

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

## В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО

(Георгию Александровичу Товстоногову было бы 100 лет...)\*

### РЕЖИССУРА ТОВСТОНОГОВА

*Если будете после моей смерти писать обо мне, не увлекайтесь выискиванием противоречий, а постарайтесь найти общую связь во всем, что я делал, хотя, должен признаться, она и мне самому не всегда была видна.*

Вс. Мейерхольд

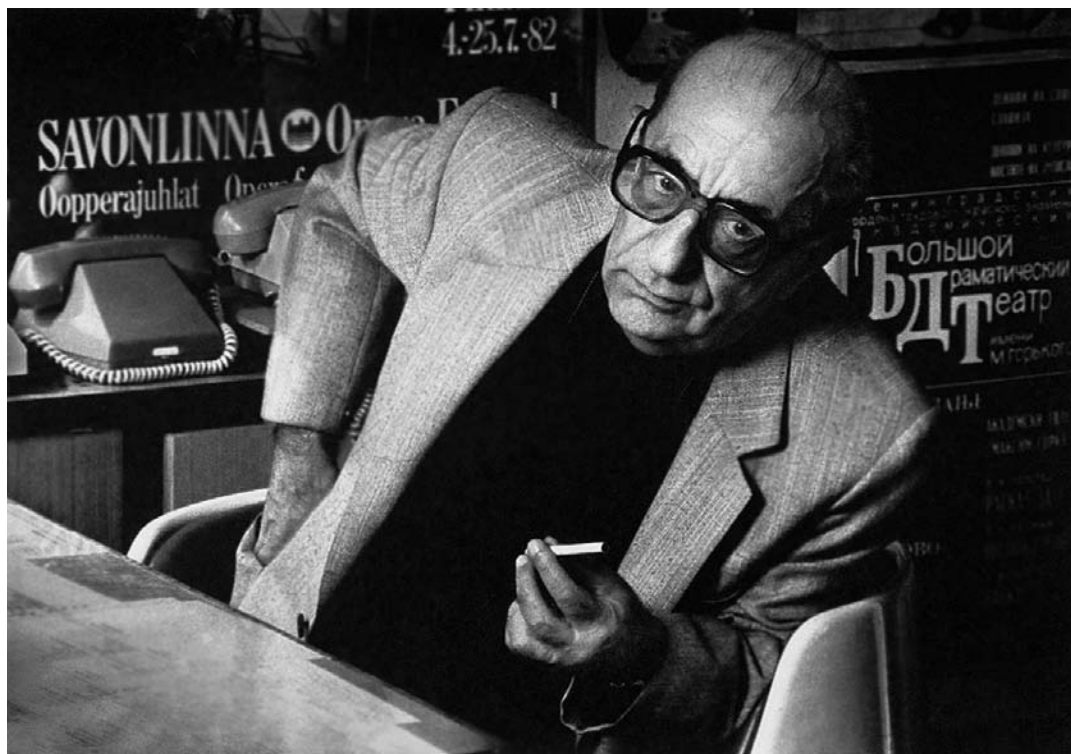
### ВВЕДЕНИЕ

Истоки режиссуры Товстоногова – в Тбилиси (Тифлисе до 1936). Обычно их связывают с Москвой. Что тоже верно, потому что Товарищество Новой драмы, возглавляемое Вс. Мейерхольдом, в самом начале XX века познакомило грузинскую публику и с «новой

драмой», и с новым типом театра – режиссерского, осуществленного в МХТ. Это верно, потому что в тридцатые годы Товстоногов познакомился здесь, в Москве, с главными событиями советской театральной жизни. Это верно и потому, что в столице складывались

\*Главы из книги Елены Горфункель «Режиссура Товстоногова». Санкт-Петербург, 2015

Г.А. Товстоногов



## «В поисках утраченного...»



театральные судьбы Константина Марджанишвили и Александра Ахметели. Тифлис, Грузия переплавляли русские новости в общем котле одной из наиболее самобытных театральнх культур. В Тбилиси двадцатых и тридцатых годов оба этих выдающихся режиссера успешно реализуют «уроки» Москвы и ее же, выезжая на гастроли, поражают своими открытиями. Очевидно, что спектакли тифлисских театров, постановки Марджанишвили и Ахметели были первыми сильными впечатлениями Георгия Товстоногова, родившегося в Петербурге, а детство и отрочество (с четырех лет) проведенного в Тифлисе. Отдельно о месте рождения. Документов – свидетельства о рождении – не сохранилось. Автобиографию Товстоногова начинает с того, что родился в Тбилиси. Это стало как будто неоспоримым. Но сестра говорила о том, что Георгий родился в Петербурге и в детские годы был перевезен в Тбилиси. Есть и рассказ Лены Шварц, дочери завлита БДТ Д.М. Шварц со слов самого Г.А.: однажды в Тбилиси студентка, владевшая даром провидения, «посмотрев на дно кофейной чашки и, кажется, на его руку, сказала, что он родился в далеком большом городе, там прославится и там же умрет. Это рассмешило студентов, они были уверены, что он родился в Тбилиси, ведь он там жил всю жизнь до этого. И только он не смеялся, потому что знал, что увидел свет в Петербурге»<sup>1</sup>. Добавим к источникам впечатлений и то, что в 1931 году (Товстоногову – 15-16 лет) в Тифлисе состоялись гастроли театра Леся Курбаса «Березиль».

Георгий занимается в театральном кружке в школе и одновременно

становится активным зрителем и актером-дилетантом *ТЮЗа*, организованного в Тифлисе в 1927 году Николаем Яковлевичем Маршаком. Это также важный пункт в становлении режиссера. Маршак был недюжинным режиссером и, как вспоминал Товстоногов, блестящим стилистом. В *ТЮЗе* Товстоногов получает первую театральную роль – это Ивлий Камертонов в пьесе Н.Я. Шестакова «Путь далекий». В *ТЮЗе* делаются первые режиссерские пробы. Успехи и увлечения тифлисской юности требуют продолжения. Решение учиться в московском *ГИТИСе* вызывает активное сопротивление родителей, вернее, отца, который настаивает на том, чтобы сын поступил в *Тифлисский институт инженеров железнодорожного транспорта*. Институт был организован в 1930 году, и в него из Москвы и Ленинграда направили ряд специалистов. Не исключено, что Александр Товстоногов был одним из организаторов. В школьные годы Георгий изучает языки – немецкий и французский (он ими хорошо овладел) и заканчивает музыкальную школу. Занятия в *ТЮЗе* и учеба в *Институте железнодорожного транспорта* имели неожиданное продолжение – ученица Товстоногова, режиссер и педагог Елена Иоселиани вспоминала, что он был одним из инициаторов и участников создания детской железной дороги в 1935 году<sup>2</sup>. Это была первая детская железная дорога в стране, она состояла из трех станций – *Пионерская*, *Радостная*, *Солнечная* – и в длину имела всего один километр. Детская железная дорога была детищем *ТЮЗа*, входила в программу создания детского центра

<sup>1</sup> Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. СПб., Балтийские сезоны, 2006. С. 393.

<sup>2</sup> Там же. С. 152.

## Pro memoria

вокруг театра. Правда, в 1935 году Георгий – уже студент *ГИТИСа*. Проучившись в железнодорожном институте один год, Георгий возвращается к идее продолжить образование в Москве, уезжает туда и, чтобы соответствовать возрастному цензу абитуриента и поступить в *ГИТИС*, прибавляет себе два года – отчего в документах и биографических источниках началась путаница: родился Товстоногов в 1913 или в 1915 году? (Ю.С. Рыбаков был уверен, что в 1913-м, и ссылался на Товстоногова, который ему признался, что это мама, Тамара Георгиевна Папिताшвили, скинула два года, чтобы отдалить призыв сына в армию). Придерживаясь 1913 года, Товстоногов отмечал свои юбилейные даты – в 1973, 1983 годах<sup>3</sup>. На могильной плите проставлен 1915-й год рождения.

Москва тридцатых годов, естественно, дает новую пищу для режиссерского образования и мышления. Это спектакли *МХАТа*, *ТИМа*, *МХАТа-2*, *Камерного театра*. В *ГИТИСе* Товстоногов учился у А. Лобанова и А. Попова (его однокурсниками были Борис Покровский, Анна Некрасова, Марк Рехельс, Борис Никербург). Но не меньшее значение имели встречи и неофициальные уроки Станиславского и Мейерхольда. О них – уроках – Товстоногов вспоминал в разные годы своей жизни и по разным поводам, это были незабываемые для него образцы мастерства и режиссерской гениальности.

Очень рано он начинает самостоятельную режиссерскую практику, участь в *ГИТИСе* с 1933 (направлен отделом искусств при Наркомпроссе Грузии) по 1938, (один учебный год выпал из-за

того, что руководство института узнало, что отец Товстоногова арестован и осужден как враг народа. Студент Товстоногов был исключен, но после «крылатой» поправки Сталина – «сын за отца не отвечает» – восстановлен), он в зимние и летние каникулы ставит спектакли в *ТЮЗе*, где ему покровительствуют Н.Я. Маршак и К.Я. Шах-Азизов. До отъезда из Тбилиси в 1946 году Товстоногов уже автор значительного числа спектаклей: «Предложение» А. Чехова, 1933; «Женитьба» Н. Гоголя, 1935; «Музыкантская команда» Д. Дзеля, 1935; «Голубое и розовое» А. Бруштейн, 1936; «Великий еретик» И. Персонова и Г. Добржанского, 1936; «Троянский конь» Ф. Вольфа, 1938; «Белеет парус одинокий» В. Катаева 1938; «Беспокойная старость» Л. Рахманова, 1940; «Сказка» М. Светлова, 1940 – все в русском *ТЮЗе* (в полном списке постановок Г.А. указан единственным автором<sup>4</sup>). Дипломная работа – «Дети Ванюшина» С. Найденова в *Театре Грибоедова*, 1939 и в этом же театре: в 1940 – «Страшный суд» В. Шкваркина, «Кремлевские куранты» Н. Погодина; в 1941 – «Полководец Суворов» И. Бехтерева и А. Разумовского; «Парень из нашего города» К. Симонова, «Школа злословия» Р. Шеридана; в 1942 – «Голубое и розовое»; «Собака на сене» Лопе де Вега; «Ночь ошибок» О. Голдсмита; в 1943 – «Бешеные деньги» А. Островского; «Ленушка» Л. Леонова; в 1944 – «Офицер флота» А. Крона; в 1945 – «Лисички» Л. Хеллман; «Давным-давно» А. Гладкова.

*Тбилисский театральный институт* был основан в 1939 году по инициативе Акакия Хоравы, выдающегося грузинского актера. И в 1940 году молодого

<sup>3</sup>Рыбаков Ю.С. Г.А.Товстоногов: начало пути. Рукопись. С. 6.

<sup>4</sup>Премьеры Товстоногова. М., «Артист. Режиссер. Театр»; Профессиональный фонд «Русский театр», 1994; «Товстоногов репетирует и учит». СПб., Балтийские сезоны, 2007.

## «В поисках утраченного...»

(25 лет) выпускника ГИТИСа приглашают преподавать. Он ведет курс актерского и режиссерского мастерства. Читает лекции, ставит спектакли. Вокруг молодого педагога и его учеников начинается брожение культурных сил грузинской столицы. Каждый студенческий спектакль становится событием. В Театральном институте он поставил «Лжеца» К. Гольдони; «Много шума из ничего» У. Шекспира; «Голубое и розовое» А. Бруштейн; «Бабьи сплетни» К. Гольдони; «Время и семья Конвей» Дж. Пристли; «Мещан» М. Горького; «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, «Хозяйку гостиницы» К. Гольдони.

В 1946 Товстоногов покидает Тбилиси. Тут были и личные мотивы (семейный разлад, развод, скандал на весь институт – ссора со студентом и пощечина, полученная педагогом), и ощущение исчерпанности впечатлений, некая эстетическая пустота. Кроме того, он хотел на основе одного из курсов организовать молодежный театр, но обстановка, власти города, интриги помешали этому замыслу. Одна из версий: Елена Иоселиани случайно подслушала диалог Товстоногова и Хоравы – ректор обвинял педагога в том, что тот действует у него за спиной и что посторонние (директор бывшего клуба НКВД) помогают в этом деле. Конфликт Хоравы и Товстоногова разросся до полного неприятия друг друга (позднее, в Москве, они помирились). Однако другая ученица, Нелли Кутателадзе, излагала события, связанные с организацией молодежного театра, иначе. Секретариат ЦК КПСС Грузии поддержал эту идею, выделил для здания клуб им. Ф. Дзержинского, который



находился в ведомстве НКВД, а Товстоногов категорически отказался руководить новым театром, хотя был безусловной и единственной кандидатурой. Кутателадзе считала, что таким образом Товстоногов, сын репрессированного отца, выражал свое отношение к политике партии. «Так провалилась, – писала Кутателадзе, – попытка создания первого грузинского молодежного театра, чьим основателем, воспитателем и создателем мог бы стать Георгий Александрович Товстоногов»<sup>5</sup>. Семерых учеников Товстоногова ненадолго приютил Театр им. Ш. Руставели.

В большую режиссуру Товстоногов входит после войны – и оказывается, что и он, и советский театр, переживший эпоху репрессий и борьбы с формализмом, отстали от мирового театрального процесса. До конца режиссер это понял уже в пятидесятые годы – во время «оттепели» и начала гастролей в СССР лучших зарубежных коллективов. Корни свои – Грузию тридцатых годов – Товстоногов никогда не забывал и не терял с ней связи, но разрыв переживал болезненно. Ирина Борисовна Малочевская в диссертации о режиссерской школе Товстоногова писала о «потерянных годах» – между 1946-м и 1949-м.

Начало.  
Тбилиси, 1943 год.

<sup>5</sup> Георгий Товстоногов. Собира-  
тельный портрет. Воспоминания.  
Публикации. Письма. С. 184.

Случайные постановки и невозможность где-то обосноваться его тревожат. Он думает о своем театре. Попытки объединиться с такими же искателями новой театральной правды и организовать новый театр ни к чему не приводят. Режиссер Георгий Лордкипанидзе, ученик Товстоногова, доучивавшийся в ГИТИСе, вспоминал, что в Москве, будучи студентом, он вошел в «подпольную московскую студию», которую возглавлял Константин Наумович Воинов. Лордкипанидзе показалось, что Воинов и Товстоногов обязательно должны встретиться – «из этого должен был выйти не *Передвижной театр*, а что-то более интересное»<sup>6</sup>. Свидание состоялось, Воинов и Товстоногов разговаривали часов шесть-семь. Несмотря на сильнейшее впечатление, произведенное на Товстоногова Воиновым, союза между ними не получилось. Товстоногов предпринимает еще одну попытку утвердиться и пишет письмо тогдашнему министерскому чиновнику М.Б. Храпченко, председателю Комитета по делам искусств при СНК, где жалуется на засилье консерваторов: молодежи должны быть открыты дороги для творческой самостоятельности (в разделе «*Письма*» в «*Собирательном портрете*»). Это 1947 год, Товстоногов уже получил звание заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР. В частности, в письме говорится о том, что «подлинной кузницей режиссерских кадров является не столичный, а периферийный театр». Но та ступень, на которую претендует режиссер, – как раз театр в столице. По итогам своих мытарств по стране, Товстоногов понимает, что «путь в московские театры» для



него закрыт. Он оговаривается, что отнюдь не бунтует, но твердо уверен, что будущее советского театра определяют не только мастера режиссуры, но и молодежь. Характерная позиция начинающего художника, который через несколько десятков лет окажется в положении тех, кто тормозит развитие нового театра.

Никакой официальной поддержки он не получает, но его поддерживает Константин Язонович Шах-Азизов, они знакомы с тбилисских времен. Шах-Азизов – сначала директор и художественный руководитель *Театра им. А. Грибоедова*, в 1945 году приглашен в Москву директором *Центрального детского*

К.Я. Шах-Азизов

<sup>6</sup> Там же. С. 201.

«В поисках утраченного...»

театра. Уезжая, подбадривает Товстоногова и обещает поддержку в Москве, что оказалось не так-то просто. Прежде, чем попасть в ЦДТ, Товстоногов поработал в Московском гастрольном реалистическом театре, в 1947 году направлен был в Алма-Ату, где в двух театрах поставил «Победителей» Б. Чирскова; попробовал себя в Студии московского театра оперетты (постановка «Галантного свидания») В 1949 году, наконец-то, прорыв: но не первый спектакль в театре у Шах-Азизова («Тайна вечной ночи» И. Луковского, совместно с А. Некрасовой), а второй, на современном материале, – «Где-то в Сибири» по повести и пьесе Ирины Ирошниковой – приносит успех в Москве и приглашение в Ленинград с просьбой перенести спектакль на сцену ленинградского Театра им. Ленинского комсомола. На самом деле, как излагала обстоятельство тех лет Дина Морисовна Шварц, будущий завлит и правая рука Товстоногова, ленинградка по рождению, директор Театра им. Ленинского комсомола Николай Михайлович Лотошев сразу же решил «прописать» молодого, понравившегося ему постановщика, в должности главного режиссера. Театр им. Ленинского комсомола был промежуточной станцией на пути Товстоногова. Через семь лет он «получает» БДТ, от руководства которым отказался Николай Павлович Акимов по причине плачевного состояния репертуара и труппы. В БДТ Товстоногов остается до конца, на тридцать три года, до 1989 года.

В Петербурге он родился, в Ленинграде окончился его жизненный путь, с ленинградской обстановкой, климатом, атмосферой он настолько свыкся и проникся ею,

что казалось ничего другого и быть не могло. Однако в ленинградские годы (да и до них) мысль о театральной карьере в столице не раз приходила в голову. К тому же он получал приглашения – из *Малого театра*, на постановки во МХАТ. Когда труппа БДТ была окончательно сложена, уход из него стал невозможен: весь Товстоногов – это БДТ, и БДТ второй половины XX века – это Товстоногов. Ленинградский театр в целом, как таковой, с 1949 по 1989 – почти без преувеличения – Товстоногов.

Тема Ленинграда позволяет увидеть место Товстоногова в «общем строю». Дело в том, что в этот общий строй он не очень вписывался. Сейчас многие младшие современники режиссера, поколение пост-шестидесятых годов, нередко обращаются к своей молодости, в том числе, к театральным впечатлениям. Их много – и «Современник», и Таганка, и Эфрос в Театре им. Ленинского комсомола и на Бронной. Даже окостенелый МХАТ, театры второго ряда – имени Маяковского, имени Ермоловой, имени Пушкина, имени Вахтангова – там находятся запомнившиеся лица, имена, спектакли. Товстоногова память нынешних стариков минует. Не только его – город Ленинград тоже. Театральная атмосфера столицы была сгущенной, насыщенной, а Ленинград оставался на периферии. В Ленинграде был свой авангард и арьергард, свои лидеры и авторитеты, свое «окостенение», свои новые люди.

Конечно, БДТ для Москвы, его наиболее передовых и благодарных зрителей, в шестидесятые годы был Меккой. Немало поклонников приезжали из столицы и других городов. Аудитория БДТ, благодаря



Г. Товстоногов

гастролям и слухам, распространялась по многим театральным городам Союза. Рассказы про несколько обязательных рядов для московской критики есть в воспоминаниях актеров и сотрудников *БДТ*. Гастроли *БДТ* в Москве в пятидесятые, шестидесятые, семидесятые, восьмидесятые годы, то есть регулярные напоминания о себе, о своем состоянии, о своем театральном уровне, реакция прессы, хорошие, осторожные и плохие отзывы, – все это было и имело для Товстоногова огромное значение. Продуманные портреты и очерки творчества писались в Москве. Свидетели первых шагов его в Грузии, такие как Натэлла Лордкипанидзе, Константин Рудницкий, Борис Зингерман, Константин и Татьяна Шах-Азизовы, жили и наблюдали за ним из Москвы. В Ленинграде собралась преданная группа критиков, старавшихся не давать его в обиду. В городе появился и свой зритель – залы *БДТ* никогда не пустовали, попасть на спектакль

туда, быть причастным к жизни любимого театра для творческой и инженерной интеллигенции, студенческой молодежи, разновозрастной и социально разноликой публики нескольких десятилетий было престижно, почетно и интересно. Особенно понятно это сплочение города вокруг *БДТ* сейчас, когда в этом театре, как и в большинстве других, своей публики фактически нет. Ленинградский круг Товстоногова дополняли его «ставленники», режиссеры других театров, которые могли, как Корогодский, Агамирзян и Владимирова, сформировать свое театральное лицо. До 1968 года вторым театральным полюсом Ленинграда был Николай Павлович Акимов – с его уходом из жизни театральная ситуация окончательно центрировалась.

И все же Москва была далеко по каким-то не километровым меркам. И она была самодостаточна. С другой стороны, и Ленинград образовал собственный остров. Товстоногов был в курсе

«В поисках утраченного...»

московской театральной жизни, он видел спектакли Любимова, Эфроса, Ефремова, Захарова, Гончарова. Тянуло ли его в эту компанию – мысли были, попыток – нет. Чем дальше, тем менее готов был Товстоногов покинуть Ленинград. Сестра, Нателла Александровна, полагала, что сильнейшим магнитом стал новый *БДТ*, им же пересозданный. И хотя от него уходили актеры, механизм или организм театра – тут можно выбрать подходящее существительное – работал так, что оставить его означало его убить. Может быть, не только театр, но и самого себя. Когда дело доходило до писания заявлений об уходе – по крайней мере, черновики были после советов Смольного подумать об отставке, – Товстоногову предлагала помощь Москва – там были «свои» люди вплоть до ЦК КПСС. И на самом веру им дорожили – об этом говорит и «чистка» властных кабинетов в Ленинграде после очередной выволочки за «негодный репертуар» в семидесятые годы – «*Тихий Дон*», «*Три мешка сорной пшеницы*», «*История лошади*». Уехать из Ленинграда он мог. Вопрос – куда? В Москву? Сестра говорила, что его звали в *Театр им. Моссовета*. Очередным режиссером? Театров ему ПОКА не предлагали. Было, правда, по словам Ю.С. Рыбакова, одно предложение от министра культуры Е.А. Фурцевой: она предлагала ему *Художественный театр*! Еще до воцарения там в 1970 году О.Н. Ефремова. И вот что ответил Рыбакову Г.А.: для того, чтобы *МХАТ* стал таким, каким он хочет его видеть, ему нужно лет пять, а такого времени у него уже нет. Начинать заново в шестьдесят лет поздно. Ведь столкновения с властью

всерьез обозначились в середине семидесятых. Какое-то время – конец пятидесятых, шестидесятые – все текло более или менее спокойно. Инерция благополучия тоже имела значение. У него было свое место, даже свой город – такого в Москве не предвиделось, несмотря на то, что его считали чуть ли не первым режиссером страны. Первым или все-таки в первой пятерке? И важно ли это – быть на пьедестале почета среди самых лучших?

Кроме Ленинграда Товстоногов работал в других городах – за рубежом. В основном это были варианты его ленинградских спектаклей. Представляя советский театр на престижных западных фестивалях, проводя успешные гастроли в Европе и в Азии, он получал признание в качестве автора спектаклей по русской и советской драматургии и прозе. Гоголь, Островский, Достоевский, Чехов, Горький – эти имена создавали авторитет Товстоногова и *БДТ* за рубежом.

Советскую режиссуру второй половины XX века Товстоногов возглавил (во всяком случае, ленинградское отделение) по праву наследника, заставшего довоенные театральные взлеты, разгром театров Мейерхольда и Таирова, омертвление *МХАТа*, оскудение вахтанговской традиции. В Москве его сверстниками и такими же наследниками были Юрий Любимов, Андрей Гончаров, Николай Охлопков. К ним вскоре присоединились Олег Ефремов, Анатолий Эфрос. К ним Товстоногов был внимателен и не раз восхищался, особенно Эфросом. Поколение Марка Захарова, Льва Додина, Анатолия Васильева и сам Васильев для



## Pro memoria

Товстоногова были последней переменной декораций в советском, вернее, русском театре. Его ученики и воспитанники вызывали у него в лучшем случае одобрение. Наследников в смысле тех, кто занял бы его место в *БДТ*, он искал и не нашел, хотя не раз объявлял, что ни его театр и никакой другой передать из рук в руки нельзя. Солидаризировался с Вл.И. Немировичем-Данченко в том, что театр подобен живому существу, которому отпущен определенный срок жизни и смерть его неизбежна. Немирович называл пятнадцать лет.

Тридцать три года Товстоногова в *БДТ* разделялись на десятилетия, более или менее успешные. Хотя правильнее сказать, более или менее «высокие», потому что успех, пришедший к *БДТ* Товстоногова в конце пятидесятых, сделал этот театр достоянием и города, и страны не только до конца восьмидесятых, но и далее, по инерции, и благодаря усилиям Кирилла Лаврова и Темура Чхеидзе, еще по крайней мере на десятилетие. «Высокими» могут быть названы как раз спектакли последнего товстоноговского десятилетия, когда опыт и мастерство позволяли Товстоногову создавать уникальные по качеству произведения. Шедеврами же озаменованы были все три десятилетия *БДТ* под руководством Товстоногова.

Когда Товстоногова не стало, петербургская режиссура рубежа веков только начинала формироваться. Его ученики проходили каждый свой крестный путь. Воробьев в Театре музыкальной комедии, из которой он ушел, и премьера, последняя для учителя, в день его смерти, состоялась на сцене *БДТ*. Это был «*Визит дамы*»

Ф. Дюрренматта. По свидетельствам близких, Товстоногову спектакль не понравился. Владимир Воробьев был убит в подъезде своего дома в 1999. Падве трагически погиб в начале 90х. Вадим Голиков умер в 2004, пережив многое – и скитания по театрам, и разлад отношений с учителем. Кама Гинкас и Генриетта Яновская получили признание в Москве. Другие ученики – кто осел в провинции или, после распада СССР, за границей. Ученики заняты в документальном кино, на телевидении. Геннадий Тростянецкий, Владимир Ветрогонов работали в разном театре Союза, потом в ближнем зарубежье, в Санкт-Петербурге, включались в театральный процесс города – ненадолго, и в педагогику – тоже временно. Лев Эренбург организовал свою театральную компанию *Небольшой драматический театр* – элитно-скандальную, стоящую на основах театрального реализма (натурализма). Лев Стукалов несколько лет боролся за свой «*Наш театр*». Вадим Фиссон был успешным руководителем театра «*Комик-трест*». Виктор Крамер (он, как и его соратники В. Фурман, Ю. Цуркан, поступали к Товстоногову, но заканчивали после него, у Ирины Борисовны Малочевской) некоторое время возглавлял театр «*Фарсы*», потом переключился на постановки больших развлекательных зрелищ. В институте, который был то *ЛГИТМИКом*, то *СПГАТИ*, продолжают и развивают педагогические традиции учителя Лариса Шуринова и Лариса Грачева.

Те, что пришли на смену и преуспели, влились в потоки начала XXI века, уже не были его учениками. Театр Товстоногова, таким образом,

«В поисках утраченного...»

вошел в историю автономным организмом. Студия, открытая при БДТ, малая сцена, не сравнимы с дочерними студиями при МХАТе, которые приобретали свое лицо и свой творческий почерк и масштаб. Театр Товстоногова – это гелиоцентрическая система: все вращалось вокруг режиссера, все открытия принадлежали ему и не выходили за пределы БДТ. Будучи человеком широких взглядов, художником, отзывчивым на новое, как режиссер он был предельно эгоцентричен. Режиссерское партнерство в БДТ было невозможным. Единицы получали полную творческую свободу здесь. Этим – отчасти – объясняется разрыв с С. Юрским, с В. Рецпером, которые претендовали на режиссерское авторство. Этим объясняются напряженные отношения с Розой Сиротой. Этим объясняется и существование в БДТ помощников – режиссеров-педагогов, режиссеров-репетиторов, режиссеров-ассистентов. Тех, кто мог – по мнению Товстоногова – реализоваться самостоятельно, он «посадил» на свободные места – Игоря Владимирова в *Театр им. Ленсовета*, Рубена Агамирзяна в *Театр им. В. Комиссаржевской*, Зиновия Корогодского – в ТЮЗ, Ефима Падве – в *Областной малый драматический театр*. Связь главных режиссеров Ленинграда через прямое ученичество или стажерство с Товстоноговым воспринималась как некая осада театра города одним лидером, как «тоталитарный режим» в БДТ и в Ленинграде. За этой связью виделось сотрудничество с идеологией и властями. На городское начальство действительно влиял авторитет Товстоногова, но авторитет не его идейной преданности (он никогда

не был членом партии), а его искусства. Авторитет и отечественный, и международный.

В итоге Товстоногов после своей смерти оказался вписанным в ряды советской режиссуры со всеми вытекающими отсюда оценками – социалистический реализм, идейная прямолинейность, консерватизм в форме и ретроградство в содержании. Расставить эти оценки поспешили особенно те, кто полагался на свободу, которая для них открывалась не столько с перестройкой (Товстоногов застал ее «зарю»), сколько со смертью мастера. На самом деле не свобода, а пустота ознаменовала в Ленинграде–Петербурге первые годы после кончины Товстоногова. По-настоящему ею не смогли воспользоваться те, кто прямо или намеками требовали свержения «диктатора» еще при его жизни.

Искусство Товстоногова весомо и противоречиво; неразрывно с официальной культурой и противостояло ей; оно было и традиционным, и новаторским; оно было зависимо от многих влияний и независимо, самобытно; оно по преимуществу – режиссерское, но невозможное без актера.

Жизнь и творчество Товстоногова протекали в ритмах успешных, обдуманых свершений. Теперь, после того, как не стало его, после того, как театр Товстоногова отошел в историю, ясно, как он торопился и как не успевал – за самим собой. Товстоногов успел «написать» (поставить) реквием по самому себе – это был спектакль «На дне». Он успел наметить основные линии своей режиссерской программы, приоритеты в литературе для театра, в направлениях театральной современности,

высказаться о том, что любил, что уважал, что презирал. Успел выступить как пророк театрального будущего, в которое ему не удалось заглянуть.

Художником такого же типа был Дмитрий Шостакович. Работая в рамках традиционных музыкальных форм, композитор в итоге оказался в XX веке и является в XXI веке наиболее современным, обойдя наиболее радикальных новаторов. Конечно, драма театрального гиганта состоит в том, что его «музыка» отзвучала вместе с ним, с его спектаклями и его временем. Товстоногов был, как писал про него К. Рудницкий, «скорее академичен, чем дерзок»<sup>7</sup>. И хотя речь идет о *«Горе от ума»*, спектакле из скандальных, антиномия применима к творчеству Товстоногова вообще – он был скорее академичен, чем дерзок.

Он раскрывался в возможной для себя «дерзости», идя в глубину. Вот почему мизансцена и методологические вопросы, работа с актерами, художником, композитором, контакты с драматургами и прозаиками, влияния и традиции, преодоленные или подтвержденные, становятся животрепещущим материалом для понимания феномена режиссуры Товстоногова.

Одна из солидных и авторитетных книг, ему посвященных, называлась *«Г.А. Товстоногов. Проблемы режиссуры»*. Автор – Юрий Сергеевич Рыбаков. Словосочетание «проблемы режиссуры» здесь читается двояко – как внутренние конфликты творчества и как восприятие этой режиссуры обществом, публикой, временем, историей.

То, что после смерти Товстоногов зачислен в охранительное, официально поддерживаемое искусство,



более или менее понятно. Но и при жизни его театр встречал сопротивление – как сверху, так снизу, и справа, и слева. Конечно, со времени обретения статуса театрального вождя Ленинграда и одного из первых мастеров страны, Товстоногова могла безбоязненно подвергать обструкции уполномоченная критика. Независимая (из цеха профессионалов) критика чаще всего в случаях неудач или несогласий предпочитала молчать – это был способ не навредить художнику. Таким образом, прямого разговора с критикой не было и не могло быть. Тем более, что Товстоногов с определенного момента перестал воспринимать критику адекватно. Что, кстати, характерно для русских режиссеров советской эпохи вообще: болезненная реакция на критику была симптомом постоянного страха быть уничтоженным. Так к критике доньше относятся и Васильев, и Додин. При случае высказывая презрение к критике, они не переносят никаких замечаний и споров с собою.

Ю.С. Рыбаков

<sup>7</sup>Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., Искусство, 1974. С. 12.

«В поисках утраченного...»

Товстоногов оказывался между двух огней – между официозом, готовым «выпороть», «вызвать на ковер», потребовать ответа, пригрозить, поставить в безвыходное положение; и товарищами по искусству, коллегами, критиками, искусствоведами, которые старались поддержать режиссера и его театр, но нередко обходили спорные стороны его творчества. В том же стане товарищей существовало разделение на тех, кто обслуживал официоз (иногда невольно), и тех, кто противостоял ему всеми возможными средствами. Характерно в этом смысле восприятие «Истории лошади» – парадокс состоял в том, что в некоторых негативных рецензиях описание спектакля оказывалось более точным, подробным и ярким, чем в позитивных. Защитительный пафос нашей критики имел идеологический подтекст, который отражался на ее проницательности.

К Товстоногову, особенно в семидесятые годы, власть города была нетерпимой. Он собирался уйти из театра или, послушав советов близких, понимающих людей, подумывал о переезде в Москву, где и в самые застойные времена театральная ситуация была более мягкой. В семидесятые годы идейный тонус товстоноговского театра был на пике. Отдельные спектакли прямого идеологического «послушания» сменились сложными, проблемными вещами, и их значение для самосознания режиссера и восприятия его театра в обществе возрастало. Этим и объяснялся долго тянувшийся конфликт с властями города. С другой стороны, общественное мнение становилось все более активным и нетерпимым к компромиссам,

это повышало требования к искусству, и Товстоногов как будто им соответствовал меньше, чем хотелось. Место великого режиссера оказалось ближе к архаической традиции.

Это верно: он ее поддержал и пронес через всю творческую жизнь. Встает вопрос о направлении, к которому принадлежал Товстоногов. Его режиссура впитала в себя достижения предшественников, обновила главные традиции первой половины XX века, но наиболее важным в творчестве Товстоногова было не стремление во что бы то ни стало открывать нечто новое (от этой детской болезни режиссуры он излечился к концу пятидесятих годов), а желание претворять в искусство жизнь во всем ее многообразии, сложности, противоречивости. Сочетание того и другого – жизненного начала как базы искусства и подпитка традициями прошлого – перевели реализм, в лоне которого воспитывался художник, в новое состояние. Как определить этот язык – вопрос не праздный.

Несмотря на славу, окружение и свиту, Товстоногов всегда испытывал чувство одиночества. Едва покинув Тбилиси, он ощутил его настолько глубоко, что немногочисленные письма этого времени стали признаниями. Одинок, одиночество, «я никогда не был так одинок», – писал он тбилисской приятельнице из Алма-Аты, где ставил «Победителей». И на закате жизни он повторял, что человек его профессии (читай: мирозерцания и миротворения) обречен на отчуждение от всех: не только потому, что не сложилась семейная жизнь (тут у него был надежный тыл – сестра), но и потому,

что глава и руководитель, кем является по сути главный режиссер, не имеет права на простую дружбу с актерами. Даже отношения с Евгением Лебедевым, мужем сестры, первым актером труппы, имели некоторую дистанцию, которую ни тот, ни другой не хотели преодолевать. Принципы свои он сформулировал в краткие тезисы, и они свидетельствуют о добровольной ноше одиночества – ради искусства. Так в его театре воспроизводится общий закон – настоящий художник одинок.

Один современный режиссер причиной разрыва с труппой московского театра считал невозможность перейти с актерами на «ты». Товстоногов с немногими в БДТ был на «ты», что не мешало крепчайшему союзу режиссуры и актеров.

### ЕДИНСТВО МНОЖЕСТВ

В «Первой весне» «дух борьбы, исканий, взлет человеческих сил передается... не только игрой актеров, но и точно найденным ритмом...»<sup>8</sup>. Мизансцена Поли и Нила в «Мещанах» рождалась из найденного «сумасшедшего» ритма – укромное место и страх быть застигнутыми<sup>9</sup>. Эти единичные примеры показывают значение ритма в режиссуре, где открытая музыкальность подчинена ритму архитектурной композиции.

Ритм всегда искался, усложнялся и предельно ясно выражался. Выискивался ритм за счет уместных и созвучных физических действий: так, в спектакле «Дорогой бессмертия» Фучик моет пол, а в это время Колинский сообщает ему условия конспирации. В «Помпадурах и помпадуршах» в качестве ритма выступала «пластика поклонов» – вплоть до бега на четвереньках. А когда



Товстоногов дошел до «Мудреца» в 1984 году, то ритм движения на колених у Глумова-Ивченко вслед за Крутицким-Лебедевым повторит эту осложненную лизоблюдством пластику.

«На всякого мудреца» открывался в «зломном темпе человека, который понял, что «перегодил»...»<sup>10</sup>. Спектакль строился на соотношении времени, которое никуда не спешит (бытование мамаевых, крутицких, турусиных и пр.) и Глумова, который «наверстывает» изо всех сил. «Бешеный темп» устанавливался для исполнителя главной роли и для матушки Глумова.

Ритм «Шелкового сюзана» – танцевальный, наиболее простой, омузыкаленный, как, впрочем, и ритм грузинских спектаклей – «Ханума» и «Мачеха Саманишвили». Неспешен, можно сказать, почти гекзаметричен ритм «Лисы и винограда» – так преображались эпос и публицистика в сценическую поэзию. Ритм нередко решался через конкретное звучание – так в «Гибели эскадры» оркестр и

Г. Товстоногов на прогулке

<sup>8</sup> Капралов Г. Настина дорога. «Комсомольская правда», 1955, 29 ноября.

<sup>9</sup> Товстоногов репетирует и учит. С. 182.

<sup>10</sup> Соловьева И. Карьера Егора Дмитрича, которой не могло не быть. «Театр», 1985, № 11.

«В поисках утраченного...»

барабанщик настраивали финал. В спектакле «*Поезд можно остановить*» и позднее в спектакле «*Мы, нижеподписавшиеся*» достаточно перестуков рельсов движущегося поезда – это камертон общей «музыки».

В «*Идиоте*» спорным оказался, может быть, только ритм, и указание на неправильные темпы исходили от критика, высоко оценившего спектакль – от Н.Я. Берковского. Герои Достоевского живут быстро, писал Берковский, а актеры в БДТ играют их медленно. Но тут можно решительно не согласиться – быстрый Достоевский одна из банальностей русского советского Достоевского. На театре он получался не столько быстрым, сколько истеричным. Это была традиция взвинченности, ажитации, идущая от дореволюционных постановок и должна выразить особый стиль исполнения Достоевского – неврастенический. В том-то и дело, что Товстоноговым и Смоктуновским был задан новый непривычный стиль, что амплу неврастеника оказалось отвергнутым и именно медленные ритмы Мышкина и «*Идиота*» оказались открытием. В «*Униженных и оскорбленных*» Товстоногов больше привержен традиционному Достоевскому – с криками, скандалами, с «чертами» и «резами» – эти свойства русских мастеров-гравировальщиков не находил в актерах «*Идиота*» Берковский. В «*Идиоте*» Товстоногова – другая сценическая жизнь, другие, более плавные скрепы.

Ритмы бросались в глаза – если можно так выразиться – с первых минут всякого спектакля. Так в «*Варварах*» сразу же почувствовались ритмы не Горького,

а Чехова (М. Бялик), и это определяло движение замысла. Горький – не противопоставление Чехову, а преемственность.

В связи с ритмами вырисовывалась одна характерная особенность режиссуры Г.А. – он всегда медленно начинал спектакль, даже тогда, когда дальше начинался разгон (вспомним, что Крэг сердился на исполнителей «*Гамлета*» в Художественном театре – по его мнению они слишком медленны). В товстоноговской неспешности было нечто мхатовское, наследственное, некое подлинное правдоподобие, некое рода ритмическая разминка или экспозиция к свободному сценическому фантазированию. Эта начальная неторопливость не раз вызывала упреки у критиков: возникала ритмическая неравномерность, которая компенсировалась темповыми ускорениями. В «*Дяде Ване*» поначалу обманывала «спокойная вязь спектакля» (Р. Беньяш), потому что «под ленивой неторопливостью будней таится шквал». Но и здесь этой обманчивой провинциальной тиши противостояла раздраженная нервность Войницкого–Басилашвили. Он и спал как будто спокойно, и просыпался не от того, что выспался, а оттого, что не мог уснуть. В «*Смерти Тарелкина*», как писал Гаевский, «спокойная историческая объективность пересекается с социальной эмоцией...». Значит, контраст темпоритмов нужен Товстоногову, это его стиль, его индивидуальный способ ритмической организации спектакля. В ранних спектаклях, – сетовали критики, – за счет подчеркнутых внешних ритмов сглаживается общее напряжение, ослабляется внутренний накал отдельных ролей.

Эти недостатки изжиты позднее. Найдены были глубинные связи каждого характера, то есть каждого персонажа с общими скоростями развития действия. Внешнее обусловлено внутренним. Внутреннее рифмуется с внешним. Поэтому так великолепно решены были вопросы ритма в «*На всякого мудреца*». Экспозиция, несколько взвинченная взаимными объяснениями сцены матери и сына (О. Волковой в роли Глумовой и В. Ивченко в роли Глумова), во-первых, резко сменяется ритмической безмятежностью – фальшивой, наигранной Глумовым к приходу Мамаева. Мать и сын, таким образом, для своих целей встраиваются в ритмы существования города, мира. Глумовым погашаются всякие сторонние отклонения от них – будь то визит молодца Курчаева или какой-то слишком артистический «шаг» Городулина – В. Стрельчика. Во время репетиции Товстоногов говорит Стрельчику: «Вам надо найти и выучить популярную песенку из опереттки того времени»<sup>11</sup>. Чем не навигатор ритма? Во-вторых, поведение Глумова настолько гибко, что при необходимости он переходит к рыси, галопу, бешеной скачке – в сцене с Мамаевой. Или наоборот, с учетом умственных зигзагов хозяина – в кабинете Крутицкого. В целом спектакль поражал динамичностью при наличии неких очень сильных ритмических тормозов – Мамаева, Крутицкого, Турусиной. Вероятно, разгадка состояла в ритмическом лидерстве Глумова, который умел управлять собой и вовремя подстраивался под собеседника, что было очевиднее для зрителей, чем для персонажей.

В конце концов и жанр – не что иное как ритмические показатели.

Рецензия Ю. Рыбакова на спектакль «*Ханума*» называлась «*Ритм водевиля*»<sup>12</sup>. В БДТ «*Ханума*» – жанр, не терявший своего достоинства, напротив, обнаруживший немало выгоды и красоты. Но куплет водевиля – один ритм, строй марша в «*Оптимистической*» – совсем другой. Актерская техника у Товстоногова опиралась на предлагаемый режиссером, интуитивно «услышанный» ритм. В «*Балалайкине и К<sup>3</sup>*» актеры (И. Кваша – Рассказчик и В. Гафт – Глумов) изображали «динамику оподления «героев» – их пути от заявленной готовности «будем годить!» до превращения в «благонамеренных скотин»<sup>13</sup>. Причем, ритм второй части спектакля, более острый, возникает не без включения гротескового таланта Олега Табакова (Балалайкина).

Вопрос ритма для театра имеет отнюдь не техническое и не формальное значение. Это средство формообразования. Это «смысловая доминанта спектакля»<sup>14</sup>. Ритм организует фабулу и соединяет ее с режиссерским текстом. Фундаментальность и индивидуальность ритма в театральной режиссуре доказывали Крэг, Рейнхардт, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов. Своеобразие у Товстоногова заключалось в отсчете от авторского ритма. Он хотел совпасть с ритмом литературного источника. Ритм архитектурного сооружения для него также образец – колонны, фронтоны, симметрия, фасад и этажи, конструкция внешнего и внутреннего, словом, классика. Восприятие должно быть рассчитано ритмически – к нему и готовили замедленные экспозиции спектаклей Товстоногова. Масса спектаклей его, неизменно внушительная, солидная, иногда

<sup>11</sup> Георгий Товстоногов. *Беседы с коллегами. М., СГД РСФСР, 1988. С. 478.*

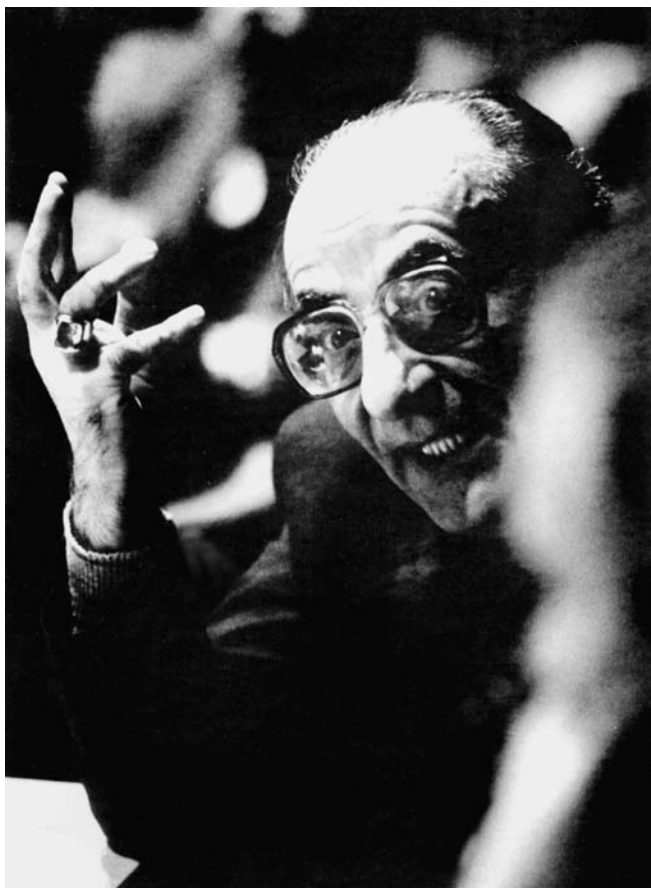
<sup>12</sup> Рыбаков Ю. *Ритм водевиля. «Комсомольская правда», 1973, 25 февраля.*

<sup>13</sup> Макашин С. *Балалайкины и другие. «Литературная Газета», 1973, 12 декабря.*

<sup>14</sup> Пави П. *Словарь театра. М., «Прогресс», 1991. С. 291.*

громоздкая, ускорялась через преодоление инерции. Гете использовал термин «ретардация» – нарочитое замедление романного повествования ради усиления читательского ожидания. Это стало общим местом любого романного развития. В театре, где эпика (т.е. у Товстоногова) – главное тяготение, такое развитие закономерно. Общий неторопливый обзор сначала, и только потом – доступ внутрь, крупный план частей и деталей. Размещение фрагментов спектакля в пространстве-времени осуществлялось по закону очередности и нарастания динамики. В конце концов в единое целое укладывалось «разноритмие» товстоноговского спектакля. Об единстве как критерии верно найденного ритма говорил еще Ф. Шеллинг: «Облечение единства во множество, или реальное единство, включенное в самое музыку в качестве особенного единства, есть ритм». Хотя речь о музыке, поиски через ритм единства множеств (актеры, свет, слово, звук, движение, и пр.) – интуитивный путь режиссуры<sup>15</sup>. У Шеллинга есть выражение «духовный ритм». Между ним и ритмом в звучании, в визуальном, пространственно-временном явлении, необходимо соответствие. Режиссер всем ходом практики и мысли организовывал его. Полагаясь на ритмическое соответствие себя и окружающего его хаоса исходных, составляющих театральное дело.

Известно, что хор античной трагедии был идеальным камертоном древнего спектакля. В мире культуры, потерявшей эти настройки, режиссер и был тем живым камертоном, который направляет силы, волю, интуицию к единству множеств.



Любое искусство, не исключая театр, нуждаются в, так сказать, парадоксе ритмов. Товстоногов постигал этот закон ритмической полифонии вместе с законами режиссуры. Одна быстрота, одна медленность, словом, любая монотонность для искусства смертельна. Но управление ритмами учету не поддается, распоряжениями ничего не добьешься. Теоретически понимая значение сложных ритмов, режиссер практически ищет их каждый раз заново, исходя из материала, уже сложившегося решения и индивидуальностей исполнителей. Это – каждый раз – одни сплошные неизвестные. Для

<sup>15</sup> Шеллинг Ф. *Философия искусства*. М., «Мысль», 1966. С. 196.



## Pro memoria

наглядности все тот же ритмически идеальный спектакль: «*На всякого мудреца довольно простоты*». («*Смерть Тарелкина*», сосед комедии Островского по афише БДТ, – тоже шедевр ритма, но там более важным, чем режиссер и архитектура, организатором была музыка. В «*Смерти Тарелкина*» хоровые интермедии служили толчками действия, которое то стопорилось в эпизодах тарелкинского быта или в околотке у Расплюева, то пускалось в пляс, вскачь с явлением Брандахлыстовой и ее «деток», то величаво разливалось в программном монологе Тарелкина. В «*Шелковом сюзане*», «*Хануме*», в отдельных сценах «*Гибели эскадры*» и «*Оптимистической трагедии*» музыка вела за собой режиссуру). Он снова оказывается в поле нашего зрения. Не случайно пятикратное обращение к этой пьесе – тайна ее театральности, в том числе, и во владении ритмами. Ее добивался Товстоногов в каждом варианте.

Как ставилась проблема ритма? В «*Волках и овцах*», как раз ритмически разваливающимся спектакле, Товстоногов вдруг говорит актрисе: «Ритм не тот». И объясняет: «Другая жизнь, другой пульс. Ритм – это не просто быстрее или медленнее»<sup>16</sup>. Другая жизнь, другой пульс, другое соотношение частей, новое соотношение событий в каждом акте – обо всем этом Товстоногов не раз говорил со студентами. Но важнее всего понятие, им введенное – «ритмическое предощущение». Сам Товстоногов считал, что «физиологический дар» в режиссуре как бы сопровождает все остальные способности, и этот «физиологический дар» «заключается в предощущении

ритмического построения будущего спектакля»<sup>17</sup>. Исток дара – в интуиции. Таким образом, рожденный внутри художника ритм должен им быть осознан – опознан – или ритмического решения не получится.

Сцена из «*Мещан*», с которой начинается эта глава, долго не давалась – чувствовалась фальшь в любовных признаниях Нила и Поли, пока режиссер («вдруг») не заставил себя проанализировать предлагаемые обстоятельства и не понял, что «бешеный ритм» этой краткой сцены возникает оттого, что влюбленные со всех сторон застигнуты людьми, не говоря уж о том, что Татьяна подслушивает и подглядывает. Товстоногов от «физиологического дара», подсказки, переходит к логике и заканчивает свой блестящий урок выводом: «Доведение обстоятельств до максимума и создает ритм!»<sup>18</sup>.

Подробности и детали рассмотрены в одной из его лекций. Что такое ритм? Ритм в самом общем смысле – соотношение частей в целом. Есть «ритм человеческого поведения» – опора на действие. Ритм – это «соотношение стремления к цели и обстоятельств, сопротивляющихся действию»<sup>19</sup>.

Наглядный пример: ритм занятия – «каждый индивидуальный ритм складывается в ритм урока».

Темп и ритм контрастны друг другу: соотношение событий в спектакле – это свой ритм. Поэтому надо учитывать сложение трех составляющих:

1. ритм в любом явлении;
2. ритм человеческого поведения;
3. ритм построения сценического зрелища.

В профессии режиссера неизбежна доля шаманства, говорит Г.А.

<sup>16</sup> Георгий Товстоногов. Беседы с коллегами. С. 437.

<sup>17</sup> Товстоногов репетирует и учит. С. 181.

<sup>18</sup> Там же. С. 182.

<sup>19</sup> Там же. С. 180.

«В поисках утраченного...»

Он находит естественный, неуловимый в технике ритм у Чехова, который можно лишь почувствовать. Он восхищается любовной сценой в «Волшебной горе» Т. Манна – Ганс Касторп и Клавдия Шоша не знают языков друг друга, он сидит, она стоит, кругом люди, он говорит (четыре страницы монолога!), не глядя на нее – «Сопротивление предлагаемых обстоятельств создает необходимость действенного выражения, ну, прямо в вулканическом градусе!»<sup>20</sup>.

Еще одна подробность – «ритм в оценке», а поскольку для актера оценка – желанный и трудный итог работы над ролью, то лаконизм и точность выражения этой самой оценки и есть «высший суд» таланта. А «Ритм режиссера – это непрерывное существование в итоговом ритме актеров»<sup>21</sup>.

Есть технически-конструкторская сторона ритма, хотя она тоже, на первый взгляд, определяется интуитивно: ритмически состоявшийся спектакль красив. Ощущение, что нарушено сочетание частей в целом, – аргумент против неудавшегося ритмического режиссерского решения. Стихийно рождающаяся техника, закон вне его словесной, вообще рациональной формулировки, – это техника театральной композиции.

### ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

Одним из признаков невежества, незрелого профессионализма Товстоногов считал желание «удивить формой». Признание Товстоногова, что в молодости он «грешил» избыточной театральностью, подтверждается ранними спектаклями, в частности, спектаклем *Театра им. Ленинского комсомола* «Дорогой бессмертия». В

нем слишком много всего: знаков, технических средств и приемов. По внешней вооруженности этот спектакль сближается с тогдашним лидером театральности, московским режиссером Николаем Охлопковым, но постановку Товстоногова не приняли как противники формальных решений, так и сторонники Охлопкова. В частности, на обсуждении «Дорогой бессмертия» приехала группа москвичей, и среди них Нина Велехова, ярая защитница театра Охлопкова. На обсуждении она сказала, что с ее точки зрения это холодный спектакль, памятник живому Фучику, спектакль, в котором режиссер убил актеров. Ее раздражали не условности (которые привычны театру Охлопкова), а неоправданный жизнью рационализм. Наибольшие споры (у одних недоумение, у других восхищение) вызвал язык спектакля. Образ Юлиуса Фучика не развивался, а раскрывался, задавался сразу контуром характера и комплексом идей. Наплывы времени в те годы в театре уже не были новостью, но здесь они вводились вне хронологии, по ассоциации с внутренними переживаниями Фучика и других персонажей (его жены Лидии Птахи, например). Как выражалась театральность? Пространство сцены было разделено на два этажа действия: нижний – реальность, настоящее время, верхний – прошлое. В музыке (из произведений А. Дворжака) найдены лейттемы для ведущих персонажей. Жест включен в символику исполнения – в камере тюрьмы Фучик делал гимнастику, включающую пластические обозначения серпа и молота. Перестукивание заключенных имело знаковый смысл. Спектакль открывали и

<sup>20</sup> Там же. С. 182.

<sup>21</sup> Там же. С. 186.

закрывали два занавеса – вначале просто из флагов всех стран и наций; в финале – со словом «мир» на разных языках. В общую символику включен и текст – слово «гуляш» стало ключом к нескольким диалогам и мизансценам. Заключенные едят гуляш – это данность, еда. Коммунист Колинский, скрывая от надсмотрщиков содержание разговора с заключенным Фучиком, обещает ему гуляш (редкий в меню деликатес), и потом, когда новости с воли переданы, а гуляш действительно подан, говорит Фучику: «А ты не верил!». Гуляш «играет» в сцене со следователем гестаповцем Бемом. Он привозит Фучика в кафе «Флора», где Бем служил официантом. Следователь соблазняет Фучика свободой и возможностью жить шикарно, комфортно. Фучик: «Двойную порцию гуляша господину следователю!» И тут же: «Едем в тюрьму!» То есть не соблазнился, а отомстил. Другой сквозной сюжет со знаком – подтяжки. Их вбрасывают в камеру уходящим: «Пять минут на сборы!» И Фучику перед казнью. Предмет, несовместимый с героизмом и не любимый Фучиком.

Таким образом, театральность доминировала над содержанием, подавляла его идеологическим подтекстом. Фигура Фучика – популярная, возвышенная. Коммунист, убежденный антифашист, оставил программную книгу *«Репортаж с петлей на шее»*, написанную в тюрьме Панкрац и изданную после казни Фучика. Эти обстоятельства делали постановку идейно злободневной. Театральность, яркая, обостренная, тщательно выверенная, даже перевешивала заказ (не то, чтобы Товстоногова кто-то просил инсценировать *«Репортаж*

*с петлей на шее»*: скорее, он сам напросился). Советский послевоенный театр обновлялся в театральном языке, и Товстоногов почувствовал, что именно на таком материале, он сможет сказать свое слово. Художественные приемы Товстоногову подсказывал сам Фучик. Скажем, прием наплывов, возвращения в прошлое. Фучик говорит в книге, что ему видится его прошлое как некая кинолента, прокручивающаяся в голове. Книга намечала плакатность и броскость. И актерское исполнение должно было стать тоже броским, лаконичным, ярким. Не всем актерам это удавалось. Правда, хвалили и Волосова (Фучика), и Розанова (Бема), и Рубинштейна (шпика), и Гая (Колинского). Товстоногов подчеркивал, что сценический язык это коллективное решение. Тогда Товстоногову, да и всем участникам казалось, что в *«Дороге бессмертия»* сделаны открытия нового театрального времени. И все-таки в претензиях Велеховой по отношению к *«Дороге бессмертия»* была правота: как ни нравилась театральность спектакля, в нем люди и актеры, их игравшие, отодвигались на второй план.

Но и Товстоногов не зря считал *«Дорогой бессмертия»* программным спектаклем: и здесь, и далее он учитывал исходный материал, язык и логику произведения. Этим источником решалось все остальное: место актера, связь с материалом, способ театрализации. Таких, собственных, у него было немало. В спектакле *«Синьор Марио пишет комедию»* он нашел способ показать существование героя, писателя, в двух мирах: в себе, когда он творит, пишет, окружающее, все, что вокруг него замолкает,



Г. Товстоногов и  
З. Шарко

«В поисках утраченного...»

становится беззвучным. Но наступает момент, когда он должен вернуться назад, – и люди рядом обретают способность говорить (...) и мешать. В *«Лисе и винограде»* за сценой время от времени звучит Хор. Он, – пишет М. Строева, – «как бы восполняет эмоциональные потери актеров» и в то же время это голос свободы, приобретающей «широкое эпическое звучание».

Товстоногов всегда был верен литературе, и в то же время сопротивлялся ей. Более всего это проявлялось в сценическом тексте. В ранние годы он был еще слишком театроцентричен. Бросалась в глаза режиссерская изобретательность, иногда трудно сопоставимая и с литературным текстом, и с общим языком спектакля. В лучших постановках театральность и литературность гармонично сочетались. В *«Идиоте»* весь роман умещался в 3–4 часа сценического времени, потому что театральность, без перегрузок, вытекала из предлагаемых обстоятельств литературы. А когда театральность прикладывалась к источнику (например, в *«Волках и овцах»*), неорганичность соединения сразу же давала о себе знать.

Спор Охлопкова и Товстоногова в 1960 году – это спор об условности и сценическом реализме, то есть собственно о театральности, ее смысле и значении. Отстаивая традицию реалистического искусства, Товстоногов на практике «культивировал театральность» – так он высказывался о режиссуре А.М. Лобанова.

Спору Охлопкова и Товстоногова стоит уделить некоторое внимание – хотя, признаюсь, накал страстей, бушевавший спорящих, давно утих. Товстоногов, который

бросился писать «Открытое письмо Николаю Охлопкову» после его программной статьи «Об условности» (в журнале «Театр», 1959, №№ 11 и 12), по существу, уличал Охлопкова в демагогии. А Охлопков затеял войну против натурализма и «подножного» реализма в форме публичного манифеста. Оба – и Охлопков, и Товстоногов – знали, что условность – альфа и омега искусства, что важнее создавать театральную форму, чем пытаться защищать ее в тогдашних обстоятельствах, оба апеллировали к именам и делам одних и тех же героев русского и советского театра, и ясно из этого поединка, что речь идет не столько о разнице принципов, сколько о лидерстве нового поколения. Оба претендовали на него. Охлопков не оставил без ответа «Открытое письмо», и выяснение отношений через печать свелось к взаимной критике.

К началу шестидесятых Товстоногов для себя твердо знал, что система Станиславского бессмертна, зато выразительные средства театра умирают. Он даже наметил некоторые «черты нового стиля»<sup>22</sup>. Это «мужественная простота» в актерском исполнении (образец – Юрий Гагарин и тронувшая Товстоногова слеза Н.С. Хрущева, которую видно было на экране телевизора в репортаже о встрече первого космонавта после полета); умение быть точным и лаконичным («мы идем к все большему и большему лаконизму»). К лаконизму движется и литература – «Я бы сказал, что хорошие писатели пишут сейчас по методу физических действий Станиславского»; «Современный артист обязан как бы задавать зрителю загадки, который должен

<sup>22</sup> «Советская культура», 1961, 9 декабря.

разгадывать»; примером внешней непроницаемости при внутреннем наполнении роли – Жан Габен; вспоминаются открытые А.Д. Поповым «зоны молчания»; и еще важно, что «переоценка силы слова, приоритет слова над действием – рудименты прошлого».

В режиссуре заново познается «мера условности» и новое отношение к гражданственности. Режиссер сравним с хирургом, а спектакль с операцией на сердце, когда становятся видимыми мельчайшие движения человеческой души. Главные же враги нового стиля – «архаика и псевдоноваторство».

Активно пользуясь кино и выбирая наиболее трудные для театра кинопроизведения (как это было со сценарием «Скованные одной цепью» Н. Дугласа и Г. Смита, превратившимся в спектакль «Не склонившие головы»), Товстоногов приходил к эффекту стыка двух искусств: кино и театра. Его актеры могли в разной степени осуществить это вольное хождение из одного в другое, но «на стыке театральности постановки и кинематографической достоверности рождается настоящее искусство»<sup>23</sup>. Ведущих из «Когда цветет акация» сравнивали с персонажами итальянского кино. Так называемая «кинофикация» в спектакле «Сеньор Марио пишет комедию» – тоже влияние кино неореализма. Кинолента в «Оптимистической трагедии» существенно расширяла сценографию, динамизировала ее.

В киноманеврах режиссер не удерживался от излишеств, как в «Не склонивших головы», где на просцениум выводились собаки, и в других постановках кино не помогло поставить «Трассу», в «Дорогой бессмертия» оно

рассеивало, расплывало внимание, наплывы ослабляли ритм.

К товстоноговской театральной сти всегда возникало немало претензий: и памятник в финале первого варианта «Гибели эскадры» (удаленный из второго варианта); и этнографический национальный костюм румынского крестьянина в «Безымянной звезде»; и комедийный эпизод в «Где-то в Сибири»; несколько персонажей подряд обжигались горячим утюгом, и пр. К корректировке собственных «излишеств» Товстоногов приходил не сразу – хотя «железная логика сценического действия» режиссера никогда не подводила.

#### ПОЛИТИКА

Следовало бы по справедливости – увы – с политики начать творческую биографию Товстоногова. Театральная режиссура и политика – вроде бы несовместимые понятия, но только не в СССР (да и сейчас свобода художника обязывает его не избегать политики в острые моменты политического напряжения в стране и мире). Груз политики – то есть давления на художника идеологией, влияние на творчество, бессознательное и сознательное подчинение политическим прописям – преследовал Товстоногова всю жизнь. Если в молодости это был тяжелый груз, то в последние годы жизни, когда началась перестройка, тяжесть ушла, но необходимость включаться в политические события, реагировать на них и желание участвовать, высказываться осталась. Товстоногов почувствовал себя свободным, об этом свидетельствуют его частые выступления в прессе конца восьмидесятых годов. Это была своеобразная свобода – долгожданная

<sup>23</sup> Туровская М. Путь к свободе.

Советская Культура, 1961, 18 мая.

«В поисках утраченного...»



и в то же время с некоторой долей романтизма и утопизма. Всеобщее интеллигентское ликование, в котором Товстоногов принимал участие, слишком контрастировало с прежней выдержкой, примирением с податями власти, с жертвами, ей приносимыми.

Можно было бы решить так: до перестройки Товстоногов был двуличным ради возможности делать свой театр. Он ставил спектакли к историческим датам – по хронологии советской истории; он никогда не покушался на господствующий строй; он верил (или делал вид, что верил) в концепцию коммунизма или социализма; авторитет вождя – Ленина, Сталина, Кирова – для него был безусловным. А после перестройки он перестал притворяться и заговорил о том, что думал и что чувствовал на самом деле. Но такой взгляд на место политики в его творчестве неправомерен. Сейчас раздаются «крики» наших вечных борцов: «мы Товстоногову не простим того, мы Товстоногову не простим сего!» У нас нет никакого права для подобных моральных антииндульгенций или прокурорских обвинений.

Проблема сочетания крупного художника и политика в Советском Союзе была более сложной, не столь примитивной. Сестра Товстоногова, Натэлла Александровна, говорила: «я не могу сказать, что с самого начала у него было такое полное понимание всего этого, каким оно стало со временем»<sup>24</sup>. Она имела в виду отношение к Сталину, которого Товстоногов отчасти даже героизировал после победы в войне; потом к Ленину. Прочтя письма Короленко к А.В. Луначарскому, опубликованные в «Новом мире»

в 1988 году, Товстоногов усомнился в разумности поисков, и, тем более, уничтожения идеологических врагов; вообще к системе репрессий, из-за которых пострадал не только отец Натэллы и Георгия, инженер-железнодорожник, но и миллионы людей: «Мы понимали: то было страшным преступлением власти»<sup>25</sup>.

Товстоногов «взрослел» в политическом смысле, и есть основания полагать, что его ранние высказывания по этому поводу на языке театра не были совсем неискренними. Спектаклем, имевшим прямой идеологический, читай: политический уклон, был «Из искры». Фактически это была сценическая апология Сталину. «Героико-романтический спектакль», где центральный образ – молодой Сталин. Он стоял у «колыбели» революционного движения на Кавказе. Главная сцена – встреча Нового года, на которую приходит товарищ Коба, уже изменивший политическую ситуацию в Батуми. «Волнующее содержание» пьесы было, как писали критики, отражением первоисточника – жизни, истории. Пьеса Ш. Дадиани, конечно же, не отражала ни то, ни другое. Отчасти это было понято на высоком уровне – спектакль едва не запретили. Выручила статья в «Правде», написанная Владимиром Щербиной (от 14 декабря 1949). Рецензия называлась «Страницы вдохновляющей борьбы». Товстоногов даже не знал о готовящейся поддержке – Щербина как раз в 1949 году на время оказался сотрудником «Правды». Статья Щербины (литератора и журналиста, человека сомнительной репутации, первостатейного конъюнктурщика, что не помешало ему стать и

<sup>24</sup> Георгий Товстоногов. Собранный портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. С. 288.

<sup>25</sup> Там же. С. 287.

## Pro memoria



доктором наук, и академиком) состояла из двух частей. Вторая тоже посвящена спектаклю о Сталине – «*Восходит солнце*», тоже поставленном в Ленинграде, в *Новом театре* режиссером С. Морщихиным. У Товстоногова изображался батумский период революционной деятельности Сталина, у Морщихина – следующий, бакинский. Автор рецензии отмечает более реалистический, чем в *Новом театре*, стиль постановки Товстоногова.

До «*Из искры*», до войны, Товстоногов оказался в числе первых постановщиков «*Кремлевских курантов*» Н. Погодина. Премьера состоялась 5 ноября 1940 года (мхатовская – 1942 года, а первая – в *БДТ*, 1940, режиссер Ефим Альтус. Когда Товстоногов пришел в *БДТ*, он столкнулся уже с третьим возобновлением этой постановки). Молодому режиссеру в Тбилиси доверили спектакль чрезвычайного политического значения. С персонажами Лениным, Сталиным, Дзержинским, с инженером Забелиным, который «в результате сложных процессов становится на путь советской власти». Это строки из публикации в газете «*Заря Востока*» от 3 ноября 1940 года. Премьере посвящена целая страница этой скупой по отношению к театру газеты. От режиссера – большая колонка, поменьше – от исполнителей центральных ролей. Товстоногов оперирует, в общем-то, привычными терминами: великие, величайшие, творческий подъем всей труппы, продолжение линии театра в освоении темы Ленина-Сталина («*Человек с ружьем*», 1938; «*Из искры*», 1939). Труппе читались лекции о ленинском плане ГОЭЛРО. Несмотря на «звездный» для Театра им. А. Грибоедова состав (К. Мюфке – Ленин, В. Брагин – Сталин,

К. Добжинский – Дзержинский, А. Смирнин – Забелин), никаких откликов на спектакль в газете нет, хотя отнюдь не идеологические премьеры *Театра им. Руставели* и *Театра им. Марджанишвили* освещались сразу же после появления их на сценический свет. В чистом виде эта постановка – повинность, затерявшаяся в потоке последующих «*Кремлевских курантов*» по стране. «*Кремлевские куранты*» в *БДТ* Товстоногов оценил по справедливости, он писал в письме к Н. Погодину: «Спектакль был поставлен так примитивно и безвкусно, идейное содержание пьесы смещено. Достаточно сказать, что в сцене на бульваре В.И. Ленин говорит о своей мечте электрификации России под жестокий романс, исполняемый сидящими тут же на сцене проституткой и гитаристом. Таких примеров можно привести множество» (черновик письма из архива *БДТ*).

Программными для Ленкома, который Товстоногов возглавил в 1949 году, намечены были постановки по пьесам «о руководящей и организующей роли В.И. Ленина и И.В. Сталина в период Великой Октябрьской социалистической революции, о любимце партии и народа С.М. Кирове, новые пьесы о советских студентах, о молодом рабочем-новаторе»<sup>26</sup>. «*Из искры*» – начало (и первый совместный спектакль Евгения Лебедева и Товстоногова), затем в 1950 году поставлена «*Семья*» по пьесе И. Попова; в этом же году – «*Остров великих надежд*» М. Козакова и А. Мариенгофа. Действующими лицами там были Черчилль, Ленин, Сталин, Рузвельт. Михаил Козаков-сын с горечью писал о несбывшихся надеждах

<sup>26</sup> Георгий Товстоногов. «*Вечерний Ленинград*», 1950, 2 ноября.

«В поисках утраченного...»

драматургов и режиссера «лизнуть» – иначе говоря, подольстится к власти. Названные выше постановки не имели успеха ни у зрителей, ни у критики. «*Остров великих надежд*» был разгромлен в «*Правде*» – вот вам реальные плоды политических мезальянсов: они приносят, так сказать, чистые провалы, в отличие от скандалов, которыми неоднократно начиналась жизнь товстоноговских спектаклей. Евгений Лебедев второй раз играл Сталина, Григорий Гай – Кирова, но грим делал его похожим на Мао Дзэдуна. На генеральной репетиции в зале заметили странное сходство, раздался смех, – то был знак полного непонимания спектакля. Д.М. Шварц описала эпизод обсуждения «*Острова*» в кабинете начальника Реперткома. Было ясно, что недоброжелателей много и что они не поспеют на «правду». Совершенно неожиданно всех – и противников, и защитников – опередил Товстоногов. Он попросил слово, добился, чтобы ему это слово предоставили и сказал: «Спектакль не получился, и художественный совет театра снял его с репертуара по творческим соображениям»<sup>27</sup>. Тем самым Товстоногов признал конъюнктурный характер постановки, но как свидетельствует Д.М. Шварц, он «был по-настоящему увлечен пьесой»<sup>28</sup>. Никакого художественного совета не было, а решение снять спектакль пришло режиссеру и его заплиту во время их долгой ночной прогулки по Ленинграду.

Из программы, заявленной для будущего театра им. Ленинского комсомола, по-настоящему значительными были не историко-политические постановки, а спектакли о современности – «*Где-то*

в Сибири» (перенос московского варианта), «*Первая весна*», спектакли по классике – «*Униженные и оскорбленные*» и в Театре комедии поставленные «*Помпадуры и помпадурши*». Однако «*Из искры*», «*Дорогой бессмертия*», «*Гибель эскадры*» и «*Оптимистическая трагедия*» в Театре драмы им. А. Пушкина в 1955 году подготовили почву для спектаклей о смысле, движущих силах и традициях исторического процесса. Стилистика официального, «датского» спектакля одновременно и развивалась Товстоноговым (с учетом подобного опыта и кинопродукции тридцатых и сороковых годов), и в лучших случаях обретала свойства не мнимой, а настоящей героики. На этом пути такого осторожного и умного искателя театральной правды, каким был Товстоногов, на каждом шагу ждали ловушки так называемых идеологических или политических ошибок. Успех «*Из искры*», не состоявшийся официальный скандал с «*Островом*» Товстоногов приписывал случайной. Я, говорил он, родился в рубашке. Ошибки и ловушки, которых Товстоногов все-таки боялся и старался избежать, перекрывались художественными достоинствами – так было в великой «*Оптимистической трагедии*», а ведь ее идейное содержание было отнюдь не однозначным. Рост политического сознания режиссера показывал, в частности, второй вариант «*Оптимистической*». «Партийная» позиция первой «*Оптимистической трагедии*» в 1981 году сменилась оппозицией всякой партийности, а оптимизму был противопоставлен исторический пессимизм.

<sup>27</sup> Георгий Товстоногов. Собранный портрет. С. 375.

<sup>28</sup> Там же.



## Pro memoria

Настроение решительно изменилось с наступлением времени «гласности». Одна из встреч деятелей культуры в ленинградском *Доме актера* в полной записи (итог «гласности!») давалась по ленинградскому телевидению, тогда знаменитому своей политической активностью. Репортаж об этой встрече – в *«Советской культуре»* от 3 мая 1988 года. Среди выступавших – Товстоногов. Он вспоминает об обидах, нанесенных БДТ: закрытие *«Римской комедии»*, жесткая критика *«Трех мешков сорной пшеницы»*. Спектакли по Чехову и Толстому обвиняли в «абстрактном гуманизме». Теперь надо ждать настоящей драматургии о прошлом и настоящем – «одной публицистикой дело не решишь, особенно в театре». Товстоногов выделяет *«Жизнь и судьбу»* В. Гроссмана, *«Детей Арбата»* А. Рыбакова, романов, сразу же захвативших «перестройщиков». «Вот такого произведения я жду в драматургии». Между тем, публицистическим эффектом на всю страну стал спектакль московского *Театра им. Ленинского комсомола «Диктатура совести»* 1988 года, построенный как композиция из наиболее идейно-острых фрагментов драматургии, документов, прозы. Один из очевидцев писал об общем впечатлении: и похоже, и не похоже на спектакль. Суд над Лениным и революцией с разных идеологических точек зрения, причем, в обществе, сбитом с толку неожиданно свалившейся свободой. В том же мае 1988 года в Москве прошла конференция под названием *«Перестройка: образ мыслей и действий»*, где состоялась настоящая схватка идей по поводу истории, и лозунг «перестройщиков» звучал

так: «преодолеть сталинщину в историческом знании». Товстоногов в ленинградской встрече заявлял: «Мы достаточно хорошо знаем, что такое сталинизм, но гораздо хуже, что такое «эпоха застоя». На московской конференции позиции Нины Андреевой с ее статьей в газете *«Советская Россия»* весной 1988 года *«Не могу поступаться принципами»* опровергались защитниками «перестройки» – в первую очередь Ю. Афанасьевым и А. Яковлевым, идеологом «перестройки», ответившим в *«Правде»* Андреевой статьей *«Принципы перестройки, революционность мышления и действий»*. Андреева считала, что «все идет не так», что «горбастройка» разрушает страну и ее ценности. Товстоногов никаких сомнений не испытывал: он с интеллигенцией, возглавившей процесс переоценки ценностей.

В газете *«Советская культура»* (7 ноября 1987) на вопрос «Верите ли вы, что искусство способно благотворно влиять на жизнь общества?» Товстоногов уверенно отвечает: «Да, верю!» Перестройка должна изменить и театр, особенно провинциальный, где новые веяния не восприняты. Открытая заново литература – Пильняк, Платонов, Гроссман, Рыбаков – это не о том, что «было, но прошло». Товстоногов в свое то ли оправдание, то ли в самообвинение цитирует стихи поэта Александра Яшина: «Как мы преступно мало знали, Да что скрывать – боялись знать. Пойми теперь, когда нам лгали, Когда мы сами стали лгать». Несмотря на тон вдохновенного раскаяния, Товстоногов видит обратную сторону времени: и то, как усилились охранительные тенденции, и то, как включились зависть, мстительность, как торопятся

«В поисках утраченного...»

в искусстве, подобно тому, как это происходит в политике, разделить сферы влияния. Словом, возвращается Товстоногов романтический, для него ближайшая цель – единение всех мастеров театра и искусства в порыве истины и искренности. Товстоногов не дождался этого единения.

Сам он действует с опережающей скоростью: снова в газете «Советская культура» от 1 января 1988 года в рубрике «Год рождения 1988: идет репетиция» сообщается, что в его театре срочно поменялись ранее утвержденные планы, поскольку появилась «подлинно художественная публицистика». Спектакль, о котором говорит режиссер, «Дальше». Роль Ленина должен играть, конечно, Кирилл Лавров. В пьесе Шатрова режиссера привлекает и строгая документальность, и творческий вымысел, и сложная пространственно-временная структура. Замысел формулируется с историческим и политическим подтекстом: «Кто виноват, что рядом со Сталиным оставалось все меньше сподвижников Ленина? Кто был его истинными сподвижниками? Примерно такие вопросы стоят перед спектаклем», в котором будет занята вся мужская часть труппы. Этот проект не был осуществлен. В 1988 году Товстоногов не поставил ни одного спектакля.

Правда, еще в 1986 году, то есть в преддверии политических перемен, в БДТ появился «Последний посетитель» В. Дозорцева, где Лавров играл не вождя, но министра, который осознает свою и своего чиновного клана неправоту перед народом. В финале, благодаря «фокусу», над которым по заданию режиссера работали завпост В. Куварин и художник

по свету Е. Кутиков (сценография Э. Кочергина), портрет Ленина за стеклом в книжном шкафу в кабинете министра разрастался чуть ли не во все зеркало сцены, и это был ответ на вопросы тогдашнего социализма – без Ленина в большом масштабе жизнь не клеилась.

После «Из искры» политическим «спасителем» Товстоногова оставался именно Ленин. А исполнителем этой роли – Кирилл Лавров. В спектаклях «Защитник Ульянов» М. Еремина, Л. Виноградова (режиссер Ю. Аксенов), в сценическом коллаже «Перечитывая заново» (сцены из классической «ленинианы» Н. Погодина, А. Корнейчука, М. Шатрова и В. Логинова), косвенно – в «Беспокойной старости» Л. Рахманова, в спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля и в «Последнем посетителе» Ленин – это образ революционного прогресса. Сейчас в идеологические подношения Товстоногова вписывают и «Гибель эскадры», и «Дорогой бессмертия», и «Поднятую цепь», и «Тихий Дон», и даже «Беспокойную старость», что очевидно ошибочно: иные исторические даты он предпочитал отмечать большими и художественно полноценными произведениями. Публицистика «Правды!» не противоречила ощущению исторической справедливости, которую режиссер увидел в документах судебного процесса над советской властью, устроенного в США в двадцатые годы. «Гибель эскадры» и «Оптимистическая трагедия» – это военные реквиемы, и из них «Оптимистическая» – выдающееся театральное произведение. «Дорогой бессмертия» – гимн человеческой стойкости и честности, Товстоногов дорожил и театральной стороной этого спектакля. «Тихий

## Pro memoria



*Дон*» – творение безусловно великое и по великому роману о русской истории XX века. Что касается «*Беспокойной старости*», то прежде чем вынести спектакль на суд публики, театр, включая исполнителя главной роли Сергея Юрского, сделал все, чтобы исключить идеологическую прямолинейность пьесы, и драматург Леонид Рахманов, писавший пьесу и сценарий в тридцатые годы, в 1970 году вынужден был согласиться со всеми вносимыми театром изменениями. Писатель Е.А. Гольбрах вспоминал, как на одном из заседаний Художественного совета при Министерстве культуры выступил Н.П. Акимов, который, как всегда, изящно и беспощадно разгромил доклад начальника Управления театров А.Н. Тарасова. Весь зал не мог удержаться от восторженного смеха. После заседания Товстоногов сказал: «Я так не умею. Я боюсь». О своем страхе перед «ними» Товстоногов признавался не раз – в личных беседах, содержание которых становилось известно после перестройки. И после смерти режиссера.

Но вот еще одно свидетельство. Георгий Лордкипанидзе, режиссер, ученик Товстоногова, присутствовал на пленуме, где выступал Товстоногов. По дороге Г.А. на трибуну Леонид Федорович Ильичев, секретарь ЦК по идеологии, бросил из президиума: «Очень хорошо, сейчас нам Георгий Александрович расскажет, как тяжело жить с умом в России». Закончив речь, как будто не обратив внимания на эту провокацию, Товстоногов по дороге к своему месту «вдруг остановился и сказал: «А что касается вашей реплики, то это не мои

слова, а великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина. Видимо, они вам не по душе»<sup>29</sup>.

Сопоставление двух самых значимых личностей послевоенного театра в Ленинграде – Акимова и Товстоногова – как будто показывает, как бескомпромиссен был Акимов и как компромиссен Товстоногов. Такое сопоставление-сравнение, правда, без какого бы то ни было умаления творческого авторитета Товстоногова сделал Виталий Дмитриевский<sup>30</sup>. Аргументация автора статьи весьма – Товстоногов писал в «*Правду*» статью «*На руку врагам мира*» (против А. Солженицына); помог запретить спектакль «*Современника*» по пьесе А. Галича «*Матросская тишина*»; он позволил снять эпиграф на занавесе спектакля «*Горе от ума*» и не выпустить спектакль «*Дион*» («*Римская комедия*») Л. Зорина. Можно прибавить и открытое письмо президенту США Дж. Картеру. В разгар «холодной войны», в 1980 году, когда в печати была распространена «президентская директива» о возможности «ограниченной ядерной войны», Товстоногов таким образом проявил общественный темперамент: призывал главного американца остановить вмешательство во внутренние дела СССР. Тактика Товстоногова с точки зрения Дмитриевского – «баланс интересов». В переводе на «уличный разговор» – и нашим, и вашим. Это позволяло Товстоногову держаться на плаву. Акимов говорил: «они знали, что я всегда против». Это был принцип-щит режиссера, уберегавший его репутацию, несмотря на множественный удары – опять же – от «них». Собственно, компромисс – отнюдь не приговор.

<sup>29</sup> Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 380.

<sup>30</sup> Дмитриевский В. Н. Акимов и Г. Товстоногов: взаимоотношения художника и власти. *Телескоп*, 2011, № 6.

«В поисках утраченного...»

Смельчаков, подобных Акимову, в стране было немного. Но можно взглянуть на позиции Акимова–Товстоногова с другой стороны. Не ценить ум, культуру, универсальность Акимова невозможно. Изящество его режиссерского почерка, художественный такт и вкус, последовательность всех «шагов», явное западничество его театра – ленинградского *Театра Комедии* – оценено и современниками, и историками по достоинству. Но как современник и как историк могу сознаться, что театр Товстоногова говорил мне гораздо больше, чем театр Акимова. Я относилась к зрителям, для которых послание *БДТ* было и актуальнее – хотя, возможно, грубее; и современнее – пусть с идеологической нагрузкой (как и билеты в *БДТ* с нагрузкой – на какую-то ерунду), и театральной – не с таким «шармом», как у Акимова, зато с конструктивным, визуальным, пластическим, театральным богатством. Тема оплачиваемого компромисса, широко поставленная в статье В. Дмитриевского, компромисса, который делает художника виноватым перед собой, тяготит и мучает, ставит под сомнение все сделанное, – наиболее драматический ракурс искусства. По логике автора, исходя из всего им высказанного, можно предположить, что Товстоногов (поставивший спектакль о Григории Мелехове) раскаивался и страдал, а Акимов, не знавший никаких идейных сомнений, всегда спал спокойно. Такой вывод напрашивается поневоле, но вот верен ли он? Справедлив ли? И главное: не умаляет ли он позиции Николая Павловича Акимова, его смелость и принципиальность?

В 1953 году в *Театре им. Ленсовета* Н.П. Акимов поставил спектакль, имевший бешеный успех – «*Весна в Москве*» В. Гусева. Спектакль мгновенно был превращен в телеспектакль и кинофильм. В это время Акимов – уже жертва борьбы с формализмом. Его успели выгнать из *Театра Комедии* и вернуть в *Театр им. Ленсовета*. В один сезон со стихотворной комедией Гусева он поставил «*Тени*» М. Салтыкова-Щедрина. И вот что писали в газетах о «*Весне в Москве*»: это история молодого ученого Надежды Ковровой, «зазнавшейся после первых успехов и потерпевшей неудачу в своей работе. Ошибки Ковровой пытаются использовать в своих целях дельцы и карьеристы. Но дружный советский коллектив разоблачает фальшивых людей и помогает молодому ученому»<sup>31</sup>. Даже Н.П. Акимов не мог оказаться вне «дружного советского коллектива» театральных режиссеров.

Чрезвычайно важна для понимания режиссерского мышления Товстоногова – и не только его, а его поколения – статья Сергея Радлова в газете «*Правда*» (1939, 9 июля). Она называлась «*Молодые режиссеры*» и была посвящена выпускникам ГИТИСа. Общими пороками новых людей Радлов считает, во-первых, не слишком высокий уровень культуры; во-вторых, злоупотребление элементами системы Станиславского; в-третьих, плохое знание технологии театра; наконец, в-четвертых (но, во-первых по значению) – «усердное социологизирование». Это прививалось школой, первым курсом, и не изжито по выходе из вузовских стен. Радлов приводит в пример, как один из дипломников

<sup>31</sup> «*Правда*», 1956, 30 ноября.

## Pro memoria

«никак не хотел увидеть в комедии Гольдони *«Лзун»* какое-нибудь содержание, кроме картины «восходящего класса буржуазии. Юмор и характеры комедии растворялись в этой примитивной формуле». Смею предположить, что упрямым был Товстоногов – хотя *«Лзуна»* (*«Лжеца»*) он поставил в Тбилиси в 1940 году. Радлов со своими претензиями к выпускникам в 1939 году выглядел необычайно смело. Другие наставники вряд ли поставили бы им в упрек «усердное социологизирование». Промолчали бы в лучшем случае, а то и похвалили. Социологизирование – как вера, как прививка и как выбор – свойственны были сверстникам Товстоногова. Ему еще и потому, что историзм для него не слова; марксизм – не теория капитализма, а взгляд на прошлое, объективированное отношение к нему. Среди упомянутых Радловым соучеников – Борис Покровский и его тогдашняя жена Анна Некрасова, они дебютировали в Горьком (Нижнем Новгороде), Покровский лидировал в советской опере как режиссер в послевоенные годы; Некрасова работала в драматическом театре, в частности, вместе с Товстоноговым в ЦДТ сразу после войны. На одном курсе с Товстоноговым учились Алексей Бакалейников (из семьи известных музыкантов и композиторов Николая Романовича и Владимира Романовича Бакалейниковых) – он стал главным режиссером в оперном театре Уфы; Борис Ниренбург (телережиссер, автор первой экранизации *«Соляриса»*); Марк Рехельс (долгое время работал с Товстоноговым в БДТ, автор книги *«Режиссер – автор спектакля»*). Так или иначе поколение Товстоногова

отмечено привычкой «социологизировать» в искусстве.

Ученики и наследники Товстоногова могли с чувством собственного достоинства говорить, что они не поддались конъюнктуре: не ставили спектакли про Ленина и Сталина, не изображали большевиков положительными героями, вообще не касались этой темы в советское время. Обходили стороной все подводные мины советской идеологии. Товстоногов шел напрямик. В *«Третьей страже»* главный герой – большевик Николай Бауман. Соблюдать политический нейтралитет нетрудно было Анатолию Эфросу – его не интересовала идеология в чистом виде – политические концепции, политические вожди... Развернуть политику к себе удавалось Юрию Любимову и Олегу Ефремову. Первый так ставил *«Мать»* М. Горького, что вместо революционной пропаганды получался поэтический шедевр. Ефремов в *«Современнике»* поставил целую историческую трилогию, в которую *«Большевики»* М. Шатрова входили на равных с *«Декабристами»* Л. Зорина и *«Народовольцами»* А. Свободина. Современная Товстоногову режиссура, ее лучшие представители допускали компромиссы, Товстоногов – может быть, больше других. Это происходило не по покладитости, а по особенностям художественного мышления. Оно гораздо более тесно связано было с общими вопросами истории и ее отражения в жизни общества. Вне идейных оснований режиссер не мыслил искусства. Все остальное – нравственность, психология, человечность – для него были производными, выражаясь по-марксистски, «надстройкой».

«В поисках утраченного...»

Одна из чиновниц, функционерок ЦК КПСС по культуре и молодежи Ленинграда, вспоминала об отношениях городских властей и Товстоногова как о сплошной идиллии – она называла время, когда встречалась с ним по театральным делам, «периодом взаимопонимания». Впрочем, она признается, что власть не очень-то любила Г.А. Но поскольку он вел себя корректно, «не занимал открыто позицию противостояния», его не трогали, и даже дважды допустили в Верховный Совет СССР. И его спектакли сделаны были в «стиле разумного либерализма». Кстати, Г.С. Пахомова (речь именно о ней) ссылается на суждение А.М. Смелянского (что характерно – свободная оценка свободного времени!) о Товстоногове, который считал, что Товстоногов – это «советский театральный либерализм». Или, уточняя, Товстоногов – «государственный режиссер». Когда же я спросила ее, как она может охарактеризовать акции против Товстоногова в семидесятые годы (когда и за *«Холстомера»*, и за *«Тихий Дон»*, и особенно за *«Три мешка сорной пшеницы»* ему грозила партийная «смертная казнь», хотя коммунистом он не был) Галина Семеновна сказала, что в это время она была в Москве, училась в аспирантуре общественных наук и ничего про ленинградские страсти ведать не ведала. И в итоге – «я никогда не была для него партийной дамой». В это с трудом верится. Более того: когда Галину Семеновну посылают на спектакль *«История лошади»*, чтобы проверить, действительно ли Г.А. изобразил в спектакле свою неустрашенную судьбу как и судьбу интеллигенции, она смотрит, приходит в

восторг и снимает всякие подтексты: «Мы гасили такие негативы». Воспоминания Пахомовой не вошли в сборник «Собирательный портрет» (театр в лице К.Ю. Лаврова протестовал). А жаль: ведь несмотря на лукавство, многие детали «взаимопонимания» власти и режиссера здесь прозрачны.

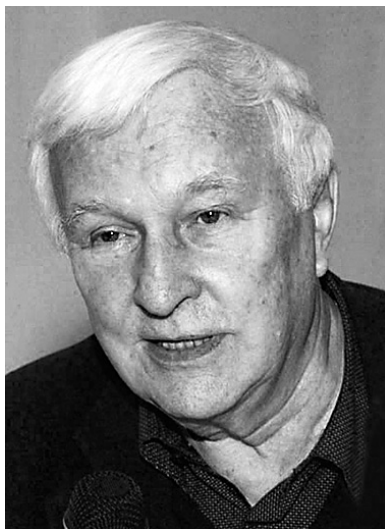
Д.М. Шварц составила список спектаклей, которые, как она выразилась, «трудно проходили»: это 6 спектаклей в *Театре им. Ленинского комсомола* и 18 спектаклей в *БДТ*. Подобными списками может «похвалиться» любой советский режиссер высокого ранга. Даже Н.П. Акимов.

#### АВТОРСКОЕ ПРАВО

Вопросы авторского права ввиду особенностей режиссуры Товстоногова (как эклектики или постмодернизма, ибо он был собирателем театральных открытий XX века – пусть ходил по скошенному полю) особенно сложны. Нередко можно было услышать от искушенных зрителей – «это уже было». О «переимчивости» этого мастера говорили часто и убежденно. Тем более, что доказательства более, чем наглядны. После *«Смерти Тарелкина»* критики как один вспомнили акимовскую дилогию по Сухово-Кобылину – и *«Свадьбу Кречинского»*, и, конечно же, *«Дело»*. Товстоногов «взял» от Акимова образ чиновничьей бюрократии, вплоть до зеленого цвета столов и мундиров; он «разговаривал» языком вульгарных бандитов от власти и стоял на сцене «маленького человека». Но ведь оба – Акимов и Товстоногов – черпали из Сухово-Кобылина. Это во-первых; во-вторых, театральность на этот раз имела яркий, агрессивно выразительный расклад,

да и язык Сухово-Кобылина был дополнен новейшими вариациями, бюрократическим и бандитским сленгом в либретто В. Вербина и пародийно-массовой музыкой Александра Колкера. В третьих, у Товстоногова никакого «маленького человека» (типа старика Муромского, его дочка и помещика Нелькина) не было. Я думаю, ставить «Свадьбу Кречинского» он бы не стал из-за боязни мелодрамы. Будучи по некоторым формальным признакам из той же «оперы», что и спектакли Акимова, опера-фарс «Смерть Тарелкина» при ближайшем рассмотрении является абсолютно автономным шедевром. Так происходило нередко.

Вообще авторское право в театральной режиссуре с юридической точки зрения вряд ли может быть облечено в закон. Это слишком зыбкая почва. Товстоногов не стеснялся пользоваться открытиями – как у прошлого, так и настоящего. Владислав Пази по другому поводу вспоминал о «способности присваивать чужие предложения (...) с детской непосредственностью»<sup>32</sup>. Едва узнав содержание пьесы «Король Убу», Товстоногов «с профессорским апломбом» излагал его коллегам. Эдуард Кочергин, признававшийся, что не встречал больше людей такого уровня культуры и самобытности, в то же время называл Товстоногова, используя самооценку режиссера, крошкой Цахесом – «как ни ужасно это звучит»<sup>33</sup>. «Он (Товстоногов – **Е.Г.**) говорил, что режиссер должен собирать, вбирать, это его силы и рычаги. Результат творчества – то, что собрано, хорошо скомпоновано»<sup>34</sup>. Так же и Мольер оставил признание: «я беру свое там, где нахожу». Товстоногов никогда не



Э.С. Кочергин

скрывал, что питает его фантазию, вдохновение и с чем он вступает в драматический конфликт или чему следует.

Иной аспект – авторство отдельного спектакля. Рядом с Товстоноговым в разные годы работали разные режиссеры. Из этого сотрудничества получались крепкие дуэты и многолетние скандалы. Мирное сотрудничество и взаимные претензии. Ученики брали на себя подготовительную работу, разминку, – такими режиссерами-педагогами, первыми помощниками и соратниками были Юрий Аксенов, Давид Либуркин, Борис Сапегин, Людмила Шувалова, Варвара Шабалина, Вадим Милков, Владимир Малыщицкий, Вениамин Фильштинский, Лариса Грачева. Сопостановщики, режиссеры, режиссеры-ассистенты, режиссеры-практиканты обязательно указывались в афише. Особую роль в репетиционном процессе играла Роза Сирота. Она дважды уходила из БДТ, а работая там, «поднимала» такие спектакли как «Идиот», «Цена», ее любили актеры, доверяли

<sup>32</sup> Владислав Пази. Никаких мемуаров. Санкт-Петербург, «Балтийские сезоны», 2007. С. 167.

<sup>33</sup> Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 165.

<sup>34</sup> Там же.

«В поисках утраченного...»

ей глубинную разработку ролей, дорожили индивидуальными занятиями, приглашали ее с собой – так, Смоктуновский увез Сироту в Москву после того, как она помогла ему с Мышкиным в *БДТ* и Гамлетом на «Ленфильме». Сергей Юрский, Владимир Рецептер, Изиль Заблудовский признавали ее тончайшим режиссером-соавтором.

Будучи студентом режиссерского факультета (класс Р.Р. Суслевича), В.М. Фильштинский (ныне заведующий кафедрой актерского мастерства и режиссуры в *СПГАТИ*) проходил практику в *БДТ* на репетициях второго варианта «*Идиота*». По его студенческому отчету видны особенности режиссуры в этом театре, проясняющие отчасти проблему авторства. Руководителем практики от театра была как раз Р.А. Сирота. В предведомлении студент Фильштинский объясняет ситуацию: «*Идиот*» 1966 года – не возобновление, а фактически новый спектакль, потому что изменился состав исполнителей (прежними остались только Мышкин–Смоктуновский и Рогожин–Лебедев); в связи с заказом Международного театрального фестиваля в Лондоне пришлось сократить инсценировку. Наконец, изменились принципы оформления. Новая редакция, – пишет автор – отличается от прежней (здесь он ссылается на выступления Товстоногова в прессе), лаконизмом, более энергичными ритмами, динамичностью. Большую часть репетиций провела Сирота. Товстоногов ко всему прочему как раз в отъезде – ставит в Польше «*Дневник подлеца*» («*На всякого мудреца довольно простоты*»). Сирота начинает работу не со Смоктуновским – на всякий случай

на главную роль назначены два актера – Ю. Шевчук и В. Рецептер. Постановщик ограничился «замечаниями по поводу изменений в инсценировке» – студент не услышал какого-либо заявления о замысле спектакля. Трудности работы с двумя исполнителями усугубляются тем, что оба – как и Сирота – знают, что «вот-вот работа прервется из-за прихода основного исполнителя – Смоктуновского». Шевчук нервничает – ему незнакомы методы работы и терминология, принятые в театре; Рецептер слишком рационален. Только что два новичка начали делать успехи, как пришел Смоктуновский и занял все время Сироты. Фильштинский вот что замечает по поводу ее режиссуры: «Р.А. Сирота проявила великолепное понимание логики характера князя Мышкина, умение обострять и делать безукоризненно точным характер общения между двумя персонажами». «Подчинение актеров ее воле было полным и, как мне кажется, полезным». «Неслучайно также, что когда начал репетировать Товстоногов, он относился к мнению Р.А. Сироты с большим доверием и неоднократно советовался с ней по поводу тех или иных мест спектакля»<sup>35</sup>.

Студент выделяет Товстоногова как автора мизансцен. Он сравнивает Сироту и Товстоногова: Сирота «видит не молекулы, но атомы». Это видение помогает в сцеплении сцен, в разработке общения персонажей, в логике действия. У Товстоногова не меньшая психологическая чуткость, он включается на более позднем этапе. Продолжая сравнение Фильштинского, можно сказать, что от атомов и молекул он переходит к кристаллической структуре. Студент подчеркивает

<sup>35</sup> Цитаты даны по рукописи отчета, находящегося в распоряжении автора статьи.



## Pro memoria

полное взаимопонимание и согласие сорежиссеров, хотя ясно, что общее решение, как первого, так и второго *«Идиота»* принадлежит Товстоногову.

В затруднительных случаях Товстоногов как худрук и главный режиссер, приходил на помощь спектаклю. Так случилось на *«Барменше из дискотеки»* Ю. Андреева. А. Фрейндлих вспоминала, что именно она призвала Товстоногова, просила снять ее с роли, не понимала замысла, на что Товстоногов попросил ее не волноваться, «он вмешался и выпустил спектакль сам»<sup>36</sup>. В.М. Фильштинский на афише дебютировал в *БДТ* и позднее признавал, что не справился с пьесой и с актрисой. В ленинградском *Театре им. Ленинского комсомола* Товстоногов впервые ставил Достоевского – вместе с Ильей Ольшвангером. Евгений Лебедев писал, что Ольшвангер открыл для него Достоевского (Лебедев играл Ихменева). Высоко ценя познания режиссера и его умение заразить актеров, Лебедев признавался, что сценически мало что получалось: «достаточно было малых и бледных выразительных средств, и он все понимал. А рядом сидящим было скучно, неинтересно, вяло»<sup>37</sup>. Потом пришел Товстоногов – он знал роман меньше, чем те, кто репетировал уже месяц. За одну репетицию Товстоногов все изменил: «Начались какие-то простейшие действия, иной раз кажущиеся оскорбительными, уж слишком простыми приспособлениями пользуется он для выражения драматической ситуации, но результат получается совершенно обратный».

У Товстоногова главное – «не состояние, а процесс, выраженный

в действии, не переживание, а эмоциональное отношение, выраженное в пластике, в движении, в интересных и выразительных приспособлениях, в яркой, выраженной форме»<sup>38</sup>.

Подобное изумление я пережила сама, присутствуя на репетиции студенческого спектакля *«Люди и мыши»* как практикантка. Сначала репетицию вел А. Кацман. Его работа вызывала несомненное уважение, смешанное, однако, с легким разочарованием: если это режиссура, то стать режиссером несложно. Было достаточно много разговоров и объяснений, пристроек, студенты спрашивали, педагог отвечал, эмоционально возбуждаясь гораздо больше исполнителей. Вдруг по залу *Учебного театра* прошла волна, она нарастала с каждой секундой, все задвигалось и как бы настроилось на какой-то торжественный смотр. Действительно: появился Товстоногов со свитой. Он прошел по ряду, и Кацман ему представлял всех, кто находился в зале – представлял тихо, на ухо, а Товстоногов величаво соглашался или возражал. Когда очередь дошла до нас (мы были вместе с подружкой, театроведкой), сердце ушло в пятки, пока взгляд сквозь очки прорезал наши съжившиеся в темноте фигурки. (Спустя два года нас обеих призвали чувствовать М.О. Янковского, ему исполнилось семьдесят лет. После торжественной части состоялся банкет, на который нас тоже пригласили, и подружка, писаная красавица, удостоилась особенного внимания Георгия Александровича – человеческое в этом смысле ему было не чуждо). После этого пролога-представления режиссер обратился к сцене, и тут началось нечто

<sup>36</sup> Георгий Товстоногов. *Собирательный портрет*. С. 327.

<sup>37</sup> Евгений Лебедев. *Великий лицедей*. М., Центрполиграф, 2002. С. 362.

<sup>38</sup> Там же. С.363.

«В поисках утраченного...»

невероятное. Все, что казалось правильным и скучным, внезапно оживилось – в том самом почти прямом смысле, что мертвое стало живым. Сцену с теми же студентами было не узнать. Но главное заключалось в том, что он, Товстоногов, ничего не вещал, ничего не объяснял – он начал актерами как бы дирижировать, а они как инструменты заиграли на разные голоса. От сцены глаз было не оторвать, в ней появилась энергия и подлинность. Такая режиссура не всякому была по силам. Метод физических действий, о котором тогда мы и слыхом не слыхивали, реализовался в полной мере, но казался волшебством.

Что касается Ильи Ольшвангера, режиссера серьезного, способного на риск и глубину (он снял «На одной планете» со Смоктуновским в роли Ленина), то его студии по Достоевскому (по первому образованию он был актером, по первому высшему – филологом, по второму высшему – режиссером) позднее вылились в спектакль «Преступление и наказание» на сцене ленинградского Театра им. В. Комиссаржевской. Литературность и на этот раз перевешивала театральность. Работа с Товстоноговым не задела самолюбия режиссера. У него было чувство собственного достоинства: «До своего режиссерского стиля он не дошел, чужого не хотел»<sup>39</sup>.

Иначе произошло на «Истории лошади». После успешного дебюта со спектаклем «Бедная Лиза» по Н.М. Карамзину на малой сцене БДТ, Марк Розовский, режиссер, создатель гремевшего студенческого театра «Наш дом», который был закрыт в 1969 году, принял предложение Г.А. Товстоногова поставить еще что-нибудь на Малой сцене



БДТ и выбрал повесть Л. Толстого «Холстомер», чтобы сделать спектакль в таком же формате – инсценировка (автор сам Розовский) и музыкальная основа. Согласие было дано, и репетиции продолжались несколько месяцев, когда Товстоногов «зашел» посмотреть, как идут дела. При этом уже ясно было, что Лебедев недоволен – избрав бунт, он лег в больницу; другие участники и свидетели вспоминали, что работа зашла в тупик. Сам же главный режиссер занимался постановкой «Дачников», которых намеревался выпустить к новому, 1975 году. Включившись в работу над «Историей лошади», Товстоногов довел ее до конца, до премьеры 27 ноября. Премьера «Дачников» перенеслась на весну следующего года.

В премьерной афише «Истории лошади» Розовский указан режиссером, автором музыкального оформления (вместе с С. Веткиным) и автором сценической композиции (вместе с Ю. Ряшенцевым). Однако, спектакль вошел в историю БДТ и

М. Данилов – Конюший, Е. Лебедев – Холстомер, Г. Штиль – Васька. «История лошади», 1975

<sup>39</sup> Калмановский Е. Алиса Фрейндлих. Л., «Искусство», 1989. С. 16.

русского театра как произведение режиссера Товстоногова. Марк Розовский не мог с этим согласиться в 1975 году, не мог успокоиться и много позже. Во время сбора текстов для *«Собирательного портрета»* он сказал мне (встреча происходила в Омске), что написал книгу об истории *«Истории лошади»*, но «совесть ему не позволяет ее напечатать». Спустя несколько месяцев, одновременно с *«Собирательным портретом»*, вышла книжка *«Дело о конокрадстве»* – таким «остроумным» заголовком Розовский освещал давние разборки с БДТ и Товстоноговым по поводу *«Истории лошади»*.

Есть ли две правды? Два ли автора у спектакля? Если один, то кто? Не вступая в полемику с Марком Розовским, который считал *«Историю лошади»* своим спектаклем, украденным у него Товстоноговым, укажем на источники другой стороны:

1. записи репетиций *«Истории лошади»*;

2. воспоминания участников: О. Басилашвили, Т. Тарасовой, Н. Товстоноговой, Э. Кочергина.

Особенно важны воспоминания Басилашвили. Он отдает должное мастерству Розовского, его умению создать атмосферу: «В *«Холстомере»* был прилив атмосфер»<sup>40</sup>. Он соглашается, что первый акт в режиссуре Розовского был практически готов. Дальше замысел Розовского, по мнению Басилашвили, уклонился в сторону от повести, от Толстого, вывел в центр Серпуховского (его играл Басилашвили), и спектакль начал валиться. Через месяц пришел Товстоногов – «и тоже встал в тупик». Что же сделал главный режиссер: «Используя стилистику Розовского, Товстоногов

перенес ее на второй акт, придал спектаклю гармонию и завершенность». Не все участники поняли, что произошло. Спустя много лет Басилашвили, как бы пересмотрев всю ситуацию, заключал: «Георгий Александрович многое добавил и многое убрал в первом акте и придумал весь второй. Разговоры о том, что он будто “перешел дорогу” Розовскому, совершенно несправедливы. Я был свидетелем, Георгий Александрович, наоборот, спас спектакль, вернее, продлил жизнь тому, что могло погибнуть»<sup>41</sup>.

Татьяна Тарасова играла роль одной из лошадок в табунае, «маленькую роль». Она рассказывала, что все началось с бунта Лебедева, который в гневе на Розовского ушел с репетиции (Розовский же рассчитывал на Лебедева–Холстомера). Далее, когда пришел извещенный о скандале Товстоногов, он предложил Розовскому самому все исправить. Розовский не сумел – «Материал требовал широкого мазка, большого плана. У Марка еще не было такого опыта»<sup>42</sup>. Тарасова свидетельствовала, что спектакль из идеи Розовского разросся очень быстро и так хорошо, что решили перенести его с малой сцены на большую. Но: «*«Холстомер»* не спектакль Марка, он не в его палитре. Тут встретились разные театры, разные эстетики».

Эдуард Кочергин признавал: «Общая идея шла от Розовского, но в результате оправдал-то ее Товстоногов» (...) «Он уважал Розовского, трения возникли потом, Розовский в обиду впал, но Марку было не поставить так, как он задумывал и как надо было на уровне БДТ»<sup>43</sup>. Замысел Розовского Кочергин характеризует словами «культуризм» и «литературность».

<sup>40</sup> Георгий Товстоногов. *Собирательный портрет*. С. 18.

<sup>41</sup> Там же. С. 19.

<sup>42</sup> Там же. С. 281.

<sup>43</sup> Там же. С. 166.

## «В поисках утраченного...»



Ясного решения у Товстоногова не было, пока он не увидел репетиции Розовского и пока не включился в работу. Волшебное слово «эмпиризм» пригодились и на этот раз. Налицо один из случаев заимствованной идеи, превращенной в настоящий театр.

В записях репетиций «Истории лошади» с 23 сентября по 21 ноября 1975 года (запись сделана тогдашними аспирантами ЛГТИМИКа Семеном Лосевым и Людмилой Мартыновой) этапы размежевания двух режиссерских решений обозначаются четко. Это период прихода Товстоногова на малую сцену. На первых порах идут общие разговоры – «у нас», «мы» по всякому изменению или уточнению мизансцены, про всякую добавленную или отмененную реплику. Розовский на подхвате с текстовыми вставками и предложениями. Сентябрьские репетиции идут каждый день. Товстоногов подкладывает довольно много психологических оправданий в каждой сцене. Например, Данилову (Конюший) и Штилю (Конюх): «После оскотления вы должны быть очень осторожны, ожидая бешеного бунта, понимаете?»<sup>44</sup>. В то же время он следит за тем, как жизнеподобие в этих небольших дозах соединяется с поэтическим резюме. Актерам-лошадкам: «Легатированно превращайтесь в размышляющий хор. Как бы видите сцену своим внутренним взором». Товстоногов признается, что все надо пробовать и он пока ни в чем не уверен. Найдя «брехтовский» подход к эпизодам Данилова и Штиля, Товстоногов обращается к Розовскому: «Правда, симпатично? Надо найти еще несколько таких мест, тогда это будет



закономерно»<sup>45</sup>. С 7 октября репетиции переносятся на большую сцену. У лошадей появились хвосты – Розовский неприятно удивлен, оркестрик нужно облачить в цыганские костюмы, Лебедев раздражен тем, что не чувствует главного. Очень интересно, что два участника один за другим в записи репетиций говорят: «Все рушится». Первый – композитор и музыкальный руководитель Семен Розенцвейг, который испугался обрушения четко намеченной партитуры звучания – где оркестр, где тишина. Второй – Марк Розовский на репетиции 21 октября после спора с Товстоноговым о точной передаче текста Толстого и Юрия Ряшенцева (автора стихов для зонгов) восклицает: «Все рушится, все!» (Уходит в глубь зала). Примечателен ответ: «Не рушится, а спасается! Ваша же замечательная идея распыляется на глазах под конец акта, и вы отстаиваете это распыление! Мы все хотим найти наилучшее решение, Марк, только это и ничего более!»<sup>46</sup>. Месяц с лишним шла перестройка первого акта, сочиненного Розовским. Во втором акте идет та же

М.Г. Розовский

<sup>44</sup> Товстоногов репетирует и учит. С. 435.

<sup>45</sup> Там же. С. 441.

<sup>46</sup> Там же. С. 475.

перестройка с правды буквальной на поэтическую. Розовский, например, считает, что лошади по этой бытовой правде должны идти против часовой стрелки, а в спектакле они идут по часовой – «Уверю вас, Марк, этого никто не заметит». С точки зрения Товстоногова правда должна содержаться не в точном следовании бытовым фактам, как бы они ни подкупали читателя Толстого. А та правда, за которую стоит Розовский, еще не театр.

Работа над «Историей лошади», закончившаяся премьерой 27 ноября 1975 года, была общей и самоотверженной. От костюмеров и суфлера до оркестра и музыкального руководителя, от табуна («диффузии лошади и человека») до Холстомера все выкладывались и все прошли от тяготы будничной репетиционной минуты до моментов вдохновения.

Конечно, воспоминания, как и рецензии, и записи репетиций не могут считаться безупречными театральными источниками (так, в двух записях репетиций «Тихого Дона», сделанных С. Лосевым и М. Карнауховым, легко уловить изъяны всякого документирования). Но эти записи, и, тем более, спектакль, говорили о творческом акте небывалого размаха.

Авторство в театре Товстоногова и авторство в «Истории лошади» очень подробно, с максимумом объективности рассмотрел В. Семеновский в статье «Чужое и свое. Товстоногов»<sup>47</sup>. Вопрос ставится так: осваивает или присваивает? В какой мере это наследие (Попова, Лобанова, Таирова, Немировича-Данченко)? В какой «украденное», «уворованное»? Сошлемся на выводы Семеновского. Вот к чему он приходит: своего замысла



у Товстоногова не было. Зато у него была способность «импровизации содержания». Таким языком, как в «Истории лошади», Товстоногов до того не говорил, но ведь он переменял язык чуть ли не с каждым своим значительным спектаклем. Напав на руину замысла Розовского, Товстоногов «пересоздал» все: сценический текст и общее решение. Розовский написал пьесу, выносил идею, боролся с труппой, «но полноправный автор спектакля, конечно же, режиссер Товстоногов. Только он»<sup>48</sup>.

Действительно, и моделирование, и вдохновляющие воспоминания, и уроки, и режиссерские «подхваты», и нечто похожее на римейки у Товстоногова были способами рожать новое искусство.

Сцена из спектакля  
«История лошади»,  
1975

<sup>47</sup> Семеновский. В. Чужое и свое. Товстоногов. «Вопросы театра», 2009, № 1–2.

<sup>48</sup> Там же.