашизм, дикое варварство, средневековая мораль, звериный шовинизм, расовая теория, стерилизация будут смешными?

У Грибоедова не было другого выхода, ну а мы, если не конгениальны ему, то свободны в своем искусстве, и мы умнее его на 100 с лишним лет, которые отделяют нас от дня его смерти, и нам нужно найти сегодняшний характер его смеха. Потому что смех все-таки – факт, с которым нельзя не считаться, и характер его, по моему, в том, чтоб зритель сказал, “ты смешон, но ты страшилище”. Смех над объектом, который вызывает презрение, но за презрением следует чувство отвращения, а за отвращением – негодование!

Это смех. Когда после взрыва смеха в сознании проносится мысль, что так ведь было, что это прошлое, но реальность, объективная норма, – от этой мысли становится страшно.

“Смешно по форме и страшно по содержанию” – так коротко бы формулировал я то решение комической грани пьесы, которое находилось бы в полном соответствии с основным драматическим решением спектакля».

На этом заканчивается режиссерская экспликация «Горя от ума». Однако в этой же тетрадке есть еще страничка, на которой Товстоногов набрасывает конкретный план спектакля. Вверху странички как бы эпиграф: «Утро, чуть день брезжится...

В полной темноте скрипичное звучание медленного,

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



меланхолического, почти московского (грибоедовского) вальса. Полное пианиссимо. Скрипки в оркестре постепенно убираются, и остается одна флейта. Она настойчиво выводит все время повторяющийся однообразный мелодический рисунок. Часы бьют 8. Медленно идет занавес.

С левой стороны – белая мраморная лестница, сквозь голубой шелковый занавес виден <...> уютный женский будуар с небрежно разбросанными вещами. Спальня Софьи. Она видна как бы через голубую дымку. Софья сидит за фортепьяно спиной к публике. С раскрытием занавеса мелодия вальса переходит в звуки фортепьяно. Вальс играет Софья. Ладонью подпирая подбородок, задумчиво облокотившись на рояль, стоит Молчалин. Их освещает мерцающий свет свечей, стоящих с двух сторон ламп в бронзовых вычурных подсвечниках. Свечи стоят за ними (за Софьей и Молчалиным. – **Ю.Р.**), и они освещены контражуром <...> силуэты двух фигур и золотое облако волос Софьи. На первый план [дана] проекция окна, падающая на пол, и захватывающая часть голубого занавеса, [все охвачено] чуть-чуть розовым светом рассвета. По лестнице, держа в руках свечу и закрывая ее ладонью со стороны публики, спускается медленно Лиза. С тем, как она спускается, в противоположную сторону, по кругу, уходит лестница. С ходом действия проекция окна становится все ярче, постепенно становясь из розовой – желтой и, наконец, белой. Молчалин за занавесом тушит свечи. Там темно. Замолкает музыка.

“Светаает!.. Ах! Как скоро ночь минула!”

Разговор через занавес.

“Зашла беседа ваша за ночь”.

“Который час?”

С правой стороны сцены – высокие часы. Лиза заводит их и пританцовывает под булькающие звуки часовой музыки, копируя фигуры, танцующие классический менуэт. Сцена с Фамусовым. Выходят Софья с Молчалиным».

На этом запись обрывается. На отдельных листах Товстоногов записывает наброски режиссерского плана по актам:

«3 акт. Как эпиграф: “Паноптикум печальный. Там кости лягают о кости...”

1. Горичи. 2. Тугоуховские с 6 дочерьюми. 3. Хлестова. 4. Мазурка. 5. Начало сплетни (между прочим). 6. Снежный ком. 7. Четкость переходит в гул».

По этим отрывочным записям (так же расписан и последний акт) можно довольно отчетливо представить себе спектакль, понять, что в нем для режиссера главное. Товстоногов всегда славился умением выстроить внутреннее и внешнее действие напряженно и упруго. Даже по отдельным фразам можно представить, как режиссер решает сцены сплетни: сначала так, незначай, походя, «между прочим». Потом нарастание – «как снежный ком». Потом – обвал, уже отдельные фразы понять невозможно, и «четкость переходит в гул».

Зрители первых спектаклей «Горя от ума» 1962 года в БДТ видели на занавесе знаменитую строчку из письма А.С. Пушкина к Наталье Николаевне: «Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!».

Надпись вызвала начальственный гнев, в ней оно справедливо усмотрело намек на положение

Pro настоящее

художника в современной жизни, и ее пришлось снять. Для тех лет такая идиотская придирка не удивительна. Удивительно другое: в той давней тетрадке Товстоногов записывает: «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом». Пишет явно по памяти, пушкинские слова уже живут в нем. Стало быть, не данью оттепельному времени была эта фраза, а существом замысла, который не давал покоя художнику в течение четверти века.

Работа над «Горем от ума» нечаянно открыла молодому режиссеру главное: в искусстве нужно идти от себя, от своих, а не навязанных суждений, от своих чувств. Не бояться искренности. Может быть, сыграл свою роль в этом таинственном процессе рождения художника и чисто личный, лирический момент. Экспликация посвящена студентке ГИТИСа, которая училась одновременно с Товстоноговым. Невольно, подсознательно, молодой режиссер отождествляет себя с героем комедии и с ее автором, примеряет свою жизнь на гражданскую судьбу поэта, прикидывает судьбу своего ума и таланта.

Странички из школьной тетради документально фиксируют момент рождения художника. Товстоногов хотел, видимо, поставить «Горе от ума» в Театре им. А.С. Грибоедова, где, как говорится, сам Бог велел иметь эту пьесу в репертуаре, но дело в том, что в декабре 1935 г. пьеса была в театре поставлена (режиссер А. Рубин²⁵), и не было репертуарных оснований ее возобновлять. Лишь однажды, работая в Тбилиси, он прикоснулся к пьесе. К 150-летию со дня рождения автора театр для торжественного вечера приготовил

второй акт. Режиссировали А. Рубин и Г. Товстоногов, сыграли 15 января 1945 г. на сцене Театра им. З. Палиашвили.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ТБИЛИСИ

В 1938 г. Товстоногов окончил ГИТИС и свой дипломный спектакль – по пьесе «Дети Ванюшина» С. Найденова – ставил в тбилиском Русском театре им. А.С. Грибоедова. В официальном отчете о работе над дипломом он так объясняет выбор пьесы: «Репертуар на 1938–39 гг. был к моменту моего приезда уже сверстан, и пьесы были распределены между режиссерами театра. Мне было предложено подумать о пьесе, которая отвечала бы следующим требованиям. 1. Пьеса должна быть западного классического репертуара. 2. Она должна быть оригинальной, еще не шедшей на советской сцене. 3. По жанру предпочтительнее комедия».

В течение месяца дипломант ищет пьесу, но за это время планы театра корректируются, и ему предлагают выбрать из тех пьес, которые уже утверждены в репертуаре. Выбор был невелик – либо «Генеральный консул» бр. Тур и Л. Шейнина, либо «Дети Ванюшина» С. Найденова. Товстоногов выбрал последнюю, резонно решив, что этот драматургический материал, хотя и не входит в классику русской сцены, но стоит близко к ней, а в сценическом смысле пьеса доказала свою выигрышность сотнями постановок. Правда, нужно было попытаться сломать стереотипы, но, видимо, Товстоногов уже тогда понимал, что крепко сложившиеся в театрах представления о том, как играть эту пьесу, ломать нужно с большой осторожностью.

²⁵ В то время главным режиссером Театра им. А.С. Грибоедова. – Прим. ред.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



Далее в отчете он рассказывает о ходе работы над спектаклем: «1 декабря (1938 г.) художественная коллегия заслушала мой доклад о пьесе, и 15 декабря началась моя работа с коллективом и продолжалась два месяца. 5 марта 1939 года прошел спектакль. Репетиций было около 80 при почти полном двойном составе». В отчете Товстоногов пишет о весьма доброжелательном к нему отношении со стороны администрации театра, которая не ограничивала его ни «временем, ни средствами», и упоминает о том, что спектакль смотрел Д.Л. Тальников²⁶. В то время московские критики не часто посещали Тбилиси, а тут приехал маститый критик, из самой столицы. Тальников посетил тогда Грузию и Армению, в нескольких статьях в «Литературной газете» рассказал о своих впечатлениях, но ни словом не обмолвился о «Детях Ванюшина».

Однако в Москве спектакль все же заметили. В статье в газете «Правда» известный режиссер С. Радлов выделил двух молодых режиссеров, которые были сокурсниками, – Бориса Покровского и Георгия Товстоногова. Последнего как постановщика «одного из лучших спектаклей в Тбилисском театре Русской драмы: “Дети Ванюшина” – дипломная работа культурного и одаренного молодого режиссера»²⁷. Фотографии свидетельствуют, что никаких внешних новаций в спектакле не было. Декорации точно соответствуют авторским ремаркам. Нужно, впрочем, заметить, что Товстоногов никогда особенно не пытался во что бы то ни стало изменить планировку, указанную автором. Единственно, что можно отметить,

разбирая немногочисленные фотографии тбилисского периода, это явное пристрастие к лестницам. Что говорить, выигрышный и для режиссера, и для артиста элемент оформления. Лестницы – в «Детях Ванюшина» (правда, по автору), в «Женитьбе», в «Голубом и розовом», массивная дубовая – в «Лисичках», дачная лесенка – в «Страшном суде».

Известная актриса Екатерина Александровна Сатина, практически всю жизнь проработавшая в Тбилиси, оставила свои воспоминания, изданные в Грузии. Там она вспоминает о работе над «Детями Ванюшина»: «Запомнился мне день первой репетиции (она играла, видимо, жену Ванюшина. – Ю.Р.). Перед нами молодой человек, очень взволнованный, но отлично владеющий собой. Экспозиция спектакля, его правильное идейное раскрытие, интересная обрисовка характеров сразу показали, что перед нами очень умный и творчески одаренный человек. В его режиссерской работе уже тогда чувствовалась уверенная рука»²⁸.

Теперь только по трем сохранившимся рецензиям, к тому же весьма неконкретным, можно себе представить, каким был дипломный спектакль Товстоногова. Критики отметили, что режиссер не дал себя «увлечь внешней стороной спектакля, отказавшись от всякого рода эффектов и трюков (столь свойственных молодым режиссерам)», «создал глубокий спектакль», «яркий и стройный, наполненный живым стремительным ритмом». Спектакль имел успех, отмечались актерские работы К. Гарина (Ванюшин), Д. Иванова (Алексей), это было важно, но еще важнее, что молодой режиссер

²⁶ Давид Лазаревич Тальников (литературный псевдоним Дельта, настоящая фамилия Шпитальников; 1882–1961) – российский и советский театральный критик, историк театра, литературовед, журналист. – Прим. ред.

²⁷ «Правда», 1939, 9 июля.

²⁸ Сатина Е. Воспоминания. Тбилиси, 1964. С. 159.

Pro настоящее

«прошел» у очень сильной труппы и был оставлен в театре на должности «режиссера второй категории».

В работе над спектаклем была маленькая, чисто театральная «изюминка», которая – может быть – несколько сдерживала молодого постановщика в традиционных рамках в подходе к пьесе. К. Гарин, игравший старика Ванюшина, был довольно известным артистом. В молодости он играл в Москве и Петербурге, работал у Суворина и Корша, а потом, в основном, в провинции. Он был участником первого представления пьесы в Театре Корша в 1901 г., играл тогда маленькую роль Щеткина. Можно с полным основанием предположить, что он рассказывал коллегам о том, как режиссировал Синельников, как играли Остужев (Алексей), Леонидов (Константин), Светлов (Ванюшин).

Может быть, молодой режиссер ощутил тогда живую связь с историей русского театра.

Та же Е.А. Сатина с явным удовольствием вспоминает, что «поставленная Г.А. Товстоноговым пьеса Островского “Бешеные деньги” (премьера состоялась 13 апреля 1943 г.– **Ю.Р.**) с успехом прошла на нашей сцене сто с лишним раз. Из исполнителей центральных ролей И. Бодров – Васильков, А. Смиранин – Телятев и Е. Сатина – Чебоксарова сыграли бесценно все 108 спектаклей. Лидию играла Л. Врублевская, а после ее отъезда из Тбилиси Е. Ковальская и Т. Белоусова»²⁹.

После защиты диплома Товстоногов попал в очень крепкий, можно сказать, первоклассный актерский коллектив, но весьма

сложный: молодому столичному выпускнику противостояла труппа провинциальных артистов, имеющих весьма высокое, и не без оснований, о себе мнение. Подчинить их своей режиссерской воле было достаточно трудно, если иметь в виду, что режиссура в то время еще не завоевала непререкаемого авторитета на провинциальной сцене. Актерского гонора было достаточно. 108 представлений – это своего рода сенсация, рекорд, начало того успеха, который именно с этого момента будет, нарастая, сопровождать Товстоногова практически всю жизнь. Много позже, уже после смерти Товстоногова, С. Юрский скажет, что «Успех в театре – доказательство правды. Товстоногов принадлежит к тем людям, которые всю жизнь имели успех. Успех не бывает непрерывным, он имеет сдвиги. Товстоногов имел такой талант художественный и талант организатора, чтобы не дать успеху упасть». Однако, как продолжает С. Юрский, такого всеобщего успеха никакими художественными и организаторскими талантами достигнуть невозможно, «для этого должно быть движение к истине, к вечности».

В том же 1939 г. Товстоногов ставит в ТЮЗе «Белеет парус одинокий» В. Катаева и в следующем году – «Беспокойную старость» Л. Рахманова. Вряд ли можно говорить о том, что тут уже началось «движение к истине, к вечности», для этого нужно было еще пройти ряд суровых испытаний, многое открыть для себя в искусстве, накопить опыт, созреть духовно, но о том, что Товстоногов быстро завоевал художественный и общественный авторитет, говорит красноречивый для тех лет факт – ему

²⁹ Там же. С. 159–160.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



поручают ставить «Кремлевские куранты» Н. Погодина³⁰.

Как тогда и полагалось, спектакль приурочивается к очередной годовщине Великой Октябрьской революции. Премьера состоялась 5 ноября 1940 г., а 3 ноября газета «Заря Востока» печатает статью Товстоногова о замысле спектакля, о работе над ним. Первая статья в обширной библиографии его публикаций. Лексика статьи – стандартная для того времени, но творческое решение изложено ясно: «Сила гениального ленинского предвидения, – пишет постановщик, – лучезарная ленинская мечта – вот что с особой силой выступает в ленинском образе, нарисованном Погодиным в “Кремлевских курантах”. Такое идейное звучание обязывает к монументальности и обобщенности формы нашего спектакля. Он должен быть свободен от бытовизма, он должен быть романтически приподнятым спектаклем. Романтическое повествование о великой ленинской мечте – так задуман нами этот спектакль».

Роль Ленина играл артист К. Мюфке, впоследствии довольно известный создатель образа вождя революции, в роли Сталина – артист В. Брагин. Спектакль имел успех, был высоко оценен грузинскими газетами. Однако кое-какие нападки на спектакль все же были, хотя и не в прессе. Накануне премьеры 6 ноября 1940 г.³¹ в театре прошло обсуждение спектакля, на котором Молчалин (позже он будет главным редактором газеты «Советская культура») выступает с довольно резкими замечаниями, которым он придает принципиальное значение. Он говорит о том, что распространилась концепция, согласно которой вождям нужно

показывать как очень скромных людей. По его мнению, «эта ошибочная концепция нашла свое последовательное отражение» в спектакле Театра им. А.С. Грибоедова. Эту концепцию критик считает «ошибочной». Конкретно концепция воплотилась в том, что кабинет Ленина «дается в приглушенных тонах, с чрезвычайной скромностью обстановки. Режиссер и художник пренебрегли историческим кабинетом Ленина. Та строгость, которая характеризует обстановку работы Ленина, здесь подменена подчеркнутой бедностью и нарочитой скромностью. Я бы сказал, что это, скорее, кабинет председателя волисполкома». «Стремление подчеркнуть простоту, – продолжает критик, – находит себе выражение в сценическом поведении актера. Когда крестьянин назойливо и много говоривший о мякине, бросает шапку на пол, Ленин подходит, поднимает ее и передает ему». Далее Молчалин критикует артиста Смиранина (Забелин), который играет столь ярко, что заслоняет вождей. Товстоногов, не соглашаясь ни с одним замечанием, довольно резко отвечает критику.

Эпизод со злосчастной шапкой Товстоногов объясняет психологически: «Ленин, довольный тем, что ему удалось перестроить психику этого человека, поднимает ее». С режиссером солидарен директор театра К.Я. Шах-Азизов, который «целиком согласен с Товстоноговым». Директор высказывает весьма здравое суждение, несколько даже неожиданное для тех лет, что в «пьесе никаких исторических вещей нет. Это художественное произведение. Здесь Ленин выведен и философом,

³⁰ Спектакль был поставлен в Театре русской драмы им. А.С. Грибоедова. – Прим.ред.

³¹ В оригинале так. Видимо, Ю.С. Рыбаков ошибся с датой. – Прим. ред.

Pro настоящее

и мыслителем, и человеком с творческой мечтой, и человеком простым»³².

Судя по всему, Молчалин критиковал спектакль на всякий случай – дело-то политическое, – перестраховывался. Товстоногов и Шах-Азизов это прекрасно понимали и играли в привычные игры.

В апреле 1945 г. «Кремлевские куранты» были возобновлены, что может свидетельствовать не только о конъюнктурных репертуарных потребностях, но и о прочности режиссерской конструкции спектакля. В связи с десятилетним юбилеем театра, который отметили в сезоне 1943–1944 г., Г.А. Товстоногов получил свое первое почетное звание – заслуженный деятель искусств Грузинской ССР.

ТОВСТОНОГОВ-ПЕДАГОГ

Художественный авторитет молодого режиссера возрастал стремительно, и всего через год после окончания ГИТИСа его приглашают преподавать в только что открытом Театральном институте им. Ш. Руставели актерское и режиссерское мастерство. Товстоногов был единственным тогда в Грузии дипломированным режиссером, ведь и сам он – из первых выпускников режиссерского факультета, основанного в 1930 г.

Товстоногов принимается за преподавание с азартом, ему явно нравится передавать молодым так неожиданно обретенную методику. ГИТИС дал ее, внес в чисто интуитивное дело порядок, метод, системы. Молодой педагог как бы проверяет сам себя, свою подготовку. Конечно, Станиславского в Грузии уже знали, о его методе писали, пытались изучать и

применять, но только Товстоногов знал учение Станиславского системно. «Очень важно, – писал один из первых учеников Товстоногова М. Туманишвили, – кто дает тебе знание, из чьих рук ты его берешь. <...> У Эфроса были Попов и Кнебель, а у меня был Товстоногов. <...> Я хорошо помню те счастливые дни и своего учителя – вдохновенного, всегда точного и безукоризненно логичного в доказательствах, влюбленного в свою театральную веру»³³.

М. Туманишвили вел подробные записи занятий, репетиций «Мещан». Все сведения о первых опытах Товстоногова в преподавании, которому он и впоследствии уделял много времени и внимания, мы знаем сегодня из дневника преданного и внимательно ученика, выросшего в выдающегося деятеля грузинской и советской сцены.

Роли в «Мещанах» распределились так: Бессеменов – Шота Карухнишвили, Акулина Ивановна – Натела Лашхи, Петр – Валико Квачадзе, Татьяна – Натэлла Урушадзе, Венера Непаридзе, Нил – Гоги Гегечкори, Перчихин – Веничка Сакварелидзе, Поля – Нинель Чиковани, Елена – Лиля Зверева, Тетерев – Эроси Манджгаладзе, Шишкин – Юрий Какулия, Цветаева – Амалия Чахава, Мадлена Донадзе, Степанида – Люба Кобешавидзе, доктор – Тенгиз Абуладзе. Да, тот самый, который стал замечательным кинорежиссером, закончившим свой творческий путь фильмом «Покаяние». Он знал, конечно, о судьбе отца своего учителя, и, может быть, память о нем влилась в фильм о тирании, о беззащитности людей, о трагедиях художников, которые острее других переживают насилие и несправедливость.

³² Театральный музей Грузии. Фонд Театра им. А.С. Грибоедова. Ед. хр. № 5974.

³³ Туманишвили М. Указ. соч. С.25, 24–25.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



Товстоногов учил одновременно актеров и режиссеров, а потому в работе над «Мещанами» была занята и группа будущих режиссеров: Г. Лордкипанидзе, Л. Двалишвили, А. Гамсахурдия, М. Туманишвили. Все стали знаменитыми деятелями грузинской сцены³⁴. Конечно, никогда не бывает так, чтобы весь курс актеров был ровен по таланту, всегда кто-то впереди. Театральная судьба складывается подчас трудно, зависит от случайностей, а иногда и просто от везения. Не стала актрисой Натэлла Урушадзе, но зато стала прекрасным историком театра, перу которой принадлежат многие статьи и книга о Сандро Ахеметели. Она, кстати сказать, считает³⁵, что школьные спектакли Товстоногова были тоньше, глубже, изящнее, нежели его работы в Театре им. А.С. Грибоедова, ибо в институте были «свобода и любовь». В это вполне можно поверить.

Большинство учеников Товстоногова достойно прожили жизнь в искусстве, а некоторые заняли выдающееся положение на сцене Грузии, достаточно назвать имена Эроси Манджгаладзе и Георгия (Гоги) Гегечкори. В книге «Режиссер уходит из театра» М. Туманишвили вспоминает неповторимую атмосферу молодых лет, первый восторг приобщения к искусству. Его самого буквально за руку привела в Театральный институт замечательная актриса Елизавета Черкезишвили.

Однажды кто-то из студентов спросил Товстоногова, кто, по его мнению, из актеров грузинского театра удовлетворил бы Станиславского? Товстоногов ответил, что Елизавета Черкезишвили, которая «на сцене <...> так же

естественна, как дома или на улице»³⁶. Вот эта актриса протянула М. Туманишвили «маленькую руку и повела в институт – пешком, через весь проспект Руставели. В свои семьдесят лет она легко взобралась по очень крутой и высокой лестнице на третий этаж, разыскала Акакия Пагаву, который тогда был завучем, и представила меня ему такими словами:

– Мы уходим, мой Акакий, и должны уступить дорогу молодым. Посмотри, какого солдата я тебе привела, с орденами и медалями»³⁷.

Молодой учитель строго придерживается методики, усвоенной в ГИТИСе. «Ни в коем случае не надо быть нарочито ласковым, – советует он исполнителю роли Бессеменова. – Вы делаете все спокойно, просто, а я хочу, чтобы вы нашли правду жизни, а это не то же самое, что “просто”». Постоянно напоминает: «Живите все время от действий, а не от текстов. Никогда не попадайте в плен слов. Не читайте по тексту. В театр зритель приходит для того, чтобы следить за развитием человеческих взаимоотношений, скрытых за текстом».

Через много лет, репетируя «Мещан» в Большом драматическом, Товстоногов вспоминал, конечно, тот школьный спектакль, своего рода ранний эскиз к совершенной по художественному строю работе. Школьный спектакль также имел успех, причем, у избранной публики – писатели, артисты, ученые, – которую собирал на студенческие спектакли директор института, великий артист и хороший организатор Акакий Хорава.

На премьеру спектакля «Голубое и розовое» в январе 1942 г.³⁸ Акакий Хорава собрал великолепную

³⁴ В группу входили также Р. Чхеидзе и Л. Иоселиани, впоследствии известный кинорежиссер и известный педагог. – Прим. ред.

³⁵ Из личной беседы автора с Н. Урушадзе.

³⁶ Туманишвили М. Указ. соч. С. 30.

³⁷ Там же. С. 31.

³⁸ В книге «Зеркало сцены» ошибочно указано, что это спектакль (русского) Театра юного зрителя.

Pro настоящее



публику, которая после спектакля сфотографировалась на память: В. Качалов, А. Хорава, М. Климов, М. Тарханов, В. Мас-салитинова, Н. Литовцева, С. Кочарян, Н. Вачнадзе, Н. Шенгелая, В. Анджапаридзе и ряд других видных деятелей грузинского театра³⁹. Таких зрителей не видела, видимо, ни одна премьера в самых прославленных театрах. Кроме тех, что запечатлены на фото, в зале еще были – Ю. Шапорин, К. Игумнов, М. Чаураели.

Присутствие в Тбилиси большой группы эвакуированных туда видных деятелей тогдашнего театрального искусства создало, пусть на время, обстановку повышенной требовательности и особой праздничности, не взирая на очень трудное военное время. Успех был большим, пресса особенно отмечала, кроме режиссера-педагога, «творческие дарования» М. Чахава, С. Канчели, М. Кутателадзе, которые стали впоследствии известными артистами грузинской сцены. В институте работали исто-во, много, очень тщательно. Спектакль «Много шума из ничего» имел 14 прогонов. Хорава не упустил случая и пригласил на спектакль 4 мая 1941 г. каких-то «представителей партии и правительства», что, видимо, подтолкнуло газету «Заря Востока» дать отзыв о школьном спектакле, где было отмечено, что «молодые исполнители продемонстрировали понимание стиля и духа шекспировской комедии»⁴⁰.

Товстоногов и Туманишвили, учитель и ученик, на всю жизнь сохранили добрые отношения. Встречались, правда, не очень часто, переписывались изредка, но известные два письма Товстоногова к М. Туманишвили

говорят об исключительно сердечных отношениях.

В первом письме⁴¹ Товстоногов дает ему советы по поводу постановки пьесы А. Миллера «Все мои сыновья». «То, что сейчас вас увлекает, – это “добавочный ассортимент”, от которого никто не отказывается, это как гарнир к зайцу. Но – сначала должен быть заяц! Я надеюсь, вы меня поймете верно. Я не призываю вас, не дай бог, к натурализму, к скучному МХАТ, к отказу от театральности, острой формы и пр. Конечно же, нет. Но сначала займитесь человеком (слово подчеркнуто Товстоноговым. – Ю.П.), его внутренним миром, а потом найдется остальное...»⁴².

Много позже, году примерно в 1984-м, Товстоногов, прочитав книгу М. Туманишвили, пишет ему о своих впечатлениях: «Эта книга – исповедь настоящего художника и честного, доброго, искреннего человека. За всем этим трагическая нота одиночества художника, за всем этим талант истинно режиссерский в высшем смысле этого слова. И получилось это помимо Вас, как бы независимо от Вас, потому что по тексту Ваша книга избобличает еще удивительно скромного человека». В это время Товстоногов уже тяжело болен, и слова об одиночестве художника, и грусть следующей фразы выдают его нелегкое состояние: «Мне очень жаль, что столько десятилетий, всю жизнь по существу, мы с Вами не общались, не встречались при таком взаимном влечении друг к другу. Сколько потеряно для нас обоих»⁴³.

В тбилисском Театральном институте закладывались основы педагогической системы Товстоногова, которая впоследствии обретет

³⁹ Фото хранится в Театральном музее Грузии.

⁴⁰ «Заря Востока», 1941, 15 мая.

⁴¹ Отрывки из него М. Туманишвили опубликовал в книге «Режиссер уходит из театра». С. 38.

⁴² Фотокопия этого письма хранится в Театральном музее им. А.А. Бахрушина (ф. 537, ед. хр. 404.), написано оно на бланке с грифом «Художественный руководитель театра», датировано 3 сентября 1948 г. В нем есть и следующие слова, характерные для творческой натуры Товстоногова: «Умейте рисковать. Это свойство утеряно многими крупными мастерами и вот от этого такая неприглядная серость в наших лучших театрах». Забавная мелочь – письмо, вернее, конверт, подсказывает московский адрес Товстоногова: Большой Козинский переулок, дом 15, кв. 4.

⁴³ Архив Г.А. Товстоногова в БДТ. Папка № 497.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



законченность и сделает его одним из ведущих учителей сцены. Пока же он набрасывает примерный план преподавания режиссуры: «а. Замысел спектакля – 10 часов. б. Композиция спектакля (соотношение целого и отдельных частей) – 10 часов. в. Рисунок спектакля через режиссерские куски – 20 часов». Не забыт стиль и жанр спектакля.

В Театральном институте он ставит еще «Хозяйку гостиницы» и «Лжеца» К. Гольдони, «Много шума из ничего» У. Шекспира. Работает в этот период напряженно и много. Успевает поставить в ТЮЗе «Сказку» М. Светлова. Будущий драматург Д. Храбровицкий, тогда ученик 10 класса тбилисской школы, писал в республиканской комсомольской газете, что «ребята забывают, что все это происходит на сцене, что все это “незавправду”»⁴⁴. Второй отклик дала московская «Пионерская правда», юный корреспондент Матвей Топкачников сообщает из Тбилиси, что «недавно в Русском театре юного зрителя состоялась премьера “Сказки” М. Светлова (постановщик-режиссер Товстоногов). С большим интересом встретили ребята “Сказку”. В этом спектакле они увидели себя и свои мечты. В спектакле играли любимые артисты ребят. Новиков (Ваня), Бубутейшвили (Катя), Гутманович (Таня), Энгельгардт (Моисей). Роли двух чудесных стариков – Нерясов и Юдин. Декорации художника Локтина и музыка композитора Бейера всем очень понравились».

Можно поверить автору, ибо спектакль репетировали тщательно: репетиций за столом было 22, в выгородке – 12, сценических – 24. Премьера – 1 января 1940 г. В своем грибоедовском театре

после «Кремлевских курантов» [Товстоногов] ставит «Парень из нашего города» К. Симонова и «Полководец Суворов» С. Бехтерева и А. Разумовского. Война еще не началась, но ее предчувствуют, к ней готовятся. Военно-патриотическая тематика властно входит в репертуар театров.

В мае 1941 г. Товстоногов набрасывает крошечную экспликацию пьесы о Суворове, а в августе, когда уже идет война, проходит премьера. Драматической основой спектакля режиссер считает судьбу Суворова. «Живя и действуя в эпоху расцвета крепостничества, – пишет постановщик, – Суворов, подчиняясь интересам феодального дворянства, укреплявшего свое господство, показал всему миру, что представляет собой русский солдат».

Пьеса давала ряд разрозненных картин из жизни великого полководца, не отличалась драматургической цельностью, была откровенно иллюстративной. Суворову противопоставлялись откровенно глупые австрийские генералы, недалекая принцесса Екатерина и царь-дегенерат Павел. Отлично понимая слабости пьесы, Товстоногов явно не хочет делать Суворова антагонистом этих ничтожных персонажей и ищет конфликт в другом. «Основным, центральным конфликтом спектакля» ему представляется внутренний конфликт самого Суворова.

Судя по отзывам, спектакль имел незаурядный успех, чему, конечно, способствовал общий патриотический подъем. Автор книги о Театре им. А.С. Грибоедова Елена Шапатава, которая могла видеть спектакль, пишет: «В спектакле была показана реальная

⁴⁴ Цит. по: Беньяш. Р. Указ. соч. С.30.

историческая расстановка сил эпохи: беззаветный патриотизм русской армии противопоставлялся реакционным действиям клики царедворцев. Актер Б. Вяземский создал впечатляющий образ гениального полководца. Суворов в его исполнении раскрывался как человек острого ума и несгибаемой воли. <...> Осмыслив спектакль как большое историческое полотно, режиссура добилась того, что даже небольшие роли звучали ярко и интересно. Таковой была, например, роль Прохора Дубасова, сыгранная актером театра К. Добжинским. <...> тема веры Суворова в русского солдата и безграничной любви русского солдата к своему великому полководцу была конкретизирована <...> в obra Дубасова»⁴⁵.

Театр в годы войны жил весьма напряженной жизнью. Было и холодно и голодно, но темпы работы не только не снижались, а возрастали. В 1942 г. Товстоногов выпускает четыре спектакля: «Школу злословия» Р. Шеридана, «Голубое и розовое» А. Бруштейн, «Ночь ошибок» Дж. Голдсмита и «Бабы сплетни» К. Гольдони⁴⁶. Крен в сторону комедийного, развлекательного репертуара очевиден, хотя в театре в постановке других режиссеров идут и военно-патриотические пьесы, которые в то время ставили все театры, – «Русские люди» К. Симонова, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева, «Олеко Дундич» М. Каца и А. Ржешевского. Внешне жизнь Товстоногова в это время, при всех тяготах военного времени, кажется благополучной, во всяком случае, с точки зрения профессиональной. Он признанный режиссер, преподает в Театральном институте, обласкан

критикой, уважаем в коллективе. Но именно в это время его постигает жесточайший внутренний кризис, глубокое разочарование в своей работе, в творчестве.

Он ищет и не находит ответы на важнейшие для него вопросы художественного творчества. Настолько важные, что ответы на них он связывает со своей дальнейшей профессиональной судьбой. Он, видимо, скрывает свое состояние от коллег и близких и открывается только человеку, который был для него высочайшим и непререкаемым авторитетом – Вл.И. Немировичу-Данченко, который в это время в Тбилиси, в эвакуации.

ТВОРЧЕСКИЙ И ЖИТЕЙСКИЙ КРИЗИС. ОТЪЕЗД В МОСКВУ

Ему он и пишет отчаянное письмо. Оно сохранилось в архиве БДТ и было опубликовано в журнале «Московский наблюдатель» Д.М. Шварц, многолетним завлитом БДТ, литературным сотрудником Товстоногова⁴⁷.

Сохранившаяся рукопись не датирована, но, ориентируясь на книгу «Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко», можно с достаточной степенью точности определить время, когда писалось письмо. В город своей юности Вл.И. Немирович-Данченко приехал 28 октября 1941 г. и уехал, вернее, вылетел на самолете, 2 сентября 1942 г. Можно более точно определить время написания письма. В нем Товстоногов упоминает спектакль «Отелло» с Акакием Хоравой в главной роли, который Немирович видел. День посещения Театра им. Ш. Руставели известен точно – 27 ноября 1941 г. Вот это письмо, приведем его полностью:

⁴⁵ Шапатава Е. Тбилисский государственный Театр русской драмы им. А.С. Грибоедова. Тбилиси, 1958. С. 29.

⁴⁶ Спектакли «Голубое и розовое» и «Бабы сплетни» сделаны в Театральном институте, «Школа злословия» и «Ночь ошибок» – в Театре им. А.С. Грибоедова. Почему-то не упомянут сделанный там же в 1942 г. спектакль «Собака на сене» Л. Де Вега. – Прим. ред.

⁴⁷ См.: Г.А. Товстоногов: «... был бы счастлив встретиться с Вами». Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко // Московский наблюдатель, 1994, № 5–6. С. 49–51.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



«Многоуважаемый Владимир Иванович!

Будучи молодым режиссером Русского драматического театра здесь, в Тбилиси, и зная, что в настоящее время Вы никого не принимаете, я решаюсь обратиться к Вам письменно, с надеждой на то, что Вы поможете мне разобраться в некоторых вопросах театрального искусства, конечно, при условии, что поставленные мною вопросы окажутся заслуживающими Вашего внимания.

Для меня эти вопросы глубоко жизненные, жгучие вопросы, и Ваш ответ на них, быть может, решит мою дальнейшую судьбу на театре.

Проучившись в течение 5 лет в Москве, в ГИТИСе, у актеров и режиссеров Художественного театра, смею думать, что я понимаю и даже ощущаю смысл и глубину метода Художественного театра в области работы режиссера с актером, насколько это возможно без непосредственного прикосновения с Вами или К.С. Станиславским.

В течение 5 лет нас, группу молодых людей, искренне и беззаветно любящих театр, воспитывали и растили в духе традиций Художественного театра, прививали нам любовь к подлинной правде искусства. Спектакли Художественного театра были для нас высокими образцами приближения к этой правде.

Верно, к "кухне" Художественного театра нас подпускали не очень близко, но мы довольствовались тем, что старались постичь ее тайны на нашей маленькой сцене под руководством Ваших учеников – актеров и режиссеров Художественного театра.

Но вот учеба кончена, начинается самостоятельная творческая

жизнь. Каждый из нас оказался в более или менее крупном периферийном городе в качестве режиссера, руководителя театрального организма.

4 года назад я начал работать в Тбилиси, в Русском драмтеатре. И вот наступает глубокое разочарование... Разочарование не в данном театре. Он, очевидно, такой же, как десятки других периферийных театров в городах масштаба Тбилиси. Может быть, в определенном смысле он даже лучше этих театров. Разочарование наступает в другом. Оказывается, что стремиться к тому идеалу, ради которого стоит служить искусству, невозможно. Оказалось, в этих новых условиях нужно учиться заново. Но чему? Учиться ремесленно-профессионально "сколачивать" спектакль в полтора-два месяца, создавать внешнее правдоподобие искусства, ничего общего с подлинным искусством не имеющее. Пятилетнее пребывание в Москве, общая театральная культура создали предпосылки, чтобы быстро овладеть этими "режиссерскими навыками". Такие спектакли, а я их поставил уже 7 штук (именно штук), (к этому моменту он поставил гораздо больше спектаклей, но в счет включает только спектакли Театра им. А.С. Грибоедова. – **Ю.Р.**) пользуются и успехом у зрителя и хорошо оцениваются прессой. Больше того, мне удалось завоевать авторитет у труппы... Искусство театра воздействует, оказывается, на зрителя и без подлинного актерского мастерства. В этом и сила и несчастье этого искусства. Эта мысль не нова, но для меня это вторично открытая Америка.

Такая работа, кроме короткого ложного чувства успеха в первые дни

Pro настоящее

после премьеры, оставляет горький осадок неудовлетворенности, а главное – бесперспективности.

В самом деле, а что же дальше? Еще ряд таких спектаклей? Начинает казаться, что такой режиссурой может заниматься всякий относительно театрално культурный человек, имеющий некоторый опыт работы на театре. Ведь нет никаких условий проверить свои собственные (быть может, кажущиеся) потенциальные возможности на практике.

Разве можно думать о создании настоящего спектакля в труппе, где каждый артист – это новая “система”, это новый “метод” или не понятая и не осмысленная “система Станиславского”?

В лучшем случае можно стремиться к внешнему сглаживанию театралных штампов, к приведению к общему уровню “приличного” ремесла. Этим я по мере сил занимаюсь.

Я понимаю, что Художественный театр и несколько близ к нему стоящих театров не могут вместить всех желающих в них работать. Да это и не решение вопроса.

Три года назад я занялся педагогической деятельностью в грузинском Театральном институте под руководством Хоравы. (Я наполовину грузин и знаю грузинский язык.) Я начал свою работу с людьми девственными в области актерства, и здесь стараюсь обрести то, что я потерял, встав со школьной скамьи, и не нашел в театре. В течение первых двух лет обучения я старался передать своим ученикам то, что сам усвоил за годы своей учебы. Старался научить их подчиняться в своей сценической жизни органическим законам поведения человека в жизни. На отдельных

упражнениях, этюдах, наконец, на драматургическом материале (отрывках) тренировал и воспитывал в них элементы актерского мастерства. От этой работы я получил большую радость, чем от всех представленных мной спектаклей.

Но вот наступил 3-й год обучения. Я должен со своими учениками поставить спектакль, в котором они должны проявить все, накопленное за два года, применить в работе над образом. И здесь передо мной всплыл вопрос, который я сам не могу решить и который заставил меня обратиться к Вам.

Работая над отрывками, начиная с учеником добиваться правильного самочувствия в предлагаемых обстоятельствах, заставляя его действовать “от себя” и со своим текстом (максимально стараясь приблизить его к тексту автора), я в этом периоде, как мне казалось, достигал известных положительных результатов. Природа ученика обнаруживала неожиданно острые, а порой и тонкие выявления внутренней жизни образа. Правда, все это порой было недостаточно сценично или театрално, ученики действовали только “от себя”, был только намек на характерность, на образ. Речь звучала по-комнатному, без должной сценической выразительности. Но, несмотря на все эти минусы, я старался беречь секунды подлинной жизни в своих учениках. Но наступает второй период работы. Ученик переходит от своих слов к словам автора и... наступает тот разрыв, который сводит на нет все достигнутое. Начинают исчезать долгим кропотливым трудом накопленные достижения. Появляется ряд новых факторов, которые нельзя не учесть в работе над спектаклем. Но, когда

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



начинаешь их учитывать, теряешь главное – правду. Вот эти факторы: жанр, стиль, эпоха, особенность и специфика данного автора. Все эти элементы “театральности”, формы, выявляющей содержание драматургического произведения, нельзя отбросить, работая над спектаклем. Ими можно пожертвовать в работе с учениками ради главного, ради их верной жизни в отрывке или в пьесе (что я и делал), но ведь нельзя же пренебречь театральностью на театре? Но в то же время нельзя терять за театральностью – правду, быт.

И вот еще одно мое наблюдение: чем ближе драматургический материал к жизни, чем он “бытовее”, чем он реалистичнее (в непосредственном смысле этого слова), даже чем он натуралистичнее (не в дурном понимании, а в смысле приближенности к жизни), тем меньший разрыв между первым периодом работы и вторым. Тем действеннее метод Художественного театра. Скажем, в Чехове. И уже труднее в Островском. Еще труднее в Грибоедове. И, наконец, очень сложно в Шекспире. А ведь всех этих драматургов называют реалистами. Но реализм каждого из них глубоко отличен. И в то же время их роднит нечто общее. Это нечто – громадная правда жизни, но выявляется она у каждого по-своему, в зависимости от жанра, в котором тот или иной драматург писал свое произведение, от эпохи, в которой он сам жил или в которую окунал своих героев, от личных особенностей дарования и прочее, прочее, и, конечно, от идейного мирозерцания автора.

Вот как выявляется эта правда у Шекспира и у Чехова? Совершенно различно. И, очевидно, необходимо

найти соответствующее внешнее выражение этим особенностям автора и конкретно данного произведения на театре не только в общей театральной форме, но, главным образом, в актерском исполнении, но так, чтобы при этом не потерять правду, быт.

МХАТ, стараясь никогда не идти на компромисс с правдой, с бытом, очень часто подминает “под себя” автора.

Чем ближе художественный прием автора (его стиль, его “метод выявления правды”) к методу Художественного театра, тем более блестящи результаты. Яркий пример – “Три сестры”.

Чем дальше этот прием, тем хуже. Пример – “Тартюф”. И я не удивился, что наиболее яркое и, на мой взгляд, верное исполнение в этом спектакле роли Оргона Топорковым, по мнению ближайших учеников К.С. Станиславского, им не было бы одобрено. Потому что это талантливое проникновение в прием Мольера не укладывается в общий прием спектакля, имеющего мало общего с Мольером.

Есть ряд хороших режиссеров в Москве, которые достигают очень многого в нахождении интересной, верной, соответствующей данному произведению формы. Эти режиссеры находят эту форму во всех компонентах спектакля – в оформлении, в музыке, в свете и так далее, но никогда не могут обнаружить ее в актерском исполнении.

Более того, эта интересная форма поглощает актера. Актер делается беспомощной куклой, выезжает на привычных приемах. Это происходит не потому, что эта интересная форма спектакля вообще не нужна. А это значит, что прежде

Pro настоящее

всего эту форму нужно искать в актере, найти не просто жизненные приспособления, а такие жизненно важные приспособления которые выражали бы данного автора, данную пьесу, ее отличительные особенности, потом уже подкрепить это общей формой, пластикой.

Метод Художественного театра в области работы с актером вырос и окреп на чеховской драматургии. Я не делаю вывод, что он применим только к Чехову или к драматургам, сходным с ним.

В этом методе обнаружены общие законы, без которых невозможно никакое настоящее произведение театрального искусства. Это безусловно. Но метод этот требует доразвития в следующем этапе – нахождении единственно верного для каждого драматического произведения актерского приема, манеры исполнения.

Мне кажется, что так же, как в драматургии общая, большая человеческая правда выявляется по-разному, так же по-разному она должна выявляться в актере.

Я слышал, что Вам очень понравилось исполнение роли Отелло Хоравой. Стало быть, правомерно и такое выявление правды, очень мало общего имеющее с методом Художественного театра, за исключением все той же правды, лежащей в основе каждого художественного произведения. Художественный театр нашел общие законы актерского искусства и конкретизировал их в метод на драматургии Чехова. Необходимо эти общие законы применить и в другой драматургии. Это, видимо, дело будущего, дело новых деятелей театра, будущей драматургии.

Мне хочется спросить Вас, самого крупного авторитета нашего

времени, верно ли ставится мною проблема. Если верно, то как приблизиться к ее решению?

Очень прошу Вас извинить меня за то, что мысль высказана сумбурно и, может быть, не совсем ясно.

Если же Вы найдете, что эти сумбурные мысли заслуживают какого-то внимания, был бы очень счастлив встретиться с Вами лично».

Судя по всему, личная встреча не состоялась, Немирович болел, был очень занят не только делами МХАТа, но и обязанностями председателя Комитета по Сталинским премиям. Наверняка можно утверждать, что Товстоногов слышал публичные выступления Немировича, который дважды выступал в Тбилиси. 23 декабря 1941 г. Немирович читал лекцию в Театре им. Ш. Руставели, где педагог Театрального института не мог не быть. Слова патриарха русской сцены из этой лекции, приведенные в книге «Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко», практически впрямую отвечают на вопросы 29-летнего режиссера: «Какое бы ни было направление спектакля, форма спектакля, актер должен создавать живого человека, становиться им. Искренность до дна. <...> Поэзия в искусстве – награда за честное и глубокое проникновение в правду»⁴⁸. Немирович как бы поддерживает засомневавшегося коллегу в истинности выбранного им пути.

Видимо, письмо Товстоногов не отправил. Выплеснул на бумагу наблевшее, облегчил слегка душу и подумал, наверное, что посылать письмо не стоит, ибо вопросы, которые он задает, – вопросы серьезные, но никто, даже сам Немирович, ответить на них не сможет. Нужно либо менять театральную веру,

⁴⁸ Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 567.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



либо искать ответы самому. В архиве Вл.И. Немировича-Данченко, который его секретари собирали весьма тщательно, письма Г. Товстоногова нет.

Письмо – знак глубокого психологического и творческого кризиса, исчерпанности возможностей в рамках Театра им. А.С. Грибоедова. В этот момент возникает, видимо, и первая мысль о том, что из Тбилиси нужно уезжать, что в Театре им. А.С. Грибоедова у него нет перспективы художественного роста.

В этом письме Товстоногов набрасывает для себя программу творческих поисков на много лет вперед. Недаром он вспоминал об этом письме в момент работы над статьей «О природе чувств»⁴⁹. Это итог его поисков в преодолении противоречия между правдой, органикой актерского существования в образе и выразительностью, театральностью формы. Это его личный вклад в развитие идей и методов К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. К конечным выводам он шел долго, непросто, то утверждаясь в каких-то идеях, то сомневаясь. Он почти ничего не знал в те годы об опыте мирового театра, в который позднее будет вглядываться пытливо, с профессиональным интересом.

На него давит, конечно, практика «омхачивания» всех театров под гребенку. Он пытается вырваться из своих сомнений и навязываемых эстетических пут. Тогда еще он не смеет «покататься» на «систему», после окончания института она кажется законченной, монолитной и стройной во всех своих частях. В письме к Немировичу – первые сомнения, пришедшие в результате столкновения с практикой. Не только с актерами, который

каждый – сам по себе «система», но с самим собой.

Авторы не поддаются механистическому приложению «системы», оказывается, что в каждом отдельном случае нужно искать особый художественный прием. Это было для молодого режиссера открытием первостепенной важности, революцией художественного сознания. Конечно, для Товстоногова Немирович – высший авторитет. Разумеется, пребывание патриарха в Тбилиси могло ускорить, спровоцировать решимость обратиться [к нему] с письмом. Удивительна неожиданная точность, с которой Товстоногов выбирает адресата: Владимир Иванович сам озабочен тем же. Разница лишь в том, что сам он давно прошел этот кризис и мудро знает, что бороться за подлинное искусство нужно с терпением и молитвой. В письме к О.С. Бокшанской (конец апреля – начало мая 1940г.) с привычной иронией пишет о «коллективе» артистов МХАТ, который, «добиваясь мастерства в “правденке”, будет все так же пренебрегать и стилем автора, и напряжением фантазии для создания образа и – тем менее – об укрупнении и обобщенности его»⁵⁰.

Много позднее, накопив огромный творческий опыт, заработав почти непререкаемый авторитет, Товстоногов обретет смелость и право сказать, что «связь природы чувств пьесы с природой чувств актерского воплощения, связь, которая на практике скрепляла все поиски гениального режиссера, в теории не нашла развернутого выражения»⁵¹ и предложит свое решение вопроса.

Путь к этому был долог и имел свои этапы.

⁴⁹ Впервые статья опубликована в № 10 журнала «Театр» за 1979 г., вошла в сборник «Зеркало сцены». С. 50–62.

⁵⁰ Цит. по: Немирович-Данченко Вл.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989. С. 506.

⁵¹ Товстоногов Г.А. О природе чувств // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 2. С. 52.

Pro настоящее

Через год после письма Немировичу он ставит пьесу Л. Леонова «Ленушка». Выбор пьесы вполне закономерен, ее главная мысль о войне как всенародном отпоре захватчику не могла не привлечь режиссера, да и всех участников спектакля. Несомненным было и сценическое своеобразие, и высокий литературный уровень пьесы. Затерянное где-то в самой глухомани село Кутасово – место действия «Ленушки» – воспринималось как символ исконной Руси.

Свидетельств о спектакле сохранилось совсем немного: есть рецензия на него Н. Новицкого⁵², есть некоторые описания в книге Р. Беньяш, основанные на этой же рецензии и, может быть, еще на каких-то свидетельствах. Рецензент «Зари Востока» считает, что «режиссер Г. Товстоногов и художник Вяч. Иванов <...> правильно раскрыли идею пьесы, идею народной войны против немецких захватчиков. Но, стремясь по-леоновски прочесть пьесу, театр порой пытается превзойти самого Леонова в изображении дремучей лесной глухомани. Отдельные эпизоды разыгрываются словно мистерии, например, эпизод с героем Перемышля, Георгиевским кавалером Туркиным...». Критику «непонятно стремление придать спектаклю сусальную красоту – бревенчатый накат партизанской землянки выкрашен серебром».

Р. Беньяш вторит тбилисскому автору: «Мерцал серебром бревенчатый накат партизанской землянки, облитой лунным светом. <...> Аллегорична была и кульминационная сцена спектакля – разоблачение предателя Дракина. На остро срезанном наклонном станке сцены глухонемой танцор

бешено отбивал русскую плясовую. Тусклые языки пламени одинокой “летучей мыши” снизу освещали танцора, то погружая его во мрак, то высвечивая неровным таинственным светом. В разгар пляски, захваченный ее повелительным ритмом, в круг вступал Дракин. Срывая шапку, чтобы заслонить свет, он невольно показывал ее дно. И тогда перед всем залом освещалась беспощадно сконцентрированным светом кроваво-красная подкладка картуза – решающая улика измены!»⁵³.

В «Ленушке» Товстоногов явно пробует какой-то новый для себя творческий подход к литературному материалу, к работе с актерами. Это следствие тех сомнений, которые выразились в письме Немировичу. Опыт этого спектакля остался полезным на всю жизнь: никогда более в работах Товстоногова не встречались прямые аллегии. По тональности критических отзывов нет оснований считать эту работу Товстоногова неудачей, скорее, это проба, игра «на чужом поле», работа непривычным и инструментами. Это поиск выхода из творческого тупика.

Кажется, что его жизнь в этот период течет – во всяком случае, профессионально – безоблачно. Он много работает: с 1942 по 1946 год Товстоногов практически равно делит свое время и внимание между Театром им. А.С. Грибоедова и Театральным институтом: восемь спектаклей в театре и шесть в институте. Практически все имеют успех. Однако тучи сгущаются...

Первый биограф Товстоногова Р. Беньяш, дружившая с ним все ленинградские годы его жизни, в своей книге о нем пишет, что из

⁵² См.: «Заря Востока», 1943, 28 ноября.

⁵³ Беньяш Р. Указ. соч. С. 39–40.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



Тбилиси он уехал «совсем не потому, что там ему было плохо»⁵⁴.

Увы, но это было не так, совсем наоборот. Было очень плохо и очень трудно, и дома, и в театре, и в институте.

О плохом вспоминать неприятно, человек самолюбивый и достаточно закрытый, он никогда ни с кем не делился воспоминаниями об этом времени и о причинах отъезда из Тбилиси. Всю правду знал только один человек (не считая родных), который и помог ему перебраться в Москву. Человек этот – К.Я. Шах-Азизов. До переезда в Москву он долго был директором Театра им. А.С. Грибоедова⁵⁵.

Бывает так в жизни, что неприятности наваливаются скопом, приходят разом.

В конце 1942 или начале 1943 г. Товстоногов женится на актрисе Саломэ Канчели. В 1944-м появляется сын Александр, в следующем – сын Николай, но очень скоро супруги расстаются. Положение было отчаянно трудным. Слухи, пересуды, сплетни, ранившие самолюбие мужчины, роились в маленьком тбилисском театральном мирке, но он вышел из этой истории с высоко поднятой головой: дети остаются у отца, и вся забота о них, совсем крохотных, ложится на плечи мамы Товстоногова, а главным образом, сестры Натэлы (вскоре она выйдет замуж за артиста Евгения Алексеевича Лебедева), которая и воспитывала их до их совершеннолетия вместе с собственным сыном Алексеем. Брат и семья сестры практически всю жизнь жили вместе, одним хозяйством.

Что-то происходило в театре и вокруг. Критика обычно была весьма добра и благожелательна к Товстоногову, если и делались

замечания, они не носили зашуганного характера. Нет оснований предполагать, что спектакль «Офицер флота» А. Крона был намного ниже по уровню, нежели остальные, но тон критика А. Костанова неожиданно резок: «Театр не помог преодолеть слабость пьесы, а даже усугубил...», «спектакль требует переработки»⁵⁶. Теперь трудно во всех подробностях восстановить всегда сложные внутритеатральные отношения. Ясно лишь, что против Товстоногова была интрига, кому-то не хотелось видеть его в театре, а может быть, и в городе.

Кто-то завидовал, кто-то не желал тянуться до уровня его требований. 6 апреля 1946 г. К.Я. Шах-Азизов пишет из Москвы: «Гога, дорогой! Зря ты впал в такое пессимистическое настроение. Лишить тебя, честного человека, твоих прав на работу никто не может. По-моему, тебя просто запугивают. Бояться этого не надо. Ты честно работал и честно жил. Мне ясно, что и ты, и Абрам (видимо, режиссер А. Августов. – Ю.Р.) совершили ошибку, подав заявления. Вы не учли, что меня нет в Тбилиси, вот на вас и ринулись все наши “друзья”! Защиты у вас не оказалось, и матч вы проиграли. А, может быть, все и к лучшему. Во всяком случае, ты веди себя скромно, спокойно, не поддавайся на “дружеские” провокации и крепко поговори с Мишей, чтобы отпустил тебя из театра, и оставайся только в институте, а потом спокойно уйдешь оттуда и приедешь сюда. После твоего письма я говорил с Акакием Хорава (конечно, не раскрывая ему сущности твоего письма), и он дал мне слово, что в обиду тебя не даст. Для меня это

⁵⁴ Там же. С. 41.

⁵⁵ Приказ о его переводе датирован 24 августа 1945 г.

⁵⁶ «Литература и искусство», 1944, 24 ноября.

Pro настоящее

он сделает, а потом я уговорю его отпустить тебя из института, когда будет что-то реальное в Москве. Так что, дорогой мой, не волнуйся и спокойно работай. В обиду я тебя не дам, но не делайте больше никаких тактических ошибок».

Сам К.Я. Шах-Азизов был великим стратегом и гениальным театральным тактиком. Вышло все по его расчетам, что, разумеется, не исключает неприятностей, которые пришлось пережить Товстоногову. 16 июня 1946 г. К.Я. Шах-Азизов снова шлет письмо в Тбилиси. «Гога, дорогой! Итак, ты свободный гражданин! А, может быть, все это и к лучшему. Во всяком случае, не унывай, ты еще молод, здоров, а это главное в нашей жизни. Поздравляю тебя с очередным успехом. Слышал, что ты поставил очень хороший спектакль. Молодец! <...> В итоге твоей работы ты, за сезон, сделал два спектакля и оба хороших. (Шах-Азизов имеет, видимо, в виду «Лисички» и «Давным-давно». – Ю.Р.). Это на прощанье неплохо! Пусть тбилисцы тебя поминают по-хорошему! Таким образом, ты можешь сказать, что МАВРЫ (я, Абрам и ты) сделали свое дело, и они же могут удалиться (в Москву)».

К сожалению, в архиве К.Я. Шах-Азизова, который хранится в Музее им. А.А. Бахрушина, писем Товстоногова нет, и нет возможности в деталях восстановить историю отъезда Товстоногова из Грузии. Товстоногов высоко ценил А. Хораву, был, конечно, благодарен ему за приглашение преподавать в Театральном институте, считал, что он обладает «великолепным талантом и поразительной интуицией», но за

годы работы под руководством Хоравы накопились, видимо, некоторые раздражители. Старые тбилисские театральные деятели вспоминали о конфликтах, вспыхивавших между Товстоноговым и Хоравой. Оба люди были горячие. Рассказывали, что Хораву назначал студентов в массовку спектакля, срывая занятия, что вызывало протест со стороны Товстоногова. Говорят, что отношения выяснились весьма бурно.

В «Автобиографии», которую следовало по кадровым правилам тех времен приложить к анкетному листу, Товстоногов пишет 27 августа 1946 г.: «15 июля 1946 года освобожден от работы в театре для повышения квалификации в Москве». В таком же документе 1958 г. сообщает, что «в 1946 году был переведен в Москву на должность художественного руководителя Московского гастрольного реалистического театра». Разночтение не случайно, ибо из Тбилиси он уезжал, а – может быть – бежал, на авось, а не на конкретное, заботливо припасенное место, хотя и знал твердо, что поддержку от К.Я. Шах-Азизова он получит. Перелом в жизни свершился, и предстояло либо пропасть в неизвестности, либо победить.

Он победил.