

ТОВСТОНОГОВ



Наталья
Старосельская



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Книга известного литературного и театрального критика Натальи Старосельской повествует о жизненном и творческом пути выдающегося русского советского театрального режиссера Георгия Александровича Товстоногова (1915–1989). Впервые его судьба прослеживается подробно и пристрастно, с самых первых лет интереса к театру, прихода в Тбилисский русский ТЮЗ, до последних дней жизни. 33 года творческая судьба Г. А. Товстоногова была связана с Ленинградским Большим драматическим театром им М. Горького. Сегодня БДТ носит его имя, храня уникальные традиции русского психологического театра, привитые коллективу великим режиссером. В этой книге также рассказывается о спектаклях и о замечательной плеяде артистов, любовно выпестованных Товстоноговым.

- [Наталья Старосельская](#)
 - [ПРЕДИСЛОВИЕ](#)
 - [Глава 1](#)
 - [Глава 2](#)
 - [Глава 3](#)
 - [Глава 4](#)
 - [Глава 5](#)
 - [Глава 6](#)
 - [Глава 7](#)
 - [Глава 8](#)
 - [Вместо заключения](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА](#)
 - [БИБЛИОГРАФИЯ](#)
 - [Иллюстрации](#)
-

Наталья Старосельская
ТОВСТОНОГОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Библейская мудрость гласит: «Не сотвори себе кумира», — и в этих словах скрыт глубокий и во многом постигнутый поколениями смысл.

Кумиры великолепны и страшны, когда завораживают своим ослепляющим блеском.

Кумиры жалки и страшны, когда разбиваются вдребезги, отражаясь последними искрами в наших растерянных взглядах.

Но так уж, вероятно, создан человек, что в числе дарованных ему чувств есть не именованное, но остро выраженное. Его можно было бы, наверное, назвать чувством преданности и веры. Дарованное однажды, оно нередко оказывается пожизненным. По крайней мере, для тех, кому необходимо верить и ощущать в себе эту преданность.

Счастливые люди!..

Но приходит время, когда «сдьмое чувство» велит отдать долг, воздать, чем можешь, тому, кто вызвал некогда в тебе всю остроту переживаний и мыслей, кто наложил незримый, но очень осязаемый отпечаток на формирование критериев, на восприятие отнюдь не только искусства, культуры, но, как выясняется, жизни.

Не больше и не меньше.

Стараясь не употреблять попусту и всуе эпитет «великий», мы теперь произносим его чаще всего вослед. Может быть, есть в этом свой смысл, сформулированный во множестве афоризмов: время расставляет все по своим местам, с очевидностью не поспоришь, «большое видится на расстоянии»... Именно с такой вот дистанции все, что казалось несущественным, приобретает особое значение, и в этой перспективе вырисовывается масштаб. Уже не увеличенный с помощью каких-то оптических приспособлений, а реальный. Тот, что соответствует жизни и судьбе.

Потому, выстраивая ряд великих режиссеров XX века, тех, кто создавал непреходящие ценности русского психологического театра, мы называем Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Алексея Попова, Охлопкова...

Георгия Александровича Товстоногова...

Именно ему суждено было стать последним великим режиссером XX века. Впрочем, это впечатление, как и все, близко касающееся театра, очень индивидуально, а значит, вряд ли может быть непреложным, но не

подлежит сомнению, что вместе с Георгием Александровичем Товстоноговым ушла великая эпоха русского театра: эпоха синтеза и неустанного поиска, эпоха подведения итогов во имя обретения новых ценностей.

Этот уход, как оказалось, по какому-то драматическому стечению обстоятельств обозначил начало — один за другим стали уходить лидеры, «диктаторы», творцы и апологеты большого стиля сцены и жизни; те, для кого свой театр был не только домом, но единственной возможностью существования, единственным оправданным смыслом бытия.

Не случайно ведь исследователь театра Борис Зингерман назвал творческий путь Георгия Товстоногова «миссией» — это действительно была высокая миссия соединения, сочетания и самобытного осмысления всего, что предлагалось театральным процессом XX столетия. Традиции никогда не делились для Георгия Александровича на более и менее значительные — каждая из них представляла определенную ценность, становясь тем необходимым элементом, что кипел и выпаривался в его творческом тигеле Великого Алхимика, созидая некую собирательную энергию не только того или иного спектакля, но творческого пути в целом.

«Между традицией — и, более того, академизмом — и новаторством в спектаклях Товстоногова не бывает распрей, — отмечал Б. Зингерман, — на его спектаклях они сходятся и мирятся друг с другом».

Для того чтобы возникало подобное ощущение, надо было видеть главное в традиции, то, что продиктовано не быстротекущим временем, а понятиями куда менее эфемерными. Только тогда можно было говорить о новаторстве в подлинном значении этого слова.

Критик Константин Рудницкий отмечал: «Связующая, собирательная энергия искусства Товстоногова сомнению не подлежит... Но... в искусстве Товстоногова отчетливо проступают и год от года накапливаются признаки совершенно самобытного дарования, характерные черты большого сценического стиля, отмеченного печатью мощной и оригинальной личности художника. За внешней переменчивостью манеры и несхожестью отдельных спектаклей угадывается упрямое постоянство движения, уводящего далеко от великих учителей и в сторону от самых прославленных современников. За мобильностью очертаний конкретных работ чувствуется нечто неуклонно товстоноговское, никого не повторяющее, ни с чем не совпадающее».

Казалось бы, очень трудно, почти невозможно назвать самую знаковую, наиболее характерную черту режиссерского почерка Товстоногова, как можно назвать ее, говоря, например, о таких его

современниках, как Николай Акимов, Юрий Любимов, Анатолий Эфрос. Или — о старших современниках, учителях.

Пожалуй, лишь творчеству и методологии Станиславского никто так и не сумел до сих пор дать точного и емкого определения, и сегодня, почти столетие спустя, мы призываем на помощь всю силу фантазии, пытаюсь вообразить: что же было такого особенного в спектаклях Художественного театра, что заставляло зрителей безоговорочно верить каждому слову, каждому движению характера, примеряя «на себя» происходящее в пьесах не только современных, но и далеких по времени, что заставляло радоваться и страдать так, словно речь шла о тебе и твоей собственной жизни?..

Но прежде чем говорить об особенностях творческого почерка, о тайнах профессии, о неповторимости товстоноговских спектаклей, надо задуматься о личности — поистине магнетической, многозначной.

Окружающим Товстоногов виделся очень разным, и в то же время воспоминания о нем поражают сходством. Мало кто упускал из внимания постоянно окутывавший Георгия Александровича дым сигареты, тяжелые очки, за которыми становились удивительно теплыми или ледяными глаза; резко очерченный профиль, изящные кисти рук; могучий, ошеломляющий интеллект наблюдательного, интересующегося всем человека...

Известный драматург, киносценарист Анатолий Гребнев, знакомый с Товстоноговым с тифлисской юности, вспоминал:

«Мог позабыть, что угодно, но помнил от начала и до конца, по мизансценам, “Горе уму” или “Лес” Мейерхольда, виденные им в юности.

Хобби? Коллекция театральных масок. Собирал, привозил отовсюду, показывал с детской гордостью.

Обидчив, мнителен, ревнив, как всякий театральный человек. Помнил, сколько раз давали занавес в конце и сколько появилось рецензий.

...Да и как не быть обидчивым и ревнивым в этом безостановочном беге, марафоне длиною в жизнь, с желанием, с жаждой, необходимостью ежедневного Успеха, ибо что же такое театр, как не успех».

Среди многочисленных фотографий Георгия Александровича Товстоногова есть одна, от которой трудно оторвать взгляд: непроницаемо сосредоточенное лицо крупным планом; черты словно проступают сквозь дым сигареты (мундштук изящно зажат в пальцах, кисть руки слегка вывернута — привычный жест заядлого курильщика), постепенно проясняясь, приближаясь к нам. Гордое, немного надменное выражение, опущенные уголки губ, полуприкрытые веки... О чем он думает? Что репетирует в этот момент?

Какая же удивительно мощная личность запечатлена на этом снимке!..

Константин Рудницкий, наверное, не без влияния этой фотографии (хотя, конечно, и на основе собственного опыта общения) создал словесный портрет режиссера: «Внешне Товстоногов очень уравновешенный человек. Он серьезен, спокоен и тверд. Сквозь толстые стекла роговых очков обращен на вас внимательный и невозмутимый взгляд. Высокий лоб интеллектуала. Обдуманная, плавная, неторопливая речь, низкий, басовитый голос, сдержанный жест, внушительная осанка. Те, кто склонен считать его всеведущим и многоопытным мастером, очень близки к истине. Да и те, кто в первую очередь замечает напористую силу товстоноговской мысли, его иронию, часто язвительную, юмор, благодушный и снисходительный, властные манеры театрального диктатора, — они тоже не ошибаются. При несколько более близком знакомстве с ним скоро убеждаешься, что Товстоногов, в отличие от иных, не особенно отягощенных эрудицией театральных кудесников и фантазеров, чувствует себя как дома под широкими сводами истории литературы, живописи, музыки, архитектуры. Познания основательны, точны и применяются вполне своевременно. Не в его вкусе работать по наитию, намечать маршрут, не сверившись с картой. Все, что Товстоногов делает, совершается обдуманно, дальновидно. Семь раз отмеряется, один раз отрезается».

А вот что писал о Георгии Александровиче Товстоногове критик и его близкий друг Александр Свободин: «Силуэт создается по-разному. Легким штрихом, черной линией на белом. Можно обвести тень на стене. А можно вырезать из бумаги — и профиль очертится пустым пространством. Потом, если угодно, подложите розовое, зеленое или золото — кому что по душе. Зачем узурпировать права будущего историка театра...

Однажды он удивился:

— Знаете, я — какая-то легенда! В периферийных театрах говорят: вот Товстоногов, у него и то, и это... Говорят даже не видевшие моих спектаклей. Верят, что где-то есть Товстоногов, он знает секрет. Я смотрю на это со стороны, но в последнее время думаю: может быть, так им легче работать? Странно, не правда ли?..

Эти легенды — глубоко укоренившаяся и, в сущности, нужная, спасительная особенность театрального быта. Источник их — непременно явление крупное. Они дают силы не разувериться в профессии, поднимают жизненный тонус, даже если сам ты, режиссер или актер, пребываешь в трудностях, обижен обстоятельствами.

Много лет вижу, как изо дня в день, срываясь и вновь принимаясь за

дело, он старается дотянуться до этой легенды, дотянуться до... Товстоногова. Саморазрушение — тоже способ самоотдачи в искусстве, в театре — особенно. Ему ближе самоусовершенствование. Он — пример продуманного строительства своего художнического организма».

На редкость точная характеристика! Особенно если учесть (и Свободин пишет об этом), что Товстоногов был от природы, от Бога не просто режиссер, а *главный режиссер* — значит, у него было необычное, острое мироощущение и мировосприятие. Тем более когда речь идет о театре как жизни, неделимой на личную и общественную.

Для Товстоногова она была едина.

Творчество Георгия Александровича Товстоногова театроведы и театральные критики исследовали досконально. Зафиксирована едва ли не каждая мелочь, детали репетиционного процесса, премьеры, повседневной и долголетней жизни того или иного спектакля. Остались записи бесед и статьи самого Товстоногова, его артистов, легендарного завлита Дины Шварц; остались киноплёнки, архивы... Но вряд ли кто-нибудь сможет да и пожелает «вывести формулу», потому что, как верно подметил К. Рудницкий, «в каждом очередном товстоноговском спектакле есть волнующий привкус опасности, риска, есть азарт опыта, результаты которого заранее предвидеть нельзя».

Сегодня со всей очевидностью обнажился двойной смысл этих слов критика: они касаются не только времени, доставшегося на долю режиссера, но и творчества, от конкретного времени не зависящего, потому что такие понятия, как «опасность», «азарт опыта», «риск», куда шире, чем идеологические определители.

Георгий Александрович Товстоногов принадлежал к той эпохе, о которой Дина Шварц написала в своем дневнике: «Театр, искусство, великие люди. Время страшное, а люди были прекрасные».

Почему?

Потому что умели сопротивляться, не плыли по течению бездумно — куда вынесет, а исповедовали глубоко выстраданные принципы. А если и приходилось чем-то жертвовать (как часто приходилось!), твердо знали: во имя чего...

Однажды Товстоногов с раздражением сказал Анатолию Гребневу: «Мания величия, мания величия! Вы заметили, кругом мания величия. Каждый — властитель дум, никак не меньше! Я помню времена, когда собирались вместе в ВТО (Всероссийском театральном обществе. — Н. С.) Таиров, Алексей Попов, Сахновский, Судаков, Хмелев, Лобанов. Абсолютно были доступные люди, держались просто — с нами,

школярами; никто не ходил надутый. А сейчас посмотришь — гении! Это знак безвременья, что там ни говорите. Безвременье рождает манию величия!»

Когда XX век катился к закату, когда уже пересматривалось и переоценивалось понятие крупной личности, большого стиля, подлинного лидера культурного процесса — все становилось раздражающим, вызывающим желание снизить, снивелировать, привести к единому знаменателю. Товстоногова невозможно было привести к чему бы то ни было, сам факт его присутствия в культуре мощно противостоял мыслям об общих знаменателях.

Об этом пишет театровед Елена Горфункель в послесловии к сборнику «Премьеры Товстоногова», задуманному при жизни режиссера, но вышедшему в свет после его смерти: «Однажды Товстоногов сказал: “Вот уже много лет я делаю одно и то же: ставлю спектакли”. Это звучало слишком буднично, как будто создание театральной постановки дело столь же обыденное, как любой каждодневный труд. Очередная премьера обсуждалась, взвешивалась на весах критики и публики, по-прежнему предпочитавшей БДТ всем другим театрам. Очередные юбилеи, очередные гастроли, все более далекие — в Японию, Латинскую Америку; постановки по разным странам, очередные фестивали — все это сливалось в какую-то вечность, в прижизненное постоянство, которое кажется нескончаемым — вечное признание, вечно полный зал... Состояние вне времени, когда новый сезон, прибавляясь к тридцати предыдущим, не в силах увеличить их общее богатство — так оно уже было велико».

И далее Горфункель переходит к совершенно особой теме, которая непременно будет присутствовать на страницах и этой книги, но в виде несколько распыленном, потому что, сконцентрированная и выделенная, она потребовала бы контекста значительно более широкого, чем биография Георгия Александровича Товстоногова. Вот что пишет критик:

«Живой Товстоногов завывшал требования, исключал соперничество и сравнения. Живой Товстоногов мешал жить. И засидевшимся в учениках, и очередным режиссерам-преемникам, тоже имеющим претензии на лидерство; ушедшим от него актерам, долгие годы вынашивающим муку реванша; молодым критикам, рожденным партийным Постановлением о работе с молодежью, ибо против Товстоногова трудно было развернуть сокрушительные темпераменты. Многим казалось, что, не будь его в городе, театральная жизнь сразу же закипела бы, заблестала, возвратились бы годы скандальных премьер, какого-то театрального веселья и ежесезонного изумления. Посыпались бы шедевры и гении, а правящий

театральный диктатор, так соответствующий государственно-политической диктатуре, задерживает театральный прогресс.

Между тем эта жизнь приближалась к концу, хотя трагическое неравенство творческих и физических сил вовсе не ощущалось в “Смерти Тарелкина” или “Мудреце”. Глубокая внутренняя безнадежность, пессимизм, ничем не уравновешенный, отчаянный, мрачно и жестоко осветил последнюю премьеру Товстоногова. После “На дне” ждать было нечего. Полтора года Товстоногов не репетировал. Болезнь оторвала его от рабочего места в зрительном зале, и актеры потом вспоминали, что отсутствие “диктатора” на привычном месте, в темноте, освещаемой мерцанием сигареты, действовало на них убийственно. Они чувствовали себя без “глаза” беспомощными выскочками.

Вечность кончилась все-таки внезапно, когда 23 мая 1989 года Товстоногов возвращался домой из театра после просмотра “Визита старой дамы”, поставленного его учеником Владимиром Воробьевым. Товстоногов умер, и вместо свободы в его городе воцарилась пустота. Вместе с нею явилось и посмертное, уже никому не опасное, величие. На глазах все то, что было злобой дня, рядовой современностью, недоговоренными суждениями, все рассортировалось само собой...

Ведь только кажется, что все осталось на своих местах, а Академический Большой драматический еще крепче привязал к себе Товстоногова, получив его имя. На самом деле вместе с Товстоноговым умерло его искусство, его Театр, о котором те, кто его знал, будут говорить в прошедшем времени, утешаясь благодарностью за театральные истины, страсти и заблуждения».

Случилось именно то, о чем с горечью написал ушедший вскоре после Товстоногова поэт Давид Самойлов:

Вот и все. Смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса.

Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют!
Нет у их. И все разрешено.

А в этой разрешенности так часто, слишком часто таится пустота, ибо не с кем спорить, нечего доказывать, некому противостоять...

И тогда приходит новое, совсем иное ощущение: гулко, не отвечающего эхом пространства, которое невозможно заполнить, потому что традиции, память ушли оттуда навсегда.

Нет, разумеется, жизнь не остановилась, но остановилось нечто очень важное — так иногда сами по себе прекращают свой ход часы, когда уходит человек...

Счастье быть современником великого режиссера ли, артиста, поэта чаще всего оборачивается несчастьем неизбежных сравнений. Жизнь продолжается, но краски ее становятся иными — поблекшими, словно разбавленными. Или они так воспринимаются оттого, что слишком живы в памяти другие?.. БДТ Товстоногова — театр не только моей жизни, но жизни нескольких поколений, осознававших на спектаклях Товстоногова себя во времени и время внутри себя. Меня этот театр приковал к себе слишком рано, когда еще многое невозможно было оценить в силу возраста, но именно с ним, с его помощью, родился в моей душе образ Подлинного Театра. Единственного и незаменимого. Уже не зависящего ни от возраста, ни от времени, ни от каких бы то ни было пристрастий. В том числе и самых сильных — ностальгических.

...Наш последний телефонный разговор был в канун наступающего 1989 года. Жить Георгию Александровичу оставалось меньше полугода. Он поблагодарил меня за рецензию на спектакль «На дне», полушутливо-полугорько посетовав на то, что она написана «не в струе»: стало модным говорить о режиссерской слабости больного Товстоногова, противопоставляя ему творческую силу молодых, в частности его ученика Льва Додина. И тогда со всей страстью я ответила, что буду самой последней крысой, которая сбежит с «тонущего корабля» по имени Большой драматический театр.

После смерти Георгия Александровича прошло полтора десятилетия. Но я по-прежнему ощущаю себя отнюдь не последней крысой на этом, все еще держащемся на плаву корабле. Хотя изменился не только состав команды, не только облик корабля, но и в первую очередь сами волны, рассекая которые он медленно и несмотря ни на что величественно идет своим курсом.

Время придало всему прошедшему иную ценность, иной смысловой и эмоциональный отсчет. И потому очень важно, чтобы биография режиссера предстала перед читателями не только как слегка раскрашенный эмоциями свод сухих документов, но и как запечатленная память тех, кто очень

хорошо знал Товстоногова, кто жил с ним рядом, вместе, одной жизнью. Тем более что в жизни Георгия Александровича Товстоногова очень много загадок, вопросов, на которые нет ответов — есть лишь многочисленные версии. Пусть так!..

Пусть звучат на этих страницах голоса, голоса, голоса — иногда сливаясь, иногда дополняя друг друга, порой друг другу противореча.

И не будет, не может быть здесь лишь благостной интонации, с какой мы нередко вспоминаем об ушедших.

И не будет, не может быть здесь лишь горестной интонации невозполнимой утраты.

Время все расставляет по своим местам в отношении кумиров так же бесстрастно и жестоко, как и в отношении простых смертных.

Ведь жизнь человека, особенно такого, как Георгий Александрович Товстоногов, это осознанное одиночество на фоне то шумного, то шепчущего многоголосия, в котором доброжелательные и недоброжелательные голоса сопровождают каждый шаг, каждый жест, толкая его по-своему.

Только по-своему.

Слишком по-своему.

Ничем не нарушая свыше дарованное одиночество.

И потому не будет в этой книге рассказов о браках (за исключением одного, первого) и влюбленностях Товстоногова, хотя еще живы те, кто мог бы рассказать об этом. Почему-то кажется, что Георгия Александровича оскорбила бы бесцеремонность подобного проникновения в его личную жизнь. Не случайно Анатолий Гребнев писал после смерти Товстоногова, что при самом тесном общении и доверии «какой-либо разговор на “личную” тему был решительно невозможен. Не было такой темы.

Он был человеком театра. Театру, и только ему, принадлежало все, за что его могли любить или порицать, достоинства и недостатки, слабости, пристрастия, привычки, обиды и разочарования — все. Даже память».

Сам Георгий Александрович говорил всегда, что его личная жизнь — театр.

И это так. А потому не станем нарушать одиночества, дарованного свыше.

Но и наша профессия — критиков, театральных журналистов, театроведов, стремящихся намыть крупинки золота из песка, запечатлеть, зафиксировать, обобщить, — тоже предполагает одиночество. Может быть, и поэтому так ревниво оберегаем мы друг от друга каждую драгоценную крупинку, ничем и ни с кем не желая делиться? Оттого так бесконечно

дорого стремление другого человека поделиться найденным, бережно накопленным...

Юрий Сергеевич Рыбаков — критик и исследователь театра, способный проникнуть в «тайнство спектакля», — много писал о Товстоногове, был связан с Георгием Александровичем дружескими, доверительными (в высоком смысле слова) отношениями. Он посвятил любимому режиссеру диссертацию, книгу, множество статей и продолжает собирать материал для большой, обобщающей монографии. Но жизнь диктует свое — Рыбаков очень занят и все никак не может уединиться в тишине кабинета, за компьютером, со своим архивом. Монография ждет своего часа вот уже годы...

Когда я, смущаясь, сказала Юрию Сергеевичу о своем желании написать биографию Товстоногова, он принес свои бесценные папки, свои материалы и раскрыл их передо мной. Какими словами смогу я отблагодарить Рыбакова за его щедрость, за его доверие? — ведь это настоящее доверие, обмануть которое невозможно.

Когда-нибудь найдутся время и место, чтобы рассказать, почему я своими учителями в «театральном деле» считаю двух людей: у них я никогда не училась, но самое существование рядом с ними было и навсегда осталось школой. Это — Александр Петрович Свободин, который ушел пять лет назад, и Юрий Сергеевич Рыбаков (пусть как можно дольше продлится общение с ним!). Рядом с ними в театральном зале, в закулисье было как-то особенно тепло, трепетно, но и серьезно. Рядом с ними никогда нельзя отделаться от вопроса о спектакле общими фразами, пренебрежительными характеристиками.

Наверное, Георгий Александрович превыше всего ценил в двух этих (и еще нескольких) театральных критиках то, что они по-настоящему умеют смотреть спектакль — не цепочку более или менее удачных эпизодов, нанизанных, словно на шампур, на некую важную мысль, а контекст, в котором возникла та или иная постановка, актерский ансамбль, и понимают высший смысл, во имя которого режиссер в определенный период жизни обращается именно к этому литературному материалу, и еще многое другое. Ценил ту образованность и широту горизонта, которых сегодня почти нет в театральных и литературных критиках, проводниках мысли от автора к зрителю.

Не случайно, совсем не случайно эти люди, которых я называю своими учителями, были близки Товстоногову. Их роднило многое.

Их роднила судьба.

Спасибо ей за это!..

Глава 1

«ТОЛЬКО Я ГЛАЗА ОТКРОЮ...»

Как правило, тайны у человека появляются в зрелые годы, когда возникает необходимость что-то скрывать, чего-то опасаться. Что же касается Георгия Александровича Товстоногова, то они — тайны — появились у него уже в первые годы жизни.

Где он родился? — в Петербурге, как утверждает младшая сестра режиссера, Натела Александровна Товстоногова, или в Тифлисе, как писал сам Георгий Александрович в анкетах, заполнявшихся по разным случаям и хранящихся ныне в архиве АБДТ им. Г. А. Товстоногова?

В каком году он родился — в 1915-м или в 1913-м? В словарях и в официальных документах мы встречаем разные даты...

Загадки, загадки, загадки...

«В Петербург из Симферополя в 1907 году приезжает учиться в Институт путей сообщения (ныне Институт железнодорожного транспорта, в двух шагах от БДТ) дворянин Александр Андреевич Толстоногов, семнадцати лет от роду, — пишет Рудольф Фурманов в книге “Из жизни сумасшедшего антрепренера”. — Петербург начала века! Блестящая столица, центр просвещения и культуры, сюда приезжали завершать образование молодые люди из разных уголков огромной России, из Грузии и с Украины, из Армении, Сибири и Польши.

С отличием заканчивает институт Александр Андреевич и встречает свою судьбу — студентку консерватории по классу вокала, дворянку, Тамару Григорьевну Папиташвили. В 1912 году они обвенчались, и двадцать восьмого сентября 1915 года у них родился первенец, нареченный Георгием. Будучи православными людьми, они крестили сына в Спасо-Преображенской церкви, что рядом с Фурштатской, где они жили. Несмотря на свои молодые годы, Александр Толстоногов получил министерский пост, что грозило по-еле свершившейся революции большой опасностью. Этим и продиктован переезд семьи в 1919 году на родину жены, в Тифлис.... Семья жила в Тифлисе на Татьяновской улице, дом 9».

Из анкеты:

«Георгий Александрович Товстоногов. Родился 28 сентября 1915 года в Тбилиси. Русский. Социальное происхождение — дворянское. Отец — Товстоногов Александр Андреевич. Родился в 1889 г. в Симферополе. В

1937 г. арестован. В 1941 г. умер, место смерти неизвестно. Реабилитирован в 1956 г. Мать — Товстоногова (Папиташвили) Тамара Григорьевна. Родилась в 1881 г. в Гори. Умерла в 1970 г. в Тбилиси».

Что здесь истина, а что вымысел?

Где все-таки и в каком году родился Георгий Александрович Товстоногов?

Каким образом и когда именно одна буква в фамилии отца заменилась другой?

Мог ли министр царского правительства уцелеть в Петрограде в 1917 году?

Вопросы, вопросы, вопросы...

Натела Александровна Товстоногова рассказывала, что брат вспоминал родительскую квартиру на Фурштатской (он был увезен из революционного Петрограда пяти лет от роду), дачу в Сестрорецке. Сладена-мама, обожавшая пирожные, пыталась и его приучить к сладкому вместо обеда и ужина. Она любила его безумно, не отпускала от себя ни на шаг. Ради первенца пожертвовала даже карьерой певицы, которую ей прочили педагоги. Тамара Папиташвили бросила консерваторию, потому что готовилась стать матерью...

Что же касается «лишних лет», Гоге их приписал отец, но это было уже в Тифлисе, когда в 15 лет сын окончил школу и собрался в Москву поступать в ГИТИС.

Все это будет позже, значительно позже.

По словам Нателы Александровны, первые годы жизни Товстоногова были благополучными, счастливыми. Больше времени ему посвящала, конечно, мать, считавшая, что Георгий должен получить классическое воспитание: музыка, французский язык, прогулки по городу, во время которых ребенок впитывал в себя величие и красоту Северной Пальмиры. Отец, занимавший высокий пост, в силу занятости уделял сыну меньше внимания, но его тепло и заботу мальчик ощущал постоянно. Георгий Товстоногов рос в атмосфере любви — может быть, поэтому судьба наградила его таким ясным, чистым и светлым талантом...

А потом началась революция. Мир и покой кончились, наступило другое время.

Тамара Григорьевна тревожилась о будущем. Она не хотела, чтобы ее муж ушел в армию — ни в белую, ни в красную, если уж почти чудом остался жив в революционном городе. А позиция «стороннего наблюдателя» могла обернуться жестокими для всей семьи последствиями. Единственным выходом казался Тамаре Григорьевне отъезд на родину, в

Грузию, где жили ее родители, близкие. Где еще не была установлена Советская власть (она пришла в Грузию только в 1921 году). Александр Андреевич и Тамара Григорьевна были уверены, что покидают Петроград ненадолго, в своей квартире на Фурштатской они оставили почти все, взяли только самое необходимое. Надеялись вернуться...

Может быть, именно в этот момент, при смене паспортов, Тамара Григорьевна и осуществила свою затею с переменной буквы в фамилии? Фамилия Толстоногова смущала Тамару Папиташвили с самого начала — женщина крупная, полная, хотя и очень красивая, в чем легко убедиться по фотографиям, она видела в фамилии мужа намек на свою полноту и мечтала заменить одну букву, всего лишь одну. Это удалось. Так они стали Товстоноговыми.

Путь из Петрограда в Тифлис был тяжелым, мучительным, особенно для пятилетнего Георгия; с бесконечными пересадками, ожиданиями поездов, проверками документов, необходимостью добывать продукты. И — неизбывным страхом... Но все было преодолено, семья приехала в Грузию. Шел 1919 год.

В феврале в Петрограде открылся новый театр — Большой драматический, тот самый театр, который спустя десятилетия будет носить имя человека, ребенком увезенного из революционного города.

В тот год мальчик Гога впервые увидел родину своих предков.

Впрочем, если принять версию, по которой именно здесь он и появился на свет, все равно пять лет окажутся тем самым «пограничным» возрастом, когда знакомство с улицами, домами, стремительной рекой, производят на ребенка неизгладимое впечатление, потому что краски, звуки, сама атмосфера окружающего, буквально впитываются в его душу.

И остаются в ней навсегда.

Уголок этого замечательного города, старого и одновременно юного Тифлиса, много десятилетий спустя любовно и иронично будет воссоздан им в спектакле «Ханума» Авксентия Цагарели. Это музыкальное зрелище, «легкокрылое и беспечное», по словам К. Рудницкого, начнется строками Григола Орбелиани, прочитанными вдохновенно и светло «закадровым» голосом самого Товстоногова:

Только я глаза закрою — предо мною ты встаешь,
Только я глаза открою — над ресницами плывешь...

А на сцене в это время гибко и плавно двигались мужчины в

грузинских костюмах — эта нега, этот еле ощутимый аромат прошлого затягивали в свою размеренность, завораживали плавным ритмом...

Тифлис начала 1920-х годов запечатлен в воспоминаниях К. Г. Паустовского: «... прямо с вокзала мы с Фраерманом вошли в разнообразный свет солнца, в его отражения от окон домов, в блеск маленьких луж, покрытых тончайшей пленкой льда, в воздух, какого я еще не видел, — пишет Паустовский. — Он весь переливался, вспыхивал, гас и снова блестел и как бы разгорался, будто состоял из миллионов ледяных чешуек.

Этот свет и льдистый блеск воздуха создали у меня первое впечатление о Тифлисе как о городе таинственном и увлекательном, как о некоей восточной Флоренции.

...Я не знал, что в Тифлисе бывает хотя и очень слабая, но все же зима. Вернее, намек на зиму. Она напоминает наш ясный и прохладный сентябрь. Запах льда в тенистых палисадниках и оттаявших луж на согретых солнцем тротуарах относится к довольно явным, но коротким признакам этой зимы.

Кроме того, то тут, то там просачивался из домов на улицы слабый запах дыма и угля от каминов и мангалов.

На вокзальной площади мы остановились, пораженные зрелищем гористых кварталов города. В них тихо и свежо лежало утро.

Я почему-то подумал, что в этом городе возможны, а может быть, и неизбежны всяческие интересные истории.

Это ощущение было в какой-то мере сказочным и веселым. От него то возникало, то затихало под сердцем глухое волнение.

Я знал уже много мест и городов России. Некоторые из этих городов сразу же брали в плен своим своеобразием. Но я еще не видел такого путаного, пестрого, и легкого, и великолепного города, как Тифлис...

Тифлис шумел, как водопад (это, оказывается, шумела у Верийского моста мутная Кура), продавцы кричали нараспев теноровыми голосами: “Салат, шпинат, лук зеленый, редис молодой!”. Тифлисская зима сверкала нам в глаза тоненькими пластинками разбитого пешеходами льда, густым небом, блеском начищенных медных блях на сбруе черных ишаков, тащивших аттические кувшины с мацони. Нестерпимо сверкали окна и лакированные стенки трамваев. Они мчались вдоль Головинского проспекта и напоминали передвижные ярмарочные оркестры — столько звона, треска, лязга, смеха и крика они волочили за собой...»

А потом наступало лето, иные звуки и запахи заполняли собою Тифлис, на окраине которого «были расположены знаменитые Верийские и Ортачальские сады.

То было место летних увеселений и отдыха. Почти каждый небольшой сад был превращен в кафешантан или духан.

К вечеру, когда начинала спадать жара, тифлисцы тянулись в эти сады. Кто побогаче — на извозчиках, а кто победнее — пешком.

...Что ждало тифлисеца в этих садах? Прохлада, легкий чад баранины, пение, танцы, азартная игра в лото и красивые огрубевшие женщины.

Особенно привлекала прохлада под сенью чинар и шелковиц. Трудно было понять, как она удержалась, когда весь Тифлис лежал рядом в жаркой котловине, в кольце нагретых гор, и даже страшно было смотреть на него с окрестных высот. Казалось, что Тифлис дымится от накала и вот-вот вспыхнет исполинским костром.

Может быть, этой прохладой тянуло от фонтанов или в сады осторожно проникало дуновение горных снегов. В городе можно было дышать только перед рассветом, когда дома немного остывали за ночь. Но стоило солнцу подняться из Кахетии — и изнурительный жар сейчас же заливал улицы».

И где-то там, совсем рядом, было это шумное, веселое место — восточный базар, который мы знаем по спектаклю «Ханума», — «бесконечный и беспечный, шумный вечный наш Авлабар...». Место, слишком экзотическое для запада, но необычайно характерное для востока, откуда поэты и художники старого Тифлиса умели извлечь особую ноту...

В Тифлисе Александр Андреевич начал преподавать в Закавказском институте путей сообщения и вскоре стал профессором и заведующим кафедрой. Тамара Григорьевна по-прежнему занималась воспитанием сына, обучая его всему в домашних условиях. Было очень трудно, но мать приложила все силы, чтобы Георгий получил настоящее образование. Лишь в 1925 году, по рассказу Нателы Александровны, она решилась отдать мальчика в школу (в автобиографии Товстоногов пишет: «В 1921 году поступил в школу...»). Снова загадка?) — в немецкую гимназию (официально называвшуюся 107-й трудовой школой), где все предметы преподавались на немецком, а основной массой учащихся были дети из немецких семей. Когда Тамара Григорьевна привела Гогу в гимназию, учителя выразили сомнение в том, что мальчик, не знающий языка, сможет учиться в пятом классе, но она уговорила директора попробовать и пообещала: «Если не получится, я через месяц заберу его».

Удивительно, но у этого домашнего ребенка оказалась способность быстро заводить приятелей. Вскоре появились друзья, а немецкий начал усваиваться как-то сам по себе — ведь на этом языке дети общались между собой.

В своих воспоминаниях, публиковавшихся в газете «Экран и сцена», актриса БДТ Зинаида Шарко напишет после смерти режиссера: «Как мы гордились своим худруком и даже, если хотите, страной, когда “наш” говорил с Жан-Поль Сартром на чистом французском языке, а с Генрихом Бёллем — на чистом немецком».

Еще бы не гордиться! Ведь в те годы вожди Советского Союза изъяснялись на своем родном языке с очевидными затруднениями!..

А еще был в этой замечательной школе драмкружок. «Первый школьный спектакль с участием Товстоногова, — пишет Юрий Рыбаков, — “Перископ с правого борта”, был сыгран в ноябре 1930 года (автора пьесы установить не удалось). Это самый первый выход будущего режиссера на сцену. В школьном театре он был не последним человеком: его имя — в списке членов совета драмкружка».

В 1926 году в семье Товстоноговых родилась дочь Натела — Додо, как звали и до сих пор зовут ее близкие. Одиннадцатилетний Гога, по рассказам Нателы Александровны со слов матери, не был в восторге от появления в доме маленького существа, с которым он должен был отныне делить родительскую любовь. Но постепенно к малышке возник интерес, который затем превратился в своеобразную заботу о ее образовании (старший брат много читал Додо, потом начал контролировать ее чтение, заставив пятилетнюю сестру прочитать «Без языка» В. Г. Короленко). Гога и Натела обсуждали прочитанное, так возник контакт, переросший вскоре сначала в дружбу, а потом в ту нежную и верную любовь, которая не позволяла брату и сестре расставаться надолго.

Их дед, отец Тамары Григорьевны, был директором гимназии в Тифлисе. Потом на своей родине, в Гори, преподавал словесность, а еще славился своим агрономическим талантом. В Гори Григорий Папिताшвили создал необыкновенный персиковый сад. Дочь регулярно посылала ему из Петербурга журналы по садоводству, и он был в курсе всех новинок. Когда после революции у Григория Папिताшвили отняли дом, он отнесся к этому философски: в доме будет школа, детей смогут кормить этими замечательными персиками — пусть будет так!..

Однако далеко не все складывается в жизни, как хотелось бы. Спустя несколько лет он, уже живя в Тифлисе, решил поехать в Гори, посмотреть на свой персиковый сад. Тамара Григорьевна едва ли не до конца жизни корила себя, что отпустила отца, что не смогла поехать с ним.

Оказалось, что сад вырубил. Увидев это, Григорий Папिताшвили испытал потрясение. Вернувшись в Тифлис, он слег и больше уже не встал. А спустя несколько лет его сыну и дочери вернули дом с загубленным

садом.

Дети Григория Папиташвили не поехали в Гори. И, наверное, не только потому, что боялись в то смутное время владеть какой бы то ни было собственностью. Потому что не могли войти в искалеченное, вырубленное пространство памяти; фамильное имение предков было осквернено, сердце отца не выдержало страшного надругательства, а значит, и детям его нельзя видеть этого...

Персиковый сад, вырубленный топорами новой жизни... Его аромат всегда ощущался в пристрастном отношении Товстоногова к Чехову. Но он так и не поставил «Вишневый сад». Наверное, потому, что чеховский образ разрушенной жизни был ему слишком близок, вызывал боль.

В 1927 году два молодых и энергичных театрала, режиссер Николай Маршак (брат поэта Самуила Маршака) и артист Константин Шах-Азизов (он играл под псевдонимом Константин Муромцев) решили создать в Тифлисе Первый русский детский театр Закавказья. «Он помещался вблизи железной дороги, и его участниками и зрителями были преимущественно работники железной дороги. Театр состоял из молодежи, аудитория тоже была молодая, и коллектив вскоре был преобразован в театр юных зрителей. Так его и называли: ТЮЗ при железной дороге», — писала в книге о Товстоногове театральная критик, исследователь его творчества Р. Беньяш. Естественно, что сын Александра Андреевича Товстоногова появился в этом театре уже в первые дни его существования: проникнув в ТЮЗ почти случайно, он обосновался там прочно и надежно.

О Николае Яковлевиче Маршаке Натела Александровна Товстоногова говорила: «Он не владел какой-то определенной театральной системой, но владел секретом атмосферы — в постановках Маршака сразу угадывался автор, буквально по нескольким штрихам». А ведь это очень важно для юного театрала, захваченного процессом перевода литературного текста в иное, оживающее пространство! Тем более для такого «книжного» мальчика, как Гога Товстоногов.

Какое же это чудо — войти в страницы прозы ли, пьесы, стихотворения!

Но как оно творится, это чудо?

Может быть, этот вопрос и стал первым «манком» профессии?..

Связь с железнодорожниками не была чисто формальной. Нередко устраивались общие мероприятия, а вскоре была открыта детская железная дорога, которой охотно пользовались зрители театра. Начальником этой дороги стал тоже юный театрала Густав Айзенберг, он станет потом известным драматургом и сценаристом и будет писать под псевдонимом

Анатолий Гребнев. В своих воспоминаниях о той поре, он напишет, что не только он сам, но и все его поколение прошло через ТЮЗ, было в поле его притяжения: «Я мог бы назвать М. Хуциева, Л. Кулиджанова, Б. Окуджаву...»

Двенадцатилетнего Товстоногова, мальчика серьезного, наблюдательного и темпераментного, интересовало в театре абсолютно все. Еще бы! ТЮЗ переживал период становления. А в истории каждого театрального коллектива это — самое драгоценное время, носящее название «студийности», когда нет еще никакой профессиональной разделенности, когда актеры с энтузиазмом придумывают репертуар, декорации, занимаются светом, звуком. Впрочем, этот период длится, как правило, недолго. Алексей Дмитриевич Попов, выдающийся режиссер, педагог Товстоногова в театральном институте, с сожалением говорил, что не бывает студии, где не было бы хорошо на протяжении двух недель. Самое главное начинается после этих двух недель...

Но юному Георгию Товстоногову удивительно повезло!

В ТЮЗе собрались люди, для которых театр был не случайностью, а смыслом жизни, высшей целью и ценностью. Маршак и Шах-Азизов были великими романтиками театра и ведали тайну: после первых двух недель, как и после первых месяцев становилось все интереснее! Тифлисскую интеллигенцию притягивало сюда, словно мощным магнитом — на спектакли, капустники, вечера, встречи. Театр, часто менявший свое название — одно время он назывался Театр юного зрителя им. 1-го Закслета юных пионеров (русский сектор); вероятно, имелся в виду Первый Закавказский слет пионерской организации, — стал одним из культурных центров многонационального Тифлиса; здесь приветствовалась и находила горячую поддержку любая инициатива, здесь царил дух романтической приподнятости, радости труда, восторга творчества. Поэтому, когда «черномазый, маленького роста школьник с пронизательным, нанизывающим все впечатления взглядом, быстрыми нетерпеливыми движениями и неподвластным никакому контролю темпераментом» (Р. Беньяш) попросил дать ему какую-нибудь работу в театре, Маршак доверил ему осветительскую будку.

Так Товстоногов включился в процесс создания спектакля, — и работа осветителя не охладила его пыл. Вскоре он стал артистом и ассистентом режиссера.

Натела Александровна рассказывает, что брат никогда не хотел быть актером, хотя играл очень хорошо. Она до сих пор помнит некоторые из его ролей. Например, роль главного злодея (так указано в программке!) Ивлия

Камертонова в спектакле по пьесе популярного в то время, а ныне совершенно забытого, драматурга Н. Шестакова «Путь далекий». Играл он под довольно прозрачным псевдонимом Ногов. Был занят в спектаклях «Сказка о купце и работнике его Балде», «На полюс», «Аул Гидже»... О «Сказке...» в газете «Заря Востока» писали: «Из исполнителей необходимо отметить работу Турманина (Балда), Глобенко (купчиха), Бубутейшвили (Пульхерия), Ногова (писарь)».

Константин Язонович Шах-Азизов впоследствии рассказывал, что невозможно было удержаться от смеха, когда Товстоногов, маленького роста, с низким, густым голосом, смоляной шевелюрой и стремительными движениями играл в спектакле «Путь далекий». Несоответствие внешности и внутреннего темперамента создавали острейшую характерность!..

«Он пропадал в театре каждый вечер, — вспоминает Натела Александровна. — Из школы бежал прямо туда, не представляю себе, когда он делал уроки, а учился ведь хорошо. Помню, как “болел” театром, все время читал, еще мы бегали на теннисный корт, который был совсем рядом с нашим домом. Но театр занимал все его мысли...»

В анкетах Георгий Александрович писал, что работал актером и режиссером в ТЮЗе. Это не совсем так. Он был и осветителем, и монтировщиком, и помощником, и ассистентом режиссера, и актером. Еще до поступления в ГИТИС Товстоногов овладел многими театральными специальностями, знал театральное дело в мельчайших подробностях и, чем больше постигал его, тем сильнее тяготел к самостоятельному осуществлению того целого, что зовется спектаклем.

«Он жил театром, — пишет Р. Беньяш. — Его переполняли еще невысказанные возможности. Творческая энергия буквально распирала его, не удовлетворяясь тем пока немногим, что давало реальный выход бродившим в нем силам. Запасы энергии скапливались быстрее, чем удавалось их истратить. Поэтому жажда деятельности не давала ни часу покоя. На смену детской восторженности приходили раздумья. Спектакли, не только те, что рождались рядом, но и все, какие удавалось видеть, а видел он все, что появлялось в щедрых талантах тбилисских театрах, помогали вырабатывать свои оценки, пристрастия, вкусы... Мальчик стал юношей. Игра в театр давно превратилась в органическую потребность жить театром. Сцена завладела уже не временем, а помыслами. Жажда видеть театр переросла в необходимость делать театр».

Вероятно, это было не только внутреннее ощущение самого Товстоногова, это чувствовали и окружавшие его взрослые, наблюдательные, влюбленные в театр люди. Наступил момент, когда

Георгий осмелился дать совет Маршаку, а вскоре пришло время, когда его советы стали для опытного Маршака необходимыми...

Трудно предположить, какие именно спектакли в других тифлисских театрах видел Товстоногов в годы отрочества и ранней юности, но совершенно очевидно, что сформирован он был именно грузинским театром (с другим он просто еще не был знаком) — ярчайшим компонентом того явления, которое на протяжении ряда десятилетий именовали «многонациональным советским театром», и, разумеется, — Котэ Марджанишвили.

Имя Константина Александровича Марджанова (Котэ Марджанишвили) связано не только с грузинским театром, но и с украинским, с русским. На протяжении всей своей жизни он пытался постичь: что же есть театр в целом? Как может и должен влиять он на зрителя? Как может и должен отражать свое время?.. «Главным в его взглядах на театр, во всех режиссерских исканиях было *утверждение жизнерадостного, праздничного реалистического искусства и выдвигание в нем на первый план актера — носителя сценической правды*», — пишет грузинский театровед Н. Урушадзе. Марджанишвили ставил спектакли в МХТе, он создал «Свободный театр», серьезно занимался кинематографом... В истории грузинского театра с этим именем связаны, может быть, самые яркие и одновременно горькие страницы. Но для нас сейчас особенно важен тот отрезок жизни Константина Александровича, который совпадает с взрослением, мужанием Георгия Товстоногова. Не располагая точными сведениями о тех спектаклях, которые юный Товстоногов видел в Театре им. Ш. Руставели и в Театре под руководством К. Марджанишвили, мы можем лишь вообразить себе ту атмосферу, в которой развивался его интерес к театру.

А атмосфера эта была перенасыщенной! И, пожалуй, даже не столь наблюдательный и способный к «впитыванию» человек, как Товстоногов, не мог не ощущать ее.

Марджанишвили вернулся в Грузию 6 сентября 1922 года, проведя четверть века вдалеке от родины. В Грузии уже была установлена Советская власть. Он вернулся в новую, во многом незнакомую страну, чтобы создавать в ней совершенно новый театр. Спустя всего несколько недель он выступил в Тифлисской консерватории с программным докладом о театральном искусстве.

Вот несколько выдержек из этого доклада:

«Театр (или представление) только тогда становится искусством, когда он наделен двумя отличительными чертами всякого искусства: ритмом и

мастерством...»

«...Задача всякого искусства (а театра в особенности) сделать прошлое и будущее радостным настоящим, то есть преломленным через ритм современной эпохи... отсюда ясно, что каждая эпоха имеет свой театр, как и свою действительность».

«...Театральное творчество, возникающее на сцене и переносящееся в зрительный зал, зарождается не в одном выявлении формы, а еще и в насыщении ее содержанием, в пафосе творца».

«Подшло время в искусстве, когда оно должно быть так же крупно, как велика наша современность».

Сегодня слова режиссера могут показаться банальными. Но, если внимательно вчитаться и вдуматься в эти тезисы Марджанишвили, станет очевидным: они имеют *непосредственное и живое отношение к формированию профессии*. Той самой, которой в совершенстве овладел не ученик Марджанишвили, но несомненный его последователь Георгий Товстоногов.

Марджанишвили был проповедником искусства актера, отличающегося «романтической страстностью, повышенной эмоциональностью и крайней непосредственностью в выявлении чувств» (Н. Урушадзе). В своем первом грузинском спектакле, «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, Константин Александрович заложил основы монументального, возвышенного стиля, в котором героика соединялась с праздником. «Тонкое сочетание различных стилистических и тематических мотивов, обилие красок, света и других изобразительных моментов... красочность и искрометность музыкального сопровождения... разнообразие сценических приемов и полная внутренняя свобода в пользовании ими, подчинение всего этого одной идее рождали подлинно синтетический спектакль», — пишет Н. Урушадзе.

Мы вспомним эти слова чуть позже, когда речь пойдет о товстоноговской постановке «Валенсианской вдовы» — в записке юного режиссера о том, какой он видит классическую испанскую комедию, любопытным отголоском прозвучит отношение Марджанишвили к классической испанской трагедии. Но ощущение праздничности в обоих случаях останется одинаковым...

А еще позже, говоря о таких спектаклях зрелого Товстоногова, как «Мачеха Саманишвили» и «Ханума», мы припомним отношение Марджанишвили к идее воспроизведения на сценической площадке национального колорита. Н. Урушадзе отмечает: «Показывая быт старой Грузии, Марджанишвили раскрывал и социальный смысл пьесы, ибо быт

воспринимался им сквозь призму определенных взаимоотношений людей, их образа мыслей, комплекса поступков... И чем сильнее и глубже познавал он особенности и приметы каждой категории людей и их образ жизни, чем больше осмысливал эти особенности в их взаимосвязи, тем интереснее и ярче воспроизводил свое видение в конкретном сценическом действии».

Театральная жизнь Грузии конца 1920-х годов была не только яркой, но и по-своему драматичной. Реформирование театра давалось Котэ Марджанишвили непросто. Этот процесс шел болезненно. Но при всем этом режиссер сумел воспитать плеяду талантливых артистов: Верико Анджапаридзе, Ушанги Чхеидзе, Акакия Хораву, Васо Годзиашвили и других. Именно под руководством Марджанишвили вырос режиссер Сандро Ахметели...

«Кажется, вся Грузия или по меньшей мере весь Тбилиси жили интересами театра, — пишет Ю. Рыбаков. — Скандал в зале, статьи в газетах, споры в публике...»

Молодые артисты труппы, восстававшие против практики бенефисов и недостаточной строгости в формировании репертуара, одержимые и энергичные, организовали группу «Дуруджи» (так называется речка в Кахетии, на родине Котэ Марджанишвили). Режиссер, всю жизнь исповедовавший идею студийности, их поддержал — так в театре начался раскол: старые артисты почувствовали себя оскорбленными, многие ополчились против восставшей молодежи. Марджанишвили осознал неловкость создавшейся ситуации и в 1926 году ушел из театра из-за внутреннего разногласия с теми, кого так горячо поддерживал — с бескомпромиссными «ДУРУДжистами», а руководителем его стал ученик Константина Александровича — Сандро Ахметели.

В Тифлисе велась бурная полемика. Не только театральная общественность включилась в обсуждение ситуации в Театре им. Руставели. Как и бывает в таких случаях, вскоре в пылу рассуждений забылось, кто именно реформировал грузинский театр: все заслуги были приписаны «Дуруджи», энергичным и талантливым ученикам Марджанишвили, которым, как казалось, уже не нужен их учитель. По словам Н. Урушадзе, «дуруджисты» нередко вмешивались в распределение ролей, меняли исполнителей, назначенных Константином Александровичем, порою требовали лучших ролей для себя, занимались администрированием. Фактически они брали на себя функции и права руководителя театра. Вскоре в одном из протоколов корпорации было категорически сформулировано: «“дуруджисты” считают справедливыми

свои действия как по отношению к Котэ Марджанишвили... так и по отношению ко всей своей театральной деятельности».

В 1928 году Котэ Марджанишвили организовал новый театр, который призван был одновременно обслуживать два города, Кутаиси и Батуми. Он так и назывался — КутаисскоБатумский, а официально носил имя Второй Государственный театр Грузии. К тому моменту конфликт в руставелиевском театре дошел до точки кипения. Ряд учеников Марджанишвили покинул эту сцену, оставшиеся начали требовать возвращения Мастера. В конфликт включился даже нарком просвещения Д. Канделаки. Он специально устроил совещание с представителями творческой интеллигенции Грузии, на которое были приглашены Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели. Марджанишвили в театр не вернулся. Он уже был увлечен новым театром, куда с ним вместе пришли его ученики: В. Анджапаридзе, У. Чхеидзе, Т. Чавчавадзе, Е. Донаури, А. Жоржوليани, С. Закариадзе, Ц. Цуцунава и многие другие.

Вскоре определились и направления двух государственных грузинских театров: Руставелиевский под руководством Сандро Ахметели явно тяготел к героико-романтическому, а Второй, под руководством Марджанишвили, ставил главным образом современную драматургию, используя в спектаклях кино, зеркала, с помощью которых создавались удивительные световые эффекты, радио и т. д. Все это не могло не оказать влияния на формирование будущего режиссера Георгия Товстоногова. Мы не знаем точно, какие именно спектакли он смотрел, о каких читал, слышал, но несомненно то, что собственный взгляд Товстоногова на театральное искусство складывался под влиянием грузинских театров, в которых работали выдающиеся режиссеры.

В 1978 году Манана Ахметели, дочь режиссера, прислала Товстоногову сборник материалов, посвященный памяти отца. Георгий Александрович послал ей ответное письмо: «Я чрезвычайно чту его память, и хотя по возрасту не имел счастья никогда с ним общаться, но прекрасно помню его спектакли как зритель».

К сожалению, мы не знаем, о каких именно спектаклях идет речь...

В 1930 году театр Марджанишвили провел триумфальные гастроли в Харькове и Москве. В репертуаре театра Марджанишвили конца 1920-х — начала 1930-х годов были такие спектакли, как «Рельсы гудят» и «Хлеб» В. Киршона, «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Страх» А. Афиногенова, «Три толстяка» Ю. Олеси, пантомима «Хандзари» («Пожар»), «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Беатриче Ченчи» П. Шелли, «Отелло» Шекспира...

Нетрудно заметить, что значительная часть репертуара совпадает с

репертуарами Художественного театра и Театра Революции — эти же названия увидит первокурсник института театрального искусства Георгий Товстоногов через год-полтора на московской афише.

И получит возможность сравнить.

А точнее — получит возможность увидеть совершенно другой театр.

И, кто знает, может быть, именно в этом сравнении он по-настоящему оценит обретения Котэ Марджанишвили, создателя нового грузинского театра?..

Но это будет позже, а пока — наступил последний сезон Котэ Марджанишвили в театре, а юный Георгий Товстоногов еще только готовился в дорогу.

Человек другого характера мог бы решить, что судьба невероятно милостива к нему. Есть волшебный город Тифлис, в котором существуют два столь несхожих между собой театра, есть рожденный почти на его глазах ТЮЗ, который принял, многому научил и теперь нуждается в его советах, есть артистический опыт, знание различных театральных профессий. Вот и дерзай!..

Но Товстоногов хотел совсем иного. Он хотел учиться режиссуре и не где-нибудь, а в Московском институте театрального искусства им. А. В. Луначарского.

Сестра Додо была еще совсем маленькой, но запомнила бурную сцену в доме, когда пятнадцатилетний брат, заканчивавший школу, заявил, что поедет учиться в Москву. Александр Андреевич, мечтавший, чтобы сын унаследовал его профессию, считал страсть к театру затянувшимся детством. Тамара Григорьевна с ужасом представляла себе, как ее первенец, совершенно неприспособленный к жизни пятнадцатилетний мальчик, *окажется* один вдали от дома, без родительской опеки! Смириться с этим родительские сердца не могли...

В конце концов Александр Андреевич убедил сына: если со временем твое стремление к театру не пройдет, будешь учиться в театральном институте, а пока ты так мал, получи настоящее образование здесь, дома. Так и было решено. Перед поступлением сына в Закавказский институт путей сообщения отец выправил ему новую метрику, прибавив два года.

Юноша ходил на лекции, сдавал экзамены, а после этого, освобожденный и счастливый, бежал в родной ТЮЗ — там, на сцене, в примерной, в осветительской будке, у пульта помощника режиссера, он чувствовал себя на своем месте.

Между тем в ТЮЗе стали появляться люди «определенной профессиональной принадлежности»; они занимали самые разные, в

основном, не руководящие посты, но их присутствие ощущалось. Здесь работал родной брат будущего начальника секретариата Берии, страшный, жестокий, неукротимый человек. И некто Хурденко, который впоследствии, став довольно важным чином КГБ в городе Орджоникидзе, вызовет к себе однажды студентку Медицинского института Нателу Товстоногову для душевного разговора...

Директором ТЮЗа в 1930-е годы был Вассерман. Позже этот человек сыграет очень важную роль в судьбе семьи Товстоноговых (это он сумеет достать соответствующие бумаги и увезти из Керчи Евгения Лебедева, солдата-добровольца, едва ли не накануне страшной битвы)...

Однажды вечером, перед спектаклем, Георгий, как всегда, гримировался за своим столиком. Он делил гримерную со своим школьным другом, впоследствии талантливым артистом Сергеем Турманидзе (скорее всего, это именно он скрывался под псевдонимом Турманин, играя Балду в упомянутом уже спектакле «Сказка о попе...»).

В гримерке все было завалено реквизитом. Репетируя напоследок какую-то сцену, Сергей схватил лежащий рядом бутафорский револьвер, прицелился и — выстрелил в своего «врага». Товстоногов почувствовал, как обожгло ухо. От выстрела разлетелось вдребезги зеркало, посыпались осколки. Оба юноши замерли от ужаса, от ощущения близко прогремевшей смерти...

Конечно, Вассерман или кто-то другой из причастных к «органам» оставил револьвер в гримерной не нарочно, но вполне могло случиться так, что этот выстрел оборвал бы жизнь молодого артиста и мы никогда не узнали бы о великом режиссере...

Судьба!..

Закончив первый курс института, Георгий принес родителям зачетную книжку и заявил, что уезжает в Москву. Тамара Григорьевна и Александр Андреевич поняли, что удерживать его бесполезно, и сдались.

И здесь вновь возникает вопрос из тех, на которые не найти ответа.

В автобиографии Товстоногов напишет, что «в 1933 году Отделом искусств при Наркомпросе Грузии был направлен на учебу в г. Москву, на режиссерский факультет ГИТИСа им. А. В. Луначарского».

Как это произошло? Кто дал рекомендацию совсем еще молодому человеку для поступления в ГИТИС?..

Юрий Сергеевич Рыбаков предполагает, что на учебу Товстоногова направил ТЮЗ, конкретно — Николай Маршак и Константин Шах-Азизов, разглядевшие в юноше яркий талант.

Кто знает, может быть, в эти дни, когда Георгий настаивал на своем,

его родители вспомнили о несостоявшейся карьере Тамары Папиташвили и решили не искушать снова судьбу?..

Кто знает, может быть, еще и потому все-таки отпустили они сына, что многим в те годы казалось: в Москве безопаснее. Не случайно именно туда обращались люди за справедливостью...

Наивные интеллигенты начала XX века, Товстоноговы и не только они, вопреки всему продолжали верить в идеалы, надеялись, что восторгается тот новый мир, ради которого разрушался старый.

Осенью 1933 года Георгий Товстоногов поступил на режиссерский факультет Московского института театрального искусства, успев до этого поставить в ТЮЗе свой первый спектакль, водевиль А. П. Чехова «Предложение». На собеседовании Владимир Иванович Немирович-Данченко удивился, услышав такую странную фамилию: «Наверное, произошла какая-то ошибка, Ваша настоящая фамилия должна звучать “Толстоногов”». — И Георгий Александрович рассказал ему, как это произошло.

Началась студенческая жизнь. Учеба под руководством выдающихся мастеров — Андрея Михайловича Лобанова и Алексея Дмитриевича Попова. Их талант, мощный художественный и общественный темперамент проявились не только в режиссуре, но и в педагогике. Они обладали тем качеством, которое Вл. И. Немирович-Данченко называл «чувством театра» — умением соединять театральность с жизненной достоверностью.

Лобанов и Попов очень бережно относились к своим ученикам, поощряли в них самостоятельность мышления, пусть даже наивного, ценили индивидуальность каждого. В воспоминаниях Марии Осиповны Кнебель, датированных 1934 годом, А. Д. Попов предстает перед нами не режиссером, не педагогом, а слушателем Университета марксизма, где Кнебель с ним и познакомилась: «Длинный, худой, застенчивый, со странной, очень выразительной жестикующей, он туго, почти мучительно формулировал мысль. Но как только находил нужные ему слова, он начинал ими разить инакомыслящих. Из слушателя кружка по эстетике он превращался в страстного докладчика, находившего совершенно своеобразную лексику для доказательства своей мысли. Беркли, Шеллинг, Фихте и другие философы-идеалисты превращались для него в современников, в идеологических врагов, на которых он обрушивал свое негодование. Иногда эта историческая “приближенность” его восприятия вызывала веселый смех аудитории, и тогда Алексей Дмитриевич смеялся вместе со всеми...».

А. Д. Попов в то время был уже зрелым человеком, известным

режиссером, а в воспоминаниях М. О. Кнебель он предстает почти мальчишкой. Не в этом ли кроется та особенность обаяния, которую оценили сразу в своем учителе ученики?

Он уверенно шел по пути, открытому Станиславским, но тем не менее его одолевали сомнения. Свидетельство тому мы найдем в тех же воспоминаниях М. О. Кнебель: «Алексей Дмитриевич в ту пору был одержим мыслью о том, что необходимо бороться с “великим сидением в образе”, и обвинял МХАТ в “сидячем психологизме”, в оторванности пластической жизни образа от его внутренних переживаний. Я взвизвалась, потому что знала, что мысль Станиславского и Немировича-Данченко “штурмует” сейчас именно эти проблемы. Я доказывала Попову, что он несправедлив и просто не в курсе их поисков, что внутри МХАТа проходит сейчас активнейшая работа по углублению метода именно в этом плане. Но, слушая его, я все больше поражалась, что он сам, совершенно самостоятельно, собственным умом, талантом, пытливостью ставит те же вопросы, которые в МХАТе волновали Станиславского и Немировича-Данченко».

При этом Попова терзали чувства «отступничества» и «вины». И эти противоречия не могли не отразиться на его занятиях с будущими режиссерами, не могли остаться незамеченными такими наблюдательными учениками, как Георгий Товстоногов...

Забегая немного вперед, отметим, что лишь в 1938 году, вернувшись с Театром Красной Армии (который он возглавил) из длительных дальневосточных гастролей, Алексей Дмитриевич Попов узнал о последних открытиях К. С. Станиславского. Узнал, по словам исследователя его творчества Н. М. Зоркой, «с большой радостью, ибо чувство вины и “отступничество” сильно удручали его. А теперь оказывается: и “система” не стояла на месте и его, полемиста Попова, искания, его выстраданная “действенная реализация образа” были творчески близки поискам учителя, были синхронны движению школы, воспитавшей его самого».

Но это случится в тот момент, когда Георгий Александрович Товстоногов уже покинет ГИТИС и отправится в самостоятельное плавание.

Своего второго учителя, Андрея Михайловича Лобанова, он впоследствии назовет «режиссером из будущего».

«Хорошо помню, как в 1933 году он пришел к нам на режиссерский факультет ГИТИСа, — вспоминал Товстоногов. — Совсем молодой — ему было тогда тридцать с небольшим. Высокий, худой. Немногословный.

Смутился, чувствовал себя неуютно, непривычно. Внешне был вял, флегматичен. Те, кто знал его мало или поверхностно, таким его и воспринимали. Но мы-то, ученики его, вскоре узнали, какой дьявольский темперамент скрывается под этой «флегмой». Потом-то мы на всю жизнь оценили его юмор. Это был юмор под несколько сумрачной, всегда серьезной, неподвижной маской Бестера Китона. Он был полон сарказма, юмор его был небезобиден.

Он сказал: “Да... вот прислали меня к вам, попросили преподавать вам режиссуру... Как это делается, я не знаю... но попробую... может, что и выйдет...”.

Мы, студенты, были разочарованы. Нужно просто вспомнить, что тогда одновременно в режиссуре работали Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Таиров, Попов. А к нам пришел молодой и мало известный режиссер. Правда, его спектакль “Таланты и поклонники” произвел большое впечатление на театральную Москву, но многие из нас еще и не видели его. Мы не знали его биографии, смутно представляли себе Шаляпинскую студию, где он учился. Не знали и того, что он учился во Второй студии МХАТ. Между тем школа МХАТ была в наших глазах образцовой. Короче говоря, мы чувствовали себя чуть ли не обделенными.

А Лобанов продолжал:

— Я думаю, что мы просто будем ставить с вами спектакль, но вы получите то преимущество перед актерами театра, что будете иметь право спрашивать меня о мотивах моих действий и решений...

И мы спрашивали.

Работа продолжалась год. Мы все сделались влюблены в нашего учителя, влюблены восторженно. Эта любовь продолжается у его учеников и поныне. Мы ставили “Проделки Скапена” и “Предложение”.

Мы все посмотрели его “Таланты и поклонники” и просто заболели талантом постановщика. Мы работали и спрашивали. Он отвечал. Он умел делать спектакль. Это мы поняли сразу. У него была поразительная логика анализа пьесы, логика хирурга, я бы сказал».

Да, в этом была особая «соль» постижения профессии, когда будущие режиссеры, имеющие счастливую возможность видеть работы тех, кто уже при жизни считались классиками театрального искусства, — Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Таирова, — приобщались к театральному процессу с помощью людей ищущих, одолеваемых сомнениями.

В те годы Попов был художественным руководителем Театра Революции, на сцене которого шли его спектакли «Мой друг» и «Поэма о

топоре» Николая Погодина. А начинал артистом Художественного театра, он репетировал с молодым режиссером К. Марджановым ибсеновского «Пер Гюнта». Позже Попов написал в своих воспоминаниях: «Мы, молодые актеры, изображали каких-то “водоплавающих существ”, с перепончатыми лапами на руках, и ногах. Костюмы были неудобные и тяжелые. Задачи давались режиссером для всех одинаковые — сцена решалась на музыке. В итоге каждый из нас выполнял физически трудную работу и, не имея индивидуального задания, скучал».

Да, сцену в царстве троллей да и сам спектакль «Пер Гюнт» удачей Художественного театра не назовешь. Однако это была часть опыта, необходимого и молодому режиссеру и молодым артистам, и театру, готовому к экспериментам.

Вполне возможно, студент Товстоногов поделился со своим мастером впечатлениями о грузинской постановке пьесы Николая Погодина «Поэма о топоре». Вероятно, они обсуждали и московские работы Марджанишвили — «Дона Карлоса» в Малом театре, «У жизни в лапах» К. Гамсуна в Художественном, «Летучую мышь» И. Штрауса в театре оперетты, «Строителя Сольнеса» Г. Ибсена в бывшем театре Ф. Корша. Константина Александровича приглашали на постоянную работу сразу несколько московских театров...

Они разминулись здесь, в Москве, необъявленный учитель Товстоногова, необъявленный ученик Марджанова, разминулись всего на каких-то полгода...

Незадолго до смерти Константин Александрович обратился к художнику Н. Ушину с просьбой оформить в грузинском театре «Ромео и Джульетту»: «Постановку предполагаю к осени 33 г., т. е. на открытие будущего сезона, — писал Марджанишвили, — и, конечно, с музыкой — впрочем, увидимся — поговорим. Я все так же мучительно ищу в искусстве и, кажется, никогда не замкну круга».

17 апреля 1933 года Марджанишвили не стало, а спустя две недели Второму театру было присвоено его имя.

В 1935 году, когда Товстоногов переходил на третий курс, А. Д. Попов поставил спектакль «Ромео и Джульетта», на афише которого было начертано: «Посвящается Ленинскому Комсомолу», а в режиссерской экспликации 1934 года объяснялось, насколько это важно — воскресить образ человека Возрождения в борьбе за формирование нового гражданина новой страны. «Гармонию мысли и чувства, слова и дела, воли и действия...», — вот что надо воспитывать в современном зрителе, по мысли Попова. В трагедии Шекспира особенно наглядно выступают

«масштабы ума и чувства для нашего современного человека — стратонавта, исследователя Арктики, политика, писателя, художника, актера, педагога-воспитателя, а следовательно, всякого рабочего и крестьянина».

А Андрей Михайлович Лобанов ставил в то время «Таланты и поклонники» А. Н. Островского, «Водевили эпохи французской революции», «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Поднятую целину» М. А. Шолохова, «Всегда в пять» С. Моэма, «Музыкантскую команду» Д. Дэля, «Детей солнца» А. М. Горького в Театре-студии под руководством Р. Н. Симонова; «Женитьбу Бальзамина» в Театре ВЦСПС; «Воспитанницу» А. Н. Островского, «Голубое и розовое» А. Я. Бруштейн в Театре рабочих ребят Бауманского района (Московском театре для детей); «Блуждающую школу» Л. А. Кассиля и С. А. Ауслендера в Московском театре юного зрителя; «Восточный батальон» братьев Тур и И. Л. Прута, «Волки и овцы» А. Н. Островского в Центральном театре Красной Армии...

Работая одновременно в нескольких театрах, Лобанов, вероятно, не мог проявить целостность своего режиссерского дарования, своей школы, как это мог Алексей Попов, руководивший сначала Театром Революции, а затем создававший Центральный театр Красной Армии. Оба учителя Товстоногова всегда находились в разных условиях, оттого, вероятно, и воспринимались по-разному и своими учениками, и своими современниками. Но, кто знает, может быть, именно тогда Георгий Александрович понял, как это важно — иметь свой дом, свой театр?..

1930-е годы... Рассказывать о них, отделяя политическую жизнь страны от культурной, абсолютно неправомерно. «История СССР, всегда такая бурная, не знает десятилетия, в беге которого совершилось бы столько изменений — социальных, идеологических, политических, — пишет в книге об А. Д. Попове Н. Зоркая. — Под общей шапкой “тридцатых” — не только две пятилетки, каждая со своим верховным планом, но и десять разных дат, вписанных в память советских людей».

Театральная Москва тех лет дарила разнообразные впечатления. Георгию Товстоногову наверняка было интересно сравнивать две школы — грузинскую и русскую. Там, в Тифлисе, он наслаждался ярким, праздничным темпераментом спектаклей С. Ахметели, тонким пластическим рисунком и глубиной психологических находок К. Марджанишвили. Здесь, в Москве, его притягивал МХАТ с театральностью скрытой, приглушенной, с глубокой проработкой характеров, с тонкой вязью человеческих взаимоотношений.

«Первый раз я попал в Художественный театр в 1933 году, — писал

Товстоногов в 1968-м, к 70-летию юбилею МХАТа. — Я приехал тогда из Тбилиси, молодой, совсем юный, восторженный театрал, абитуриент ГИТИСа. Я был наполнен, набит театральными событиями, театральными новациями, неудержимыми “левыми” идеями, бредил театром Мейерхольда, мечтал увидеть искусство Таирова... В Художественный театр я, разумеется, тоже собирался пойти, но, пожалуй, только для расширения кругозора, для общего образования, так сказать.

Я никогда не был в Художественном театре, но — вот сила инерции театральных мнений, особенно быстро распространяющихся среди молодежи, мнений, не основанных на личном опыте, личных переживаниях, — я считал, что МХАТ — это где-то в прошлом, это уже умерло, это некий “многоуважаемый шкаф”, это натуралистично, неподвижно, не соприкасается с современными театральными тенденциями.

Первый спектакль, который я увидел на сцене Художественного театра, был “Дни Турбиных”. Впечатление было ошеломляющим. Ощущение от полученного тогда эмоционального художественного удара вот уже тридцать пять лет живет во мне, его невозможно ничем заглушить, хотя с тех пор я видел так много спектаклей...

Могут сказать: юноша, мальчик, первый спектакль в Художественном театре. Но нет. Я смотрел потом “Дни Турбиных” одиннадцать раз. И одиннадцать раз происходило это чудо...

Так я стал убежденным мхатовцем по вероисповеданию в театре».

«Дни Турбиных» Товстоногов в студенческие годы смотрел одиннадцать раз!

И здесь невозможно не вспомнить почти анекдотический случай из реальности 1930-х годов, описанный в «Независимой газете» исследователем творчества М. А. Булгакова В. Гудковой. Ей посчастливилось найти в архивах дневник милиционера, который смотрел спектакль «Дни Турбиных» более 20 раз — каждый раз после спектакля он подробно описывал все малейшие изменения, которые обнаруживал в спектакле, касались ли они игры актеров или технических неполадок. Как уверяет исследователь, мы, возможно, только и знали бы о «Днях Турбиных» про кремовые шторы и абажур, если бы не этот пламенный поклонник Художественного театра, запечатлевший то, что не зафиксировал ни один театральный критик.

Георгий Товстоногов «Дни Турбиных» не описывал — спектакль вошел в его душу, ответив на какие-то очень важные внутренние вопросы. Позже именно «Дни Турбиных» по-особому отзовутся в товстоноговских

«Пяти вечерах». Но и другие мхатовские спектакли оставили в душе этого ненасытного зрителя свой след — «Горячее сердце» А. Н. Островского, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Анна Каренина» Л. Н. Толстого...

Впрочем, впоследствии Георгий Александрович напишет: «Прошло немного времени, и я увидел “У врат царства”, “Воскресение”... Но должен сказать, что такого образца совершенно гармоничного, абсолютно целостного спектакля, каким для меня остались “Дни Турбиных”, я не назову».

Сохранился составленный Товстоноговым в 1938 году список спектаклей, которые он смотрел в студенческие годы: Большой театр — «Пиковая дама»; филиал Большого — «Риголетто»; МХАТ-1 — «Таланты и поклонники», «Егор Булычов», «Женитьба Фигаро», «Воскресение», «Гроза»; филиал МХАТа — «Дядюшкин сон», «В людях», «Дни Турбиных», «Хозяйка гостиницы», «Пиквикский клуб»; МХАТ-2 — «Свидание», «Испанский священник», «Часовщик и курица», «Униженные и оскорбленные»; Театр им. Вахтангова — «Егор Булычов», «Принцесса Турандот», «Интервенция», «Человеческая комедия», «Дорога цветов», «Коварство и любовь»; Камерный театр — «Гроза», «Негр», «Укрощение мистера Робинзона», «Жирофле-Жирофля», «Машиналь», «Оптимистическая трагедия», «Египетские ночи»; Малый театр — «Ревизор», «Бешеные деньги», «Скутаревский», «Бойцы»; Театр им. Мейерхольда — «Список благодеев», «Последний, решительный», «Лес», «Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями»; Театр Революции — «Недоросль», «Улица радости», «После бала», «Мой друг», «Личная жизнь»; Новый театр — «Без вины виноватые», «Уриель Акоста»; Театр МОСПС (нынешний Театр им. Моссовета) — «Вздор»; Театр под руководством Симонова — «Эллен Джойс», «Таланты и поклонники», «Вишневы сад»; ТРАМ — «Продолжение следует», «Чудесный сплав», «Бедность не порок», «Соло на флейте»; Театр ВЦСПС — «Матросы из Катарро», «Вздор»; Театр Красной Армии — «Шутники», «Гибель эскадры», «Чужой ребенок»; Театр под руководством Завадского — «Любовью не шутят», «Простая вещь», «Волки и овцы»; Реалистический театр — «Бравый солдат Швейк», «Мать», «Аристократы»...

Юрий Рыбаков дополняет и комментирует этот список: «Посещает также Театр оперетты, Мюзик-холл, в Еврейском театре смотрит спектакль “Миллионер, дантист и бедняк”, в гастролировавшем Большом драматическом театре смотрит “Слугу двух господ”, а в Театре под руководством Радлова “Вечер водевилей”. За время учебы Товстоногов обошел практически все московские театры, увидел все “главные”

спектакли тех лет и познакомился с творчеством всех ведущих режиссеров того времени. С К. С. Станиславским и Вс. Э. Мейерхольдом встречался лично...

Москва, институт, встречи с К. С. Станиславским, Вс. Э. Мейерхольдом несомненно дали профессиональные знания, обогатили эрудицию, но процесс учебы внутренне был драматическим: с болью, с кровью ломались первоначальные театральные пристрастия Товстоногова, рушилась любовь к определенному виду театра, к театральному стилю, разительно непохожему на то, что видел он в студии К. С. Станиславского или на спектаклях Вс. Мейерхольда. Дрaму “перемены театральной веры” нужно было пережить, новая вера входила в душу не сразу».

Да, здесь все акценты расставлены точно. Но, думается, «перемена театральной веры» подготавливалась медленно, сопровождалась эмоциональным взрослением. Не перемена, а скорее, обогащение усвоенной театральной веры происходило в нем.

Дерзкое веселье легендарной (уже в те годы!) «Принцессы Турандот» могло соотноситься с праздничностью, яркостью грузинского театра. Мощный талант Бориса Щукина в «Егоре Булычове» мог возбуждать память о великих грузинских артистах, игравших в спектаклях Марджанишвили и Ахметели. Потому, быть может, и захватывал, подчинял себе безраздельно. В «Оптимистической трагедии» Александра Таирова молодой режиссер мог расслышать ту поступь большого исторического времени, которую так чутко улавливал Котэ Марджанишвили, а в творчестве «мага сцены» Всеволода Мейерхольда обнаружить ту драгоценную зрелищность и абсолютную внятность происходящего, к которым стремился Сандро Ахметели...

Спустя десятилетия, когда Товстоногов вел режиссерскую лабораторию ВТО-СТД и делился с коллегами секретами работы с актером, он вспоминал: «Когда-то я был на репетиции Мейерхольда. Он ставил “ЗЗ обморока” и показывал актрисе, как надо играть какую-то сцену. Его показ мгновенно подхватил Ильинский, бывший партнером этой актрисы, и начали возникать бесконечные комбинации. Потом, когда я увидел спектакль на сцене, я не мог вспомнить, что предложил режиссер, а что актер.

Это не был показ, который забивает, уничтожает актерскую инициативу — я сделал, ты повтори. Это была прекрасная импровизация.

Вне атмосферы импровизационного поиска не может раскрыться природа артиста, которую надо пробудить. Репетиция — все время импровизация, все время поиск, а не окрик — делай так!».

Репетиция Мейерхольда стала школой. Осмысление пришло спустя время, и Товстоногов прекрасно понимал, что должен поделиться этим осмыслением, проверенным им самим.

Какие именно впечатления рождали все эти и многие другие спектакли в душе Георгия Товстоногова? С кем делился он этими впечатлениями?

Неизвестно...

Домой, во всяком случае, писем не писал. Зная, что сестричка Додо собирает коллекцию открыток, регулярно посылал ей открытки с репродукциями картин известных художников, на обороте сжато пересказывая содержание занятий, посвященных тому или иному полотну. Будущие режиссеры должны были хорошо знать живопись, они изучали картины, разбирали в деталях мизансцены, характеры, пластику. Больше других запомнилась почему-то Нателе Александровне открытка «Лунной ночи» А. И. Куинджи с поэтическим описанием общей атмосферы и мельчайших деталей ночного пейзажа.

Для рассказа о себе, о своем быте, на обороте открытки места не оставалось. Тамара Григорьевна сначала недоумевала, обижалась, а потом впала в ярость: ну хоть бы слово написал о том, как живет!.. Неужели не понимает, что дома о нем тревожатся?..

Для Товстоногова первый студенческий год пролетел незаметно. На летние каникулы он поехал домой, вовсе не собираясь отдыхать. Он знал: его ждет родной театр. Он возвращается ненадолго, но наполненный новым знанием: «самое совершенное владение театральными средствами выразительности бесплодно, если они не добиваются до сердца зрителей».

Летом 1934 года Георгий Товстоногов поставил на сцене Русского ТЮЗа в Тбилиси гоголевскую «Женитьбу», свой первый самостоятельный спектакль, который он делал с художником Г. Волчинским. Спектакль назывался «Совершенно невероятное событие».

Судя по сохранившимся в архиве страничкам, на которых Товстоногов излагал свое видение гоголевской пьесы, самым главным для него было определение жанра — «совершенно невероятное событие». Но для воплощения замысла необходимо найти очень точную трактовку этого события, его невероятности.

«Гоголевский Петербург похож на поверхность большого взбаламученного болота, — писал режиссер. — Герои “Женитьбы” укрывались где-то на дне этого болота и тихо прозябали в своей укромной луже... И вот в жизнь этих никчемных, нелепых и смешных людей врывается вихрь “совершенно невероятного события”. Герои лужи завертелись в карусели необычайного, в них проснулись “самые сильные

страсти”.

Подобное видение дает возможность начинающему режиссеру трактовать комедию Гоголя не как бытовую, а как “реалистическую”: ведь каждый из нас в вихре “невероятного события” ощутит себя по-новому!.. А значит, главными “ключами” к этому замку становятся для него “гипербола, комическое несоответствие, абсурдное умозаключение, гротеск”».

В рецензии на спектакль в газете «Тифлисский рабочий» Э. Миль писал о насмешливой и озорной постановке, в которой отчетливо промелькнула гоголевская издевка над пошлостью и глупостью, а зрительный зал ответил понимающим радостным смехом. «Неудержимый смех несется из зрительного зала, когда безынициативный, нерешительный Подколесин, влекомый чужой волей, чужим желанием убегает через окно на грани реального осуществления своей мечты — женитьбы... Широко используя метод социалистического реализма, театр в “Женитьбе” дает яркий анализ каждого образа бессмертной комедии».

Простим автору казенный стиль — иного в ту пору газетные журналисты просто не знали. Попробуем лучше представить какой была первая самостоятельная работа режиссера?

Это довольно трудно, потому что и сам Товстоногов в своих записях держится в «казенных рамках», говоря о «моральном разложении класса, изжившего себя экономически». Но что касается понимания жанровой природы — она здесь присутствует несомненно, свидетельствуя о том, что основами профессии Товстоногов уже овладел. А это, согласимся, совсем не мало для начинающего режиссера.

Хотя, что лукавить? Конечно, хотелось бы знать: о чем ставил этот спектакль Товстоногов? Что привлекло еще совсем молодого человека к этой гоголевской комедии, где кроме смеха неизбежно должна была прозвучать и грусть по несостоявшейся жизни?

Сохранилась всего одна фотография того спектакля. На ней запечатлен спускающийся по лестнице Кочкарев (М. Смирнов). В правой руке он держит цилиндр, руки в белых перчатках, на лице — усмешка, высоко взбит пышный кок, на шее — небрежно наброшенный шарф. Лицо его ассиметрично: левая бровь вздернута и дугой опускается вниз, неестественно большой нос словно склоняется к губам. Ю. Рыбаков обратил внимание на то, что этот Кочкарев больше смахивает на Хлестакова, чем на героя «Женитьбы», и делает вывод: «Сейчас, конечно, можно только гадать о том, насколько сознательно режиссер сближал Хлестакова и Кочкарева. Но в “Женитьбе” уже был серьезный сценический смысл, хотя и не бесспорный».

Ранней осенью студент второго курса вернулся в Москву. Снова начались занятия, вечерами студенты смотрели спектакли, ночами горячо обсуждали увиденное.

Именно из студенческих лет вынес Товстоногов то, что сложилось впоследствии в режиссерские принципы, в уникальность собственного почерка, в умение ощущать дыхание эпохи и передавать это ощущение зрительному залу.

«Он научился распознавать за общим, видимым и открытым взглядом, личность художника, — пишет Р. Беньяш. — Он стал задумываться о том, что в этом художнике нужно людям и почему. Он научился ценить лаконизм театрального языка, звонкую сценическую метафору, неподдельную заразительность. Он тянулся ко многому, но не все, что узнавал и видел, откладывал для себя. Впрочем, он вообще не был бережливым собирателем ценностей, хранителем чужого добра. Ему хотелось создавать самому. Едва насладившись открытиями, сделанными другими, он уже рвался открывать сам».

Наверное, здесь можно немного поспорить: не будь Товстоногов «бережливым собирателем ценностей, хранителем чужого добра», вряд ли он стал бы великим режиссером, открывшим нечто новое, свежее в непреложных ценностях театра; вряд ли смог бы так рано стать подлинным профессионалом, если бы равнодушно отмахивался от «чужого добра». Нет, он не коллекционировал чужие открытия — он переосмысливал их, отчетливо понимая, что одни из них временны, а другие вечны, и поэтому особенно важно интерпретировать их по-своему, с точки зрения собственного, пусть и небольшого еще, творческого и жизненного опыта.

Приезжая каждое лето в Тбилиси на каникулы, он ставил все больше спектаклей (многие — вместе с Н. Маршаком) — «Музыкантскую команду» Д. Дэля (художник Г. Волчинский), «Великого еретика» И. Персонова и Г. Добржинского (художник М. Гоцаридзе), «Сказку» М. Светлова (художник Б. Локтин)... И почти на каждую его постановку благосклонно откликалась пресса — «Заря Востока» и «Вечерний Тбилиси». Правда, в этих положительных отзывах почти ничего не говорится о режиссуре, а спектакли оцениваются всего в нескольких фразах примерно так: «стал на правильный путь большого художественного обобщения», «обнажил идею пьесы», «верно раскрыл характеры» и т. д.

Когда вышел спектакль «Музыкантская команда», построенный Товстоноговым, как отмечает Р. Беньяш, на «несоответствии убогой трудной жизни и героических дел», пронизанный особым лирическим

светом, — в газете было отмечено, что «постановщик “Музыкантской команды”, молодой режиссер Г. Товстоногов создал яркий, волнующий спектакль, близкий и понятный советской молодежи». С одной стороны, похвала весьма стереотипна, с другой же — в этих словах улавливается черта, которая с годами будет все отчетливее проявляться в творчестве Товстоногова: умение чутко вслушиваться в шаги времени и точно запечатлевать эту поступь.

Как жаль, что это время не запечатлено ни самим Товстоноговым, ни теми, кто мог бы вызвать Георгия Александровича на подробный разговор о далеких годах уже значительно позже!.. Ведь жизнь его, разделенная на Москву и Тбилиси, была невероятно насыщенной и интересной! «Напитываясь» впечатлениями от спектаклей, общения с самыми разными людьми, от книг, картин да и просто московского бытия, он приезжал в свой прекрасный город, чтобы сконцентрировать и излить эти впечатления в собственной работе...

О глубоком осмыслении традиций свидетельствует режиссерский план шиллеровских «Разбойников», датированный 1934 годом. Мы не можем с уверенностью сказать, что Товстоногов видел спектакль Сандро Ахметели «Ин тиранос!» (под этим названием шли «Разбойники» на сцене Театра им. Ш. Руставели), но, если сравнить описание того спектакля и заметки молодого режиссера, станет очевидной не столько драма «перемены веры», о которой писал Ю. Рыбаков, сколько попытка «совместить две веры», чтобы из их сочетания возникла своя, собственная.

«Молодой режиссер как будто хочет самостоятельно пройти путь романтического искусства, попробовать этот стиль на свой зуб, примериться к нему, — пишет Ю. Рыбаков. — Он преодолевает своего рода творческий кризис, чтобы, отрешившись от старого, найти свою новую веру и укрепиться в ней. Он понимает, что романтический стиль на его индивидуальность не ложится. В это время его увлекает совсем иной стиль, иная художественная система, связанная с Московским Художественным театром, с системой психологического театра, образцы которого он видит во МХАТе, а суть познает на занятиях режиссурой под руководством Лобанова и Попова».

В экспликации молодого режиссера (как и в других, датируемых тем временем) очень много научных формулировок. В частности, размышляя о Шиллере, он шел в своих поисках от Ф. Энгельса, и в результате в разработке появились разделы «Идея произведения» и «Идея спектакля». Целостность распалась, та волшебная цепочка, которую Товстоногов умел плести из перетекающих почти незаметно друг в друга времен, характеров,

иных «определителей», — рвалась.

Но иначе и быть не могло. Видимо, слишком сильно отпечатался в эмоциональной памяти режиссера рисунок Сандро Ахметели, не получалось синтеза старых и новых верований. Это очевидно даже из такого фрагмента:

«Понимая “Разбойников” не как романтическую трагедию, а как реалистическую драму, мы достигаем следующего: 1. Правильно вскрываем историческую действительность, 2. Доносим нужную и живую на сегодняшний день идею, 3. Переносим образы с романтических облаков на конкретную почву».

Замысел так и остался замыслом. Из попытки режиссера выварить в одном котле «романтические облака» и «нужную на сегодняшний день идею» ничего не вышло.

Но Шиллер (как странно, но вполне логично вспоминаются здесь слова Порфирия Петровича, сказанные в «Преступлении и наказании» Родиону Раскольникову: «Шиллер в вас смущается постоянно...») «отомстил» молодому и самоуверенному Товстоногову. Он долго не отпускал его. Год спустя Товстоногов снова обратился к драматургии немецкого классика — на этот раз его увлекла «мещанская трагедия» «Коварство и любовь».

«Первая проблема, которая встала передо мною, это была проблема “шиллерщины”... И вот, я поставил себе задачей “шекспиризовать” Шиллера средствами театра. Работая над “Разбойниками”, я ставил себе эту же задачу, но пошел по ложному пути». Тогда Товстоногов решил «спрятать тенденцию» — уйти от сентиментальности, найти точный внутренний смысл действия героев. Но и эта попытка не дала результата.

Шиллер продолжал «смущаться» в душе режиссера, не приходя к согласию ни с классиками марксизма, под влиянием которых Товстоногов находил «внутренний смысл», не соглашаясь «шекспиризовываться»...

Может быть, поэтому Товстоногов так никогда и не поставил Шиллера?..

А первым спектаклем в БДТ после его смерти стала постановка Т. Чхеидзе «Коварства и любви»...

Судьба...

Так или иначе уже тогда обнаружилось пристрастие Георгия Товстоногова к классической литературе как неисчерпаемому источнику, кладезю мыслей и чувств. Свидетельством тому — тонкая школьная тетрадка, в которой Товстоногов записал свое видение «Горя от ума» (запись относится к 1935 году). Ю. Рыбаков отмечает: «От... вполне

ученических записей неожиданный переход к серьезному и сокровенному, первый, видимо, прорыв ученика в искусство». Seriously здесь все, начиная от эпитафии из Ю. Тынянова: «...человек небольшого роста, желтый и чопорный, занимает мое воображение». Значит, воображение молодого режиссера (что чрезвычайно важно не только для того времени, но и для всего последующего, на долю Товстоногова выпавшего) отталкивалось от личности автора, именно в ней выискивая загадки произведения.

О режиссерской экспликации Товстоногова 1935 года мы вспомним позже, в связи с постановкой «Горе от ума» в БДТ им. М. Горького в 1964 году. А сейчас вернемся в южный город, где молодой режиссер ставит свои первые спектакли.

Когда в ТЮЗе вышел спектакль «Сказка», десятиклассник Д. Храбровицкий, ставший впоследствии известным драматургом, написал в республиканской комсомольской газете: «Ребята забывают, что все это происходит на сцене, что все это “невзаправду”». Вот, оказывается, где берет начало это поразительное умение Товстоногова включить зрителя в происходящее; сделать драматургические, «вымышленные» события фактом твоей биографии, твоего эмоционального состояния...

Но важно и другое. По немногословным отзывам становится очевидно, что Товстоногов в первых же своих спектаклях настойчиво пытался соединить традиции русского и грузинского театра. Те глубинные традиции, о которых впоследствии говорил его ученик, известный режиссер М. Туманишвили:

«Вся жизнь моего народа в какой-то степени театрализована: свадьба, оплакивание усопших, застолье по любому поводу — это красивый спектакль, в котором человеку нельзя не быть артистом. Ведь застолье — это не способ напиться и насытиться. Это в первую очередь вековой ритуал человеческого общения. Ритуал, требующий изысканного поведения, находчивости, способности состязаться с друзьями в остроумии, галантности, вежливости, рыцарственности. Надо уметь танцевать, надо уметь хорошо петь. Наши домашние застолья — это концерты. У каждого свой голос, своя роль. Не обладающим этими качествами нечего делать за таким столом. Здесь все важно — как и когда встать, как и что сказать, как экспромтом ответить сопернику четверостишием, как взять рог, как выпить, как не потерять чувства достоинства, даже когда изрядно выпил. Одеться к застолью — это тоже искусство... Грузин — артист по природе».

Разумеется, у нас нет никаких «документальных» свидетельств того, что Георгий Товстоногов воспринимал национальную природу точно так же, как его талантливый ученик. Но мы вспомним эти слова, когда будем

говорить о грузинских спектаклях Товстоногова, поставленных им на сцене БДТ, — «Ханума» и «Мачеха Саманишвили». Об этих поэтических гимнах родной Грузии и ее жителям...

Шел 1937 год.

Сдав сессию, Георгий Товстоногов, как всегда, приехал в Тбилиси. Летом он снова ставил в ТЮЗе спектакль. Но атмосфера в городе изменилась, становилось все более и более тревожно. По ночам людей забирали из дома, иногда целые семьи. Александра Андреевича Товстоногова все чаще теперь попрекали «русским национализмом» — слишком много русских студентов в Закавказском институте путей сообщения; слишком много русских занимают на кафедре должности...

В августе 1937 года он, наивный русский интеллигент из тех, которым поистине не было числа, собрался ехать в Москву, к наркому путей сообщения Л. М. Кагановичу, добиваться справедливости не в отношении себя — к тем, кто уже репрессирован!.. С собой взял жену и дочь. Георгий еще работал в Тбилиси.

«В Ростове, — вспоминала Натела Александровна, — отец хотел купить мне яблок. Мама осталась в купе, мы вышли из поезда и пошли по перрону. Издали нам навстречу шли два человека в штатском. Почему-то папа сказал фразу: “Дали прожить двадцать лет...”. Я не поняла и не успела спросить: о чем он? К нам подошли, повели в здание вокзала, в какую-то комнату. Потом привели туда маму, а отца увели. Нас с мамой посадили в другой поезд, мы вернулись в Тбилиси, к Гоге... Квартира была полностью разгромлена после обыска, мы не знали, что будет дальше, ждали, когда арестуют маму».

Трудно даже представить себе, в каком состоянии Георгий вернулся в Москву; начинались занятия и, по возможности, надо было скрыть, что произошло в семье. Тревога за мать и одиннадцатилетнюю сестру притупляла остроту театральные впечатлений, неизвестность судьбы отца не позволяла жить как прежде... Ведь даже и самым близким родственникам никогда не сообщали о том, что стало с их отцами, мужьями, братьями, внезапно исчезнувшими из семьи. Их не было уже в живых, а родные выстаивали километровые очереди в тюрьмы, чтобы передать теплые вещи, папиросы, мыло.

И все принималось.

Как для живых.

Лишь в 1950-е годы, после посмертной реабилитации, люди узнавали, что их близкие были расстреляны в первые же дни или даже часы после ареста...

Тамаре Григорьевне сказали, что ее муж сослан. Началась, как говорит Натела Александровна, «пора продаж», чтобы как-то выжить самим и поддержать Георгия, студента пятого курса. Имущество почему-то не конфисковали. Тамара Григорьевна оказалась способной выдержать многое, вот только одного она не могла — продавать и менять вещи. Для нее слова «продать» и «украсть» были равнозначными. На рынок с одеждой, украшениями, старинными предметами быта семьи ходила маленькая Додо.

«Мама была очень сильной, но не в практической жизни, — рассказывала Натела Александровна. — Спустя долгие годы я поняла, что та стоянка поезда в Ростове стала для нее сильнейшим шоком, от которого она так и не оправилась до конца. Поэтому я в свои неполные двенадцать лет и должна была заниматься всеми продажами и обменами».

Каким бы сильным человеком ни был Георгий Товстоногов, он все-таки не мог нести бремя тайны. Вероятно, в какую-то особенно горестную минуту он поделился бедой с другом-однокурсником. Натела Александровна Товстоногова предполагает этот факт с определенной долей осторожности, ведь никаких документальных подтверждений нет.

Так или иначе, однокурсник поспешил донести руководству института, и студент Георгий Товстоногов был отчислен с пятого курса как сын «врага народа».

Неизвестно, как сложилась бы судьба будущего режиссера, вернулся он в Тбилиси не только с «клеймом», но и без диплома. К счастью, он согласился поставить какой-то праздничный концерт, чтобы заработать денег, и не смог сразу же уехать из Москвы. Пока шла работа над концертом, Сталин произнес свою эпохальную фразу: «Сын за отца не отвечает». Благодаря этой обмолвке «отца народов» Георгий был восстановлен в институте.

Как встретился он с бывшим другом, сыгравшим столь драматическую роль в его судьбе? Как вновь вошел в круг тех, кто, может быть, от страха за себя и своих близких, а может быть, из совсем других соображений, отдалился от своего недавнего однокурсника?..

В 1938 году Товстоногов заканчивал ГИТИС. Свой дипломный спектакль «Дети Ванюшина» по пьесе С. Найденова он ставил уже не в ТЮЗе (с которым, по словам Р. Беньяш, расстался как с отрочеством — «он не был больше вундеркиндом, которого охотно поощряли окружающие, и не был студентом, у которого — подумать только! — уже есть самостоятельные спектакли. Он получил наконец права, на которые должен был ответить серьезным и регулярным профессиональным трудом»), а в

Театре русской драмы им. А. С. Грибоедова. Это был серьезный экзамен. Художником спектакля стал Б. Локтин, с которым Товстоногов работал над светловской «Сказкой».

Георгий Товстоногов был уже достаточно хорошо известен в Тбилиси и как артист ТЮЗа, и как режиссер, автор нескольких спектаклей, которые заслужили благосклонные отзывы критиков. Но репутацию необходимо было подкрепить, вывести на иной уровень — спектакль «Дети Ванюшина» ставил профессиональный режиссер.

Пьеса С. Найденова была хорошо известна и особых открытий не сулила. Правда, как отмечала Р. Беньяш, «от Товстоногова ждали, что уж он, — по всему видно, выдумщик и экспериментатор, — непременно разрушит каким-нибудь неожиданным фокусом внешнюю традиционность, — пусть тешится! — таких режиссеров труппа встречала не раз. Но зато играть будут, как сами считают нужным, как подсказывает исполнительский опыт и умение. Уж это-то они знают твердо.

На самом деле произошло не так».

Сегодня мы можем лишь фантазировать, каким был тот спектакль, судя по немногим его описаниям, что находятся в нашем распоряжении. Цепляясь за слова, за детали, мы можем попытаться реконструировать замысел молодого режиссера и его воплощение. И эта работа может быть чрезвычайно увлекательной! Жаль только, что она уведет слишком далеко от жанра жизнеописания — в жанр искусствоведческого исследования, которое, в свою очередь, на какую бы глубокую научность ни притязало, все равно в значительной степени питается фантазиями: неумным желанием увидеть никогда не виденное и возвести в этих воздушных стенах столь же воздушную атмосферу никогда не пережитого...

Ах, как же притягивает к себе, как же манит эта возможность!..

Можно представить себе, что для работы над пьесой С. Найденова Товстоногову очень пригодилось знание лучших мхатовских спектаклей — с их детальной психологической проработкой характеров, с их настроением, атмосферой, со сценографией и музыкой, словно штрихами прочерчивающими тот особый контрапункт, который и является, в сущности, уникальным режиссерским видением.

А, может быть, и последний грузинский спектакль К. Марджанишвили, «На дне» М. Горького, поставленный в 1932 году в новом театре (этим спектаклем открывался Русский театр в Грузии), сыграл свою роль. «Вбирая в себя традиции прочтения этой пьесы русским театром, в том числе и свой собственный опыт, Марджанишвили основное внимание уделял не скрупулезному изображению быта босяков, а проблеме

нравственной, этической», — писала Н. Урушадзе, иллюстрируя свою мысль позднейшим высказыванием Вл. И. Немировича-Данченко на репетициях знаменитых «Трех сестер»: «Мечтатели среди русской действительности и пошлости. Вот, по-моему, зерно спектакля».

Разумеется, речь идет не о том, чтобы сравнивать пьесы Горького и Найденова. Речь здесь идет о воссоздании атмосферы, являющейся зерном спектакля. И, таким образом, выстраивается интереснейшая цепочка преемственности — усвоенные, творчески переосмысленные, пропущенные через горнило собственных переживаний и размышлений, традиции Николая Маршака, Котэ Марджанишвили, Алексея Попова, Художественного театра, Андрея Лобанова...

Уроки Лобанова оказались здесь как нельзя более кстати; ведь он учил, по словам Товстоногова, быть беспощадным в анализе текста пьесы: «Созданный временем и традиционными представлениями ореол вокруг действующих лиц классической вещи для него не существовал. Людей пьесы он судил по их поступкам... Он распутывал и делал ясными все узлы, ходы, все линии пьесы. Он шел, повторяю, от поступка героя, а не от общих соображений о нем. То, что позже было названо методом “действенного анализа”, было в высшей степени его методом... У него все шло от себя. В общении с ним возникало совершенное ощущение, что он сам в своем творчестве пришел к известным положениям, сам проверил их, как бы открыл заново, убедился в их истинности, эффективности. Поэтому он был совершенно свободен от догмы, открыт новому радостно и легко... Ритм времени, темп времени может звучать в спектакле, если в сознании режиссера все это составляет некий контрапункт с его культурным слоем. Лобанов ставил классическую пьесу, а в ней пульсировали сегодняшние токи, иногда ощущаемые сразу, иногда подспудно».

Сегодня почти этими же словами мы характеризуем творческий метод Георгия Александровича Товстоногова. Наверное, в этом и проявляется в первую очередь живая связь времен, когда хранители «чужого добра» становятся особенно яркими создателями добра собственного, следующими поколениями наследуемого...

Итак, молодому Товстоногову предложили для постановки дипломного спектакля две пьесы на выбор (репертуар был уже сверстан, брать пришлось то, что осталось): «Генеральный консул» или «Дети Ванюшина». «Само собой понятно, — писал Товстоногов в “Орготчете по дипломной работе”, — что выбирать мне особенно не приходилось. Работу над спектаклем должен был начать в декабре. Для самостоятельной работы у меня оставалось два месяца. 1 декабря художественная коллегия заслушала

мой доклад о пьесе и 15 декабря началась моя работа с коллективом и продолжалась два с половиной месяца. 5 марта 1939 года прошел спектакль. Репетиций было около 80 при почти полном двойном составе. В спектакле был занят основной актерский состав. Не могу не отметить совершенно исключительное отношение театра к моей дипломной работе, создававшее максимально выгодные условия для того, чтобы моя работа протекала нормально. В спектакле был занят основной актерский состав, я не был ограничен ни временем, ни средствами. Работа моя протекала совершенно самостоятельно. Художественная коллегия посмотрела мой спектакль за 5 дней до премьеры. 20 марта спектакль смотрел Д. Л. Тальников (известный критик из Москвы. — Н. С.). Кроме этого я был приглашен в Тбилисский ТЮЗ (русский), где осуществил два спектакля — «Белеет парус одинокий» Катаева и «Беспокойная старость» Рахманова».

Не слишком репертуарная к тому времени, лишенная, с одной стороны, каких бы то ни было «романтических манков», искушение которыми Товстоногов после Шиллера вряд ли выдержал бы достойно, пьеса С. Найденова несомненно давала возможность проанализировать человеческие характеры на фоне слома времени. А чем еще мог заинтересовать подобный литературный материал изобретательного, способного на всякие «фокусы» режиссера? Может быть, тем (хотя бы отчасти), о чем с горечью писал некогда сам С. Найденов: «Порывы освободительного движения не оценены мною по достоинству»?

С одной стороны, Натела Александровна говорила, что очень долго ее брат верил в идеалы, внутренне оправдывал Ленина и испытывал глубокий интерес к его личности (эти слова нам надо будет не забыть чуть позже, когда речь пойдет о постановке «Кремлевских курантов» — при всей «объяснимости» причин, по которым Товстоногов взялся за эту работу, его внутренние настроения сыграют, как представляется, далеко не последнюю роль).

С другой, еще совсем недавно, всего год назад, сгинул в неизвестности отец и не прошла, не отпустила тревога ни за его судьбу, ни за судьбу матери и сестры, ни за собственную. Близкие «врага народа»... Вряд ли сегодня мы можем до конца понять, что же означало это страшное клеймо!..

Но, кто скажет с уверенностью, не было ли здесь и «третьей стороны» — воспоминания о персиковом саде, вырубленном так жестоко, бессмысленно?..

По описаниям, на сцене был обычный павильон, замкнутость которого подчеркивалась тяжелым и низким, словно придавливающим потолком.

Громоздкая мебель была расставлена так плотно, что, казалось, людям негде повернуться в этом тесном, душном пространстве. Дом стоял, что называется, из последних сил; снаружи его стены подтачивало время, изнутри — бесконечные раздоры в семье Ванюшиных.

Ничего эксцентричного, никаких фокусов, ничего из того, чего ждали от молодого режиссера, — немного старомодная добротность, психологическая достоверность, подробность проживания каждой минуты, детальная разработка всех взаимоотношений...

А что же актеры?

Актриса Екатерина Сатина вспоминала в 1960-е годы: «Запомнился мне первый день репетиции. Перед нами молодой человек, очень взволнованный, но отлично владеющий собой. Экспозиция спектакля, его правильное идейное раскрытие, интересная обрисовка характеров показали, что перед нами очень умный и творчески одаренный человек. В его режиссерской работе уже тогда чувствовалась уверенная рука».

«Зараженные “первым зрением” режиссера, который знакомые предметы увидел как будто внове, как будто только что, первый раз прикоснулся к ним, актеры и сами ощутили тот мир, в котором жили Ванюшины, — писала Р. Беньяш. — Испытанное, известное, давно пройденное как бы открылось для них впервые. В спектакль проникла трепетная студийная атмосфера. Она в равной степени покоряла актеров и зрителей. Товстоногова “приняли”. В него поверили».

В этом фактически первом своем профессиональном спектакле Георгий Товстоногов отказался от музыки — он обнаружил внутреннюю мелодику пьесы и сделал ставку на ее тонкое, не всем слышимое звучание. Но ее расслышали.

Рецензии на спектакль были доброжелательными, внимательными. Единодушно отмечалось, что молодому режиссеру удалось создать спектакль глубокий, стройный, яркий, с хорошим ритмом, без каких бы то ни было броских эффектов, которыми обычно увлекаются молодые режиссеры.

Правда, Ю. Рыбаков приводит очень любопытный и несколько «двусмысленный» факт: «В работе над спектаклем была маленькая, чисто театральная “изюминка”, которая — может быть — несколько удерживала молодого постановщика в традиционных рамках в подходе к пьесе. К. Гарин, игравший старика Ванюшина, был довольно известным артистом. В молодости он играл в Москве и Петербурге, работал у Суворина и Корша, а потом в основном в провинции. Он был участником первого представления пьесы в театре Корша в 1901 году, играл тогда маленькую роль Щеткина.

Можно с полным основанием предположить, что он рассказывал коллегам о том, как режиссировал Синельников, как играли Остужев (Алексея), Леонидов (Константина), Светлов (Ванюшина). Может быть, молодой режиссер ощутил тогда живую связь с историей русского театра».

Так или иначе, но это была победа.

Хотя Р. Беньяш пишет, что в «Детях Ванюшина» Товстоногов лишь «органически утвердил драгоценное мхатовское начало. Он точно уловил дух пьесы и ни в чем не погрешил против правды произведения. Он заразил своим ощущением правды всех участников. Но он не сделал ничего, что не делали до него другие. Это был успех достигнутого, но не первооткрытого».

Искушает желание увидеть в первых работах Товстоногова черты того блистательного таланта, которые отличали его звездные десятилетия, все стремительнее поднимая Мастера на недостижимую высоту. Но могло ли это произойти, если бы в первых своих работах молодой режиссер резко оторвался от ученичества, не показав, не доказав своей публике, насколько это важно — не просто беречь «чужое добро», но находить в нем что-то свое, не замеченное никем другим?

Да и может ли собственное добро собираться на пустом месте? Конечно, нет.

В спектакле «Дети Ванюшина» Георгий Товстоногов показал, чему учили его разные режиссеры — и его педагоги, и те, кому он сознательно наследовал...

И еще.

В Тбилиси, где царили традиции К. Марджанишвили, где захватывали открытия С. Ахметели, где грузинский театр поражал великолепием, напором страстей, а русский еще только обретал свое лицо, этот «тихий» спектакль был по-своему необходим — в нем соединялись, сочетались разные театральные школы, разные сценические обретения во имя создания того, что много лет носило название «многонациональный советский театр».

Сегодня можно относиться к этому понятию как угодно, но это был символ веры не только для тех, кого мы называем теперь великими режиссерами, но и для их зрителей, заполнявших большие и маленькие залы в разных городах огромной страны...

«В год окончания театрального института Товстоногов удостоился авторитетного напутствия, — пишет Е. Горфункель. — Можно сказать, вдвойне авторитетного, потому что хвалит его известный режиссер С. Радлов в центральной, главной советской газете «Правда». На общем

невысоком уровне выпускников ГИТИСа, которые к тому же одинаковы в “усердном социологизировании”, пишет автор статьи, выделяются двое: Б. Покровский (“культурный режиссер и чуткий музыкант”) и Г. Товстоногов. Он постановщик “одного из лучших спектаклей в Тбилисском театре русской драмы имени А. С. Грибоедова “Дети Ванюшина” — дипломная работа культурного и одаренного молодого режисера Г. Товстоногова”». Подобное напутствие окрыляло, внушало веру в собственные силы. Теперь надо было еще больше работать — ставить спектакли, доказывать право на собственное понимание театрального искусства.

Это было совсем непросто.

Жизнь в Тбилиси, куда вернулся Георгий Товстоногов с дипломом режиссера, сильно изменилась по сравнению с недавним временем его театрального отрочества. Уже не было Котэ Марджанишвили, в 1935-м был снят с должности директора и художественного руководителя театра Сандро Ахметели, вышло Постановление ЦК КП(б) Грузии о работе Театра юного зрителя...

Да и на самом Товстоногове лежало пятно — сын «врага народа»...

Но теперь он был дома, с матерью и подрастающей сестрой. Теперь пришла очередь Георгия помогать близким, кормить их, неустанно работая в театре. Товстоногов начал преподавать в только что открывшемся Тбилисском театральном институте — это тоже давало семье какие-то деньги. А тут неожиданно повезло.

ТЮЗ принял в труппу нового артиста, Евгения Лебедева. Он был приезжим, надо было как-то устроить его — дирекция театра обратилась к Тамаре Григорьевне с просьбой сдать комнату для молодого артиста. Так Лебедев поселился на Татъяновской улице.

Критик Натэла Лордкипанидзе, родившаяся и выросшая в Тбилиси, вспоминает: «У Товстоноговых после ареста отца отняли квартиру. И осталась им одна комната с балконом... Вторая комната была темная, это практически была кухня. Окольцовывала дом, как принято в Тбилиси, веранда, в конце которой был закуток, где и жил Женя Лебедев, артист ТЮЗа. Жил со своей женой, которую мы знали как Малышку».

Додо было пятнадцать лет, двадцатипятилетний Евгений Лебедев казался ей стариком, компанией, куда больше подходящей для матери и брата. Тем более что, по воспоминаниям ее подруги и тезки Н. Лордкипанидзе, «Натела всегда пользовалась успехом и обожала флиртовать. Мой папа, который обожал Нателу, говорил, что она с удовольствием флиртовала бы с телеграфным столбом, если бы на нем была шляпа... Так что про Женю мы не думали. Что и говорить, он был не

самый элегантный из ее поклонников. И вообще, мы не знали, что он был влюблен в Додошку».

Могла ли тогда представить себе Натела Александровна, что это вошла в дом ее судьба — единственная, пожизненная?..

Нет, конечно...

Не следует думать, что Товстоногов согласился преподавать в институте только для того, чтобы поправить материальное положение семьи. Энергичный, стремительный, желающий поделиться тем, что ведомо ему в искусстве театра, он был захвачен педагогической работой.

«Это был самый расцвет его преподавательской деятельности, — вспоминала Натела Александровна. — Потом он много преподавал, учил артистов, режиссеров, но тогда, в Тбилиси, это был особенный азарт молодости. Он очень много работал со студентами, я помню все их спектакли — “Мещане”, например. Чудесный был спектакль!.. Я несколько раз его смотрела. Мама была тяжела на подъем, она видела не все, но все, что Гога делал, казалось ей замечательным. Так у нас всю жизнь было: маме нравилось все, что делали ее дети, все казалось прекрасным...»

Но нравилось не только Тамаре Григорьевне, хотя, конечно, гордость за сына — чувство особое! Масштаб дарования Товстоногова (и режиссерского, и педагогического) заставлял окружающих пристально всматриваться, вдумываться в то, что и как он делает.

Об этом времени писал в своей книге Михаил Туманишвили:

«Прекрасное здание Театра имени Руставели, на третьем этаже которого расположился институт, — одно из красивейших в Тбилиси... Опытные артисты и режиссеры преподавали, а студенты часто выступали в массовках на сцене театра.

В этом здании еще в 1921 году Котэ Марджанишвили определил жизнь нового театрального поколения. Потом Сандро Ахметели поднял театр на дыбы и прославил его. Когда в театр пришли мы, оба эти замечательных режиссера, как тени, еще жили среди нас, — все, кто нас окружал, были их учениками или соратниками. Память об этих мастерах проявлялась в традициях коллектива, в его организованности и дисциплине».

Здесь и начал свою преподавательскую деятельность молодой Товстоногов. Он вел практические занятия по системе Станиславского.

«Я хорошо помню те счастливые дни и своего учителя, — писал Туманишвили, — вдохновенного, всегда точного и безукоризненно логичного в доказательствах, влюбленного в свою театральную веру. Он восхищал нас своим талантом и ясной, принципиальной позицией в искусстве... Товстоногов преподавал систему упрямо и страстно. С ним

никогда не было скучно. Он не любил долго сидеть за столом, все объяснял в действии, сняв пиджак и засучив рукава. Он требовал от нас не рассуждений, а работы до седьмого пота. Он все время находился среди актеров, студентов, на сцене, в зрительном зале, в центре мизансцены. Показывал он прекрасно — точно, коротко, ясно. Помню его спорящего, доказывающего, взволнованного, сосредоточенного и до мозга костей театрального.

Он объяснял и прививал нам мысль Станиславского о “жизни человеческого духа”, и мы влюблялись в его проповедь и его идеалы. Он обладал способностью самое сложное объяснять просто. Его лекции и занятия были праздником, к ним готовились, любили их, с нетерпением ждали. Мы уходили с уроков, переполненные впечатлениями. Товстоногов вел своих учеников от одного театрального “открытия” к другому легко, уверенно, я бы сказал — изящно. Мы радостно подчинялись железной логике его мышления. Кто-то говорил, что Товстоногов, если захочет, может доказать, что черное — это белое, и наоборот. Нам и это казалось прекрасным! Мало сказать: мы любили своего учителя. Мы его боготворили».

В разные годы у Товстоногова учились Л. Иоселиани и Г. Лордкипанидзе, ставшие известными кинематографистами Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе — цвет и гордость грузинской режиссуры! Он обучал их законам, открытым и сформулированным Станиславским, но, по словам Туманишвили, «упрямо доказывал, что система не является принадлежностью только МХАТ», именно поэтому слепо подражать ей бессмысленно. Надо умело приложить систему к законам грузинского театра: пристальный взгляд в глубины пьесы и психологии характера избавит от многих внешних красочных эффектов, на самом деле только отвлекающих зрителя от происходящего.

Он настаивал на погружении в общую атмосферу, в характер каждого из персонажей. Об этом же говорил и десятилетия спустя, на занятиях режиссерской лаборатории:

«Обычно художник, работая над картиной, время от времени, сделав мазок кистью, отходит на пару шагов и смотрит на свое “детище”. Режиссеру надо поступать так же — надо уметь иногда как бы отойти от того, что он делает, и посмотреть на спектакль со стороны, с позиции будущего зрителя. И многое тогда прояснится. Режиссер является в процессе работы представителем зала и ему нельзя терять “ощущение зрителя”, он должен постоянно ставить себя в положение человека, который сидит в партере или на балконе, и видеть поставленный кусок его

глазами, проверять — волнует это, заражает или нет. Если нет, он из зрителя снова превращается в режиссера, определяет, где стрелка компаса отклонилась от его сверхзадачи, о которой воображаемый зритель и не думает, он принимает ее бессознательно. Но как только в спектакле нарушаются “правила игры”, он моментально на это реагирует. Процесс перекидки режиссерского внимания со сцены в зал и обратно должен быть непрерывным, хотя есть режиссеры, которые вообще игнорируют зрителя. Они поют свою песню, как тетерев на току, и в конце концов начинают видеть в спектакле то, чего в нем нет. И всегда, когда режиссер теряет свой главный ориентир — зрителя, происходит подмена реального воображаемым, а это катастрофа для спектакля. Никакие надежды на то, что потом “прорастет”, не имеют под собой почвы, если в период создания спектакля не было этих качелей: “художник — зритель”, не было постоянной перекидки со сцены в зал».

По воспоминаниям Туманишвили, занятия начинались в шесть часов: Товстоногов «стремительно входил в аудиторию, клал на подоконник черный хлеб, который получал в столовой (очень часто он за разговором забывал о нем, и мы после занятий относили этот хлеб к нему домой), вынимал папиросы, иногда две пачки сразу, и, обратившись к нам с традиционной репликой: “Ну-с, господа режиссеры, кого нет?” — с ходу начинал репетировать так активно, что дух захватывало».

Он очень много работал. И не только для того, чтобы обеспечить семью. Перед войной он поставил «Страшный суд» В. Шкваркина, «Кремлевские куранты» Н. Погодина.

Сам факт, что молодому, фактически, начинающему режиссеру доверено было поставить пьесу Погодина к годовщине Великого Октября, говорит о многом — значит, к тому времени Товстоногов приобрел авторитет не только художественный, но и общественный. За два дня до премьеры (3 ноября 1940 года) в газете «Заря Востока» была напечатана статья режиссера, в которой он рассказывает о своем замысле: «Сила гениального ленинского предвидения, лучезарная ленинская мечта — вот что с особой силой выступает в ленинском образе, нарисованном Погодиным в “Кремлевских курантах”. Такое идейное звучание обязывает к монументальности и обобщенности формы нашего спектакля. Он должен быть свободен от бытовизма, он должен быть романтически приподнятым спектаклем. Романтическое повествование о великой ленинской мечте — так задуман нами этот спектакль».

Вот что пишет о «Кремлевских курантах» Р. Беньяш:

«Актерам нравилось работать с Товстоноговым. В его спектаклях

всегда было интересно играть и никогда не приходилось скучать на репетициях. Молодой режиссер не читал *пространных лекций* о своих замыслах и не *любил* подробно объяснять на словах, каким должен быть будущий спектакль. Он с самого начала предпочитал деятельность декларациям. Он знал, чего хотел, — что вовсе не значит, будто он всегда хотел то, что нужно, — а зная, умел зажечь своим желанием всех, кто вместе с ним создавал спектакль.

В «Кремлевских курантах» его творческая задача совпадала с творческим замыслом драматурга. Это определило итог. Постановку «Кремлевских курантов» молодому режиссеру с двухлетним стажем поручили по настоянию актерского коллектива. Это обстоятельство одновременно укрепляло веру в себя и повышало ответственность.

Спектакль начинался с безмолвного пролога. Пронзительный холод сковал безлюдную московскую площадь. Мороз обнажил пустынную высокой колоннады, обрамляющей сцену, резко очертив безжизненный силуэт Спасской башни с огромными, тоскливо замершими часами. Ни вздох, ни крик не разрывали унылую тишину города. Казалось, вместе со стрелками часов остановилось, застыло время.

Этот четкий зрительный образ обладал большой живописной силой. Он врезался в сознание. Пластически выраженная идея не требовала дополнительных пояснений. В финале спектакля первоначальная поэтическая картина возникала вновь, но, преобразенная одной только деталью, она вызывала иное жизнеощущение. Так же строго тянулись ввысь оснеженные колонны. Тот же прозрачный морозный воздух стоял над безлюдной площадью. Но на Спасской башне медленно двигались стрелки часов, и их звон, глубокий и надежный, звон жизни вселял чувство уверенности и покоя.

Эта точность пластического выражения идеи, лаконизм и одновременно насыщенность изобразительного образа остались в творчестве Товстоногова одним из самых постоянных и самых характерных поэтических средств».

И, может быть, одним из важнейших достижений молодого режиссера в «Кремлевских курантах» явилось поэтическое осмысление непрерывной связи времен.

Это тоже была победа. Еще одна в совсем небольшом его «послужном списке».

В том же сезоне Товстоногов работал над «Валенсианской вдовой». В архиве режиссера, хранящемся в АБДТ, 8 февраля 1940 года читаем: «Творчество Лопе де Вега — бурный протест против всего старого уклада

жизни. Наибольшей ценностью представляется ему земная жизнь, полная радостей и огорчений, но всегда яркая и полнокровная... Человек во всем многообразии страстей — вот подлинный герой Лопе де Вега. В этом — смысл обращения нашего театра к этому автору.

...Искусство любить состоит не в том, чтобы обожествлять предмет своей страсти и не в том, чтобы утверждать отвлеченный культ дамы своего сердца... а в том, чтобы действительно достичь такого положения вещей, чтобы любимый мною человек был счастлив через меня.

...Любовь испытывается иллюзиями, разочарованиями, ошибками и ревностью для того, чтобы утвердить себя в своей победе и истинности... *Истинная любовь* все равно выведет из лабиринта недоразумений, ошибок и незнаний.

Такова идейная сущность «Валенсианской вдовы»».

И как не вспомнить здесь суждения Константина Александровича Марджанишвили о постановке «Фуэнте Овехуна», его театральный манифест, цитированный выше? Совпадения поразительные, словно один режиссер подхватывает творческие ощущения другого — только на ином историческом отрезке времени, в других театральном-социальных координатах...

Читая сегодня эти записи, как будто слышишь голос наполненного жизнью, желанием творить режиссера. И понимаешь — почему артисты грибоедовского театра так поверили в своего молодого лидера, так доверчиво отправились за ним в страну неизведанного театра; почему, наконец, возникла и держалась в этих стенах на протяжении почти всех лет работы Товстоногова атмосфера трепетной студийности.

«В быте, в жанровости, в остром запахе атмосферы должно найти свое овеществление такое понимание любви, а не через опосредованные ассоциации «маскарадной» стилизации, — писал он далее. — И в то же время — предельная условность. Условность ситуации, условность мотивировки поведения героев, условность места действия, условность — как принцип — лежит в основе построения этого произведения.

...Задача работающего над такой пьесой — открыть все лежащее за текстом и найти эти приемы внешней выразительности. Здесь идет речь не об археологическом воспроизведении приемов испанского спектакля... а о нахождении равных им по силе воздействия на зрителя».

А жизнь тем временем становилась все сложнее. Денег не хватало. Приходилось снова и снова отказываться от каких-то вещей, фамильных безделушек, памятных и дорогих особенно для Тамары Григорьевны. Нателе Александровне запомнился один случай: будучи девочкой веселой,

общительной, она любила дарить что-нибудь своим многочисленным друзьям и однажды подарила кому-то одну из фамильных вещичек — то ли статуэтку, то ли шкатулочку... Гога сказал ей тогда: «Ты — добрая девочка, любишь приносить людям радость, это очень хорошо. Но подумай, Додоша, о том, сколько я работаю, а денег все равно не хватает. Если бы продали эту вещичку, могли бы жить на эти деньги неделю... Понимаешь?».

Этот эпизод так хорошо запомнился Нателе Александровне, наверное, потому, что стыд, который она испытала тогда, заставил ее всем делиться с братом, советоваться с ним.

Брат отвечал ей таким же доверием; они вообще были на редкость дружны с первых и до последних дней.

В 1943 году Театр им. А. С. Грибоедова праздновал десятилетие. Георгий Товстоногов получил звание заслуженный деятель искусств Грузинской ССР. Авторитет молодого режиссера укрепился еще больше. Он по-прежнему работал. Но молодость брала свое.

Страстно, безоглядно влюбился молодой педагог в свою ученицу Саломе Канчели, будущую актрису. Может быть, от этого чувства пришла в его спектакли высокая романтика, восторг души влюбленного человека.

«Он утверждал романтику реального мира в “Парне из нашего города”, стремительно расплетал сюжетный клубок причудливой “Ночи ошибок”, туго натягивал струну конфликта “Офицера флота”, завораживал почти романской лирикой “Давным-давно”, — пишет Р. Беньяш. — Основная сцена, на которой работал молодой режиссер, не уместила всех его замыслов. Он переносил многие из них в Грузинский театральный институт имени Руставели, где вел мастерскую. Там родился звонкий искристый спектакль “Много шума из ничего”. В нем соединились сверкающая ироничность и праздничность. Там же, в институте, родились “Мещане”, спектакль сконденсированной мысли, скупого лаконичного письма и скрытой взрывчатой силы».

Михаил Туманишвили рассказывал об этом периоде: «Я помню нашу уютную шестую аудиторию. Товстоногов сидит в центре расставленных столов. Все сосредоточенно читают текст горьковских “Мещан”, ищут куски и задачи. Присутствуют студенты других курсов. Педагоги ревнуют своих студентов к Товстоногову, но те все равно тайком бегают на наши уроки. Мы разбираем пьесу по задачам и действиям, предлагаем разные варианты решений. Каждый старается быть как можно точнее, оказаться победителем в этом соревновании...

Проходит несколько часов, уже очень поздно. А после одиннадцати по

городу нельзя ходить ввиду военного положения. Шестая аудитория полна папиросного дыма. Товстоногов кончает вторую пачку “Беломора”...».

Через четыре месяца такой работы родился спектакль, который можно, наверное, назвать эскизом знаменитых «Мещан», поставленных впоследствии на сцене БДТ в Ленинграде.

Но обратимся вновь к воспоминаниям Туманишвили: «...На сцене много вещей: большой буфет, сундук, стол, диван, кадка с фикусом, множество мелочей. Притом — никаких стен. Были лишь занавески-сукна с веселенькими цветочками. А над всем этим тяжелый потолок с огромной балкой и большим абажуром. Потолок низко опускался над мебелью и людьми. Жить здесь невозможно, дышать нечем. Потолок давит. Бытовые предметы как бы меняют обычный объем и нейтральный характер — они занимают свое место и тоже мешают людям, теснят их... Наш спектакль встретили восторженно, очень хвалили исполнителей... но больше всего похвал было, разумеется, в адрес Товстоногова».

Как и чему он учил столь увлеченно? Старательный и влюбленный ученик, Михаил Туманишвили, последними словами ругая себя за то, что не знает стенографии, пытается подробно записывать, о чем говорил с ними учитель.

«Для определения задач необходимо точное определение предлагаемых обстоятельств»;

«О каких чувствах может идти разговор, когда в действиях нет логики?»;

«Не ищите интонаций, ищите точность физических действий. Интонации возникнут как следствие»;

«Ничего не объясняйте зрителю, действуйте»;

«Помните, что нажим на слово — самое плохое средство донести мысль»;

«У вас все идет не от самочувствия, а от слова. Вы не воспринимаете партнера, не реагируете на его действия, а шпарите по тексту. Это просто невозможно!»;

«Обратите особое внимание! Вы должны почувствовать разницу между: рассуждать на эту тему и жить этой темой»;

«Ваши задачи не доведены до страстности»;

«Надо слушать друг друга. Вы больше думаете о том, что вы будете говорить, а не о том, как будете действовать»;

«Надо все доводить до конфликта. Не рассуждайте, а злите партнера, уничтожайте, оскорбляйте».

Товстоногов работал с артистами по многу дней, оттачивая каждую

интонацию, добиваясь правды каждого жеста, каждой детали внутренней жизни персонажа... «Ничего подобного в то время не было в практике наших театров, — вспоминает Туманишвили. — Там больше занимались страстями... и потому репетиции Товстоногова поражали».

Уже в этих скупых цитатах можно вычитать ту «систему», которая очень рано сложилась у Товстоногова-педагога. И было бы несправедливо утверждать, что она полностью вышла из законов системы Станиславского — в его советах ученикам, в его профессиональных требованиях, в сохранившихся немногочисленных описаниях спектаклей той поры — во всем ощущается глубокий, осмысленный синтез русской и грузинской театральных школ.

В «Мещанах» сыграли артисты Гоги Гегечкори, Эроси Манджагаладзе, а еще студентка Натела Урушадзе, известный впоследствии театровед, написавшая книгу о Котэ Марджанишвили, и Тенгиз Абуладзе — режиссер, перевернувший наше сознание фильмом «Покаяние», в котором легенда грузинской сцены Верико Анджапаридзе исполнила свою последнюю, поистине знаковую роль...

Там же, на институтской сцене, Товстоногов поставил в 1940-х годах «Хозяйку гостиницы», о репетициях которой Туманишвили тоже сохранил воспоминания.

«... Я и мои сокурсники-режиссеры получили по одной сцене. Мы должны были самостоятельно разработать эту сцену с актерами, а потом показать Товстоногову. Это было уже настоящим режиссерским делом. Мне досталась сцена встречи Мирандолины с кавалером и маркизом...»

Так строилась работа Товстоногова с будущими режиссерами — он рано позволял им отправиться в свободное плавание, но зорко наблюдал со своего берега, кто куда выплывает. Может быть, поэтому ученики его и стали гордостью грузинского театра?.. В архиве Михаила Туманишвили сохранилось письмо Товстоногова, ответ на вопросы бывшего ученика, приступившего к постановке пьесы А. Миллера «Все мои сыновья».

«... Не очень нравится мне ваша мысль с джазом, — писал учитель. — Уж очень банальный ход разоблачения современной Америки через визги джаз-банда. Изнутри, а не снаружи! Вот моя мысль... Когда вы пишете о жаре, о занавесках с деревьями-теньями в первом акте, это хорошо, это бьет в атмосферу действия, это “туда”. Когда на чемодане сидит Крис, раздавленный и обмякший, а по радио слышен легкомысленный фокс, это, мне кажется, тоже “туда”, джаз тут уместен. Не как прием, а как психологическая краска в куске, решающая его изнутри. Не знаю, понятно ли вам, что я имею в виду, но коротко так: тем острее социально и

разоблачительно прозвучит эта пьеса, чем глубже в смысле характеров и взаимоотношений людей она будет решена. Люди — это самое главное в сценическом искусстве, все остальное приложится, уверяю вас, — и красные лучи, и бегущие облака, и музыка, и все прочие могучие “помощники”. Когда сцена будет верно решена изнутри, когда будет найдено ее острое и верное внешнее выражение, помочь ей (сцене) будет очень легко уже снаружи. Со временем вы поймете, что это самое главное. То, что сейчас вас увлекает, — это “добавочный ассортимент”, от которого никто не отказывается, это как гарнир к зайцу. Но — сначала должен быть заяц! Я надеюсь, вы меня поймете верно. Я не призываю вас, не дай бог, к натурализму, к скучному МХАТ, к отказу от театральности, острой формы и пр. Конечно же, нет. Но сначала займитесь *человеком*, его внутренним миром, а потом найдется остальное...»

Это письмо написано на бланке с грифом «Художественный руководитель театра» и датировано 3 сентября 1948 года. Письмо, вернее конверт, подсказывает московский адрес Товстоногова: Большой Козихинский переулок, дом 15, кв. 4.

Но это — короткое отступление. Вернемся назад.

На студенческой сцене он ставил «Лжеца» и «Бабы сплетни» К. Гольдони, «Время и семья Конвей» Д.-Б. Пристли, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского... И это ничуть не мешало интенсивной работе в театре.

Уже из одного перечня постановок Товстоногова военных лет видно, насколько разнообразный репертуар привлекал молодого режиссера, как умело сочетал он традиции грузинского театра с уроками, полученными у Попова и Лобанова: необходимую глубину может дать работа над классикой, она же дарит и ощущение времени, которое нужно постоянно проверять современной драматургией.

В 1945 году Товстоногов поставил пьесу «Лисички». В хранящейся в архиве записке читаем: «“Лисички” — пьеса, которую наш театр покажет тбилисскому зрителю, образец современной американской социально-психологической драмы. По глубине и силе разработки сценических образов, по напряженности драматических положений эта пьеса является вершиной творческих достижений Лилиан Хелман.

...На этой пьесе можно наблюдать известное влияние русской классической литературы, в частности, Горького и Чехова, на современную американскую литературу... Чеховское влияние сказалось на настроениях и нюансах пьесы, на отдельных сценических деталях».

Вот в какой плоскости лежали главные интересы молодого режиссера

— найти самые неожиданные сочетания, ощутить связь времен, выявить и объяснить (для себя, в первую очередь!) непрерывность традиции в изображении человека, его радостей и страданий, его надежд и иллюзий.

Как говорил Виктор Гюго: «Театр не есть страна реального. В нем картонные деревья, полотняные дверцы, тряпичное небо, стеклянные бриллианты, поддельное золото, румяна на щеках, солнце, выходящее из земли. Театр в то же время есть страна настоящего: на сцене есть человеческое сердце, за кулисами — человеческое сердце, в зрительном зале — человеческое сердце...»

Рецензенты отмечали каждый новый спектакль Товстоногова, обсуждали особенности его творческой индивидуальности, режиссерского почерка; говорили о том, что Товстоногов ищет соответствия театральной манеры литературной, что спектаклям его присуща художественная целостность и глубина, что «в постановках Товстоногова исполнители обнаруживают понимание стиля и духа произведения».

Это было настоящее признание.

Кажется, в жизни Товстоногова начиналась новая, очень счастливая страница. Саломе Канчели закончила институт, они поженились.

Натела Александровна вспоминает, что молодожены обосновались на большом балконе квартиры на Татьяновской — жили дружно, счастливо, «это была безумная любовь». Гога ставил спектакли, Саломе играла, пользуясь все большей популярностью... В 1944 году у них родился первенец, названный в честь отца Георгия, но на грузинский лад — Александр, Сандро.

Подросла к тому времени и Додо. Она мечтала поступить в университет на искусствоведческий или в Театральный институт на театроведческий факультет, но то ли под влиянием войны, то ли под влиянием Тамары Григорьевны, желавшей, чтобы у ее дочери была настоящая профессия, решила идти в Медицинский институт.

В те годы поступить в Медицинский институт в Тбилиси было совершенно невозможно — взятки нужны были такие, что представить себе трудно! Натела Товстоногова отправилась в Орджоникидзе и поступила там. Теперь уже она оказалась оторвана от семьи, от матери. Несмотря на общительный, жизнерадостный характер, близких друзей в Орджоникидзе Додо так и не нашла.

И ей совершенно не с кем было поделиться, посоветоваться, когда однажды она получила повестку — Нателу вызывали в КГБ. Возможно ли вообразить себе, что пережила бедная Додо в эту минуту?.. С новой силой вспыхнул страх за мать, брата...

«Меня вызвал некто Хурденко, он когда-то работал в ТЮЗе то ли осветителем, то ли в каком-то из цехов, не помню, — рассказывала Натела Александровна. — Он заговорил со мной об отце, несколько раз повторил, что сделал для него все возможное ради нас, в первую очередь, ради Гоги, которого ждет большое, очень большое будущее. “Я сделал все, что смог, — повторял он, — ведь маму вашу не арестовали, вещи не конфисковали... Я все сделал...”

Мне было непонятно: зачем он вызвал меня? Зачем все это говорит? Но почему-то после этой встречи поселилась в душе твердая уверенность: отец жив! Я сорвалась из Орджоникидзе, поехала в Тбилиси, рассказала все маме и Гоге. Они, такие же наивные люди, как и я, решили, что отец жив».

И никому не пришло в голову, что Хурденко, говоря о том, что сделал все возможное, имел в виду одно: Александр Андреевич был расстрелян сразу, в первые дни после ареста. Но семью все-таки не тронули. Может быть, действительно, благодаря ему, уже в тюзовские времена работавшему на страшную и мощную систему, которая наводила ужас на всю страну?..

Вновь ожили надежды на то, что Александр Андреевич вернется домой, может быть, очень скоро.

А пока Натела Александровна вновь отправилась в Орджоникидзе, надо было учиться.

По сей день она считает, что предотвратила бы семейную драму, если бы осталась тогда в Тбилиси.

У Саломе и Георгия тем временем родился второй сын, Николай, Нико. Они жили уже самостоятельно, покинув гостеприимный балкон на Татьяновской. Раздраженная вторыми родами, маленькими сыновьями, которые мешали ее карьере, Саломе рвалась на волю. Красавица, талантливая актриса, она мечтала о совсем другой жизни — о славе, поклонниках, цветах, аплодисментах.

Вправе ли кто-нибудь упрекнуть ее за это?..

Отношения в семье все более и более обострялись. И однажды, назло всему и всем, Саломе совершила шаг — скорее обдуманый, чем необдуманый. Она изменила своему мужу, вряд ли предполагая, что измены он не простит никогда.

Начался бракоразводный процесс, на суде Саломе заявила, что отдает сыновей отцу. Пусть он воспитывает их сам, полуторагодовалого Сандро и четырехмесячного, совершенно больного, почти нежизнеспособного Нику. Товстоногов уговаривал Саломе хотя бы докормить младшего ребенка, но она, вероятно, в запале, категорически отказалась...

«Когда я приехала из Орджоникидзе домой, к нам были привезены два

ребенка. Ника был просто умирающим, — рассказывала Натела Александровна, — необходимо было делать ему переливание крови. У мамы было среди родни много медиков, включились, кажется, все. Гога лег с ним в больницу, дал кровь. В этой больнице вдвоем с мальчиком он провел 10 дней, а мы с мамой занимались Сандриком, которому было чуть больше полутора лет. Нику вытащили, хотя и с серьезными последствиями для его здоровья. Теперь необходимо было каждый день давать ему чашку крепкого мясного бульона.

Шла война. В это жуткое, голодное время у нас оказалось двое малышей, которых надо было хорошо кормить, а достать в то время на рынке мясо было каким-то невозможным чудом!

Но надо знать, что такое Грузия! Я продавала, меняла вещи так, чтобы каждый день у меня были деньги на 200 граммов мяса, и с этими деньгами шла на базар. “Пожалуйста, взвесьте мне 200 граммов мяса”, — просила просто, никогда не унижаясь. Боже мой, что поднималось!.. Как же хохотали торговцы: смотрите, ей нужно 200 граммов мяса, у нее, наверное, свадьба завтра, всех надо накормить! Эй, пригласи на свадьбу, смотри, не забудь!

Смех, остроты... но не было в них никакой злобы, оскорбления. И не было случая, чтобы мне отрезали столько, сколько я просила — никогда! Оттяпывали по 300, 400 граммов, и у Ники всегда была чашка бульона, а у Сандро вареное мясо. Так и росли эти дети...

К счастью, довольно рано Гога получил звание “заслуженного” и карточку на какие-то продукты. По этой карточке можно было что-то получать, но не то, что нам особенно остро требовалось для детей, поэтому “пора продаж” продолжалась. Саломе, несмотря на то, что у нас остались с ней нормальные человеческие отношения, никакого участия в жизни своих детей не принимала. Однажды случилось так, что меня не было в Тбилиси, Гога был очень занят, и мама попросила Саломе купить в аптеке какое-то нужное Нике лекарство. Саломе не смогла — то ли была занята в репетиции, то ли не захотела... Короче говоря, мама ей этого не простила. Никогда. Я, наверное, так не смогла бы, а для мамы она просто перестала после этой истории существовать...»

Странно, не правда ли? Тамара Григорьевна смогла переступить через многое: она — женщина, пожертвовавшая когда-то своей, возможно, блестящей карьерой певицы ради сына; прекрасная мать, жена, умевшая создать в доме атмосферу любви и радости, вырастившая двоих детей, — что-то поняла и простила той, которая не захотела жертвовать ничем. А вот малой малости — занятости в тот момент, когда понадобилась ее помощь,

— не простила...

Впрочем, может быть, так и должно было быть...

Завершая сюжет столь драматически закончившейся любви, стоит вспомнить продолжение рассказа Нателы Александровны:

«Когда мы уже жили в Ленинграде, театр поехал на гастроли в Ригу. Как всегда, поехала и я, взяв с собой мальчиков. На один из спектаклей пришла оказавшаяся в то же время в Риге Саломе с подругой. Сандро и Ника (они учились тогда в начальных классах) сидели по обе стороны и, жадно глядя на двух красивых грузинских женщин, все время толкали меня и пытали: кто из них наша мама? Я показала им на нее...»

Вот и все. Они увидели друг друга.

Наверное, эта история повлияла на решение Георгия Товстоногова уехать из Тбилиси. Но его отъезд был связан не только с кризисом в личной жизни, с семейной драмой, а и с ощущением творческого тупика. В общем, все сошлось. Развод Товстоногова не мог не повлечь за собой сплетни, слухи; южный город — среда совершенно особенная, там все всех знают, охотно обсуждают свои и чужие жизни, не скупясь на подробности реальные и вымышленные. Там все на виду и на слуху... Он был слишком замкнут (иные считали — даже заносчив), чтобы делиться своими переживаниями.

Что же касается творчества, то в Тбилиси его поддерживали, хвалили, но... «...Само благополучие театральной судьбы угрожало будущему, — считает Р. Беньяш. — Режиссер испытывал потребность в новой питательной среде и в новых, более суровых, но и более независимых творческих условиях».

В 1943 году Товстоногов поставил «Ленушку» Л. Леонова. В разгар войны, прикасаясь к самой острой современной теме, он «искал афористичности языка, а пришел к причудливой сгущенности. Он хотел заразить зрителей своим отношением к изображенному, а вместо этого отпугнул их. Он искал обобщенный поэтический образ, а нашел мистерию. Вместо символической силы реальных предметов, он оказался в плену абстрактной символики. Он искал необычное в неведомом, в небывшем. А самое необычное было рядом, в будничном и каждодневном. Оно было полно героизма и не нуждалось для его выражения ни в подсветах золотых огней, ни в торжественных песнопениях. Только возвращение к простому и близкому сулило молодому Товстоногову серьезные творческие находки».

Кризис был тяжелым...

В 1994 году Дина Морисовна Шварц опубликовала в журнале «Московский наблюдатель» письмо Товстоногова Вл. И. Немировичу-

Данченко.

«Черновик этого письма, — пишет Ю. Рыбаков в предисловии к этой публикации, — был обнаружен в тоненькой школьной тетрадке, которую Георгий Александрович Товстоногов принес Дине Морисовне Шварц, когда работал над статьей “О природе чувств”... Эта статья вошла в двухтомник его трудов “Зеркало сцены”. Письмо не датировано, и неизвестно, было ли оно отправлено адресату.

Дату приблизительно установить можно, зная, что Вл. И. Немирович-Данченко приехал в эвакуацию в Тбилиси, город своей юности, 28 октября 1941 года и уехал, вернее, вылетел на самолете в Москву 2 сентября 1942 года. Можно более точно определить время написания письма. В нем Г. А. Товстоногов упоминает спектакль “Отелло” с Акакием Хоравой в заглавной роли, который видел Вл. И. Немирович-Данченко. Дата посещения спектакля известна точно — 27 ноября 1941 года. Стало быть, письмо написано после этого дня.

23 декабря Владимир Иванович прочитал в Театре Руставели лекцию, на которой Г. А. Товстоногов вполне мог присутствовать как преподаватель театрального института и главный режиссер Русского театра.

В этой лекции патриарх сцены, в частности, говорил:

“Какое бы ни было направление спектакля, форма спектакля, актер должен создавать живого человека, становиться им. Искренность до дна... Поэзия в искусстве — награда за честное и глубокое проникновение в правду”.

Можно с большим основанием предположить, что после этого внутренняя потребность отправить письмо отпала, ибо лекция в какой-то степени ответила на мучительные раздумья тогда совсем молодого режиссера.

Было ему 29 лет».

Далее следует текст письма.

«Многоуважаемый Владимир Иванович!

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

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

Проучившись в течение 5 лет в Москве, в ГИТИСе, у актеров и

режиссеров Художественного театра, смею думать, что я понимаю и даже ощущаю смысл и глубину метода Художественного театра в области работы режиссера с актером, насколько это возможно без непосредственного соприкосновения с Вами или К.С.Станиславским.

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

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

Но вот учеба кончена, начинается самостоятельная творческая жизнь. Каждый из нас оказался в более или менее крупном периферийном городе в качестве режиссера, руководителя театрального организма.

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

Такая работа, кроме короткого ложного чувства успеха в первые дни после премьеры, оставляет горький осадок неудовлетворенности, а главное — бесперспективности.

В самом деле, а что же дальше? Еще ряд таких спектаклей? Начинает казаться, что такой режиссурой может заниматься всякий относительно

театрально культурный человек, имеющий некоторый опыт работы на театре. Ведь нет никаких условий проверить свои собственные (быть может, кажущиеся) потенциальные возможности на практике.

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

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

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

Три года назад я занялся педагогической деятельностью в грузинском Театральном институте под руководством Хоравы. (Я наполовину грузин и знаю грузинский язык.) Я начал свою работу с людьми, девственными в области актерства, и здесь стараюсь обрести то, что я потерял, встав со школьной скамьи, и не нашел в театре. В течение первых двух лет обучения я старался передать своим ученикам то, что сам усвоил за годы своей учебы. Старался научить их подчиняться в своей сценической жизни органическим законам поведения человека в жизни. На отдельных упражнениях, этюдах, наконец, на драматургическом материале (отрывках) тренировал и воспитывал в них элементы актерского мастерства. От этой работы я получил большую радость, чем от всех поставленных мной спектаклей.

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

Работая над отрывками, начиная с учеником добиваться правильного самочувствия в предлагаемых обстоятельствах, заставляя его действовать “от себя” и со своим текстом (максимально стараясь приблизить его к тексту автора), я в этом периоде, как мне казалось, достигал известных положительных результатов. Природа ученика обнаруживала неожиданно острые, а порой и тонкие выявления внутренней жизни образа. Правда, все это порой было недостаточно сценично или театрально, ученики действовали только “от себя”, был только намек на характерность, на образ. Речь звучала по-комнатному, без должной сценической выразительности. Но, несмотря на все эти минусы, я старался беречь секунды подлинной

жизни в своих учениках.

Но наступает второй период работы. Ученик переходит от своих слов к словам автора и... наступает тот разрыв, который сводит на нет все достигнутое. Начинают исчезать долгим кропотливым трудом накопленные достижения. Появляется ряд новых факторов, которые нельзя не учесть в работе над спектаклем. Но, когда начинаешь их учитывать, теряешь главное — правду. Вот эти факторы: жанр, стиль, эпоха, особенность и специфика данного автора. Все эти элементы “театральности”, формы, выявляющей содержание драматургического произведения, нельзя отбросить, работая над спектаклем. Ими можно пожертвовать в работе с учениками ради главного, ради их верной жизни в отрывке или в пьесе (что я и делал), но ведь нельзя же пренебречь театральностью на театре? Но в то же время нельзя терять за театральностью — правду, быт.

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

Ведь как выявляется эта правда у Шекспира и у Чехова? Совершенно различно. И, очевидно, необходимо найти соответствующее внешнее выражение этим особенностям автора и конкретно данного произведения на театре не только в общей театральной форме, но, главным образом, в актерском исполнении, но так, чтобы при этом не потерять правду, быт.

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

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

Чем дальше этот прием, тем хуже. Пример — “Тартюф”. И я не удивился, что наиболее яркое и, на мой взгляд, верное исполнение в этом

спектакле роли Оргона Топорковым, по мнению ближайших учеников К. С. Станиславского, им не было бы одобрено. Потому что это талантливое проникновение в прием Мольера не укладывается в общий прием спектакля, имеющего мало общего с Мольером.

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

Более того, эта интересная форма поглощает актера. Актер делается беспомощной куклой, выезжает на привычных приемах. Это происходит не потому, что эта интересная форма спектакля вообще не нужна. А это значит, что прежде всего эту форму нужно искать в актере, найти не просто жизненные приспособления, а такие жизненно важные приспособления, которые выражали бы данного автора, данную пьесу, ее отличительные особенности, потом уже подкрепить это общей формой, пластикой.

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

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

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

Я слышал, что Вам очень понравилось исполнение роли Отелло Хоравой. Стало быть, правомерно и такое выявление правды, очень мало общего имеющее с методом Художественного театра, за исключением все той же правды, лежащей в основе каждого художественного произведения.

Художественный театр нашел общие законы актерского искусства и конкретизировал их в метод на драматургии Чехова. Необходимо эти общие законы применять и в другой драматургии. Это, видимо, дело будущего, дело новых деятелей театра, будущей драматургии.

Мне хочется спросить Вас, самого крупного авторитета нашего времени, верно ли ставится мною проблема. Если верно, то как приблизиться к ее решению?

Очень прошу Вас извинить меня за то, что мысль высказана сумбурно

и, может быть, не совсем ясно.

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

Это письмо приведено полностью, потому что представляется очень важным не только для определенного периода жизни и творчества Георгия Товстоногова. Да, оно было написано в момент отчаяния — казалось, все дороги зашли в тупик одновременно: в личной жизни, в творчестве, в педагогике... Но иллюзия того, что признанный мастер, «самый крупный авторитет», сможет развеять его сомнения, развеивалась, как представляется, по ходу течения мысли в этом очень длинном, очень подробном письме. И финальные слова, в которых снова звучит вопрос: как приблизиться к решению мучительной проблемы? — отличаются уже совсем иной интонацией, чем вопросы в начале письма. Он выплеснул из себя всю боль. Пока он писал это послание, вопросы выстраивались в жесткой логической последовательности. И когда он закончил писать, все вдруг само по себе стало очевидным. Возможно, Георгию Товстоногову стало ясно, что и сам мастер мучим теми же, в сущности, вопросами...

Мы не знаем, послал или не послал Товстоногов это письмо Немировичу-Данченко. Во всяком случае, в архиве Владимира Ивановича этого письма нет.

Скорее всего — не посылал. Такие письма важнее написать, чем отправить по адресу.

Но теперь мы понимаем, как тяжело было Товстоногову в это время в Тбилиси. В рецензиях стали проскальзывать нотки не критики, нет, но какого-то смутного неудовлетворения тем, что режиссер делал; шепотки и сплетни продолжались; начались конфликты с Акакием Хоравой, который, назначая студентов в массовые сцены спектакля, срывал занятия Товстоногова...

Существует еще и некая романтическая легенда. О ней пишет в воспоминаниях Анатолий Гребнев.

«Говорили, что отъезд из Тбилиси связан с каким-то неприятным происшествием личного порядка — чуть ли не дракой в стенах Театрального института, где он преподавал и где имел неосторожность приволокнуться за какой-то студенткой. Будто бы сам Хорава, тогдашний ректор и великий артист, посоветовал Гоге в лучших традициях благородного общества обречь себя на добровольное изгнание. Такая вот романтическая история. Хорава, по слухам, насаждал у себя в институте пуританские порядки и мог с треском выгнать студентку, появившуюся с накрашенными губами. Похоже, что это так... Волею обстоятельств

Товстоногов покинул Тбилиси, переехал в Москву, к чему давно стремился, подтвердив расхожую истину: что Бог ни делает, все к лучшему.

Достоверность романтической истории не могу ни подтвердить, ни опровергнуть».

И еще одно настроение отчетливо прослеживается в письме Товстоногова к Немировичу-Данченко: он не ощущал вокруг воздуха — того воздуха, которым за пять лет учебы успел «отравиться» в Москве.

6 апреля 1946 года Константин Язонович Шах-Азизов пишет Товстоногову из Москвы: «Гога, дорогой! Зря ты впал в такое пессимистическое настроение. Лишить тебя, честного человека, твоих прав на работу никто не может. По-моему, тебя просто запугивают... Поговори с Мишей, чтобы отпустил тебя из театра, и оставайся только в институте, а потом спокойно уйдешь оттуда и приедешь сюда... Дорогой мой, не волнуйся и спокойно работай. В обиду я тебя не дам...»

Спустя несколько месяцев, 16 июля, Шах-Азизов пишет: «Гога, дорогой! Итак, ты свободный гражданин! А может быть все это и к лучшему. Во всяком случае не унывай, ты еще молод, здоров, а это главное в нашей жизни. Поздравляю тебя с очередным успехом. Слышал, что ты поставил очень хороший спектакль. Молодец!.. Это на прощание не плохо!.. Пусть тбилисцы тебя поминают по-хорошему!».

Что имел в виду старый друг Георгия Александровича? Что стояло за словами Шах-Азизова «тебя просто запугивают», «в обиду я тебя не дам»?..

Точных и прямых ответов нет, но можно предположить, что отношения Товстоногова с Хоравой не складывались не только из-за студентов. После Москвы, после обилия театральных впечатлений и накопленного собственного опыта Товстоногов, по всей вероятности, уже не мог воспринимать актерское искусство Хоравы как близкое, потому что школа Товстоногова и школа Хоравы *несовместимы* ни по духу, ни по пафосу.

Георгий Александрович мог скрывать свое отношение, но Хорава был достаточно прозорлив и чуток — он ощущал это и не мог простить молодому режиссеру подобной пренебрежительности. Хорава вполне мог припугнуть зарвавшегося режиссера тем, что, мол, и отец у тебя не тот, и искусство твое не то, потому что не отвечает требованиям театра социалистического реализма.

А время было непростое — все туже и туже закручивались гайки, КПСС издала новое постановление — о репертуаре театров. И даже намек значительного лица (каким был Хоравы) где-то наверху о том, что искусство молодого Товстоногова не соответствует партийным решениям о театре, мог навсегда прервать карьеру режиссера.

И, возможно, где-то такой намек и прозвучал.

Потому и написал Шах-Азизов о запугивании, обиде, необходимости отъезда из Тбилиси...

Так начиналась дорога его странствий...

Константин Шах-Азизов, позвавший Товстоногова в Москву, сразу ничего определенного ему предложить не мог. Звал, понимая, что молодому режиссеру необходимо сменить «среду обитания».

Товстоногов приехал в Москву, полный надежд, планов. Он ходил из театра в театр, надеясь получить постановку. Талантливого выпускника московского института встречали вежливо, но не более того. Обращался ли он к прежним своим учителям — Попову, Лобанову? — неизвестно.

Так или иначе, судьба занесла Георгия Товстоногова в 1946 году в Алма-Ату, в Казахский академический театр драмы, где он поставил спектакль «Победители» Б. Чирскова. По общему признанию, спектакль этот хоть и не был событийным, но своей значительностью и цельностью сыграл определенную роль в развитии казахского театрального искусства.

Вернувшись в Москву, Товстоногов принял предложение поставить дипломный спектакль студийцев Московского театра оперетты «Галантное свидание». В ожидании настоящей большой работы он, кажется, готов был на что угодно: лишь бы ставить, лишь бы заявить о себе...

Честолюбие? — Конечно! Но ведь это — необходимая часть профессии режиссера, тот потаенный (или очевидный) движок, который ведет его дальше, к вершинам...

Однако не следует думать, будто режиссеру так хотелось работать, что он поступил в первый попавшийся театр — Московский гастрольный реалистический. Этот театр стал в каком-то смысле прообразом сложившегося впоследствии образования: Московского областного драматического театра (сейчас их несколько — находясь в Москве, они значительную часть времени кочуют по городам и весям области).

Можно предположить, что Товстоногов, привыкший к тому времени к стабильной внутритеатральной обстановке, где отлажена работа цехов и технических служб, пошел на это сознательно, желая «испытать себя на прочность».

Кроме того, он становился здесь не просто очередным режиссером, а «художественным руководителем», как свидетельствует гриф бланка, на котором было написано письмо Михаилу Туманишвили. Вероятно, именно к этому периоду (1947 год) относятся сформулированные Товстоноговым «Заповеди», опубликованные Диной Шварц в «Московском наблюдателе» вместе с письмом Вл. И. Немировичу-Данченко:

1. Не флиртуй в своем театре.
2. Не болтайся в театре без дела.
3. Веди репетицию в полтона, но всегда в градусе (повышай не сразу).
4. Пресекай нарушения в корне.
5. Не занимай в театре денег.
6. Не появляйся в театре со случайными женщинами.
7. Вдумчиво слушай и глубоко продумывай ответ.
8. Не меняй внешнего облика.
9. Начинай репетицию сразу с дела. Не позволяй актеру отдалить момент работы.

В Москву Георгий Александрович приехал, окончательно лишившись романтических иллюзий. В Тбилиси он слишком близко соприкоснулся с «системой», чтобы не понять: не только карьера, но и жизнь может оборваться в любой момент, неожиданно. И вполне вероятно, что именно тогда в его отношении к профессии появился некий элемент цинизма: оперетта — пожалуйста! Про доблестный труд молодежи — пожалуйста!..

Надо было выжить во что бы то ни стало.

Но кто может бросить в него за это камень?

Кто из переживших это страшное время честно и открыто скажет, что нет у него греха?

Но решение режиссера возглавить Московский гастрольный реалистический театр можно объяснить и иначе, если вспомнить опыт его педагога, Алексея Дмитриевича Попова, который в 1935 году стал руководителем Театра Красной Армии.

«...По-видимому, жила во мне какая-то особая страсть к организации, к собиранию новых людей и строительству сцены, преодолению трудностей в создании коллектива, — вспоминал А. Д. Попов. — Именно эта страсть заставила меня стать руководителем театра, где вместо сцены была эстрада глубиной в шесть-семь метров, а все сценическое хозяйство напоминало скорее полулюбительское предприятие. Декорации на сцену подавали через большое окно, выходившее на парк ЦДКА... Световая аппаратура была на уровне клубного кружка... В перспективе на площади Коммуны уже маячило новое здание театра, сцена которого должна была быть больше нашей в десять-пятнадцать раз... Я лазил по лесам строившегося здания на самый верх, смотрел оттуда через сеть лесов на сцену и видел там каких-то копошившихся муравьев: это работали электросварщики. “Вот так будут выглядеть мои актеры”, — думал я. И почему-то все-таки не сбежал от этой перспективы. Почему? Думаю, из

упрямства и потому, что вошел в азарт. Кроме того, к этому времени я уже был захвачен чрезвычайно заразительным процессом общения с армией, нашим зрителем. *Этот острый интерес к новому зрителю я всегда ощущал*: в свое время он подтолкнул меня на организацию студии в Костроме, а здесь была совсем особая аудитория» (курсив мой. — Н. С.).

Может быть, и такие мысли побудили Георгия Товстоногова искать себя в других пространствах, где есть новый зритель.

Неизвестный.

Непонятный.

Тот, которого только еще нужно было завоевать.

Завоевать — во что бы то ни стало.

В сезоне 1947\1948 годов Товстоногов поставил в Московском гастрольном реалистическом театре два спектакля — собственную инсценировку романа Николая Островского «Как закалялась сталь» и пьесу В. Масса и М. Червинского «О друзьях-товарищах». Об этих его работах сохранилось мало сведений.

Судя по рецензии Вл. Днепрова в газете «Вечерняя Москва», спектакль «О друзьях-товарищах», повествующий «о дружбе хороших и честных людей» стал «бесспорной удачей театра». Незадолго до Товстоногова эту пьесу ставили в Камерном театре режиссеры Л. Лукьянов и А. Богатырев, но молодому режиссеру удалось то, что не совсем получилось в Камерном — он собрал хороший актерский ансамбль, привлек к работе опытного художника С. Манделя и «пронизал» пьесу песней М. Табачникова «О друзьях-товарищах», ставшей популярной на долгие десятилетия.

Исследователь творчества режиссера Р. Беньяш писала о спектакле «Как закалялась сталь»: «В композиции не было ничего от традиционной пьесы. Шестьдесят четыре эпизода спектакля текли один за другим свободно, как будто перелистывались страницы романа. Экономное оформление сводилось к занавесу и самым необходимым фрагментам реальной обстановки. Герой почти не покидал сцену, а места действия как бы шли навстречу ему. Это создавало полное впечатление непрерывности движения времени. Позднее, конечно, в измененном, преображенном варианте, этот принцип нашел продолжение в таких спектаклях, как “Где-то в Сибири” и “Первая весна”».

Даже из этого немногословного отзыва можно понять: Товстоногов, мечтая выстроить свой театр, начинал в нем с того, чему научил его Николай Маршак — с создания атмосферы, которая ни в малой степени не противоречит литературному источнику, а делает литературу более зримой, одухотворенной, «своей». Свободное течение эпизодов, невидимое для

зрителя перетекание одного события в другое, были подчинены целостному режиссерскому видению. Этому научили его опыт общения со спектаклями Художественного театра, уроки Попова и Лобанова.

А еще... кто знает? Может быть, Товстоногову довелось слышать о спектакле Мейерхольда, не выпущенном, но однажды показанном зрителю? Ведь воспоминания о нем еще передавались из уст в уста спустя десятилетие...

И, может быть, уже тогда в своей интерпретации романа Н. Островского Георгий Александрович искал той свободы сочетания жизненной достоверности и театральности, о мучительных поисках которой писал Немировичу-Данченко. Ведь именно эту черту Товстоногова как интерпретатора литературы отмечали впоследствии критики.

В начале следующего 1948 года Константин Шах-Азизов, директор Центрального детского театра, пригласил Товстоногова на постановку повести молодой журналистки Ирины Ирошниковой «Где-то в Сибири».

С этого момента началась совершенно новая страница в биографии Георгия Александровича Товстоногова — его стремительный, красивый, удивительно мощный взлет к вершинам славы. Режиссер и теоретически и практически был уже готов к созданию собственного театра.

Но до этого было еще далеко.

Надо было подняться еще на несколько ступеней...

Глава 2

НА ПОЛПУТИ К ВЕРШИНЕ

Еще в Тбилиси Георгий Товстоногов искал материал, который позволил бы рассказать о современности с минимальной фальшью. В драматургии тех лет она царила безраздельно — трудовой энтузиазм мощно противостоял лени и безыдейности на заводах, в колхозах, на стройках будущего. Похожие друг на друга пьесы заполнили подмостки: шла напряженная борьба между равнодушными карьеристами и идейными комсомольцами, между «плохими» и «хорошими», характеры, в основном, были масочными, не имеющими никакого объема. А тем, кто этого объема жаждал, приходилось обращаться к классике.

Но Товстоногов понимал, что одной классикой театр жить не может, ему необходима современная драматургия, пьесы, в которых зритель увидит себя, угадает собственные мысли, тревоги, заботы. Режиссер много читал, надеясь найти такой материал. И однажды ему попала повесть Ирины Ирошниковой «Где-то в Сибири».

Спустя много лет Товстоногов вспоминал: «Автор... была отмечена несомненным литературным даром, умением наблюдать, но произведение было абсолютно нетеатральное. Просто живые наблюдения, изложенные хорошим литературным языком, своеобразные характеры, но драматургии никакой. Театр предлагал постановку многим режиссерам, все отказывались, а я за нее взялся. Меня увлек материал, и я попытался его сценически организовать. Инсценировка делалась в процессе репетиций. В результате спектакль получился и долго держался в репертуаре. Здесь я точно шел за автором, ничего не меняя принципиально, только вносил в прозу драматургические законы в той мере, в какой понимал это как режиссер».

Ирина Ирошникова, журналистка, недавний химик и комсорг, в своей первой повести рассказала нехитрую историю сибирского химического завода во время войны. В рецензии на спектакль О. Зив писал: «У сложнейших заводских агрегатов стоят юноши и девушки — вчерашние ученики ремесленных училищ. Им не хватает знаний, опыта, кое-кто из них еще не проникся сознанием своей трудовой ответственности, а между тем оборудование основного цеха настолько изнашивается, что даже при максимальном напряжении человеческих сил завод не может выполнить

фронтального задания. Необходим ремонт, но остановить цех для ремонта — значит на время прекратить изготовление продукции, остро необходимой фронту. Возникает неслыханно смелый... проект: отремонтировать огнеопасный и взрывоопасный цех на ходу... *На сцене живут, трудятся, дружат, влюбляются, разочаровываются, обижаются, совершают ошибки, становятся старше и умнее, лучше и сознательнее точно такие же юноши и девушки, какие заполняют зрительный зал. Они живут на сцене именно так, как живет советская молодежь: мечтают именно о том, о чем мечтают сотни тысяч, миллионы советских молодых людей; их волнует именно то, чем взволновано молодое поколение нашей Родины»* (курсив мой. — Н. С.).

Вовсе не из ложного пафоса я выделила курсивом эти слова из рецензии: в типичной иллюзии, в самообмане того времени сосредоточено одно из важнейших требований, предъявлявшихся искусству, культуре на протяжении нескольких десятилетий.

В этих словах очевидна двойственность, которая, как это ни парадоксально, помогает расставить некоторые акценты и понять мнимое и истинное в оценке. С одной стороны, подобные «железобетонные формулы» применяли почти к любому спектаклю, соотносимому с современностью, поэтому выделить из этой вязи реальное содержание происходящего на сцене фактически невозможно. Так же невозможно, как и из отзыва Анатолия Гребнева, смотревшего «Где-то в Сибири» уже значительно позже премьеры: спектакль «...милый, обаятельный, зал смеялся, вздыхал...». Вероятно (и Гребнев пишет об этом открыто), на столь нейтральное восприятие повлияло в немалой степени то, что перед самым началом спектакля он купил в киоске свежий номер газеты «Правда», в котором была опубликована печально знаменитая статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков»: «Не помню такого случая, — пишет Гребнев, — когда искусство так резко диссонировало бы с жизнью». Но и режиссер, и артисты, наверное, знали уже об этой статье и, если еще и не успели прочитать сами, слышали пересуды, шепот... Все это не могло пойти на пользу спектаклю и ощущениям режиссера, исполнителей...

С другой же стороны, даже из скупого пересказа можно понять, что заинтересовало молодого режиссера в повести Ирошниковой. В далекой от совершенства журналистской прозе Товстоногов обнаружил живые характеры и злободневный конфликт — неопытные, не готовые к принятию каких бы то ни было решений, молодые люди оказываются перед необходимостью это очень важное решение принять, потому что речь идет

о спасении страны, в каком-то смысле даже об исходе войны.

Журналистка, пришедшая в профессию «с производства», Ирина Ирошникова сумела уловить главные черты характеров и конфликтов, несмотря даже на то, что эти черты сильно отдавали «большим штампом»; что же касалось необходимого в те времена приукрашивания, избавиться спектакль *от этого* было тем проще, чем более живые люди представляли со страниц повести. Товстоногов был слишком умен и проницателен, чтобы не понимать этого — тем увлекательнее представлялась ему работа по очистке от штампа того, что очистке этой поддавалось.

Для того чтобы спектакль получился таким, каким он, судя по оценкам видевших его, получился в результате, необходима была кропотливая работа с автором. Нет, он не «подминал» автора под свой театр (если вновь вспомнить письмо к Немировичу-Данченко), он искал необходимую сценическую правду и ее соответствие реальной жизни, быту.

«Подобное “вмешательство” в литературный источник в дальнейшем становится для Товстоногова необходимым и обязательным в большинстве современных постановок, — пишет Е. Горфункель. — Внешне материал Ирошниковой не отличался от драматургического потока: завод, колхоз, ребята-ремесленники, энтузиасты и лентяи, победа первых — комсомольцев, беспокойных сердец. Самобытность ему, как писали, придала режиссура...»

Но не только режиссура, надо добавить, а напряженная работа над инсценировкой.

«Дневниковая форма пьесы нуждалась в свободном, лирически непринужденном театральном языке, — писала Р. Беньяш. — Герои, очень будничные и очень знакомые, были далеки от каких бы то ни было литературных ассоциаций. Не было по существу и сюжета, во всяком случае, в его каноническом виде. Не было пылких любовных связей, героической самоотверженности, мнимоглубоких идейных схваток. Не было заведомо поправимых аварий и негодяев, возвращенных на истинный путь стандартной рецептурой увещеваний. Не было сломленных судеб, восторженных встреч, заранее предугаданных откровений.

А были обиды, неприятности, обман, доверчивые признания. Была молодость. Была жизнь. Самое трудное и самое простое. Она-то и привлекла Товстоногова своей реальностью и новизной. Тем более привлекательной, чем реже она проявлялась».

Спектакль, появившийся в сентябре 1948 года, был оценен очень высоко. Рецензенты наперебой писали о «правдивом, целостном, взволнованном, сердечном» сценическом повествовании, «учившем жить»,

учившем «ответственности перед коллективом, перед собой». Восторженно отмечалось, что «зритель уходит с этого спектакля с душой, омытой живой водой насыщенного высокой идейностью советского искусства».

И снова — не станем слепо доверять словам, попытаемся проникнуть за их стройный, словно математическая формула, ряд, и обнаружить там некое «Зазеркалье» мысли.

Вспомним, что еще незадолго до этого, в 1943 году, Товстоногов ставил в Театре им. А. С. Грибоедова леоновскую «Ленушку» — пьесу, в которой действие происходит в далеком селе Кутасове, где мучительно умирает от ожогов, полученных в танке, боец Темников. Не отраженная прямо, тема войны пронизывала спектакль.

По признанию критиков, этот спектакль был неудачей режиссера, прочитавшего пьесу Леонида Леонова как своего рода мистерию. Товстоногов наполнил пьесу символикой, аллегориями... и в этом, как представляется, отразилось стремление молодого режиссера синтезировать традиции грузинского и русского театра. Почему этот спектакль не был исследован и оценен именно с этой точки зрения? — гадать бессмысленно; не располагало к тому военное время и общепринятое толкование всего, что связано было с темой войны.

«Он искал необычное в неведомом, в небывшем», — писала Р. Беньяш в цитированном выше фрагменте. И, судя по комментариям критика, не сумел найти. Или не сумел доказать, что нашел?

Кто знает, как оценивал сам Товстоногов свою постановку?

Кто может с уверенностью свидетельствовать: он признал свою неудачу?

Кто, наконец, может предположить, какой след оставила «Ленушка» в его душе?

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

Это мнение Ю. Рыбакова подтверждает весь последующий опыт режиссера.

Поставленный через пять лет спектакль «Где-то в Сибири» тоже

повествует о войне, но уже в совсем ином временном и эмоциональном измерении.

Вероятно, больше всего заинтересовало Товстоногова в повести то, как происходит формирование характера молодого человека: через цепочку почти бытовых неприятностей, непонятости, обид — на фоне большого исторического времени, которое почти исподволь диктует тот или иной поступок. И самым интересным из персонажей стал для режиссера Ваня Кочин — «отпетый прогульщик», втайне мечтающий о подвиге: «В треухе с оттопыренными ушами, в большом не по размеру свитере, в мохнатом кашне, заменявшем шубу, он вносил с собой колючий воздух суровой зимы, мальчишеский задор, глухую детскую обиду на несправедливость и жадную восприимчивость к добру», — пишет Р. Беньяш. В Ване Кочине, каким увидели его режиссер и артист В. Заливин, бурлил, по словам Р. Беньяш, «настоящий, нефальсифицированный оптимизм, просвечивала органическая, а не подрисованная красота».

Вместе с Товстоноговым над спектаклем работали молодой режиссер А. Некрасова и известный художник В. Татлин, склонный к деревянным конструкциям. Это была большая, серьезная удача не только для режиссера, но и для Центрального детского театра, переживавшего отнюдь не самые безоблачные времена. Мудрый руководитель Константин Шах-Азизов, имевший к тому времени богатый опыт работы в детских театрах, старался привлечь в эти стены самых интересных драматургов, режиссеров, художников. Он не боялся экспериментов. Благодаря Константину Язоновичу, сюда придут Виктор Розов, Мария Осиповна Кнебель, а следом за ней Анатолий Эфрос, Олег Ефремов...

В том же сезоне Товстоногов поставил еще один спектакль на сцене Центрального детского — «Тайну вечной ночи» И. Луковского, где он не удержался от искушения использовать давние приемы К. Марджанишвили: киноэкран, океанскую впадину, изображенную с помощью люминисцентных красок...

Этот фантастический спектакль, в котором речь шла (в полном соответствии со временем!) об «агентах империалистической державы», посягавших на завоевания социализма, не оставил существенного следа ни в биографии режиссера, ни в истории театра. Но, думается, был важен для Товстоногова как еще одна проба литературного материала «на злобу дня».

Спектакль этот делался очень быстро — параллельно Георгий Товстоногов начал ставить пьесу «Где-то в Сибири» в Ленинградском театре Ленинского комсомола, куда его пригласил директор Н. М. Лотошев, личность весьма колоритная, о которой необходимо сказать несколько слов.

С середины 1920-х и почти до конца 1930-х годов Николай Михайлович Лотошев работал в органах ЧК-ГПУ «на разных оперативных должностях», затем был «брошен на культуру» — стал директором киностудии «Ленфильм», затем заместителем директора Театра имени Ленинского комсомола. В годы войны и в первые послевоенные годы нашел применение своим силам в «смерше», а затем вернулся в театр, став в 1947 году директором.

Биография любопытная! Человек проверенный, для власти вполне благонадежный, Лотошев мог позволить себе такую роскошь, как приглашение молодого режиссера. Как это произошло, рассказывает в своих воспоминаниях Дина Морисовна Шварц:

«В Управлении по делам искусств все были недовольны его борьбой за снятие тогдашнего главного режиссера Михаила Викторовича Чежегова. Уважаемый человек, хороший режиссер, из тех, кого обычно называют “крепким”, М. В. Чежегов был одним из немногих режиссеров, которые владели пространством огромной сцены. Его лучшие постановки — “Молодая гвардия”, “Последняя жертва” — были масштабными спектаклями, с хорошим актерским ансамблем и пользовались большим зрительским успехом, хотя без особых открытий... Но к 49-му году серьезно пошатнулось здоровье М. В. Чежегова, его репертуарные предложения стали встречать холодный прием в театре, и Н. М. Лотошев с присущей ему настойчивостью, с думой о будущем, как его директор, не без жестокости бывшего “смершевца”, начал борьбу за уход Чежегова из театра... Стали искать замену. Все предложения Лотошев отвергал и в конце концов взял на себя миссию найти такого режиссера, какой нужен был театру и городу. Не особенно разбираясь в тонкостях театрального искусства, Н. М. Лотошев знал, что такое *талант*. Только это для него имело значение... И вот весной 1949 года Лотошев поехал в Москву искать Талант. И нашел. Он нашел молодого Георгия Товстоногова, спектакль которого “Где-то в Сибири” с большим успехом шел на сцене Центрального детского театра... Н. М. Лотошев, посмотрев спектакль и прочитав многочисленные и весьма положительные рецензии, сразу предложил Г. А. стать главным режиссером. Но Г. А. в то время был привязан к Москве, у него были свои планы, хотя в главные режиссеры его никто не звал. Он дал согласие на одну постановку. Лотошев скрыл от Г. А., что у него были полномочия пригласить режиссера-“варяга” *только* на постановку, но никак не на роль главного...».

Так Товстоногов оказался в Ленинграде.

Сегодня мы привыкли к тому, что режиссеры работают быстро,

тиражируя одни и те же спектакли в нескольких российских театрах сразу. В то время это не было принято и, наверняка, находились такие, кто осуждал молодого Товстоногова за обращение к тому же литературному материалу. Но он не тиражировал найденное, не повторял самого себя. Первым, от чего отказался режиссер, были выразительные татлинские декорации. На этот раз оформление было не конструктивистским, а вполне бытовым. Товстоногов работал с художником В. Ивановым.

Да, он очень хотел закрепиться в каком-то «большом» театре, причем, не на правах очередного режиссера, который приходит в сложившийся коллектив и делает только то, что ему доверяет руководство. К тому же пора было заканчивать с кочевой жизнью — общежития, чужие квартиры, заработки от случая к случаю... А семья — Тамара Григорьевна, Додо и два маленьких сына — оставалась в Тбилиси. Их надо было обеспечивать, детям необходим был отец. Надо было что-то придумать, как-то соединиться с родными... И в этом смысле приглашение Н. М. Лотошева оказалось, как мы любим сегодня говорить, судьбоносным.

Лотошев мечтал и о новом завлите театра. Этой фигурой, очень важной в общем театральном процессе, виделась ему молодая сотрудница Управления по делам искусств Дина Шварц. Но первые две встречи Товстоногова и Шварц ясно продемонстрировали — эти люди вряд ли когда-нибудь смогут работать вместе!

Дина Морисовна подробно описывает эти встречи в своих «Разрозненных заметках».

«Первый раз в жизни я увидела Г. А. в кабинете директора Театра им. Ленинского комсомола. Была генеральная репетиция спектакля В. Андрушкевича “Повести Белкина”, художником была Софья Юнович, с которой мы очень дружили. С Андрушкевичем и Юнович мы вошли в кабинет директора, чтобы сказать Лотошеву, что со спектаклем все в порядке, можно его “сдавать”. А было заведено такое правило — без просмотра инспектора театрального отдела спектакль не мог быть предъявлен к приемке реперткомом. А этим инспектором как раз была я и ничего чудовищного в этом милом обычае не видела. Но я всегда говорила “можно”, несмотря на мое личное мнение... Директор сидел на своем месте за столом, напротив в кресле сидел молодой человек восточного типа, как теперь сказали бы “кавказской национальности”, худощавый брюнет в очках. Он был похож на молодого ученого, физика или математика, или на шахматиста, но никак, по моим представлениям, не походил на режиссера. Лотошев нас познакомил..., и я сразу стала хвалить спектакль... Этот молодой человек сначала смотрел на меня с удивлением,

а потом презрительно отвернулся и “выключился” из происходящего, как умел выключаться только Г. А., когда ему становилось неинтересно. Спектакль в самом деле был на редкость неудачным, как говорится, “ни одного попадания” в Пушкина. Но мне тогда очень не понравился молодой режиссер — еще ничего не сделал, а столько гонора, столько презрения, не сказал ни единого слова... Наша компания очень осуждала этого зазнайку... Потом мне позвонил Лотошев и сказал, что я “перестаралась”. Он все же надеялся, что Георгий Александрович останется в Ленинграде и возглавит театр, а также думал все же обо мне как о будущем завлите, а теперь не знает, как быть. Я произвела на молодого режиссера чудовищное впечатление...»

Но юной и задиристой инспекторше Управления было наплевать, как отнесся к ней этот варяг-зазнайка. Вскоре последовало следующее столкновение, уже более острое.

В те времена театр не получал никаких денег на постановку, пока не был утвержден макет. Для подписания акта о приемке требовались представители из изобразительного и театрального отделов Управления. И правило это касалось не только молодых художников, так же принимались макеты таких корифеев, как Рындин, Мандель, Бруни, Григорьев... В общем, однажды Дина Шварц оказалась в комиссии по приемке макета спектакля «Где-то в Сибири» вместе со своей подругой Ириной Дервиз, представительницей изоотдела.

«Ирина сразу стала все отрицать, говорила с апломбом и весьма неточно. Я не услышала ссылок на пьесу и почувствовала недоброе. Когда она закончила, Г. А. спросил: “А вы пьесу читали?”, и я с ужасом слышу: “Я пьесу *не* читала, но...” — “А вот ваше *но* меня совершенно не интересует. И говорить с вами я дальше не буду”. В общем, не помню, что было дальше. Я чего-то вякала, пытаюсь объяснить, что “я-то пьесу читала, но у меня есть претензии к макету”. Г. А. сказал что-то вроде “покиньте помещение”, и мы гордо ушли... При выходе из театра мы встретили Лотошева, он уже все знал, и лица на нем не было. Я уговорила Ирину, мы подписали акт и ушли. Я сказала Лотошеву: “Николай Михайлович, вы понимаете, что о моем завлитстве теперь и речи быть не может”. Он грустно покачал головой».

После ленинградского дебюта Георгия Александровича в газетах писали: «Уже сейчас не будет преждевременным утверждать, что в лице Товстоногова, впервые выступающего у нас в качестве постановщика, отряд ленинградских режиссеров пополнился мастером, умеющим работать с актерами, реалистически правдиво и глубоко раскрывать текст пьесы, е

идейное содержание». Так критик С. Осовцев выразил не только свое собственное мнение.

В ленинградском спектакле «Где-то в Сибири», судя по прессе, акценты не изменились. Но и абсолютным повторением московского он не был. И дело не только в другой сценографии, но и в новом актерском наполнении, которое нередко меняет смыслы. По-прежнему главным героем оставался Ваня Кочин. Здесь его играл Глеб Селянин, в ту пору студент режиссерского факультета Ленинградского театрального института. Этот исполнитель, как свидетельствуют рецензии на оба спектакля, внес свои краски в образ: он сделал акцент на ощущении обманутости, возникавшем у Вани Кочина оттого, что равнодушные окружающие не смогли рассмотреть, что этот парень способен на многое. Благодаря чему возникала иная атмосфера спектакля, иное наполнение характеров...

Но вернемся вновь к воспоминаниям Дины Шварц, которая по воле судьбы оказалась тем самым представителем Управления, который по правилам должен был пойти на генеральную репетицию и в пустом зале смотреть спектакль, чтобы доложить начальству, может ли он быть показан высокой комиссии.

«Г. А. я не видела, рядом со мной сидел Лотошев. Поднялся занавес. На сцене мои друзья-артисты — Глеб Селянин, Галя Дунаева, Лайма Сальдау, Нина Родионова, Инна Слободская, Зина Антонова и другие. Но что с ними? Откуда такая легкость, раскованность, откуда атмосфера правды быта и в то же время романтики юных и неунывающих людей? Я такого в нашем городе не видела. Я забыла, что сижу в пустом зале, смеялась и плакала. Я видела то, о чем мечтала всегда в институте — о вахтанговском духе. И здесь это было. Я ушла из театра, так и не увидев режиссера, восторг высказала Лотошеву и всем в Управлении. Очень жалела о том, что так неудачно сложились отношения с Товстоноговым, я бы пошла к нему в завлиты, не задумываясь. К этому времени он дал согласие быть главным. И каково было мое удивление, когда на другой день к моему начальнику пришли Товстоногов и Лотошев просить меня в завлиты. Они беседовали без меня, мне об этом сказал после их ухода Ю. С. Юрский (отец Сергея Юрского. — Н. С.). Я сказала, что счастлива и немедленно ухожу...

Первое время я не знала, что делать, стеснялась и Товстоногова, и артистов, на репетиции не ходила. Потом я спрашивала Г. А., как случилось, что после всего он решился пригласить в завлиты именно меня, когда у него было пятеро желающих и знакомых. Он сказал, что во время репетиции следил за мной из ложи, и я идеально реагировала на все: так,

как он хотел, и нестандартно. Так определилась моя судьба на всю жизнь».

Позже Дина Морисовна говорила об этой работе режиссера: «Спектакль о ремесленном училище был поставлен так, как будто Георгий Александрович несколько лет провел в этом училище. На самом деле он понятия не имел о реальной жизни этого училища. Но его интуиция художника сделала правдивой всю эту историю...

Вот тут я поняла, что если этот человек меня пригласит работать с ним, то я буду, потому что это был идеал режиссуры, моя театроведческая мечта, там были юмор и патетика, правда жизни, вахтанговское начало и мхатовское соединялись».

В спектакле «Где-то в Сибири» молодой театровед Дина Шварц увидела и оценила, может быть, главное в таланте Георгия Александровича: умение соединить глубокий психологизм мхатовского начала и яркую зрелищность вахтанговской театральной школы.

После успеха первой постановки случилось то, чего Товстоногов давно ждал — он почувствовал почву под ногами. Он оказался там, где суждено было строить свой театр и свой дом.

Первое время пришлось жить в общежитии, но это было уже какое-то подобие стабильности, у Георгия появилась постоянная работа и вместе с ней надежды на устроенный со временем быт. Тамара Григорьевна решила, что семья должна соединиться. Сама она наотрез отказалась уезжать из Тбилиси — и сегодня, когда ее давно уже нет на свете, Натела Александровна считает: мать не хотела покидать свой дом, потому что в глубине души продолжала верить в возвращение мужа. Она ждала Александра Андреевича. Пусть больного, немощного, исстрадавшегося, искалеченного морально и физически, но — живого. Ведь говорил же Хурденко Нателе, что сделал все возможное!..

Все возможное...

Додо с мальчиками отправилась в Ленинград. Она в это время училась в Медицинском институте в Москве. Пришлось переводиться на заочный, оставлять свое «мужское семейство» больше чем два раза в год, во время сессий, она уже не могла. Матери рядом не было, все заботы легли на ее плечи.

Устроились в общежитии.

Вскоре у Товстоноговых появился сосед — Георгий пригласил в свой театр Евгения Лебедева.

По воспоминаниям Анатолия Гребнева, они случайно встретились на бирже в Москве: «Летом... 1949-го я узнал от Евгения Лебедева, что Гога получил театр в Ленинграде. Женя Лебедев, тогда еще Женя, встретил его в

Москве на актерской бирже. Сам он только что покинул Тбилиси, и тоже по личным обстоятельствам; приехал в Москву в поисках работы — и вот встретил на бирже Гогу. Тот с места в карьер пригласил его с собой в Ленинград, на роль Сталина в спектакле “Из искры”, который собирался ставить».

Об этой поре их жизни со слов Нателы Александровны пишет Рудольф Фурманов: «Георгий Александрович был абсолютно беспомощным в быту, и Евгений Алексеевич очень помогал Додо управляться с мальчиками и по хозяйству. Беспечная пятнадцатилетняя девчонка, которую он помнил по Тбилиси, стала серьезной “матерью семейства”. Она должна была воспитывать двух малышей, успевать приготовить, убрать, накормить, и еще выучить “свои кости”, как она называла медицинские учебники... А ведь, в сущности, она была совсем девчонкой! И была достаточно непрактичной, как и ее брат. Обмануть их ничего не стоило...

И Евгений Алексеевич взял “шефство” над ними. Он умел делать все: выкупать и перепеленать грудного младенца, выбрать хорошее мясо, приготовить вкусную еду, перелицевать пальто, побелить потолок, наловить рыбы, поставить набойку — все, за что он брался, у него получалось. Когда Додо уезжала в Москву на сессию... Лебедев, не в силах расстаться на вокзале, ехал с нею до Бологого и там, пересев на встречный поезд, к утру возвращался домой, играть спектакль.

Они поженились».

Таким образом, не только творческая, но и личная судьба Товстоногова и Лебедева, режиссера и его артиста, соединились навсегда. А потому необходимо небольшое отступление, своего рода рассказ о той части жизни великого артиста, что предшествовала этому абсолютно органичному соединению.

...Он происходил из семьи священнослужителя. У отца Алексея, приход которого находился в Балакове, неподалеку от Самары, было пятеро детей. В 1930-е годы, пытаясь спасти и сохранить свою семью от жестоких антирелигиозных кампаний, отец Алексей переезжал с места на место, меняя приходы. Его детям довелось испытывать на себе все «прелести» жизни: в школах их дразнили, травили, избивали... А как же? Они ведь классовые враги, а религия — опиум для народа!..

Евгений, старший в семье, был наделен незаурядными способностями. Позже его многогранный талант проявился не только на сцене, но и в искусстве резьбы по дереву, которой он увлекался всю жизнь, и в литературном даре. Вряд ли возможно описать годы его детства и отрочества лучше, чем сделал это сам Евгений Алексеевич в своих

рассказах и в книге «Испытание памятью». Детская память навсегда запечатлела страшные эпизоды: арест отца; гибель старого священника, которого запрягли вместо лошади в телегу и гоняли вокруг церкви до тех пор, пока он не упал замертво; зверское избиение брата, в результате которого он стал эпилептиком; отправка сестер в детский дом...

В юности Евгения ни на минуту не отпускал животный страх: он боялся, что в Московском театральном институте, куда он поступил одновременно с Товстоноговым, узнают о его происхождении; он едва не умер от ужаса, когда неожиданно в коридоре института встретил группу из Самарского ТРАМа — эти люди однажды уже пытались расправиться с ним.

Но не только моральные страдания мучили будущего артиста в то время: «Всю весну и лето болел фурункулезом. Двадцать восемь фурункулов по всему телу! Они крепко, глубоко впились в меня, портили кровь. Потом прицепилась малярия. Через сутки, в три часа дня — точно как по расписанию — приходила ко мне и, если к трем часам я не успевал добраться до общежития, хватала меня на улице, в трамвае и трясла, как припадочного. Ни тепло, ни чужие руки не могли меня удержать. На улице жарко, а мне холодно. Дрожал так, что зуб на зуб не попадал. Потом из холода — в жар. Я терял сознание, точнее — начинался бред при высокой температуре. И казалось мне, что земной шар разрывается, земля сыплется на голову. Потом я летел в какую-то красную пропасть, все горело. Малярия и фурункулез...

В проходной общежития меня не узнавали и требовали студенческое удостоверение. Я ходил скрюченный, фурункулы не давали мне выпрямиться, повернуть голову, потому что на шее их было сразу три, и не маленьких, а больших».

Как говорится, «не было бы счастья, да несчастье помогло». Центральный техникум театрального искусства реформировали в ГИТИС, и будущего артиста направили в школу Камерного театра. Он постеснялся идти туда, где «целовали дамам ручки не на сцене, а в жизни», где шли спектакли «Адриенна Лекуврер», «Машинель», «Негр», «Любовь под вязами», музыкальные «Жирофле-Жирофля», «Сирокко». Как можно было прикасаться к этому иному миру в залатанных брюках, рваных носках, с прыщавым лицом?!

Лебедев начал искать работу и нашел ее на кондитерской фабрике «Красный октябрь». Шоколадный цех и стал для него лучшим доктором: Евгений получил возможность есть шоколад, миндаль, вафли, пить молоко, а огромная печь, в которой жарились какао-бобы, обдавала таким

немыслимым жаром, что малярию как рукой сняло.

Можно было продолжать учиться...

После окончания института Лебедев оказался в Тбилиси, в ТЮЗе под руководством Николая Маршака. По воспоминаниям артиста, Николай Яковлевич «ревниво относился к своему детскому театру. Все, что делал и говорил Маршак, было интересно и своеобразно. Это был настоящий художник, он владел четкой, выразительной театральной формой, хорошо чувствовал стиль автора. Свои спектакли он не приземлял, а романтизировал. Красочность, яркость, занимательность выразительных средств, театральность — вот что любил Николай Яковлевич. В работе над спектаклем он шел своим путем, его пугала система Станиславского, он боялся актеров, пришедших из ГИТИСа.

Мы с ним спорили, и мы его погубили. Он стал бояться самого себя и нас».

Это очень важное признание!

В словах Лебедева мы отчетливо слышим, *что* именно втянуло школьника Товстоногова в маршаковский ТЮЗ и *что* стало ему мешать со временем; *какие* уроки оказались усвоенными на всю жизнь и переосмысленными, а *какие* не оставили следа.

«Режиссер будил мое воображение, — писал Евгений Лебедев. — Увлекая меня, Николай Яковлевич увлекался сам. Он говорил много и долго, вставал, садился, опять вставал и опять садился. Играя, он уходил в своем воображении так далеко, что появлялись Ромео и Джульетта, ДонКихот, Синяя птица, Буря, Шекспир, Шиллер, Сервантес, Гете, Андерсен, Пушкин, Лермонтов, но только не Алексей Толстой. Он самого себя считал Алексеем Толстым: “Я и Алексей Толстой — мы думаем так...”».

О каких репетициях идет речь, можете спросить вы? — так Маршак работал над спектаклем «Золотой ключик», где Евгений Лебедев играл пуделя Артемона.

И из этого рассказа артиста вырисовывается многое — то, что захватило безоглядно школьника Гогу Товстоногова: невероятная эрудиция, повышенная эмоциональность, умение отождествить себя с автором, содержательность репетиционного процесса, который превращался в увлекательнейшее путешествие в мир литературы... Может быть, потому и боялся Маршак «актеров, пришедших из ГИТИСа» в ТЮЗ и приносящих в его стены систему Станиславского, что понимал: они уже прикоснулись к другой школе, они уже познали *метод* как нечто очень важное — тем сложнее увлечь их, подчинить собственной воле?..

В настоящем театре не может и не должно быть никаких споров, есть лишь один безусловный лидер. Наверное, этот постулат Георгий Товстоногов усвоил именно тогда, в театре Николая Яковлевича Маршака...

В воспоминаниях Евгения Алексеевича Лебедева есть пронзительный эпизод. Во время репетиций «Золотого ключика» в Тбилиси приехала из госпиталя, после контузии на фронте, его сестра: «в морской форме — маленькая, толстенькая морячка».

«В середине репетиции она вдруг встала и закричала: “Чем вы занимаетесь?! Напустить бы на вас всю нашу полундру! Там люди гибнут! Война! А вы сказочки играете! Собаку изображаешь?! Этого вашего толстого режиссера на один бы денек к нам под Новороссийск! И тебя бы вместе с ним!..”

Сестра вернула нас из сказочного мира в реальность. Что такое мы с нашим театром, с нашими спектаклями? Спорим об искусстве, о своей профессии, о задачах, кусках, сквозных действиях, о методе работы... Идет война! Нет хлеба, жрать нечего, госпитали заполнены ранеными, немцы близко, а мы в лесу Карабаса-Барабаса ловим, он для нас Гитлер. Лиса Алиса и кот Базилио — шпионы. Буратино, Мальвина и я, пудель Артемон, — мы с ними воюем. И у нас никто не умирает, ни *кого не* контузило...».

Трудно сказать, в какой мере эта гневная отповедь сестры подействовала на молодого артиста, но он начал проситься на фронт, ушел добровольцем и оказался в той части, которая дислоцировалась в Керчи. Но и в армии Лебедев не мог оторваться от профессии: по воспоминаниям Нателы Александровны Товстоноговой, именно к этому времени относятся блистательно сочиненные и сыгранные им для однополчан этюды, самым известным из которых была его знаменитая Баба-Яга...

К счастью, директору ТЮЗа Вассерману удалось убедить какое-то высокое начальство, что артист Лебедев необходим ТЮЗу, он поехал за Евгением Алексеевичем и увез его из Керчи буквально накануне страшного сражения, из которого почти никто не вернулся...

Судьба!..

Война закончилась. Лебедев по-прежнему играл в ТЮЗе. Он был до такой степени увлечен своей работой, что даже не прореагировал на письмо А. Я. Таирова с предложением «вернуться в отчий дом», в Камерный театр. И, наверное, мы вправе предположить, что не только работа не позволила артисту уехать из Тбилиси, но и юная Додо, чувства к которой он тщательно скрывал.

Но это письмо Таирова Лебедев вспомнит позже — в книге «Великий

лицедей», где собраны очерки, биографические зарисовки самого артиста и воспоминания о нем, есть маленький этюд под названием «Почему я тогда не подошел...» — запоздалое, безжалостное покаяние.

«Я не подошел к Таирову, когда в сорок девятом его вызвали в Комитет по делам искусств на последнюю коллегию.

Я видел, как он поднимался по лестнице. Совсем другой Таиров, не тот, которого я так хорошо знал. Костюм на нем сидел совсем не по-таировски, словно с чужого плеча. В белый крахмальный воротничок с черным галстуком была вдета чья-то, совсем другая, не таировская шея. И только прежняя трясущаяся ладонь приглаживала редкие длинные волосы с затылка наверх, привычно закрывая белую лысину...

Вот тут-то и надо было подскочить, взять его под руку, помочь. Я первый раз видел его одного. Он всегда был окружен людьми, внимавшими ему. Но это было тогда, когда у него все было хорошо, и тем, кто был с ним рядом, тоже было хорошо...

Атмосфера Камерного театра — это атмосфера Александра Яковлевича и Алисы Георгиевны. Одухотворенность чувствовалась в каждом члене труппы, даже в тех, кто протестовал или бывал недоволен... Первым отказался от Александра Яковлевича Михаил Жаров. Я помню, как с маленькой группой неизвестных артистов он сидел в последних креслах партера и улыбался, когда бурлила и кипела бездарная накипь актерская. Между тем в «Оптимистической трагедии», поставленной Таировым, Жаров сыграл свою лучшую роль — Алексея. Расправляясь с Таировым, обвинили и Алису Георгиевну в том, что она «с пеною у рта и брызжа слюною защищает (кого? своего мужа!) буржуазного... эстетствующего... чужого...» и т. д. и т. п.

— Алиса Георгиевна! Выйдем отсюда! Это не наш театр! — решительно встал Александр Яковлевич и вместе с Алисой Георгиевной вышел из зрительного зала...

...Почему я не подал руки Таирову, когда он поднимался на свою Голгофу? Я, как апостол Петр, спрятался от своего учителя.

Я не плакал, но я жалел его, сочувствовал ему и не подошел, а ведь надо было...

Кто я был тогда? И до меня ли ему было? Долго бы, наверное, пришлось ему вспоминать, кто я такой. И все же надо было подойти! Ему, может быть, не сочувствие тогда было нужно, а просто кто-нибудь из людей. Ведь после прожитой жизни он поднимался один. Совсем один».

Как, каким образом оказался Евгений Алексеевич Лебедев в тот день на коллегии министерства? Он не пишет об этом и, вероятно, узнать этого

уже невозможно. Но, похоже, сама судьба привела его в тот день в то место...

В Ленинград по зову Георгия Товстоногова Лебедев отправился с особенным воодушевлением — ведь туда поехали Додо и мальчишки...

Начиналась новая полоса жизни. Теперь они были вместе, уже навсегда.

А тем временем Георгий Товстоногов, главный режиссер Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, продолжал работать над так называемой «молодежной темой». К тому же театр носил имя Ленинского комсомола — где же, как не здесь говорить в полный голос о том, что вызывает тревогу, беспокойство?! Где же, как не здесь пытаться из несовершенного литературного материала добывать золотые крупички правды о времени и о тех, кому на долю это время досталось?!

Но оно, это же самое время, диктовало свои законы. Приближалось 70-летие Сталина, и театр имени Ленинского комсомола должен был подготовить подарок вождю к юбилейной дате.

«Когда студент Товстоногов приезжал на каникулы в Тбилиси, там сразу в трех театрах шла пьеса Ш. Дадиани “Из искры”, — пишет Е. Горфункель. — То была целая политическая кампания с “соцсоревнованием”. На основе сей канонической пьесы о Сталине выработалась концепция исторического спектакля вообще: мудрый вождь объединяет разрозненные царства, княжества, народы, вождь обязательно преследует “великие цели” (рецепт для тбилисских постановок о Богдане Хмельницком, Георгии Саакадзе и пр.). Товстоногов вспомнил все это уже в Ленинграде, когда Ленком готовился к семидесятилетию Сталина. За прошедшее десятилетие пьеса устарела, несмотря на ее “вечную”, как полагали в 1937 году, тему».

В телевизионном фильме 1990 года, снятом после смерти Товстоногова, использованы фрагменты его выступлений разных лет. Во время одного из них он вспоминал о спектакле «Из искры»: «У меня был репрессирован отец в 37 году. Меня исключили из института как сына врага народа. Потом Сталин сказал, что дети за отцов не отвечают, и меня восстановили обратно. Как сегодня я это понимаю, так и в 37 году понимал. Ничего не изменилось в оценке этих событий. Мне было все ясно тогда. Я к 70-летию Сталина поставил “Из искры” о молодом Сталине. Нам приказали. Поставил и получил Сталинскую премию. Булгаков тоже написал пьесу “Батум” о молодом Сталине. Если я не выполнил — меня снимают».

Ни цинизма, ни ложного пафоса в этих словах нет. Есть четкое

понимание времени и своего места в нем. Гамлетовский, в сущности, вопрос: быть или не быть? Терять только недавно обретенный театр или остаться и продолжать строительство? А если терять, то во имя чего?

Из дня сегодняшнего судить легко не только новым поколениям. Ведь даже глубокий исследователь Е. Горфункель, припоминая в связи со спектаклем «Из искры» тбилисские «Кремлевские куранты», пишет о начале «верноподданических, или, как их называют на цеховом жаргоне “датских” спектаклей»: «Произведения о Сталине, о Ленине, революции и революционерах с железной регулярностью ставились Товстоноговым». Впрочем, она сама себя поправляет: «Мы понимаем Мольера, когда читаем его посвящения и письма Людовику XIV. И теряем способность понимания, перебирая афиши, из года в год украшенные очередными шапками: “со дня рождения”... “годовщина”... Последняя премьерная афиша Товстоногова красным возвещала о посвящении семидесятилетию Октября. Он выполнял повинность до конца, хотя никогда не принадлежал к обольщенным идеалами большевизма... Впоследствии он избегал откровенного двуличия. Сталинская эпоха в этом смысле была безальтернативной. Товстоногов застал самый ее финал и вертелся не слишком долго...

“Из искры” —...первая из них (премьер-подношений. — *Н. С.*), в которой очевидное и неизбежное лакейство завуалировано неким театральным перевозбуждением».

Неужели сегодня, отойдя на достаточно далекое расстояние, мы не можем позволить себе роскошь понять Товстоногова так, как понимаем Мольера?

Товстоногов не двуличничал, не подличал — он отстаивал право на свой театр настолько, насколько это было возможно. Он жил идеей сохранения того здания, в фундамент которого положили свои камни Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Михаил Чехов, Попов, Лобанов, Таиров, Марджанишвили, Ахметели...

И понимал, что каждый из них вынужден был делать и делал уступки времени.

Товстоногов пытался противостоять наиболее циничным, наиболее гадким для него «веваниям» лишь тем, чем мог, не разрушая то здание, ради которого, целями которого жил: он никогда не вступал в партию, хотя положение художественного руководителя театра обязывало к этому, и всегда писал в анкетах, отвечая на вопрос о социальном происхождении: «из дворян». Пусть сегодня этот «бунт» кажется кому-то наивным, но это был все-таки бунт против существующей системы.

Он делал то, что мог: переписывал несовершенный литературный материал для своих «датских» спектаклей, при этом старался, чтобы они не были «штуками», как писал он к Немировичу-Данченко, а давали пищу для размышления. И, как многие его современники, нередко испытывал двойственность в отношении к власти.

Но к этому разговору мы будем еще не раз возвращаться.

Да, Георгий Александрович Товстоногов, как и все другие мастера, вынужден был выбирать пьесы к определенным датам. Но в отличие от многих его современников история была ему не безразлична; он видел мощные характеры, страсти, перелом эпох и пытался запечатлеть это в своих спектаклях «Оптимистическая трагедия», «Гибель эскадры», «Поднятая целина», «Тихий Дон», «Три мешка сорной пшеницы»... Товстоногов обладал непарадным гражданским самосознанием — потому, быть может, видел острее многих.

Польский режиссер Эрвин Аксер, поставивший в Большом драматическом театре три спектакля, уже после смерти Георгия Александровича писал в своих воспоминаниях: «В России 60—70-х годов понятие “гражданская позиция” означало, как это ни парадоксально, не конформизм, а способность — не навлекая на театр репрессии, а на спектакль угрозу закрытия властями — что-то навязать или протащить благодаря поддержке общественного мнения (поскольку таковое все же существовало, хотя и в определенных рамках), благодаря искусству дипломатии, хитроумию, игравшим огромную роль личным связям, наконец, благодаря поддержке некоторых политиков.

Назначение театра в Советском Союзе можно сравнить с назначением арены в древнем Риме. Даже кое-кто из партийных боссов хаживал в театр для собственного удовольствия и неохотно ущемлял его и без того ограниченные права. С другой стороны, зрительская элита с точки зрения *sui generis* (лат. — своего рода. — Н. С.) оппозиции — а может, следовало бы сказать, исходя из ничуть не менее важного представления об общественной порядочности — сурово оценивала позицию постановщика.

Товстоногов, как сам не раз говорил, не чувствовал в себе призвания к мученичеству. Люди театра — если уж так случается — чаще всего становятся мучениками невольно, вопреки собственному желанию. Товстоногов восхищался Солженицыным, но не завидовал его лаврам, заслуженным слишком дорогой ценой... Будучи подлинным человеком театра, он не пренебрегал почестями. Не уклонялся от официальных наград. Однако не уклонялся и от риска, если этого требовали совесть и темперамент» {Перевод с польского К. Я. Старосельской.}

Это — характеристика Товстоногова 1960—1970-х годов, но нет никаких сомнений, что в полной мере относится она и к более раннему времени.

Вернемся в другое десятилетие, к спектаклю «Из искры».

Несмотря на то, что постановка «подарка» к юбилею вождя была необходимой, спектакль оказался под угрозой. Чересчур тщательно работая над литературным материалом, совершенствуя и доводя до необходимой объемности характеры, режиссер перестарался — жанр повествования неуловимо изменился: вместо «подношения», в котором герой мог увидеть свою вычищенную и расписанную всеми красками биографию, получилось историко-публицистическое полотно, в котором, по словам рецензента А. Млодика, «жанровые сцены уступили место глубокому, разностороннему показу идейной борьбы».

В упомянутом уже телевизионном фильме есть рассказ Товстоногова о том, как на спектакль пришел заведующий театральным сектором управления по делам искусства Ю. Юрский (отец Сергея Юрского) с товарищем: «Его фамилия была Щербина, выяснилось, что он был одним из редакторов “Правды”... Он посмотрел спектакль. Мне сегодня запретили спектакль, а через день — подвал в “Правде” и называется “Страницы вдохновляющей борьбы” о моем спектакле...».

По воспоминаниям тех, кто с ним общался, Владимир Родионович Щербина, известный литературовед, был типичным чиновником, делавшим всегда все, что нужно. Но в отличие от многих своих собратьев он был добродушен; кроме того, долгое время служил политработником на флоте. Кто знает, может быть, его сердце было по-настоящему ранено морскими пейзажами в спектакле или «захватывающим зрелищем знамен батумской демонстрации 1902 года», сцены, о которой он на протяжении своей статьи вспомнил несколько раз? Может быть, эмоциональный накал происходящего пробудил в душе память о морском прошлом?

Кто знает?..

Во всяком случае, статья в «Правде» спасла спектакль «Из искры».

«Зараженный яркой праздничной театральностью, смелой сценической выдумкой, образной зрелищностью и горячим публицистическим накалом спектакля, зал искренне аплодировал еще до того, как задумывался о действительном содержании виденного, — писала Р. Беньяш. — Но исторические пропорции в произведении оставались сдвинутыми. Правда, о которой мечталось и крупницы которой так энергично были извлечены из-под парадных покровов пьесы, померкла перед настойчивой необходимостью оправдать то, что нуждалось в разоблачении. И спектакль,

верный и чуткий в частностях, в целом доказывал то, против чего восставал.

Режиссерская работа была изобретательна и талантлива. Но талантливость только подчеркивала несоизмеримость задачи и возможности осуществления. Спектакль был высоко оценен. Но он угрожал самому дорогому свойству таланта — правдивому чувству времени. К счастью для Товстоногова, перед этой угрозой он устоял».

И в этих словах слышна полуправда. «Правдивое чувство времени» для Товстоногова заключалось в другом — в том, о чем он сбивчиво писал Немировичу-Данченко. Реалист (не циник!), он хорошо понимал, что пафос времени лжив сам по себе. Не стоит забывать, что он долго жил в Грузии, на родине Сталина; что род Папिताшвили связан был с Гори; что, наконец, сам он был сыном «врага народа», еще не реабилитированного...

Все это вместе, весь комплекс ощущений, переживаний, сомнений — слишком сложен, чтобы пытаться отделаться от него несколькими осуждающими или сочувственными словами. «Стерев случайные черты», не всегда можно было увидеть прекрасный мир. А точнее — его нельзя было увидеть вообще, потому что не случайными были эти черты, не легкими, акварельными, а глубокими, словно царапины, набухающие изнутри кровью...

В числе несомненных удач спектакля единодушно отмечался рецензентами образ Сталина, воплощенный Евгением Лебедевым. «Просто и строго» (по словам В. Щербины) играя эту роль, артист добивался необходимого эффекта: он был центром каждой сцены, каждого эпизода, он цементировал действие, он был «доступен каждому и с каждым связан. И запоминался он не в окружении толпы, а окруженным единомышленниками. Герой возникал на сцене таким, каким хотели видеть его авторы спектакля» (Р. Беньяш).

Задача была выполнена. Что бы ни говорили мы сегодня, но, судя по описаниям отдельных сцен и сценического повествования в целом, Товстоногову удалось пройти по лезвию бритвы, не соскользнув ни в одну, ни в другую сторону.

Можно только догадываться, ценой каких нервных усилий, глубоких внутренних конфликтов достигалось это хрупкое равновесие. Каким количеством выкуренных папирос, эмоциональных всплесков и спадов измерить то человеческое и творческое духовное напряжение, которое вместилось в спектакль «Из искры»?

Ведь — повторим еще раз! — Товстоногов не вел дневников. Он был человеком достаточно замкнутым, закрытым для всех.

Он должен был выжить — ради собственного театра, ради собственных сыновей. И он выжил.

За спектакль «Из искры» режиссер Георгий Товстоногов и артист Евгений Лебедев были удостоены Сталинской премии.

А теперь попытаемся представить себе, какие чувства испытал Георгий Александрович Товстоногов, когда в 1976 году получил такое письмо:

«Совсем недавно, в возрасте девяноста лет умер довольно маленький писатель Родион Коркия. Незадолго перед смертью его посетил хорошо ему знакомый поэт. Умиравший, но еще находящийся в здравом рассудке, признался ему в следующем: “Из искры” Ш. Дадиани — моя пьеса”. Не удивляйтесь. В тридцать седьмом Берия вызвал Шалву к себе и сказал: “Вот в России граф Алексей Толстой написал “Хлеб”. Цена этого “Хлеба” для нас особенно ценна тем, что его написал граф, пусть даже бывший. И нам очень хотелось бы, чтобы князь Дадиани написал о революционной деятельности товарища Сталина в Грузии... Ш. Дадиани отказался, и тогда Берия вызвал Коркию и велел писать ему, но автором будет значиться Дадиани. Берия обещал щедро отблагодарить. Слово сдержал — преподнес вот эту 4-х комнатную барскую квартиру, и это в то время, когда даже большие писатели ютились в клетушках».

Юрий Рыбаков, опубликовав это письмо в своей статье «Молодой Товстоногов» на страницах журнала «Театр», комментирует: «Ни опровергнуть, ни подтвердить эту историю нельзя, но можно себе представить, что, получив это письмо, Товстоногов почувствовал укол в сердце от напоминания о его — пусть подневольном — участии в прославлении “вождя народов”, о всей жизни, проведенной в атмосфере страха».

Страх был. Но в лучших спектаклях Товстоногова он преображался и заставлял забывать о себе не только режиссера, но и зрителей, ничуть не меньше охваченных тем же страхом...

Следующей постановкой этого сезона стал «Испанский священник» Д. Флетчера, спектакль-реакция, спектакль-отдохновение. Вот что рассказывала о работе над «Испанским священником» Дина Шварц в одной из радиопередач:

«У нас был спектакль (Георгий Александрович поставил вместе с режиссером Сашей Гинзбургом) “Испанский священник” Бомонта и Флетчера в замечательном переводе Лозинского. Это был год “космополитизма”, пятьдесят первый год.

Георгий Александрович очень подружился с Михаилом Леонидовичем

Лозинским. Я тоже ходила к нему домой... Он жутко нуждался, он уже начал болеть. И театр давал возможность существовать. Аншлаги были абсолютные. И успели сыграть, по-моему, два спектакля, когда пришел запрет. И обком комсомола, и все: “Как это так?! В Театре Ленинского комсомола вы показываете спектакль, где старому мужу изменяет молодая жена. Это безнравственно! Спектакль не пойдет, если вы не переделаете ее в племянницу!” Представляете, нам идти к Лозинскому, чтобы он исправлял знаменитых английских драматургов.

Но мы пошли, потому что жалко было спектакль. Яркий, много актерских удач. Мы согласились. Пусть она будет племянницей...

Лозинский очень смеялся...

После этого в театре был капустник, будто мы ставим “Ромео и Джульетту”. Меня изображала артистка Рубановская, Георгия Александровича — Мурский. А Лупекий изображал Шекспира. И мы вымарывали Кормилицу из пьесы, потому что она говорит неприличные слова. Хохот был! Так они смешно играли, решили сделать Ромео и Джульетту братом и сестрой...

Так было с “Испанским священником”. Причем был такой замечательный, умный секретарь обкома комсомола Зайчиков. Он шесть раз смотрел этот спектакль. Я говорю: “Василий Никифорович, почему вам можно шесть раз смотреть, а зрителям?” — “А меня уже нельзя испортить, я подкованный, — говорил он с юмором, — а молодежь вы разлагаете!”

Но мы играли. Играли».

Вероятно, «Испанский священник» все же был важен в процессе становления театра: за сезон 1949\1950 годов Товстоногов выпустил только два спектакля — «Из искры» и «Испанского священника», сезоном раньше — «Где-то в Сибири». Обсуждение итогов сезона в Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества 25 декабря 1949 года засвидетельствовало, что именно этот год стал «поворотным пунктом в истории этого театра».

«Сезон проработок» начнется позже, уже в 1953 году, а значит, мы вправе делать выводы о том, что с 1949 по 1953 годы работа Товстоногова в Театре имени Ленинского комсомола была удачной.

Слова о «поворотном пункте» следует, конечно, отнести к спектаклям по пьесам Ирошниковой и Дадиани — но ведь «преображенный» вдохновенными комсомольскими работниками, «Испанский священник» продолжал собирать публику. Видимо, не стоило «щеголять» этим названием рядом с вполне идейными постановками, но все же...

Все же мы вправе предположить, что «Испанский священник»

действительно для режиссера стал отдушиной после прикосновения к биографии вождя. Тем счастливым выплеском театральности, изобретательности, не сдерживаемых ничем веселья и выдумки, которыми и раньше отличался почерк Товстоногова-режиссера.

Но можно предположить и другую причину. Театру имени Ленинского комсомола, особенно после первых двух постановок, предписывалась особая «линия творчества», которой пьеса Д. Флетчера явно не соответствовала даже после усовершенствования. Начало 1950-х годов было временем, если можно так выразиться, весьма определенным: театру требовалась отчетливо сформулированная молодежная тема, тема строительства, социалистических соревнований, выдающихся достижений советского народа. Предпочтение отдавалось высмеиванию собственных недостатков (гневно клеймить и беспощадно обличать), а не веселью иноземных комедий.

Да, наверное, именно потому и не оставил по себе памяти «Испанский священник», что рецензенты стремились запечатлеть для истории иное...

Но была в эти годы и еще одна работа, которую так и не увидел зритель, пьеса «Остров великих надежд» М. Козакова и А. Мариенгофа, где среди других персонажей были Сталин, Киров...

Шел 1950 год. Зайдя в зал во время генеральной репетиции, Товстоногов услышал, как кто-то прошептал: «Мао Цзе-Дун...». В гриме артист Г. Гай, игравший Кирова, из зала действительно казался похожим на китайского вождя. «Вся пьеса и соответственно спектакль были построены так, что на сцене мог появиться кто угодно, — вспоминала Дина Шварц. — В процессе репетиций Г. А. был увлечен каждой сценой в отдельности и тщательно выстраивал каждую... И я почувствовала, как у Г. А. в одну секунду в душе все рухнуло, он увидел спектакль глазами зрителя, со стороны, увидел его как сплошную ошибку».

Они сбежали из театра, главный режиссер и его завлит. Пошли в кино на смешную комедию «Скандал в Клошмерле», на которой хохотал весь зал, кроме этих двоих. Потом долго бродили по улицам... «Мы вспомнили, что мы — дети репрессированных родителей, вспомнили каждый своих маленьких детей. Всю ночь мы ходили по улицам Ленинграда. Впервые Г. А. рассказал мне о своей жизни, об отце, о матери, о сестре, о детях, о том, как трудно складывается его судьба, как он пытается это преодолеть, и еще о том, что в последний момент ему везет, ведь он родился в рубашке. Он решил бороться».

В чем заключалась эта борьба? В чем был ее смысл, пафос?

В том, что необходимо было преодолеть трудную судьбу, не позволить

ей задеть мать, сестру, маленьких сыновей.

Но и в том, чтобы не допустить обсуждения в Управлении, успеть первым сказать свое слово.

На следующий день, когда начальство собиралось приступить к «экзакуции», Товстоногову удалось прорваться с заявлением: «Спектакль не получился, и художественный совет театра снял его с репертуара по творческим соображениям». Последовала немая сцена, после которой начальник Управления Б. И. Загурский произнес: «Вот видите, как хорошо. Молодцы! И обсуждать нечего».

Как и другие режиссеры, Товстоногов отдал дань «театральной моде на студенческие спектакли, — отмечает Е. Горфункель, — из которых самым громким был “Весна в Москве” в Театре имени Ленсовета. У Товстоногова в ленкомовских “Студентах” В. Лифшица (пьесу тоже “дотягивали”) играет ленинградская молодежь: Игорь Владимиров, Евгений Лебедев, Пантелеймон Крымов, Нина Родионова, Григорий Гай...».

Эту пьесу принесла Товстоногову его завлит. В одной из радиопередач 1997 года Дина Морисовна вспоминала: «...Если бы не Евгений Шварц, я вообще не знала бы, что завлит должен что-то делать. Залежи там были каких-то пьес графоманских. Я их читала. Евгений Львович позвал меня к себе домой и сказал: “Деточка, если ты ничего не принесешь в театр... Вот тебе пьеса: принесешь, Товстоногов поставит, и ты будешь завлитом”. Это был сценарий “Студенты” Владимира Лившица. Я принесла, Товстоногов поставил, был большой успех».

Пьеса В. Лифшица была еще менее «собранной», «целостной», чем повесть И. Ирошниковой. Она напоминала скорее разрозненные странички дневника, на которых, однако, запечатлены живые, остроумные персонажи — современные студенты. Не было обобщений, единого конфликта, четкой мысли — были фрагменты, из которых театр мог и сумел составить лирико-комедийную картину, не притязающую на глубокий анализ человеческих характеров и поступков. Сам Г. А. Товстоногов писал впоследствии: «Когда наш спектакль по пьесе В. Лифшица “Студенты” был почти готов, мы все же, стремясь улучшить его, могли без всякого ущерба для пьесы переставлять отдельные сцены спектакля с места на место, передавать реплики одного действующего лица другому и вообще производить всевозможные “смелые операции”... В пьесе “Студенты” был внешний охват событий, но не было единого центра, не было настоящего конфликта. Была, так сказать, широта, но не было глубины».

С другой стороны, он отмечал (не по поводу этого конкретного

спектакля) очень важный момент: «С моей точки зрения (а я представляю в искусстве определенное вероисповедание, другие могут не разделять мою принципиальную позицию — с ними у меня спора нет и быть не может), цель театра в работе над любым произведением — высечь искру авторской мысли, которая сегодня может взволновать зал. Если она высекается, спектакль находит отклик у зрителя, если нет, все превращается в свою противоположность. Соответствие авторскому взгляду на жизнь и должно стать критерием, который надо выработать в себе и не обманываться внешним успехом — он нередко приходит потому, что бесцеремонное обращение с автором поощряется частью зрителей, принимается ими за смелость и новаторство, а эти качества всегда привлекательны».

Судя по немногочисленным описаниям, это был спектакль-обозрение, в быстром темпе сменяющиеся эпизоды студенческой жизни: сдача экзамена, устройство в общежитие, лекции... Эти этюды скреплялись веселым студенческим маршем, под звуки которого в начале и в конце спектакля проходили перед зрителями все участники. Зрелище непритязательное, но, вероятно, задушевное по интонации, окрашенной легким юмором, в чем-то совпадало, а в чем-то и резко контрастировало с реалиями и ритмами жизни, что текла за стенами театра. Это обусловило зрительский успех спектакля.

Не сохранилось более или менее подробных сведений о поставленном вслед за «Студентами» «Законе Ликурга» по Т. Драйзеру (инсценировка Н. Базилевского). Странно, ведь именно в эти годы в нашей стране было издано первое собрание сочинений Т. Драйзера, все зачитывались «Американской трагедией» и вполне понятно, почему Товстоногов обратился именно к этой инсценировке. На фоне отечественной драматургии тех лет даже слабый «сценический пересказ» серьезного американского романа мог стать шедевром! Тем более, что «Закон Ликурга», разоблачающий капиталистические нравы, позволял судить о том, как новый главный режиссер выстраивает репертуарную политику театра.

Сезон 1950\1951 года вошел в биографию Товстоногова и в историю театрального искусства Ленинграда той поры двумя премьерами — «Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова по документальной прозе Юлиуса Фучика «Репортаж с петлей на шее» и «Грозой» А. Н. Островского.

По словам Р. Беньяш, «отдав дань мнимомонументальному и помпезно-героическому, режиссер еще острее почувствовал влечение и потребность в настоящей героике. Он понимал, что противоядие от

парадной многозначительности надо искать не в гальванизированных проблемах избитого треугольника и не в ханжески пресных, морализирующих историях о добродетелях современной семьи.

И вопросы трезвенной мещанской морали, и громоздкие, уныло звонкие проповеди бесстрастного подвига были одинаково далеки от вопросов, которыми жили реальные люди... Очистительная сила времени была в противопоставлении мнимому, наносному, расчетливому — бескорыстного и подлинно человеческого героизма».

Оставим в стороне фразеологию и пафос первого серьезного биографа Товстоногова — дань времени не менее чем в спектаклях, сказывалась в том, как писали об этих спектаклях. И даже если за фразами о «гальванизированных проблемах избитого треугольника», «ханжески пресных, морализующих историях о добродетелях современной семьи», «трезвенной мещанской морали» и т. д. скрыты конкретные названия спектаклей, как будто «выпущенных» из биографии режиссера, — сделано это отнюдь не по злему умыслу, а ради того, чтобы выделить особенно жирным шрифтом то, что удалось Товстоногову в сценическом повествовании о жизни и смерти Юлиуса Фучика.

Это не была очередная современная пьеса, которую надо было переписывать вместе с автором, дорабатывая и уточняя характеры, мотивы поступков. Это была своего рода (исследователи не раз это подчеркивали) режиссерская вольная композиция, основанная на публицистических текстах, написанных легендарной личностью, чешским патриотомантифашистом.

«Фучик написал репортаж, — рассказывал впоследствии Товстоногов, — но в самих его записках, мне казалось, есть театральный ход — в приеме реминисценций. Поэтому характер инсценировки — мы назвали ее “Дорогой бессмертия” — был здесь подсказан автором, и нам нужно было только найти точную форму сопоставления событий, происходящих в камере, с событиями жизни героя до ареста. И я придумал такой ход: с приближением основного действия к концу реминисценции по времени отдалялись. Получился контраст: постепенное движение к смерти и — все более светлые воспоминания. Так что формальный прием таился в самом содержании и построении “Репортажа”. В этом случае ход пьесы и спектакля мне померещился сразу по прочтении произведения Юлиуса Фучика».

Самой большой удачей режиссера стало создание двух планов действия, двух, как будто параллельных существований — в настоящем, за тюремной стеной; и в прошлом, в дотюремном бытии борца.

Подробно рассказывая об этом спектакле, Р. Беняш приводит цитату из Фучика, подчеркивая, что товстоноговский прием (кто-то хвалил режиссера за идею создания «наплывов», кто-то упрекал в формализме) был не чем иным, как результатом досконально прочитанной и прочувствованной авторской метафоры. «Кто-то, когда-то, теперь уже, пожалуй, и не узнать когда и кто — назвал комнату для подследственных во дворце Печека кинотеатром. Замечательное сравнение... Все киностудии мира не накрутили столько фильмов, сколько их спроектировали на эту сцену глаза ожидавших нового допроса, новых мучений, смерти... Оставив жизнь позади, каждый здесь ежедневно умирает у себя на глазах. Но не каждый рождается вновь. Сотни раз видел я здесь фильм о себе, тысячи его деталей... Вероятно, все хранится в какой-нибудь извилине мозга как свернутая кинолента».

Сам Товстоногов очень просто объяснял свое видение: «В чем видели мы задачу спектакля? Как можно полнее и глубже передать репортаж. Он был написан не в хронологическом порядке — мысль Фучика нельзя было запереть в тесных стенах панкрацкой тюрьмы: из настоящего переносила она его в прошлое, из прошлого — в будущее. Пьеса и спектакль шли за этой мыслью, они показывали зрителю настоящее, прошлое, заставляли угадывать прекрасное будущее».

Подобное, лишенное строгой хронологии, сценическое повествование, в котором настоящее и прошлое смешивались, взаимопроникали, взаимодополнялись, вызывая сильнейшее эмоциональное сопереживание в зале, было, как говорится, обречено на успех. Товстоногов отчетливо понимал уже в те годы, что самое главное в театре — эмоционально включить зрителя в происходящее на подмостках. Потому что истинная природа театра — именно в этом единении сцены и зала, рождающемся вновь на каждом спектакле.

И особенно сильно, наглядно такое единение может проявиться в *ощущении реальной героики реальной судьбы*. В высокой романтике причастности к большому историческому времени, проходящему через тебя, через твое сердце и помыслы.

Об этом пишет в статье Н. Лордкипанидзе: «Сколько раз, читая и перечитывая “Репортаж с петлей на шее”, мы представляли себе камеру 217 — несколько шагов в длину, еще меньше — в ширину. Могила живых людей. Теперь мы видим ее воочию. И хотя она больше, много больше, чем в книге, — она такая же мрачная, тяжелая, свинцовая. Это сделал художник — серо-черный цвет, нависший потолок, маленькое оконце наверху. Камера. Тюрьма. Первое зрительское впечатление — сильное. Оформление

Вяч. Иванова не только помогает актеру найти нужное самочувствие, оно без слов передает настроение сцены, характер ее.

Мечется на узкой койке человек. Встает и снова падает, что-то шепчет в забытии. Меркнет свет, исчезают стены камеры. Так впервые выходим мы из мрачного Панкраца в Чехию, к Фучику и его друзьям. Сцены-кадры, иногда сменяющиеся быстро, иногда затягивающиеся почти на акт, финал спектакля, в котором Фучик (Д. Волосов) прямо к залу обращал свой прозорливый наказ: “Люди, я любил вас! Будьте бдительны!”, лаконичное, скупое оформление, музыка, возникающая тогда, когда поет душа человека, — иным, кажется, и нельзя представить себе спектакль о Юлиусе Фучике.

“Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания — значит уничтожить самое содержание, и наоборот: отделить содержание от формы — значит уничтожить форму” (В. Белинский). К такому единству всегда стремится Г. Товстоногов. И в тех случаях, когда он достигает этого, зритель видит спектакли, сила воздействия которых тем больше, что они говорят языком не только ума, но и чувства».

Из этой цитаты на удивление объемно вырисовывается зрительный образ спектакля. И именно после слов, так точно найденных Н. Лордкипанидзе для воссоздания его идейного и эмоционального облика, становится понятным: разногласия среди критиков он вызвал.

После премьеры, состоявшейся 12 июня 1951 года, на обсуждение спектаклей Театра имени Ленинского комсомола приехали московские критики. Тогда впервые и прозвучали слова о формализме: была отмечена абстрактность борьбы со злом, невнятность борьбы за окончательную победу коммунизма, ряд других недостатков и недоработок.

И тут произошло неслыханное: Товстоногов во главе своих артистов грудью бросился на защиту спектакля!

Что им руководило? Чувство защищенности после громкого успеха спектакля «Из искры» и получения высокой награды, Сталинской премии? А может быть, возникшее в последние годы чувство «своего театра», который нуждается иногда в громкой защите? Или понимание того, что на этот раз он слишком много души и ума вложил в спектакль, который никогда не станет для него «штукой»? А может быть, память о недавних обвинениях в формализме и следующих за ними «духовных репрессиях» (в частности о Таирове), заставила забыть осторожность и действовать импульсивно, яростно, чтобы любой ценой сохранить театр? Или это заговорила уверенность в себе, в своих силах?..

Скорее всего, все вместе...

Но главным было стремление во что бы то ни стало отстоять спектакль «Дорогой бессмертия», доказать себе самому и своим артистам, что такая театральная эстетика — не просто возможна, но в данном случае необходима; этот путь куда честнее и вернее, чем переписывание несовершенных пьес о героических буднях советских тружеников заводов и полей, потому что рождает редкое чувство сопричастности истинно романтическому, истинно высокому.

Ведь даже сегодня, когда мы так много всего пересмотрели в нашем прошлом, почти полностью «перекрасив» карту бывшего, красота подвига Юлиуса Фучика осталась нетронутой руками новых историков...

К этому времени Товстоноговы и Лебедевы получили две квартиры на Школьной улице, в одном доме, на одном этаже. Но семьи не разделились. Как это было и потом, в других квартирах, куда они переезжали, прорубалась дверь, и все жили одной семьей: Георгий Александрович, Сандро, Ника, Натела Александровна и Лебедев. В марте 1952 года семья пополнилась еще одним мальчиком, Алексеем — так в честь своего отца назвал сына Евгений Лебедев. Теперь Натела Александровна стала матерью троих сыновей. Забот прибавилось, но подраставшие Сандро и Ника помогали ей, мало рассчитывая в хозяйственных хлопотах на отца, который, по его собственным словам, не мог «добыть себе яичницы из яиц».

Жили они просто и весело. К ним часто приезжали гости из Тбилиси и Москвы. Георгий Александрович был великолепным рассказчиком, любил слушать анекдоты, по-прежнему читал своей сестре пьесы, стихи, советовался с ней, высоко ценя проницательность и мудрость своей Додо. В сущности у Товстоногова не было человека ближе сестры, он делился с Нателой Александровной всем, а всем — был театр...

В 1982 году Товстоногов сказал на лекции первокурсникам театрального института:

«Режиссура — это труд. Она требует полной отдачи, всего человека, всей жизни. Внешне жизнь режиссера протекает так же, как и у всех людей. Но подлинная, настоящая его жизнь, незаметная для окружающих, вся занята только театром. Режиссер все видит, слышит, чувствует под углом своей профессии. Ему и сны снятся не такие, как всем прочим людям. Если нет одержимости — не надо заниматься режиссурой. У подлинного таланта есть потребность отдать его людям, не требуя награды. В театре надо не служить, а совершать служение».

Он понял это очень рано, еще в тифлисском ТЮЗе, когда из тысячи мелочей складывал, подобно мозаике, то целое, которое вызывало мощное

эхо в самом неподготовленном, самом непредсказуемом зрительном зале.

И это стало символом его жизни. Символом веры...

В 1950 году Товстоногов поставил в Театре им. Ленинского комсомола «Грозу». «...Он ставил ее без внутренней необходимости, а значит и без того индивидуального, своего, чем обычно отмечены все его спектакли независимо от эпохи, в них воскрешаемой... — пишет Р. Беньяш. — В “Грозе” Товстоногов не совершил собственного открытия. А без этого воскрешение классической пьесы становится бессмысленным. Старый мир требует от своего сценического исследователя такой же страстности, как любая тема действительности. Не угадав авторскую манеру, нельзя уловить поток жизни, у каждого писателя разный».

Приговор суровый и как будто не подлежит обжалованию, несмотря на то, что и сама Р. Беньяш отмечает наличие «вещей талантливых и найденных» (особенно первый акт), и в статье Н. Лордкипанидзе есть описания некоторых сцен и характеров, вызывающих большой интерес... Кроме того, Товстоногов не впервые прикоснулся к драматургии Островского — в Грибоедовском театре он ставил «Бешеные деньги», в Тбилисском театральном институте «На всякого мудреца довольно простоты». Это не могло быть «без внутренней необходимости», просто по стечению обстоятельств!

Конечно, любая наша попытка сегодня понять, почему в 1950 году Товстоногов обратился к «Грозе», будет основана на предположениях и, может быть, на ошибочных рассуждениях. Но позволим себе эту роскошь...

После полемики, вызванной спектаклем «Дорогой бессмертия», Товстоногов, наверное, еще острее осознал, насколько мощно «темное царство» окружающей действительности. Как непобедимо его лицемерие, как сильно его ханжество, как непоправимо калечат личность его приговоры, как губительна для окружающих его «система воспитания». Да, все это уже покрылось легким флером цивилизованности, но изменилось ли по сути? Если так, то, несомненно, в сторону еще более страшную, еще более чреватую гибелью, внутренним разрушением.

Вспомним не такой уж далекий 1937 год. Вспомним рассказ Лебедева о Таирове, о поведении Жарова. Это ли не «темное царство»?

А если вспомнить обсуждение спектакля о Юлиусе Фучике, — какими же современными покажутся тогда слова Кабанихи и Дикого о вождельном «порядке», о подчинении, о раз и навсегда регламентированном «уставе жизни»!.. И среди этой размеренности, циничной упорядоченности бытия — бунт, «луч света», пробивающий

низко нависшие, набухшие грозой тучи. Где он, этот луч?

В человеке, который осмеливается протестовать, оставаться верным себе и показывать окружающим, что только так и можно пробить завесу грозовых туч. Но одно дело — заявить об этом в спектакле, совсем другое — следовать в жизни. В той самой реальности, где всевидящее око вождя «всех времен и народов» заглядывает, кажется, не только в каждое окно, но и в каждую душу. В той самой реальности, где смелость пока еще должна оставаться строго дозированной...

Может быть, именно эти внутренние противоречия и определили отсутствие той жесткой идейной выстроенности, по законам которой всегда рождались и жили спектакли Товстоногова? По словам Р. Беньяш, режиссер «не погрузился в материал пьесы, не разделил угол зрения автора и не прочел знаменитую драму Островского взволнованным взглядом современника».

А что, если все было как раз наоборот?

Что, если он намеренно представил так произведение, вошедшее в школьную программу по литературе? Ведь основную зрительскую аудиторию составляли школьники, те, кому и надлежало в будущем стать «лучами света»?..

Конечно, сегодня очень трудно разобраться в причинах и следствиях, в тех мыслях и чувствах, которые привели Товстоногова к постановке «Грозы» в 1950 году. Ничего нельзя утверждать, но предполагать — необходимо, потому что иначе весь дальнейший творческий путь Георгия Александровича Товстоногова может предстать перед нами выпрямленным, сглаженным. И, пожалуй, мы придем к выводу о счастливой, безоблачной режиссерской судьбе, в которой оставалось место и для лакейства, и для лицемерия.

Нет!

Где угодно, только не на этих страницах...

Н. Лордкипанидзе писала в своей статье о целом ряде открытий, которые были сделаны Товстоноговым в «Грозе»: это и девчонка в доме Кабановых Глаша, и степенная супружеская пара, направляющаяся из церкви домой, и отсутствие «голых» пауз в спектакле, и — что особенно важно! — оптимистическое решение образа главной героини, сыгранной Е. Назаровой, и образ Тихона, созданный Евгением Лебедевым совсем нетрадиционно. Все это кажется особыми метками, подтверждающими высказанное предположение о неслучайности этой постановки. О том точном и очень современном ощущении «темного царства», которое и заставило режиссера обратиться к «Грозе» — емкой, сильной метафоре

окружающей реальности...

Не случайно много лет спустя Товстоногов писал в статье «На подступах к замыслу»: «Я пробую представить себе, скажем, “Грозу” Островского не как пьесу, где есть акты, явления, выходы действующих лиц, а как поток жизни, как действительно существовавшее прошлое, пытаюсь перевести пьесу с языка театра на язык литературы, предположить, что передо мной, например, не пьеса “Гроза”, а роман “Гроза”. Я пытаюсь представить себе жизнь героев пьесы как жизнь реально существующих или существовавших людей. Мне важно, что с ними происходило до появления на сцене, что они делали между актами пьесы. Важно знать, что они думали. Больше всего мне хочется понять даже не то, что они говорят и делают, а чего они не говорят, чего они не делают, но хотели бы сделать.

Оказывается, это совсем не просто — создать картину жизни независимо от сцены, поставив вопрос: как это было на самом деле? На этом этапе полностью отсутствует такое понятие, как форма, тем более сценическая. У режиссера должно быть право не знать, как, зная, что нужно сказать...

Нужно воссоздавать этот “роман жизни” так, как если бы Островский не сконцентрировал в драматически острой форме историю Катерины, а написал бы такой роман, как, скажем, Мельников-Печерский, — медленный, большой роман».

Вполне вероятно, что, работая над этой статьей, Георгий Александрович Товстоногов вспоминал собственную постановку «Грозы» и приоткрыл нам лабораторию своей режиссерской мысли. Выстраивая подобный «роман жизни», заполняя «пустоты» между актами, картинами, мог ли он не задумываться над реальными, невымышленными чертами «темного царства» современности?

Вряд ли...

До августа 1953 года, когда в газете «Смена» появилась статья «Год поисков и неудач», оставалось еще полтора сезона, в которые Товстоногов поставил два спектакля — «Шелковое сюзане» А. Каххара и «Гибель эскадры» А. Корнейчука.

Пьеса узбекского драматурга А. Каххара, по мнению Е. Горфункель, заинтересовала Георгия Александровича, не столько колхозной тематикой, которой не было еще в репертуаре Театра им. Ленинского комсомола, сколько привязанностью «к легкой комедии, к водевилю, к музыкальному спектаклю с национальным орнаментом». Кроме того, пьеса была актуальной, она совпадала с новой государственной политикой освоения

целинных земель.

В своей обстоятельной рецензии критик Давид Золотницкий отмечает: «Все это ново для русской сцены, впервые встречающейся с произведением узбекской драматургии. Ново и привлекательно, потому что комедия Абдуллы Каххара “Шелковое сюзане” — одна из лучших за минувшие годы.

...В спектакле чувствуется особенное, можно сказать, расположение к пьесе: ее играют с искренней самоотдачей, с настоящим доверием к словам и поступкам героев. Жизнь спектакля погружена в атмосферу истинно поэтическую. Мы наблюдаем дела комсомольцев, преображающих лицо Голодной степи, и героике сопутствует лирика, патетическим, по сути своей положениям — песня и улыбка».

Е. Горфункель назвала «Шелковое сюзане» спектаклем «не из победоносных и представительных», но, скорее всего, именно в этом материале Товстоногов нашел то счастливое гармоническое единство, которое может возникнуть в героической теме, освещенной юмором лирической комедии. Некий рисунок, абрис атмосферы, которого еще не было до той поры в его постановках на сцене Театра им. Ленинского комсомола. «Сменяются зрители много, — писал Д. Золотницкий. — И всегда — вместе с героями. Над героями зрители смеются тогда, когда те и сами над собой посмеиваются. Сатирических красок нет у Каххара, их не стали навязывать ни спектаклю в целом, ни кому-либо из персонажей в отдельности». Отмечая достоинства и недостатки спектакля, критик обратил внимание на то, что «режиссура, привыкшая работать над обогащением литературного текста, как видно, отдала свои главные усилия образам молодых героев, сравнительно слабее выписанным в пьесе, и в спектакле эти образы действительно стали полнокровными, красочными, убедительными. А образы “стариков”, наиболее удавшиеся драматургу, на сцене вышли бледнее... К сожалению, образ парторга Адылова, слабый в пьесе, невыразителен и на сцене».

Из этих слов следует, по крайней мере, несколько принципиально важных моментов. Во-первых, к этому времени у Товстоногова уже сложилась репутация режиссера, серьезно работающего с литературным текстом. Во-вторых, он приобрел известность как режиссер очень внимательный к актеру (это отмечали многие критики, в частности, в цитированной статье Н. Лордкипанидзе о работе режиссера с актерами говорится подробно и серьезно). В-третьих, наконец, «молодежная» направленность театра получает еще одно убедительное подтверждение. И, вероятно, мы вправе сделать вывод, что за три с небольшим года Театр

имени Ленинского комсомола прошел путь становления и утвердился в театральном пространстве города как коллектив с серьезными, глубокими творческими задачами.

Вот только с образом парторга явно не получилось...

И не получилось не в первый раз: в спектакле «Где-то в Сибири» линия молодых персонажей была тоже выстроена значительно сильнее и интереснее, чем образы партийных работников. Тогда это показалось случайностью.

И кто знает, может быть, не только «веление сердца», но и смутная тревога о не дающихся ему «очень положительных» героях заставила Товстоногова в том же сезоне, всего три месяца спустя, выпустить спектакль «Гибель эскадры»?

К тому времени, по словам Р. Беньяш, пьеса А. Корнейчука была уже давно забыта театрами и «безоговорочно занесена в почетный список классики советской драматургии». Но Товстоногов выбрал именно ее и поставил сильно, жестко. Вот как рассказывает об одном из эпизодов спектакля в своей статье Н. Лордкипанидзе:

«“Я вижу... измену, адмирал”, — лейтенант Корн произносит фразу негромким, спокойным голосом. Может быть, поэтому она слышна всем. Недоуменные, растерянные, злобные взгляды офицеров. Вздрыгнул адмирал, рука потянулась за спину к револьверу. Усилием воли сдержал себя, резко одернул китель. Только голос, неестественно ясный, раздельный, вот-вот готовый сорваться на крик, выдал его бешенство.

“Вы забыли, что стоите не у себя на миноносце перед бандитами в морской форме... Вы разучились держать себя с достоинством морского офицера... Мне кажется, лейтенант, что вам необходимо сдать кортик и оставить нас”.

Лейтенант делает несколько шагов вперед. Теперь он стоит на авансцене, совсем один. Берет в руки кортик, минуту разглядывает его молча, словно собираясь поднести к губам, но на полдороге прерывает движение, резко поворачивается и бросает оружие к ногам адмирала...

Это — в спектакле. А как было на репетициях? Почему пришло к режиссеру и исполнителю именно такое — на первый взгляд чуть нарочитое — решение?

— Мы шли от пьесы, — рассказывает постановщик. — От предельной конкретизации имеющихся в ней “предлагаемых обстоятельств”. Нам было известно по тексту, что Корн — сугубо штатский человек. Он инженер, война заставила его надеть мундир офицера царского флота. Но этого мало. Корн — парвеню, случайный человек в салоне адмирала Гранатова. Ему не

только не знакомы, ему чужды морские офицерские традиции. Поэтому, когда ему предлагают сдать оружие, он теряется лишь на мгновение. Адмирал и офицеры — предатели. Они предали революцию, ради торжества которой он, лейтенант Корн, готов пожертвовать своей жизнью. Значит — приходит мысль — сдать оружие надо так, чтобы еще раз подчеркнуть свое презрение к этим людям. Отсюда решение: бросить кортик под ноги адмиралу — как вызов, как пощечина.

...Так было найдено сценическое решение одного из эпизодов спектакля «Гибель эскадры»... В решении его — ключ к пониманию всей постановки, ключ к пониманию многого в творчестве молодого режиссера».

Судя по отзывам о спектакле, в «Гибели эскадры» Георгию Товстоногову удалось создать подлинно романтическую атмосферу, точно соответствующую духу революционного времени. Режиссер не переписывал и не дописывал диалоги, монологи героев — он подчеркивал современность их звучания. И особенно удалось это в жестко сконструированном финале, где действие поднималось до высот подлинной трагедии.

Критик Владимир Сапак писал: «Пустынная плоскость палубы. Нависшие жерла огромных орудий. Вьющиеся на ветру сигнальные флаги — “Погибаю, но не сдаюсь!” Какая-то особая — суровая и торжественная — тишина царит на последнем корабле затопленной, но не покорившейся врагу черноморской эскадры. Скорбным полукружьем, опустив головы, стоят моряки. Тягостное ощущение остановившегося времени, мучительное ожидание трагической и неотвратимой минуты...

И когда затем по свистку боцмана матросы начнут последний аврал, когда под старую матросскую песню о “Варяге” начнут они драить палубу корабля, который через минуту пойдет ко дну, это настроение, кажется, достигнет предела. Но режиссер, очень точно уловивший сочетание трагичности и торжественности момента, делает еще шаг, поднимая на новую ступень эмоциональный накал этой сцены. В белой парадной форме, сверкая золотом труб, вступает на палубу оркестр. Под призывные звуки прощального марша моряки покидают корабль. И вот уже по ступенькам трапа сходит умолкший оркестр и только сухую дробь отбивает барабанщик. Последним покидает корабль командир, когда палуба начинает опускаться...»

Так, при всей монументальности замысла, режиссер остается верен себе: главное для него — люди, их души в момент наивысшего эмоционального потрясения.

Эта переакцентировка финала вызвала у многих вопрос: имел ли право режиссер предлагать собственную версию происходящего? — но никаких принципиальных возражений за собою не повлекла. Значительно важнее было то, что, по словам Н. Лордкипанидзе, «биографии героев не кончаются с закрытием занавеса. Особенно биографии героев исторических... Ответа на... вопросы пьеса не дает. Это делают жизнь, история и, основываясь на них, — театр».

Р. Беньяш отмечала, что в этом спектакле «режиссерский темперамент ушел вглубь, стал более сдержанным в своих проявлениях, но более насыщенным мыслью. Более весомой и суровой стала романтика. Время входило в спектакль не внешними признаками, а главной своей сутью».

Спектакль «Гибель эскадры» сыграл существенную роль в творческой биографии режиссера. На репетициях сформулировалось одно из тех правил профессии, которым Товстоногов следовал далее на протяжении всей своей творческой жизни: «Именно с той самой минуты, как режиссер по-настоящему принял пьесу и стал жить в ней, он оказывается в состоянии проявить в полной мере и свою творческую индивидуальность, показать подлинный диапазон своего мышления, степень своего знания и понимания людей, силу своей целеустремленности».

Натела Александровна говорила, что единственное, от чего Георгий Александрович никогда не уставал — был театр. Атмосфера его жизни была невероятно насыщенной, он действительно жил и дышал только театром. Особенно в тот первый ленинградский период, когда еще необходимо было каждым спектаклем доказывать что-то, в первую очередь, себе самому, а потом уже — окружающим.

«У него была невероятная наблюдательность, — рассказывала Натела Александровна в одном из интервью. — Когда что-то происходило, у него часто появлялся отсутствующий взгляд, и возникало ощущение, что он ничего не слышит и не замечает. А на самом деле — все, до мелочей, до тончайших нюансов...»

Бывают режиссеры, которым необходимы эти мелочи, эти тончайшие нюансы, чтобы, растворив их в атмосфере спектакля, придать событиям почти фотографическую достоверность, сделать характеры узнаваемыми, реальными. Это — определенный вид творчества. У Товстоногова был иной. Мелочи, детали, все, что наблюдал он в жизни, служило не конкретизации образа, сюжета, а обобщению, возведению знакомого, нередко бытового в степень поэтического осмысления действительности. «Он любил жизнь во всех ее проявлениях», — говорила Натела Александровна, и эта любовь была ключом ко всему, что он делал на сцене,

понимая многогранность и противоречивость тех процессов, что складывались в понятие «жизнь».

Но это понятие не было равнозначно гармонии...

После «Гибели эскадры», за постановку которой Товстоногов был удостоен Государственной премии СССР, режиссер обратился к современной пьесе — «Обычное дело» А. Тарна, «Степная быль» Е. Помещикова и К. Чернышова, «На улице Счастливой» Ю. Принцева, «Первая весна» Г. Николаевой и С. Радзинского (инсценировка «Повести о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой). В те же годы появились инсценировка романа Н. Чернышевского под названием «Новые люди» и пьеса английского драматурга Ю. Маккола «Поезд можно остановить».

И тогда произошел срыв.

1 августа 1953 года в газете «Вечерний Ленинград» была опубликована рецензия А. Кочетова на «Степную быль» под названием «Бессодержательный спектакль» с главной претензией: «прав оказывается не парторг... характеры, долженствующие быть положительными... производят противоположное впечатление... конфликтики и столкновения, возникающие в пьесе между отдельными людьми, потому и являются мелкими, что за ними не скрывается никаких социальных явлений. Авторы не находят достаточной мотивировки для их возникновения и развития. Поэтому режиссер спектакля Г. Товстоногов пошел по линии искусственного нагнетания драматического напряжения... Приняв к постановке малохудожественное и поверхностное произведение, театр еще более усугубил свою ошибку, попытавшись решить пьесу главным образом внешними постановочными средствами».

3 октября 1953 года газета «Смена» сообщила о заседании Петроградского райкома партии, на котором было отмечено, что «за последнее время о театре перестали говорить как о лучшем». Спустя полгода появилась и вторая публикация — «Наши претензии к Театру имени Ленинского комсомола».

Это была если не откровенная травля, то, по крайней мере, «нагнетание драматического напряжения» вокруг режиссера и его театра. Но, скорее всего, «Степную быль» и сам Товстоногов относил к «штукам», потому и не выступил в защиту спектакля.

В июле 1954 года Театр им. Ленинского комсомола отправился на гастроли в Москву. Это был своего рода экзамен, творческий отчет, которые в ту пору едва ли не все советские театры держали перед столицей. Гастроли были честью, огромной ответственностью — ведь на них

предстояло услышать суждение коллег и, главное, столичных критиков, которые могли (как казалось тогда) дать единственно верное суждение о пути развития театра, о его будущем.

Показывали в столице восемь спектаклей: «Дорогой бессмертия», «Гибель эскадры», «Гроза», «На улице Счастливой», «Новые люди», «Ошибки одной ночи», «Поезд можно остановить» и «Кто смеется последним».

Е. Холодов в статье, опубликованной в журнале «Театр», сурово констатировал: «Получается, что смелые, порой неожиданные, иногда спорные, но всегда творческие решения предлагались театром как раз в те годы, когда во многих театрах царило скучное однообразие, а ныне, когда повсюду раздаются призывы к смелости, театру вдруг как бы прискучило дерзать и экспериментировать?». Б. Емельянов в «Известиях» отмечал большой зрительский интерес к театру, отчетливо выраженное пристрастие к героической теме, но — отсутствие героя. «Театр сделал многое, работая над героической темой. Он умеет хорошо показать внешнюю сторону борьбы героя. Ему теперь остается главное — глубже проникать в его душу. Тогда на первый план спектакля выйдет актер...» Подробно разбирая спектакли на страницах «Советской культуры», В. Саптак отметил их достоинства и недостатки и пришел к выводу: «Театр умеет дерзать. Театр знает, что такое “настоящее”. А кому много дано, с того много и спросится!».

Сам Товстоногов, по словам Е. Горфункель, воспринял московскую прессу как «положительную оценку». Конечно, он извлек из отзывов главное: театр состоялся, он живет наполненной жизнью, в которой бывают и удачи и неудачи. Яркая, порой избыточная театральность заслоняет иногда героев и глубокое осмысление и обоснование их поступков. Между актером и режиссером не всегда царит гармония. Ансамбля, отчетливого стиля еще не видно. Это — с одной стороны. С другой же, в каждом спектакле отмечаются талантливые исполнители. О многих сценах говорится подробно с положительным знаком. Театру удалось показать, что он имеет собственное лицо (статья Н. Лордкипанидзе в «Литературной газете» так и называлась: «Лица необщим выраженьем»), собственный почерк, отчетливо выраженную «линию поиска».

Вряд ли кто-нибудь лучше самого Георгия Александровича знал эти и другие, не отмеченные достоинства и противоречия. Но важно принять во внимание и другое. Был июль 1954 года. Уже почти полтора года страна жила без «отца народов». Это была еще не «оттепель», но ее предощущение, предчувствие; именно тогда появилась повесть Ильи

Эренбурга «Оттепель», в которой многие усмотрели знак времени.

Товстоногов не мог не ощущать, как меняется атмосфера, как «стареют» его спектакли, поставленные всего год-два назад. Уже назревали иные проблемы, требовались иные герои — это можно было почувствовать и по тому, как неумовимо изменилась интонация суждений о спектаклях. Не только товстоноговских...

В каждом новом своем спектакле Товстоногов упорно искал современного ему человека: с особой манерой поведения, манерой общения. «Поселяя этого человека в подвижную жизненную среду, — отмечала Р. Беньяш, — режиссер умел естественно определить пропорции между микроклиматом, в котором непосредственно существует герой, и широким фоном времени».

Эта цитата представляется очень существенной. Если мы вспомним самые первые спектакли Товстоногова, тбилисский период, станет очевидно, что всегда, с самого начала, более всего привлекали режиссера именно характеры. Иными словами — традиция Художественного театра, система Станиславского. Но «подвижная жизненная среда», полотно исторической ли, современной ли действительности, на фоне которых этот характер наиболее детально и точно проявляется, умение услышать большое историческое время через человека — это школа Алексея Попова, это студенческие впечатления Товстоногова.

«Я учился у А. Д. Попова и А. М. Лобанова, — писал Товстоногов. — Оба в совершенстве владели методом Станиславского и абсолютно по-разному, каждый в зависимости от своей индивидуальности, а индивидуальности их были полярно противоположными. И оба настойчиво прививали нам потребность к воспитанию в себе этого способа мышления. И я со студенческих лет приучил себя все, что вижу, слышу, читаю, переводить на язык действия. В этом — основа профессии. Режиссер должен не просто уметь методологически грамотно разобрать пьесу, а воспитать в себе способность и потребность мыслить действенно. Достигается это только постоянной тренировкой».

Но эти ощущения были у Георгия Александровича пропущены через усвоенные с ранних лет традиции Марджанишвили и Ахметели, по-разному выявленным, но одинаково важным романтическим мироощущением.

В начале и середине 1950-х годов романтическое восприятие окружающей жизни отдавало ложным пафосом или откровенной фальшью. Потому, видимо, и пришел Товстоногов к глубокому внутреннему кризису. Одни названия произведений, которые он ставил в те годы,

свидетельствуют о поверхностном отражении сглаженной, приукрашенной реальности — кто сегодня вспомнит имена этих драматургов и их творения?

Конфликт «хорошего» с «лучшим» не мог увлечь по-настоящему, не мог высечь искру, из которой рождалось творчество. Даже если сравнивать эти пьесы с пресловутой «Из искры» Ш. Дадиани, становится очевидным — там была подлинность истории (пусть и прикрашенной, выровненной под «икону»), но живая, в которой не так важны были конкретные характеры, как отнюдь не абстрактные идеалы, которые они защищали. В драматургии же 1950-х можно было опираться только на характеры, ибо слишком вымученными были конфликты.

Именно таким характером стала в «Первой весне» Настя Ковшова, роль которой сыграла дебютантка Римма Быкова. В образе этой героини, по словам Р. Беньяш, «кажется... скрыт невидимый, но мощный источник света, освещающий окружающих ее людей... Трогательное обаяние неподкупной человечности, поэзия едва распустившейся юности и страстный пылкий ум открывателя, детская беспомощность и непобедимая воля к борьбе соединяются в ней с заражающей естественностью».

Главной для Товстоногова в «Первой весне» была не борьба характеров, а именно свет, который живет в Насте Ковшовой; когда человек попадает в его лучик, он становится чище, лучше. Сама же Настя, приобретая горький опыт, не становится от этого менее светлым человеком — горький опыт лишь сильнее разжигает ее светящуюся душу.

Спектакль заслужил положительный отзыв Г. Капралова в «Комсомольской правде»; разумеется, в соответствии с требованиями времени многие строки рецензии были посвящены истинным строителям светлого коммунистического завтра, умению режиссера раскрыть духовную красоту советского человека, показать дух борьбы, исканий и т. д. Но главное заключалось в том, что, по мысли критика, все это было передано в спектакле «не только игрой актеров, но и точно найденным ритмом действия, всей его атмосферой, взволнованной, страстной и в то же время глубоко лирической».

Равновесие восстанавливалось; недостатки, отмеченные московскими рецензентами, Товстоногов, казалось, преодолел сразу после столичных гастролей. Театр им. Ленинского комсомола выходил на какой-то новый для себя уровень...

В 1955 году было принято решение широко праздновать в феврале 1956-го семидесятипятилетие со дня смерти Ф. М. Достоевского, чье

творчество на протяжении долгих десятилетий было недоступно массовой читательской аудитории. Вышла книга В. Ермилова «Достоевский», небольшой томик, насквозь пропитанный официозной идеологией времени, где, с одной стороны, гению русского писателя воздавалось должное, с другой же, отмечались его многочисленные «недопонимания», «фальшь», близость не к тем, к кому было надо... «Братья Карамазовы» были названы романом, «написанным по прямому заказу реакционных правительственных кругов». В это же время начало выходить первое собрание сочинений Достоевского — десяти томник в скромной серой обложке — с предисловием все того же Ермилова.

9 февраля 1956 года, буквально накануне годовщины смерти писателя, в Театре им. Ленинского комсомола состоялась премьера «Униженных и оскорбленных» (инсценировка А. Рахленко и З. Юдкевича).

Конечно, можно объяснить мотивы, руководившие Товстоноговым в выборе материала для постановки, очередными «датскими» настроениями — Театр им. Ленинского комсомола успел первым осуществить инсценировку романа, который заинтересовал многие театры страны, — но, думается, это было бы несправедливо. Режиссер нашел *свой* материал, позволявший соединить прошлое и настоящее, характеры и судьбы, живых людей и невымышленные конфликты. Он нашел ту самую литературу, от которой естественно и органично перебрасывался мостик к повседневности...

«Основная и существенная задача постановки классического произведения в ту или иную последующую эпоху и сугубо в нашу заключается в том, чтобы путем верного, то есть соответствующего эпохе анализа, суметь, во-первых, раскрыть в произведении те его эмоциональные узлы, которые могут быть обращены в раздражители прямого воздействия, и, во-вторых, четко обозначить иные группы узлов, те узлы, которые потеряли способность прямого эмоционального воздействия и должны быть использованы для воздействия по контрасту, — писал еще в 1933 году А. Я. Таиров. — ...Таким образом, надлежит, использовав весь данный автором и эпохой материал, найти в нем те главные элементы, которые должны явиться необходимым трамплином для переброски действия через пространства и века».

Позже Товстоногов выразил свое отношение к классике: «Связь классики с нынешним временем чрезвычайно тонка и сложна. Смысл ее воздействия на зрителей не укладывается в куцую мораль и элементарное поучение. И совсем не обязательно, чтобы зритель, выходя из театра после окончания спектакля, формулировал словами, чему его научил сегодня

Горький, какой он сделал для себя вывод, посмотрев драму Островского... Театр учит, как жить, а не как поступать в том или ином случае».

Он тоже думал о «трамплине», думал всегда, начиная еще с дипломного спектакля «Дети Ванюшина». Другое дело, что не все удавалось...

Дина Шварц рассказывала, что о Достоевском они с Товстоноговым думали давно, но невозможно было ставить автора запрещенного, надо было дожидаться «благословения свыше». К работе был привлечен режиссер Илья Ольшвангер, переделавший далекую от совершенства инсценировку. По словам Шварц, «Илья был глубоким литературоведом именно по Достоевскому. Если где-то была его лекция на окраине города, я бежала туда слушать, что он говорил. Он не литературовед по образованию, но потрясающе чувствовал Достоевского.

Когда он провел первую репетицию (там много действующих лиц, вы знаете), он говорил четыре часа. Артисты слушали, затаив дыхание. Потом десять минут аплодировали. Такая была первая читка».

Но что-то не заладилось у Ольшвангера после такого невероятно успешного начала. Театр есть театр — артисты начали бегать к Товстоногову: кто пожаловаться на режиссера, кто за помощью, кто с просьбой включиться в работу. И Товстоногов включился.

Это был его последний год работы в Театре им. Ленинского комсомола, последний сезон, отмеченный, несмотря на громкий успех «Униженных и оскорбленных», внутренней тревогой и неудовлетворенностью. Тот факт, что Товстоногов уже параллельно ставил спектакли в других театрах («Помпадурсы и помпадурши» в Ленинградском театре комедии, «Оптимистическая трагедия» в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина), свидетельствует о том, что его начали обуревать мысли вроде тех, что побудили в свое время написать письмо Вл. И. Немировичу-Данченко.

Он еще не нашел «своего» театра, который был столь остро ему необходим.

По словам критика Л. Варустина, в спектакле «Униженные и оскорбленные» «на сцене предстал не очищенный, процеженный, дистиллированный Достоевский, а подлинный Достоевский, со своей больной совестью, писатель-гуманист, трагически запутавшийся в своих рецептах лучшей жизни». Режиссеры и артисты четко обозначили гуманистическую и социальную линии романа, подчеркнув, что «униженные и оскорбленные» персонажи не утрачивают своего человеческого достоинства, вызывают не сентиментальную жалость, а

горячее сочувствие. Благодаря отточенности всех психологических разработок характеров и ситуаций в спектакле, Л. Варустин смог проследить некую общую тенденцию театра: по его словам, в репертуарной политике предпринимается «смелая разведка неизведанных путей в искусстве, отбор не гладеньких, спокойных, а животрепещущих, ярких произведений...»

Может быть, это был комплимент не столько театру, сколько Достоевскому, официально включенному в список «необходимого наследия» (добавим, к слову, что потребовалось еще полтора десятилетия, чтобы в 1969 году этот автор был включен в школьную программу!). Но и для театра эти слова были крайне важны. Они свидетельствовали о том, что период замалчивания Достоевского, насильственного исключения его наследия из нашего культурного прошлого, завершился. В рецензии были отмечены актерские работы Р. Быковой (Нелли), Е. Лебедева (Ихменев), О. Окулевича (Иван Петрович), О. Аверичевой (Бубнова), А. Рахленко (князь Валковский), А. Хлопотова (Маслобоев), Н. Ургант (Наташа)...

Финал спектакля был решен выразительно, с выходом в современность: «Гаснет свет. Яркий луч прожектора прорезает темноту, и расстроенному воображению Ивана Петровича снова предстают раздирающие его сознание картины. Умирает под забором безответный старик Смит, уходит на поругание Наташа из дому, гнусавит свои ругательства Бубнова. Потрясенный Иван Петрович (О. Окулевич) выходит на просцениум, и оттуда звучит его голос, скорбный, негодующий и недоумевающий, почему же так подло устроена жизнь! Но, негодуя и скорбя, Иван Петрович словно обращается в настоящее и будущее словами Мити Карамазова: “Да почему это? Почему бедны люди?..” И хочет он всем сделать что-то такое, “чтобы не плакало больше дите... чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого, и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что...”»

Сегодня, читая старые рецензии и выстраивая по ним «облик спектакля», поражаешься тому, насколько точно этот финал был найден. Своеобразное соединение одного из первых романов Достоевского с последним его творением совершенно неискушенному, не знающему творчество пирателю зрителю мало что могло сказать — лишь создать сильное эмоциональное потрясение. Но для режиссера в подобной «кольцовке» был очевидный и необходимый смысл подлинного *приобщения к классике*. Живого и действенного. Задолго до того, как он сформулировал для себя и для нас, что такое «урок классики», Товстоногов осознал: всплеск чувств, с которым зритель покидает зал после спектакля

«Униженные и оскорбленные», залог следующего шага — зрительского подробного и пристрастного *вдумывания* в переключку прошлого и настоящего, а от него — и в будущее. Этот процесс невозможен без понимания общего культурного контекста, который необходимо доносить до зрителя, пробуждать интерес к его сложным сплетениям, противоречиям, взаимодействиям.

И тогда рано или поздно наступит время театра, формирующего поколения, честно и просто говорящего с подмостков о самом главном.

Верил ли режиссер в то, что «оттепель» завершится пышным весенним цветением, терпким ароматом искренней и задушевной правды? Вряд ли. Но почему бы нам не предположить, что он надеялся: классика очень скоро войдет в культурный обиход по-настоящему и позволит своим иносказательным языком говорить со зрителем о том, что в равной мере волнует тех, кто на сцене, и тех, кто в зале.

Первое сценическое прикосновение к Достоевскому, к его миру, к трагическому осознанию реальности, не было в биографии Товстоногова ни случайностью, ни минутным озарением. Пройдет всего два года, и появится спектакль «Идиот», в котором произойдет то, чего еще не могло произойти в «Униженных и оскорбленных».

За эти два года, с 1956-го по 1958-й, сформируется такой зритель, о котором Георгий Александрович Товстоногов, может быть, даже и не мечтал в свой последний сезон в Театре им. Ленинского комсомола.

В то время Георгий Александрович Товстоногов работал и в Театре комедии. Попал он туда, по словам Е. Горфункель, «волею обстоятельств»: «В 1949 году Н. П. Акимов, после кампании с лозунгами “театр без репертуара, без режиссуры”, отстранили от руководства Театром комедии и спустя некоторое время с понижением в очередные режиссеры приняли в Театр им. Ленсовета. Там он поставил мрачное “Дело” А. Сухово-Кобылина и мрачные “Тени” М. Салтыкова-Щедрина. Во время отсутствия Акимова в Театре комедии работали режиссеры разных ленинградских театров, в том числе и Товстоногов. “Воскресенье в понедельник” В. Дыховичного и М. Слободского оказалось “выстрелом вхолостую” (так назвал рецензию в “ВЛ” 31 мая 1955 г. А. Минчковский, он писал: “Ни волшебным фонарем, ни хорошей музыкой А. Цфасмана не восполнить отсутствия в комедии внутреннего действия и оправданности показываемых событий”). Зато “Помпадурсы и помпадурши” (в параллель акимовским “Теням”) — многообещающая, хотя и зловещая встреча с настоящей сатирой. Попытки Н. Акимова ставить Е. Шварца (“Тень” и “Дракон”), его же “Дело”, затем спектакли М. Чежегова “Волки и овцы” и

“Мертвые души” — расчищали путь “Помпадурам”. В одну волну были выброшены на театральный берег постановки Акимова в Театре имени Ленсовета, товстоноговские “Помпадуры и помпадурши”, трилогия по Маяковскому в Московском Театре сатиры, поставленная под водительством В. Плучека».

Как все-таки любопытно следить за течением времени в определенных социально-политических координатах. Наверное, не только в нашей многострадальной стране, но в ней — особенно, по крайней мере, для нас, проживших здесь всю свою жизнь, не верящих в сказки о «загадочной славянской душе», а слишком хорошо знающих, как все связано со всем. «В одном конце мира тронешь — в другом отзовется...», — поучал Алешу Карамазова старец Зосима. И можно, конечно, отнести это определение к миру в целом, но все равно в наибольшей степени окажется оно приложимым к нашему, русскому, а тем более советскому миру...

Заявившая о себе «оттепель», конечно, была наполнена эйфорией, ожиданиями, надеждой на то, что, проснувшись поутру, ты обнаружишь полностью изменившуюся действительность, в которой нет ничего запретного. А что есть? Задумывался ли кто-нибудь об этом? Вряд ли. Ведь даже поумнев и повзрослев за полвека, многие (едва ли не все) вновь искренне, наивно обольстились переменами 1991 года, мало задумываясь о том, что главное не в том, что «все дозволено» — было бы о чем говорить...

Но это — своего рода лирическое отступление, небольшой эмоциональный штрих к портрету, написанному еще в прошлом веке. Попытаемся внимательно рассмотреть этот портрет.

С одной стороны, блистательная русская сатира XIX века являла собой высочайшие образцы литературы, и совершенно естественно, что театр стремился воспользоваться именно ею в то время, когда высмеивание, бичевание были в чести. Современная же сатира предлагала образцы слишком «картонные», одномерные. Она была весьма специфической и по своему звучанию, и по плоским характерам, и по бытовым, в сущности, конфликтам. В ней не было и быть не могло ни масштаба, ни тенденции к обобщению, осмыслению реальности.

С сатирой, которую предлагали С. Михалков, А. Софронов и другие наши сатирики, было легко и комфортно в отличие от русской классической сатиры, где подводные рифы ждали едва ли не за каждой репликой, каждой ремаркой. *Она была по-настоящему опасна, потому что те параллели, ассоциации, которые пробуждала в зрителе, тянулись естественно и логично к самой непосредственной реальности.* Самим фактом своего

выхода на подмостки эта сатира доказывала: очень мало изменилось в нашей жизни, из-под обновленных, подкрашенных масок выглядывают все те же знакомые черты.

И это было опасно для официальной политики, для государства, где «оттепель» началась не сама по себе, а по необходимости.

«Сатирический цикл “Помпадуры и помпадурши” создавался автором в трудное десятилетие (1863–1874), когда общественный подъем конца пятидесятых начала шестидесятых годов сменился жестокой реакцией, — писал И. Шнейдерман в рецензии под названием “В увеличительном зеркале сатиры”. — Но ценность произведения Щедрина выходит далеко за пределы бытописания своего времени — Щедрин раскрыл существеннейшие, “родовые” свойства бюрократии: паразитизм, приверженность к форме, равнодушие к существу дела, превращающие чиновника в слепое орудие произвола».

Интересно, это только сегодня, из нашего прекрасного далека видны параллели? Или, может быть, эстетика, получившая позже название «кукиша в кармане», уже тогда, на фоне «оттепели», закладывала первые камни в свой мощный фундамент, на котором позже воздвигнется целый небоскреб?

Так или иначе, но сегодня в словах рецензента аллюзии слышатся достаточно отчетливо. Особенно, когда речь идет непосредственно о спектакле: «“Помпадуров и помпадурш” в Театре комедии поставил Г. Товстоногов. Режиссер, ранее тяготевший к монументальным формам революционно-героической драмы, выступил теперь как автор своеобразного ярко комедийного представления, которому, может быть, не всюду хватает силы щедринского негодования, но в котором много язвительного юмора и изобретательной театральной остроты. Однако и в новом для нас жанровом облике легко распознаются приемы товстоноговской режиссуры с ее живым публицистическим темпераментом и острым чувством сценической формы».

Судя по описаниям, спектакль «Помпадуры и помпадурши» отличался изысканностью театральной формы: зеленый с золотом занавес, стилизованный под генеральский мундир; кровать с лебедями и амурами, на которой Надежда Петровна Бламанже прощается с прошлым и принимает будущее; изобретательно решенная драка в дворянском собрании; портрет царя, увеличивающийся в размерах от сцены к сцене, и многое другое... Но и актерские работы обратили на себя внимание: критика выделяла И. Зарубину (Надежда Петровна), В. Осипова (Праведный), Е. Уварову (тетушка), А. Бениаминова (Бламанже), Н.

Трофимова, темпераментно исполнившего главную роль, и других.

В этом спектакле проявилась интересная особенность Товстоногова-режиссера — это, по словам Р. Беняш, умение начать вполне правдоподобную историю, а завершить ее «неправдоподобным, фантастическим, бредовым, невероятным».

А в Театре им. Ленинского комсомола шла своя жизнь, от которой Товстоногов постепенно отходил. Последним спектаклем этого сезона стала «Улица Трех соловьев, дом 17» Д. Добричанина. Товстоногов был руководителем постановки молодого режиссера Игоря Владимирова. Воспоминаний об этом спектакле почти не сохранилось, видимо, потому, что он был проходным в истории театра.

Товстоногов пробовал себя на другой сцене. В это время он ставил «Оптимистическую трагедию» в Ленинградском государственном театре драмы им. А. С. Пушкина.

Почему он после сатиры Салтыкова-Щедрина решил вернуться к революционному прошлому? Может быть, такова логика познания — попытаться еще раз понять: ради чего шла кровопролитная гражданская война? Или на новом этапе Товстоногова опять заинтересовали характеры тех, кто полагал, будто точно знает, ради чего приносятся жертвы? А, возможно, режиссера увлекала идея преемственности, которая, проходя через иное временное измерение, раскрывает что-то совсем по-иному?

И почему, наконец, он решил ставить спектакль не в своем театре, где это название вполне вписалось бы в афишу, не вызывая недоумений и нареканий обкома комсомола? Может быть, тогда директивы обкома и активное вмешательство в жизнь театра уж слишком сильно тяготили Товстоногова?

Какие бы ответы ни предложили мы на эти вопросы, они не будут ни точными, ни исчерпывающими...

А тем временем жизнь продолжалась. Подрастали сыновья. Дина Шварц рассказывала в радиопередаче, как младшие Товстоноговы и ее дочь приобщались к театру: «На “Аленький цветочек” ходили. Это гениально... Георгий Александрович позвал своих сыновей Сандрика и Нику. Одному было пять, другому — четыре. Он их посадил в зал, как больших. А Бабу-Ягу играл Лебедев, их дядя. Когда Бабе-Яге угрожала опасность, они орали: “Женя, берегись! Женя, берегись!” А моя... когда это чудище появилось, она так завопила (она на руках еще у меня сидела), что я унесла ее. Георгий Александрович сказал: “Прекратить! Это ваша была идея наших детей приобщать к театру. Рано еще!”».

Елена Шварц, в свои два года вопившая на весь зал от ужаса при виде

сказочного чудища, выросла «при театре», но по стопам своей матери не пошла. Она стала известной поэтессой, и Дина Морисовна гордилась дочерью.

Александр Товстоногов стал режиссером. Он учился у своего отца. Судьба наделила его режиссерским чутьем, умением вслушиваться в течение Времени и по нему выверять потребности зрителей, наделила красотой, обаянием... Но к своим щедрым дарам забыла добавить необходимое — то, что зовется удачей. Лишь несколькими спектаклями Александра Товстоногова, поставленным на разных сценах, выпал громкий успех. Сын Георгия Александровича Товстоногова хорошо понимал: слава отца преследует его, вольно или невольно каждая новая работа Товстоногова-младшего сравнивается со спектаклями Товстоногова-старшего. Но он вступил на этот путь осознанно и нес свой крест, то веруя горячо, страстно в свое призвание, то теряя веру... И слишком мало прожил — в декабре 2002 года Сандро Товстоногова не стало.

Но несколькими годами раньше состоялся режиссерский дебют его сына, внука Мастера, Георгия Александровича Товстоногова-младшего. Внешне этот юноша так напоминает своего великого деда, что мороз по коже!..

Младший сын Георгия Товстоногова, Николай, закончил театроведческий факультет ЛГИТМиК(а), но его театральная судьба не сложилась. Какое-то время он работал заведующим литературной частью областного Театра драмы и комедии, потом стал директором Большого театра кукол в Ленинграде, а потом уехал из страны...

Но это — лишь небольшое ответвление сюжета, к которому потянул рассказ Дины Шварц о детских театральные впечатлениях младшего поколения, о приобщении их к театру.

Вернемся назад, к тому времени, когда Георгий Александрович Товстоногов ставил спектакли в разных ленинградских театрах, продолжая руководить Театром им. Ленинского комсомола.

«В ленкомовский период Товстоногова обвиняют в трамвских пережитках, в концертно-театральном бодрячестве, — пишет Е. Горфункель, — то ли оно обитало, как призрак, в стенах Ленкома, то ли подпитывалось извне, с трибун... от опеки комсомола и комсомольского зала, чуть что посылающего протесты режиссеру через газету “Смена”, от “передовой молодежи прошлого”, как именует героев классики сам Товстоногов, его тянет к человеку просто, к лирике и камерности “Первой весны” и “Униженных и оскорбленных”».

Сомневаться в точности этого комментария не приходится — он, по

всей вероятности, абсолютно совпадает с теми внутренними метаниями и колебаниями, что в этот период гнали Товстоногова от одной сценической площадки к другой. Но есть еще один существенный момент, о котором нельзя забывать.

Это сегодня, полвека спустя, нам может казаться, что короткая «оттепель» мало что изменила в сознании людей, поманив за собой и бросив в непроходимой чаще. Как бы ни был короток тот исторический отрезок времени, на который она пришлась, сознание, психология людей успели измениться, на многое они стали смотреть под другим углом зрения. Чтобы воплотить эти ощущения, необходимо было переосмыслить еще раз то, что называлось *героикой*. Обращение Товстоногова в ту пору к «Оптимистической трагедии» и было попыткой «рассчитаться с прошлым», переосмыслить его не для того, чтобы расстаться с ним навсегда (он позже вернется к «Оптимистической трагедии», как и к «Гибели эскадры»), — а для того, чтобы до конца понять смысл этого двойственного определения общего нашего прошлого: оптимистическая трагедия...

Здесь необходимо одно отступление, связанное с театром, в который Товстоногов пришел по приглашению Л. С. Вивьена.

Постановку «Оптимистической трагедии» Л. С. Вивьен, художественный руководитель Пушкинского театра, хотел осуществить сам. После закрытия Камерного театра в Москве пьеса Вс. Вишневского была не то чтобы запрещена — не рекомендована. Надо было приложить немало усилий, чтобы добиться разрешения на постановку, и могущественному Вивьену это удалось. Легенда, коих в театральном мире существует много, гласит, что уже даже макет А. Босулаева был обсужден и принят на художественном совете. Но... по словам А. А. Чепурова, исследователя и историка Александринского театра (как назывался прежде и называется теперь Театр им. А. С. Пушкина), все протоколы непостижимым образом исчезли, и момент перехода от замысла Л. Вивьена к началу работы Г. Товстоногова стерт из истории. И никого уже не осталось из тех, кто участвовал в легендарной премьере. Последним ушел Игорь Горбачев, игравший Алексея. Он скончался в январе 2003 года.

Да и трудно, точнее, просто невозможно предположить, что артисты, особенно молодежь, могли знать все тонкости допостановочного периода...

Так или иначе, но, по предположению А. А. Чепурова, Вивьен в какой-то момент отказался от самостоятельной постановки и решил привлечь к работе молодого режиссера, который владел бы жесткой театральной формой, которому была бы интересна (и по силам!) работа над мощным эпическим полотном. Над «оптимистической трагедией» преодоления

культы личности.

Постановка должна была быть необычной — сценографическая идея А. Босулаева строилась на вращающемся круге, которого на сцене театра не было. Александринский театр возник как универсальный — для оперы, балета, драмы. Лишь с 1836 года это помещение закрепилось за драматическим театром, самым крупным и технически оснащенным в Европе. Но сцена, предназначенная для всех жанров, была скошена — как это бывает всегда в балетных театрах для полноты зрительского обзора. Площадка начиналась высоко и плавно спускалась до уровня оркестра. Эта техническая особенность создавала и определенный акустический эффект в драматических спектаклях: звук шел прямо в зал, равномерно распределяясь по всем ярусам, бельэтажу, партеру. Но, разумеется, на покато́й сцене сделать вращающийся круг было невозможно. Подмости подняли на 40 сантиметров и выровняли. Вращающийся круг существует и сейчас.

Так появился знаменитый «Александринский котурн» — сцена, с которой надо совершенно по-особому подавать звук.

А. А. Чепуров, рассказавший о пропавших протоколах, говорил, что со сценографией «Оптимистической трагедии» тоже связаны загадки: тот ли макет обсуждали, что впоследствии использовал Товстоногов, другой ли — неизвестно. Видимо, очень боялись повторения сценографии В. Рындина...

«Конечно, Вивьен заметил Товстоногова еще во время его масштабных ленкомовских спектаклей. Он вообще мудро руководил своей империей — приглашал на постановки известных режиссеров: Козинцева, Кожича, Акимова... Кстати, Леонид Сергеевич был единственным, кто не побоялся пригласить в театр очередным режиссером Мейерхольда буквально за несколько месяцев до ареста Всеволода Эмильевича. И, заметив Товстоногова, Вивьен хотел, оставаясь художественным руководителем и директором театра, сделать Георгия Александровича главным режиссером. Совпало главное в природе этого театра и Товстоногова-режиссера — необходимость жесткой формы и внутри нее импровизационного существования актера».

Когда Александр Анатольевич Чепуров говорит об Александринском театре, его слова звучат, словно поэма о любви. Высокой, чистой, какую редко сегодня встретишь у историков театра и театральных критиков. И в словах ученого удивительным образом оживает атмосфера этого пространства — одного из старейших русских театров, в котором Товстоногов поставил один из лучших своих спектаклей: «Александринка шире личности, она требует собирательности — кажется, от самих стен

исходит это повеление. И артисты здесь во все времена боялись единой воли... Александринка всегда была эклектична, ее природа — это театр театра. А театр Георгия Александровича Товстоногова всегда был авторским театром.

Может быть, Вивьен понял, что этот режиссер способен расшатать его империю; может быть, взревновал... Кто скажет с определенностью? Во всяком случае, всего несколько лет спустя Товстоногов создал свою империю, основательно потеснив империю Александринки и малое государство Акимова».

Это будет чуть позже, когда Товстоногов обретет свой настоящий дом.

А пока вернемся к хронологии нашего повествования.

В списке спектаклей, которые Георгий Товстоногов смотрел в студенческие годы, обозначена и «Оптимистическая трагедия» А. Таирова с Алисой Коонен в роли Комиссара. Этот спектакль появился в 1933 году и, по словам Р. М. Беньяш, «едва выйдя из-под пера драматурга, пьеса нашла своего театрального интерпретатора, точнее — почти соавтора... Для Камерного театра, измученного долгими и бесплодными поисками, пьеса оказалась как бы живительной влагой... Это был спектакль крупной, насыщенной и предельно четкой формы. Поставленный вне конкретного быта, он отличался приподнятым эмоциональным строем и безукоризненной строгостью. Ритмы, выверенные почти с балетной точностью, были упруги и музыкальны. Массовые сцены, поставленные с графической стройностью и великолепным чувством сценического пространства, пленяли красотой и динамикой линий. Трагическая тема пьесы нашла редкое воплощение в образе Комиссара, замечательного создания одной из самых крупных трагических актрис советского театра Алисы Коонен».

Приступая к работе над спектаклем, А. Я. Таиров в докладе труппе Камерного театра 4 декабря 1932 года говорил: «Пьеса Вишневского является трагедией, но она является своеобразной трагедией. И она в значительной мере разрушает и ниспровергает каноны классической трагедии. Ниспровергая эти каноны, она в то же самое время является одной из первых и значительных попыток создать новый жанр трагедии, трагедию в ее новом качестве, которая, с моей точки зрения, чрезвычайно удачно определяется самым названием пьесы — “Оптимистическая трагедия”».

Какова атмосфера действия нашей трагедии? Каков основной ее тонус? Действие происходит после падения царизма, в первую пору Октября, когда все нормы, догмы, порядки, правила, уставы, в том числе

военной, судовой службы и жизни, — все было сметено; когда все сдерживаемые старым порядком импульсы у людей, у народа, у масс освободились, когда все понятия сместились, когда новое еще не было закреплено, не приняло еще объективно-убедительной формы и субъективно не вошло в сознание...

Это означает потерю привычных критериев, с одной стороны, и ощущение жизни как передышки перед смертью — с другой. Все в полку ощущают жизнь как передышку перед смертью, все поэтому хотят использовать оставшиеся дни своей жизни максимально полно, так как, может быть, уже завтра тебя не будет. Вот этот тонус и создает сразу ту трагическую атмосферу, в которой живут и действуют люди полка».

Премьера спектакля состоялась 18 декабря 1933 года и вызвала бурную реакцию публики и критиков. Рецензентам казалось, что Камерный театр нашел наконец свою дорогу.

«Постановкой “Оптимистической трагедии” Вс. Вишневского Камерному театру удалось дать спектакль, полный идейного смысла и артистического мастерства, — писали в “Правде” Ф. Панферов и Б. Резников. — Героизм, пафос, подлинная романтика первых годов нашей революции отражены на сцене с огромной простотой и правдивостью. И нам кажется, что именно в этом причина успеха спектакля... “Оптимистическая трагедия” — новый тип и пьесы, и спектакля... Он насквозь агитационный. Но если это агитация, то агитация, поднятая на высоту подлинного искусства... «Оптимистическую трагедию» надо отнести к тому типу новых постановок, которые двигают наш театр вперед».

Им вторил в газете «Советское искусство» О. Литовский: «Освобождаясь от эстетической мишуры и формалистических изысков, Камерный театр обретает свой, одному ему присущий сценический язык, свой стиль, который является результатом критического освоения, с точки зрения современно чувствующего и мыслящего коллектива, всего лучшего, что накопил театр за время своего существования. “Оптимистическая трагедия” — лучшее тому свидетельство».

Вспоминая период работы над спектаклем, Алиса Георгиевна Коонен воссоздавала атмосферу репетиций, рассказывала об общении с военными моряками, о разных деталях и штрихах, которые очень помогали созданию образов. «Этот спектакль был одной из первых попыток создания нового жанра — современной советской трагедии, — рассказывала Коонен. — Она не подчиняется законам классической трагедии. Поэтому нужно найти для нее свою особую форму выражения.

— Здесь гибнет Комиссар, — говорил Александр Яковлевич, — гибнет героической, трагической смертью. Но смерть ее не является завершением всего круга явлений. Явления и события, доходя до своей предельной точки, опрокидывают смерть и утверждают жизнь: ее силу, ее обновляющее и организующее начало. В этом оптимизм данной трагедии. И смерть Комиссара — это в то же время ее торжество.

Спектакль явился большой победой и театра и Таирова. Резонанс его был очень велик. Не могу не вспомнить дорогие для меня слова Вл. И. Немировича-Данченко. Поздравляя Таирова после премьеры, он, очень взволнованный, сказал:

— Завидую, что этот спектакль поставил не я. Думаю, что это самая большая похвала, которую один режиссер может сказать другому».

Цитаты, касающиеся таировского спектакля, приведены здесь с одной целью — показать, понять, чем отличались задачи двух постановок. Что переосмысливалось в спектакле Товстоногова? Что именно в спектакле Таирова вызывало полемику?

Судя по описаниям и фотографиям, это был действительно монументальный спектакль. Таиров переживал глубокий внутренний кризис от невозможности найти современную пьесу, созвучную его романтическим чувствам и стремлениям к яркой, но точной, выверенной театральной форме. И «Оптимистическая трагедия» оказалась тем самым материалом, который он так долго искал. Идеи, высказанные в пьесе Всеволода Вишневского, были настолько масштабны, что режиссер увлекся ими больше, чем характерами героев, являвшимися носителями этих идей. Для Таирова важнее прочего была та эпическая мощь, которой дышала пьеса, то живое, невымышленное наследование, что прочитывалось в определенном отрезке времени — 1917–1933 — тем острее, чем меньше поводов к тому давала действительность.

Товстоногов обратился к «Оптимистической трагедии» спустя двадцать с лишним лет, накануне исторического XX съезда КПСС, переломного в советской истории и психологии советских людей. Поэтому сравнивать два спектакля, разделенных не только временным и психологическим барьером, все равно что сравнивать эпохи. «Воздух двух спектаклей был разным, — писала Р. Беняш. — Это был воздух двух разных исторических периодов, двух разных театральных направлений».

Если в спектакле Таирова на первом плане была сама идея, то в спектакле Товстоногова главным становились характеры людей, преданных этой идее. Но Товстоногов вовсе не отказывался от преемственности. В статье, опубликованной в журнале «Нева», режиссер объяснил свою

позицию интерпретатора советской классики и принципы полемики со спектаклем Таирова, а также попытался проанализировать тот давний спектакль с точки зрения не только дня сегодняшнего. Эта оценка собственных впечатлений, пропущенная через личный режиссерский опыт, представляется чрезвычайно важной.

25 ноября 1955 года в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина состоялась премьера спектакля, который принес громкую славу не только режиссеру, но и театру.

В большой, проблемно-аналитической статье «История подлинная и мнимая», опубликованной в журнале «Нева», П. Громов, сопоставляя спектакли А. Таирова и Г. Товстоногова, задавался вопросом: «Имел ли право театр... на идейную переакцентировку достаточно четко выписанных у автора персонажей?» — и отвечал: «Да, имел», потому что в результате спектакль дал «неожиданное и свежее ощущение темы».

«Спектакли эти действительно разные, — писал П. Громов, — но сказать, что старый спектакль был хуже нового, было бы явной неправдой. В соответствии с тем, что в старом спектакле главной темой была тема идейной борьбы, идейных столкновений, социального воспитания и перевоспитания личности, он был монументальнее, эпичнее, обобщеннее по своему внешнему облику, по своей форме. В новом спектакле большее внимание уделяется *духовным итогам* идейных коллизий, изображаемых Вишневским, и поэтому в нем несколько более детализированы, конкретизированы характеры героев. Но и та и другая трактовка имеют свои права на существование прежде всего потому, что обе они опираются на глубокое и своеобразное театральное прочтение центрального конфликта трагедии Вишневского, трагедии, заполненной сложным историческим содержанием. И в том и в другом спектакле основная идея, основная мысль представления не навязывается извне драматических событий, характеров главных персонажей, а вытекает из всего хода действия, из драматического развертывания человеческих судеб, воспроизводящего логику верно, в соответствии с исторической истиной постигнутых драматургом фактов самой действительности» (курсив мой. — Н. С.).

Именно «духовные итоги» были важнее всего для Товстоногова, подводившего «Оптимистической трагедией» черту под определенным этапом своего творчества и жизни общества. И, думается, его выводы касались не только общественно-политической ситуации дооттепельного и оттепельного периодов, но и глубоко личных переживаний: посмертной реабилитации отца, Александра Андреевича, продолжающееся вопреки

всей логике ожидание матери, Тамары Григорьевны — всего того глубоко интимного, о чем Товстоногов не оставил свидетельств.

Но на статью П. Громова он все-таки ответил. Причем жестко.

«Он стремится доказать, — писал Товстоногов, — что если в спектакле, поставленном Таировым, в воспоминании матроса Алексея переломной точкой была сцена с Комиссаром, то в нашем спектакле “такой сценой является сцена с пленными офицерами”. Но здесь следовало бы обратиться к тексту самой трагедии. В ней далеко не случайно и мудро построено развитие конфликта и характера: то, что говорит Комиссар, подтверждают жизненные факты. Бессмысленная жестокость Вожака заставляет взорваться силы протеста, которые всколыхнул, поднял к жизни Комиссар. И оборвать развитие конфликта заранее, вопреки логике жизни и пьесы, значило бы отнять и у исполнителей, и у зрителей возможность не предугадать исхода борьбы до ее естественного завершения. Поэтому совершенно очевидно, что ни в нашей постановке, ни в спектакле Камерного театра такого насилия над авторским текстом быть не могло. И не в этом состоит различие нашего подхода и подхода Таирова к сценическому воплощению трагедии. Также крайне неубедительно и довольно странно, на мой взгляд, противопоставление П. Громовым спектакля Камерного театра, “не стеснявшегося политического материала в репликах”, и спектакля Театра им. А. С. Пушкина, где, по утверждению критика, “непосредственно политическая тема играет очень малую роль”... Все это вряд ли нуждается в подробном опровержении. Если допустить, что в нашем спектакле “политическая тема играет малую роль”, то нельзя делать вывод, который имеется в цитируемой статье, что в нашем спектакле наличествует “неожиданное и свежее освещение темы, поднятой Вишневым”. Одно с другим несовместимо».

Резкость, с которой Георгий Александрович Товстоногов ответил критику, свидетельствует о том, что он ощутил себя внутренне готовым к серьезному шагу. Он защищал свой спектакль, свое прочтение, театр, которым, как он уже знал, не будет руководить в дальнейшем. Но не только это — ему важно было отстоять свою точку зрения для того, как пояснял сам Товстоногов, «чтобы ряд ее положений (статьи Громова. — Н. С.) не мог ввести в заблуждение тех деятелей театра, которые будут искать в критических работах материалов для собственного творчества. Это тем более важно, что сценическая история “Оптимистической трагедии” далеко не окончена. В ней не раз еще будут черпать источник вдохновения мастера театра, каждый раз по-новому осмысляя это замечательное произведение и разыскивая неизведанные пути его сценического воплощения».

Как было принято в то время, во Дворце искусств состоялась дискуссия о спектакле. В архиве Союза театральных деятелей сохранилась стенограмма выступления Ольги Берггольц: «...Зритель идет на спектакль плакать, смеяться, переживать. Но я иногда хожу в театр для того, чтобы узнать, так ли я живу? Права ли я? Правильно ли я поступаю в какие-то коренные моменты жизни? Я хочу, чтобы театр, как явление искусства, дал бы мне этот важный ответ...

Когда я прихожу в театр, я хочу, чтобы пьеса, которую ставят, разговаривала со мной лично. Не только со всем залом зараз, но и с тем подспудным, что я сама принесла в этот театр и разрешения чего я жажду. Она может отчетливее всего и глубже всего вести такой разговор с сердцем каждого и со всем зрительным залом, потому что, как говорил Белинский, “вносится поэзия трагедии”.

Самого слова “трагедия” боялись долгие годы. Было установлено, что трагедия несла в себе элементы трагедийной личности... Происходила очень характерная для всех видов искусства путаница и смещение понятий и подмена более высоких понятий ширпотребными и обиходными. Считали, что раз трагедия, то, значит, пессимизм...

...Мне, как человеку, который писал о Ленинграде, о Севастополе, о Сталинграде, приходилось и приходится слышать неоднократные упреки в искусственном нагнетании трагизма, в трагизме ради трагизма и т. д.

Думаю, что это происходит от непонимания истинной природы трагедийности, от непонимания грандиозных сдвигов в душе человека и обществе, которые происходят».

Для того чтобы запечатлеть в атмосфере спектакля ту степень, тот градус трагизма, о котором говорила Ольга Берггольц, Товстоногову наверняка пригодился опыт грузинского театра, в частности романтико-героического театра Сандро Ахметели. Не обошлось здесь и без личного опыта — опыта человека, пережившего трагедию культа личности.

Этот спектакль стал событием в истории советского театра, думается, не только потому, что в нем, по словам Е. Горфункель, звучала «собираательная правда о человеке», но и потому, что в нем ярко проявилась мощь режиссера-мыслителя.

«За двадцать лет, — пишет Е. Горфункель, — он фактически заложил основание своему будущему театру в его разных сторонах — литературной, идейной, собственно театральной. В это время он был часто меньшим реалистом, чем впоследствии. Кажется, он сполна утолил интерес к сценической выразительности, ко всей гамме театральной условности: к метафоре, к манипулированию действием, которое можно сжать, растянуть,

раздробить на эпизоды, приостановить наплывами, подбодрить киноэкраном; он упражнялся в геометрии мизансцены, пробовал пафос и лирику, менял внешнюю музыку на внутреннюю; увлекался живописью, обрамляющей замысел режиссера, гиперболой и сатирическими грубостями; он тренировался во всех жанрах; ставил многолюдные и шумные зрелища; узнал вкус пьесы, которая рождается в театре. Словом, он уже все сделал. Оставалось все начать сначала, в своем театре, со своими актерами».

Спектакль «Оптимистическая трагедия» играли в Москве перед делегатами XX съезда КПСС. Георгий Александрович Товстоногов был удостоен Ленинской премии, высшей награды правительства, а тремя годами позже, в 1959-м, «Оптимистическая трагедия» была показана в Париже, в Театре имени Сары Бернар, и восторженно встречена публикой.

«Это было невольное подчинение искусству, — пишет Р. Беньяш, приводя цитаты из парижских газет, — неотразимая сила художественного внушения, тайная власть поэтического образа, перед которой отступают ненависть, равнодушие, протест».

В это время Георгий Товстоногов был уже полноправным, единовластным хозяином собственного дома, собственной империи, имя которой — Большой драматический театр им. М. Горького.

Глава 3

«НЕОБОЙДЕННЫЙ ДОМ»

Есть у В. Ф. Одоевского то ли новелла, то ли притча с таким названием — «Необойденный дом». Повествуется в ней о богомолке, которая никак не могла дойти до храма; все петляла по лесу, выходя на одну и ту же опушку, где стоял странный дом. Жил в этом доме великий грешник, разбойник, убийца, и смысл бесконечных плутаний богомолки во времени (несколько десятков лет она блуждала вокруг опушки) и пространстве (в принципе, достаточно жестко ограниченном) заключался в том, что нельзя прийти к истине и свету, если ты не приведешь за собой, не заставишь раскаяться хотя бы одного грешника.

Только тогда может наступить гармония.

Но, как и в любой религиозной притче, есть и второй смысл у этого волшебного, какого-то манящего названия. Необойденный дом — это судьба, которая может долго, окольными путями водить тебя по кругу, но непременно в конце концов приведет в то место, которое и есть только твое. И когда человек приходит в это место, время и пространство подчиняются ему, меняются окружающие, раскрывая в себе нечто новое, и происходят чудеса.

Обыкновенные чудеса, которым нет названия...

Впрочем, нет! В данном случае у них есть названия: это великие спектакли Товстоногова, поставленные за три с лишним десятилетия работы в Большом драматическом театре им. М. Горького. И каждый из них свидетельствовал о том, что именно этот дом стал для Георгия Александровича «необойденным».

Большой драматический театр, созданный в 1919 году при участии Александра Блока, открылся «Дон Карлосом» Ф. Шиллера, декларировав первым же своим спектаклем преданность «героической драме, романтической трагедии и высокой комедии». Но к середине 1950-х годов все резко изменилось. Театр был на грани распада.

«...Георгий Александрович не хотел сюда переходить, — вспоминала Дина Морисовна Шварц. — Тогда сюда назначили очень сильного директора, Георгия Михайловича Коркина такого. Он был жесток, он был беспощаден. Он мог все реорганизовать, уволить всех, кого надо. И он бегал к Георгию Александровичу каждый день. А с другой стороны, обком

партии в лице Фрола Козлова (в 1953–1957 годы первый секретарь Ленинградского обкома КПСС. — Н. С.) сделал ему это предложение: “Надо спасти БДТ!”.

А еще Георгию Александровичу очень было неприятно, потому что он знал, что в сорок девятом году отсюда сняли Наталью Сергеевну Рашевскую. Приписали ей какое-то искажение репертуара, а на самом деле за то, что у нее дочь во Франции жила. А он с Натальей Сергеевной очень дружил, уважал ее. Ему было неприятно в этот театр идти. Здесь было около восьмидесяти артистов, а играть могли очень мало кто. Он сразу стал меня звать с собой сюда».

По словам Дины Морисовны, Товстоногов не хотел идти в БДТ еще и потому, что «семь лет этот театр практически был без настоящего руководителя. То они коллегия делали. То пригласили замечательного человека, режиссера Константина Павловича Хохлова, который был уже стар и болен. Они его “съели”. Тут была очень злая труппа, очень их было много. За семь лет все, кому было не лень, приходили в этот театр».

Да, это было не из тех предложений, за которые Товстоногов мог бы ухватиться сразу, без раздумий. К тому времени Георгий Александрович уже не был тем начинающим режиссером, которому важно было «зацепиться» хоть за соломинку. У него был опыт, у него сложилась достаточно высокая репутация, несмотря на то, что он был еще молод. Можно и нужно было выбирать — ведь он хорошо понимал, что ищет не очередной театр, а дом, в котором сможет воздвигнуть собственную империю. За его плечами здесь, в Ленинграде, были и руководство Театром им. Ленинского комсомола, и постановки в Театре комедии, в Театре им. А. С. Пушкина. Были ученики, была семья.

Он мог и должен был сделать правильный выбор.

И он сделал его.

На тридцать лет и три года.

Товстоногов пришел в БДТ в феврале 1956 года, в то время, когда этот театр представлял собою, по словам Е. Горфункель, «плохо посещаемый зал со сменяемостью главного режиссера примерно один в сезон, с репертуарной слабостью к комедиям Лопе де Вега, в которых блистал молодой Владислав Стржельчик, с богатой дарованиями и разболтанной труппой. Как раз весной 1956 года журнал “Театр” писал: “Большой драматический театр катастрофически теряет зрителя... За последние пять-шесть лет театр не поставил ни одного спектакля, который стал бы событием в театральной жизни города. Из года в год репертуарные планы Большого драматического становились все более серыми и неинтересными,

да и они не выполнялись». Администрация даже обращалась “в автобусное управление исполкома с просьбой внести некоторые изменения в маршруты и остановки машин, дабы улучшить достигаемость театра зрителем”».

Когда сегодня читаешь эти строчки, становится и грустно, и смешно: за прошедшие почти столетия «автобусное управление исполкома» так и не удосужилось внести изменения в маршруты — БДТ по-прежнему «достигнуть» можно лишь пешком, но как же освоены, проторены эти пути!.. Через мрачноватую даже ясным днем Апрашку (Апраксин двор), через в любое время суток переполненную транспортом Ватрушку (маленькую круглую площадь Ломоносова), через узкий и тесный переулок Джамбула и деревянный мостик, соединяющий берега Фонтанки как раз у центрального входа в театр, со стороны Невского проспекта, со стороны улицы Дзержинского, обретшей вновь свое давнее имя — Гороховая...

Со всех сторон под дождем, снегом, нечастыми лучами солнца на протяжении трех десятилетий стремились сюда потоки людей — каждый вечер, каждый вечер. А проводники поездов, кажется, уже в лицо знали москвичей, которые ехали в Ленинград на один вечер, на спектакль Товстоногова.

Но это было позже, немножко позже.

А в феврале 1956-го Георгий Александрович Товстоногов встретился с труппой — людьми талантливыми, но размагниченными ситуацией, — главные режиссеры менялись один за другим, и слишком много времени оставалось для пересудов, раздражения, безделья.

К. С. Станиславский совсем не случайно много места уделил в своей системе вопросам театральной этики. Мудрый создатель Художественного театра хорошо знал, сколько бед, а то и подлинных трагедий, влечет за собой отсутствие режиссерского диктата, как разрушительны вроде бы невинные актерские пересуды, как страшна актерская незанятость. Люди с обостренными чувствами, артисты неосознанно ищут «точку приложения» для подавляемых эмоций — сложившись вместе, эти выплески могут разрушить театр...

В вопросах театральной этики Георгий Александрович Товстоногов был, может быть, самым последовательным и жестким преемником Станиславского. Его первое выступление перед труппой запомнилось артистам навсегда: «Я несъедобен! Запомните это: несъедобен!»..

Далеко не сразу актеры поверили в нового главного режиссера, далеко не все пошли за ним без колебаний и сомнений. Какая-то часть труппы затаилась до поры до времени: а вдруг да окажется вполне по зубам? Но

этого не произошло.

Товстоногов начал строительство собственного театра решительно.

«Эта история многим известна, — писала Д. М. Шварц. — Но рискну рассказать о ней снова, потому что она очень характерна для Г. А. и показывает, как он строил театр, как добивался почвы для формирования труппы, состоящей из ярких индивидуальностей, подчиняющих себя, однако, задачам ансамбля, составляющих единство. Так мыслился театр единомышленников, казалось бы, нечто прочное, убеждающее, но на самом деле хрупкое* недолговечное создание... Об этом же мечтали собеседники в “Славянском базаре” и добились воплощения своей мечты благодаря своим исключительным дарованиям...

Г. А. Товстоногов, назначенный в 1956 году главным режиссером БДТ, уже известный, лауреат двух премий, был молод, талантлив, полон сил. Он был уверен, что принципы К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко единственно верны, что человечество ничего лучшего не придумало. С этих позиций он начал свою деятельность по созданию труппы. За годы кризиса, который продолжался 7 лет... некогда прославленный театр не только растерял свои прошлые традиции, но оказался не в силах держать какой-то уровень. Откатились зрители. Недаром в одном из городских “капустников” показывали, как солдат, получивших наказание и посаженных на гауптвахту, обещают освободить и взамен отправить на спектакль в Большой драматический театр. Эта перспектива приводит солдат в ужас, и они просят обратно “на губу”. Жуткая финансовая задолженность грозила “первому советскому театру” даже закрытием.

Много проблем свалилось на плечи главного. Одна из них, на этом этапе главнейшая, — труппа. И было уволено более 30-ти артистов, на что было благословение руководящих инстанций, желающих во что бы то ни стало сохранить БДТ. Крепкий, энергичный, опытный и жестокий директор Г. М. Коркин много в этой операции взял на себя. Был решен вопрос об обязательном трудоустройстве уволенных артистов. Много людей было просто случайных — эстрадников, пенсионеров, которые коротали дни в огромной, бесхозной труппе. Операция была необходима, хотя и тяжела. Не все главные режиссеры, приходящие в новый театр, решались на это, рассчитывая постепенно освобождаться от “балласта”. И это всегда оборачивалось драматически, ничего сделать не удавалось...

Это увольнение во имя театра позволило затем Г. А. на протяжении более 30-ти лет обходиться “без драм” или почти без драм. Насильственных увольнений практически не было... Но в труппе БДТ были и талантливые

артисты, которые были не востребованы вообще, или заштампованы в “своем” амплуа, или позволяющие себе все, что заблагорассудится... Вместе с Г. А. мы смотрели спектакли БДТ еще до его назначения. Спектакли производили чудовищное впечатление. Господствовал актерский наигрыш, тем более шокирующий, чем менее было зрителей в зале. В особенное отчаяние нас поверг спектакль “Разоблаченный чудотворец”. Это сатирическая комедия, рассчитанная на публику, которой в зале было меньше, чем артистов на сцене».

За первую половину сезона Товстоногов поставил в Большом драматическом театре четыре спектакля: «Шестой этаж» А. Жари, «Безымянную звезду» М. Себастиану, «Когда цветет акация» Н. Винникова и «Второе дыхание» А. Крона. «Мастер героического театра» (по словам Е. Горфункель), Товстоногов в прямом смысле слова «завлекал» зрителей в свой театр. И в этом нет ничего унижительного ни для театра, ни для режиссера — опытный и мудрый Товстоногов понимал, что первым шагом должно стать возвращение зрителей; прежде чем приступить к определенной программе, прежде чем строить свой дом, надо «намолить» пространство, сделать его привычным, таким, куда хочется идти.

И куда необходимо будет идти, потому что, как писал Товстоногов в статье «Театр и зритель»: «...В театр ходят не только для пользы. В театре ищут и развлечение, и отдых. И этого совсем не надо бояться. В настоящем театре, развлекаясь, учатся жить, а отдыхая, обогащают себя.

Театр сравнивают с кафедрой, со школой. Как всякое сравнение, его нельзя понимать буквально. Театр — школа, в которой не учат в обычном смысле слова. В этой школе не задают уроков и не требуют запоминаний. В этой школе нет учеников и учителей. С высокой кафедры — сцены, вопреки школьному этикету, подсказывают зрителям ответы. И чем незаметнее эта подсказка, тем лучше “ученики”-зрители воспринимают “урок”-спектакль.

Театр — школа, в которой учатся с удовольствием, учатся, не замечая того, что учатся. Как только зрители замечают, что их учат, поучают, повторяют одно и то же и давно пройденное, такую школу перестают посещать. В театре-школе ничего не вдалбливают, ничего не рассказывают, ничего не читают. В этой школе только показывают — показывают жизнь.

Театр — зрелище. Театр — праздник. Театр — развлечение. Все это тоже верно, но тоже в очень своеобразном смысле. На этом празднике не только смеются, но и плачут, волнуются и страдают, решают философские проблемы. Праздничность, зрелищность, развлекательность театра не всегда выражаются в ярких красках, звонких песнях и пестроте событий.

Театр обязан быть праздником и зрелищем только в том смысле, что каждое представление должно быть увлекательным и интересным. Театр умный, но скучный — не театр. Театр, в котором только весело, — балаган.

Фейерверк красив. Фонтаны Большого каскада в Петродворце прекрасны. Разноцветные воздушные шары, танцевальная музыка и иллюминированные корабли на Неве в дни праздников веселят души. Они нужны для полноты нашего счастья. Хотя полезного и поучительного ни в салютах, ни в фонтанах как будто нет.

Современный театр обязан соединить, сплавить воедино школу с праздником, мудрость с развлечением, урок со зрелищем».

Это — программа театра, четко сформулированная, емкая. Но восходит она еще к тбилисским временам, к тому моменту, когда было написано письмо Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко.

Если мы вновь мысленно пролистаем два десятилетия жизни Товстоногова — с 1936 по 1956 годы, — то поймем: он уже давно, очень давно был готов к тому, чтобы стать «диктатором», не было лишь пространства, где можно было бы последовательно проводить в жизнь свою программу.

Первая и важнейшая из задач — вернуть публику в пустовавший зал БДТ — была выполнена, фактически, уже через месяц. Е. Горфункель пишет, что «выбор первой афиши показал дальновидность главного режиссера. В легкомысленных произведениях первого сезона — ростки замечательных открытий товстоноговского театра».

Итак, 21 сентября 1956 года состоялась премьера «Шестого этажа», 6 ноября к первому успеху (назовем его зрительским любопытством к новому названию) прибавилась еще доля успеха — «Безымьянная звезда» (назовем это уже не просто любопытством, а ожиданием), 31 декабря прошла премьера спектакля «Когда цветет акация» (это было уже осознанное стремление зрителей именно в этот театр, именно к этому режиссеру). Три спектакля за четыре месяца — такой напряженной работы театр не знал уже много сезонов. Зал был заполнен, успех был безоговорочным, первые тропинки в крайне неудобно расположенный театр оказались протоптанными.

И каким бы легкомысленным, случайным, необязательным ни казался первый спектакль режиссера в БДТ, он продемонстрировал: у театра есть будущее.

«Выбирая пьесу, — пишет Р. Беняш, — Товстоногов всегда хочет сказать ею самое главное. Ради этого главного, человеческого он пробирается по узкому коридору шестого этажа густо населенного

парижского дома, подбирая ключи к скрытому миру его смешных и будничных обитателей. Скучен облик дома, где происходит действие пьесы Альфреда Жари. Облупилась бледно-зеленая краска его дощатого корпуса. Давно загородили вид на город торчащие одна из-за другой крыши с ободранными проводами и облезшими трубами. Круто сбегает с площадки неудобная темная лестница. А между комнатами, остроумно разгороженными сдвигающимися и раздвигающимися, как шторы, стенами, лежит “центр” жизни — тесноватый, плохо освещенный коридор.

Жизнь, замкнутую в одной лестничной клетке, Товстоногов восстанавливал шаг за шагом, стараясь не пропустить ничего из мелочей, составляющих бытовую фон пьесы... Чем больше смешного, мелкого подметил режиссер в образах пьесы, тем отчетливее вставала мысль о несправедливостях жизни, засыпавшей в общем достойных и чистых людей мусором мелких обид... Режиссер показывает обитателей шестого этажа в самом невыгодном свете, как бы подкарауливая их в минуты, не предназначенные для посторонних... чтобы показать, как трудно иной раз разглядеть истинную сущность человека, недоступную поверхностному взгляду обывателя. Но во имя этого поэтического зернышка, обнаруженного в захламленном, трудном, порой недостаточно чистом быте, и раскрывал Товстоногов на сцене Большого драматического театра печальную и смешную жизнь обитателей “Шестого этажа”».

В выборе пьесы сказалось точное знание Товстоноговым потребностей публики, которой необходимо было ощутить в театре дыхание времени. А оно было не только в трудовых подвигах и решении производственных проблем, в конфликтах «хорошего» с «лучшим». Еще была скудная послевоенная жизнь, быт коммуналок и надежды на будущее, рожденные короткой «оттепелью». Сказать зрителям громко, со сцены, что они прекрасны, несмотря на жалкие условия своего существования — ах, как своевременное, как просто и трогательно, на первый взгляд, прозвучала эта мысль! Без назидания, без указующего перста, с истинной грустью и настраивающим на непарадный оптимизм юмором...

Но в «Шестом этаже» звучала еще и тревога — о людях, об их судьбах. Товстоногов понимал, что время героических свершений если и не прошло совсем, навсегда, то, по крайней мере, отступило. Война кончилась, культ личности был развенчан, многие растерялись, потеряли жизненные ориентиры. Люди, совершавшие подвиги, считавшие, что общественное гораздо выше личного; люди, привыкшие к борьбе и свершениям во имя чего угодно, только не себя самих, оказались на распутье. Надо было обрести почву, в повседневной жизни суметь сохранить драгоценные

чувства, главным из которых было чувство собственного достоинства. Не утратить его в коммунальном раю, не расплескать по каплям раздражения, неудовлетворенности окружающим миром и собой.

Много лет спустя, в статье «О природе чувств» Товстоногов вспоминал о том времени: «В чтении пьеса была смешной, на репетициях юмор пропал, на первый план вышли сентиментальные мотивы, мелодраматичность сюжета. Необходимо было сломать эту унылость, найти новую тональность для всех исполнителей, играющих обыкновенных парижан, обитателей мансард. Мы сделали этюд — «Утро на шестом этаже». Этого не было в пьесе, но этюд давал возможность приблизиться к обыденным взаимоотношениям людей в обстановке своеобразного быта парижского коммунального жилья. Возникали острые парадоксы, оправданные жизненными обстоятельствами: на площадке лестницы встретились рабочий и проститутка — рабочий идет на работу, а проститутка возвращается со своей “смены”. Плач грудного ребенка обостряет отношения между мужем и женой. Этюд длился долго и частично вошел в спектакль». Добавим: показывая смешное и трогательное, нежное и грубое в человеческих отношениях, Товстоногов хотел напомнить о том, как важно сохранить себя, свое достоинство.

«А вот в “Безымянной звезде”, — пишет Р. Беньяш, — ...не хватало сосредоточенности, простоты, точности. Вокруг основного конфликта — человека, не имеющего ничего, но богатого своим творческим даром, и людей, имеющих все, но нищих духом, —росло дополнительное, второстепенное, утяжелившее спектакль. Лирический подтекст пьесы проигрывал от интенсивности выражения. Потребность доказать вслух то, что сдержанный темперамент автора оставил в намеке, кое-где привела к излишним курсивам. Стремясь укрупнить ненавистную ему силу мещанства, режиссер поручил роль мадемуазель Куку актеру мужчине... Тема заглубевшей, безнадежно растоптанной провинциальной жизнью женской натуры незаметно «выбыла» из спектакля. И весь он оказался грубее и красивее, чем это обычно бывает у Товстоногова».

Разумеется, у нас нет никаких оснований не доверять такому тонкому ценителю, такому профессиональному исследователю творчества Товстоногова, как Раиса Моисеевна Беньяш, тем более что, рассказывая о «Безымянной звезде», критик опирается на собственные впечатления о спектакле. Противопоставить ее суждениям нечего. Кроме, разве что, дистанции времени, с которой многое видится чуть-чуть иначе.

Пьеса М. Себастиану при всей своей простоте остается привлекательной для театра и сегодня, почти полвека спустя, потому, как

представляется, что в ней кроме «лирического подтекста», по-разному востребованного в разные десятилетия нашей жизни, звучит тема противопоставления поэтической, подлинно творческой личности обывательскому, потребительскому кругу. Но и «внешняя красота» конфликта играет немаловажную роль — она завораживает зрителя, затягивая его постепенно, но неуклонно в круг вопросов, важных для режиссера, избравшего этот материал.

На том этапе, когда для Товстоногова было особенно важно закрепить успех первого спектакля, закрепить не «порезиссерски», не для внутренней, а скорее для внешней репутации театра (привлечь в зал максимальное количество не критиков, не профессионалов, а просто зрителей!) — это был, наверное, точный выбор. И именно этот выбор продиктовал мудрому режиссеру-диктатору те ходы, которые показали Р. Беньяш «грубее и красивее», чем это было в спектаклях Товстоногова до и после «Безымянной звезды». Империя нуждалась в подданных, и чем шире становился их круг, тем более оправданной оказывалась самая идея империи. Товстоногов уже мог позволить себе быть в чем-то «грубее и красивее», его репутация в Ленинграде сложилась. Что же касается строительства дома — «Безымянная звезда» стала прочным камнем в возводимом фундаменте...

Р. Беньяш пишет, что спектакль, «заранее суливший удачу, прошел между прочим». Возможно, так его восприняли критики.

Но не зрители.

31 декабря 1956 года в театре состоялась премьера спектакля-концерта «Когда цветет акация» Н. Винникова. По словам рецензента С. Цимбала, на этот раз Товстоногов «решил пересказать попавшую ему в руки пьесу-безделицу живым и увлекательным театральным языком». Группа молодых артистов, занятых в спектакле, по словам критика, чувствовала себя раскованно и свободно, подобно персонажам комедии dell'arte — они импровизировали в эксцентрической форме, своим «эстрадным» способом существования оправдывая не совсем привычный жанр «спектакля-концерта». Эта молодежь театра станет спустя совсем немного времени ядром звездной труппы: Зинаида Шарко (это был дебют актрисы), Людмила Макарова, Ефим Копелян, Кирилл Лавров, Всеволод Кузнецов...

Как писала Р. Беньяш, это был спектакль-игра, в котором Товстоногов, воспитывая артистов, стремился высвободить их «от всяких пут ложной театральности, от привычки к многозначительности и тяжеловесности исполнения... Безраздельно завладев вниманием зала, включив его в свою веселую игру, режиссер в разгар веселья вдруг вмешивался в настроение

зрителей, как бы предупреждая их: не упускайте молодости. Не возраста, нет, он, к сожалению, не зависит от человека. Не упускайте этого чистого восприятия жизни, этой юношеской способности радоваться природе, влюбленности, удаче друга. Не ограждайте себя от чужих тревог собственным надежным благополучием. Помните о том тепле, которое давало вам казенное бумажное одеяло в общежитии, когда вы были окружены друзьями и их волнение было вашим волнением».

Сам Георгий Александрович впоследствии писал: «Много лет назад, когда я только пришел в Большой драматический театр, очень нужна была молодежная пьеса, и я решил поставить Н. Винникова “Когда цветет акация”, банальную комедию из студенческой жизни. Даже когда я читал ее в первый раз, у меня было такое впечатление, что я ее уже знаю. Автор и сам, вероятно, испытывал некоторое чувство неловкости и выразил это в ремарках, написав своеобразный комментарий к происходящему на сцене. Таким образом, пьеса стала для нас поводом для иронии над театральными штампами в воплощении молодежной темы. Наш спектакль, таким образом, оборачивался против автора, но когда Винников приехал на репетиции, он не только не обиделся на нас, но сразу же включился в нашу игру и написал много новых текстов для ведущих, помог довести сценический прием до логического завершения».

Может показаться, что в этих словах Товстоногова скрыт призыв ломать, кромать несовершенный драматургический материал во имя создания целостного спектакля. Но это не так — рассказывая о давнем эпизоде своей собственной биографии, режиссер, как представляется, призывает театр к иному: кропотливой работе с современным драматургом, «доведению» текста до возможности воплощения непременно совместными усилиями.

«Я не пошел напрямую за автором, но и не нарушил его “правил игры”, — говорил впоследствии Товстоногов. — Если бы я нагружал пьесу тем материалом, который был для нее неорганичен, спектакль не получился бы.

Так что даже в слабой пьесе надо идти за автором, если вы нашли в произведении что-то вас взволновавшее. Если не нашли и ставите только потому, что это “нужно”, значит, вы просто конъюнктурщик и обрекаете себя на провал».

Это — тоже процесс строительства театра.

Выпуская премьеру за премьерой, Товстоногов продолжал формировать труппу. Тех, кто остался в ней и был по-настоящему талантлив, необходимо было «воспитать», вернув им ощущение театра, утраченное за семь лет безалаберной жизни.

Пришла талантливая молодежь, но и старшее поколение артистов постепенно начинало по-новому раскрываться в постановках Товстоногова — хорошо известные зрителю О. Казико, Е. Грановская, В. Софронов выглядели непривычно, свежо в спектаклях нового главного режиссера. Ощущение театра возвращалось в эти стены стремительно.

Вспоминая об упомянутом уже спектакле «Разоблаченный чудотворец», который они смотрели с Георгием Александровичем еще до его назначения главным режиссером БДТ, Дина Шварц рассказывает о Виталии Павловиче Полицеймако.

«Что он выделял! Вероятно, он старался еще больше оттого, что в ложе сидел Г. А., которого он чтит за спектакли в Ленинском комсомоле и, надо отдать ему должное, приглашал на постановку в БДТ. Артист наигрывал безбожно, носился по сцене так, будто его подбадривал зритель, который сидел, однако, в угрюмом молчании. Несоответствие, которое он сам ощущал, было страшным, но, видимо, к такому разрыву уже привыкли в этом театре, от этого было еще страшнее. Особенно мне. Я видела Виталия Павловича в блестящих спектаклях, где вместе с такими режиссерами, как Б. Бабочкин, Н. Рашевская, В. Кожич, И. Шлепянов он выступал во всем блеске своего незаурядного дарования. Теперь это был совсем другой человек, отпущенный “на волю” слепой стихии. Г. А. мало знал этого артиста, но все-таки, со своим поразительным чутьем, сквозь “шелуху”, конечно, ощутил его темперамент и запас творческих сил.

— Попытаюсь начать разговаривать с труппой на примере Полицеймако, — говорил Г. А. — Конечно, можно найти много “мальчиков для битья”, но считаю и всегда считал недостойным использовать в негативном плане, даже имея в виду такую важную цель, как воспитание труппы, “маленького” артиста. Разбор “падения” Полицеймако будет не только уроком для всей труппы, но и борьбой за него как за артиста, способного и впредь украшать сцену БДТ. В таком качестве, как сейчас, он не нужен ни мне, ни зрителям, ни партнерам...

И началось!.. На каждом собрании, на каждой репетиции Г. А. резко и беспощадно анализировал роли Полицеймако, приводил его в качестве негативного примера, сопоставляя с методологией реалистического, психологического, правдивого театра. Виталий Павлович все время молчал, молчал, стиснув зубы. Многие “товарищи” получали большое удовлетворение, другие ждали “оргвыводов”. И в довершение ко всему Г. А. дает “главному артисту”, который никогда не играл маленьких ролей, эпизод трактирщика в спектакле “Преступление Энтони Грэхема”. Это был шок. В. П. подчинился беспрекословно. Все так же, сжав зубы, он ждал

своего выхода и покорно садился на вертящийся стулик трактирщика, будто это был электрический стул.

Г. А., опять-таки во имя методологического воспитания, превращал репетиции с Полицеймако в показательный урок. Помню репетицию, которая почти целиком была посвящена пятиминутному эпизоду в трактире.

Так продолжалось на протяжении всего 56-го года, первого года работы Г. А. в БДТ... Определялись новые лидеры, решалась в этих спектаклях судьба многих молодых, когда они просыпались знаменитыми. Но Виталий Павлович в этих спектаклях ролей не получал, довольствуясь трактирщиком. С ним стали “хуже” здороваться, один раз даже не выбрали в худсовет, разумеется, тайным голосованием».

Страшный рассказ, трагический сюжет! Но Георгий Александрович не мог позволить себе быть милосердным. Не мог!

Нет тому никаких веских доказательств, но, шаг за шагом исследуя биографию Товстоногова, нельзя не прийти к выводу: это был момент, когда режиссер осознал — сейчас или никогда! Словно все душевные силы, словно все обнаженные нервы, словно вся мощь таланта стянулись к этой точке, к этому «необойденному дому», к которому вывела Товстоногова судьба. И ради того, чтобы на этом месте, покинутом зрителем, возник лучший в стране театр, он шел на любые жертвы, был беспощаден и жесток.

Возвращение зрителя было невозможно без воспитания артиста.

Создание театра было невозможно без дисциплинированной труппы единомышленников.

К началу 1957 года в БДТ уже многое изменилось — зал был полон, драматурги и переводчики стали посылать в театр пьесы, наладился тот «поток», который необходим каждому театру. И в один прекрасный (действительно прекрасный!) день завлиту театра Дине Морисовне Шварц попала в руки пьеса бразильского драматурга Гильерми Фигейредо «Лиса и виноград».

«Я раскрыла эту пьесу и зачиталась... Меня поразила раскованность бразильского драматурга, остроумие гениального раба Эзопа, его чувство собственного достоинства. Прочитала примерно половину, вдруг в мой кабинет зашел Г. А. С трудом оторвавшись от пьесы, я на него посмотрела. Он посмотрел на меня:

— Что такое вы читаете? Дайте мне.

Молча я сложила пьесу и отдала ему. Вероятно, мое лицо тогда еще не было таким “тертым”, каким стало впоследствии, и на нем что-то такое

отразилось, что побудило Г. А. немедленно потребовать пьесу, хотя мне всегда стоило больших трудов “заставить” его читать пьесы, что вообще свойственно большим режиссерам, читающим пьесы не “просто глазами”. Поздней ночью Г. А. мне позвонил:

— Блестящая пьеса. Буду ставить немедленно. Завтра читка на труппе.
<...>

И вот читка на труппе. Читает сам Г. А. Читает блестяще. Пьеса ошеломляет артистов. После заключительных слов Эзопа: “Где ваша пропасть для свободных людей?” — длительная пауза. И грянули аплодисменты.

Потом началось обсуждение. Пьесу все очень хвалили. Но почти каждый заканчивал свою речь пессимистически: “Мы эту пьесу ставить не можем. У нас нет Эзопа”.

Полицеймако сидел тут же. Молча. Глаза за очками выражали привычную покорность своей новой судьбе. Зубы были стиснуты.

Г. А. дал всем выговориться, никого ни разу не перебил. А в заключение сказал следующее:

— Рад, что вы так горячо приняли эту пьесу. Мне она тоже очень нравится. Надо еще немного поработать над переводом... Кое-что по тексту можно уточнить, сделать смелее, острее, не так академично. Но, товарищи, меня удивило, что вы считаете, что у нас нет исполнителя роли Эзопа. Я убежден, что в нашей труппе есть замечательный артист, артист большого темперамента, с великолепным голосом, который по “сборной страны” должен играть Эзопа. Этот артист — Виталий Павлович Полицеймако. К тому же у него в мае юбилей, пятидесятилетие, и я рад, что так совпало, — он сыграет премьеру на своем юбилее. Но даже если бы не было юбилея, я никому другому в стране не доверил бы эту роль.

Немая сцена. Г. А. внутренне наслаждался произведенным эффектом.

Поблагодарил всех присутствующих и ушел в свой кабинет. Через несколько минут вошел В. П. Полицеймако и рухнул на колени. Он плакал. С этого момента у Г. А. не было более преданного артиста, чем В. П. Полицеймако. И труппа, все “доброжелатели” только тут все поняли. Они получили хороший урок — рано они “списали” своего товарища».

Кто сказал, что воспитание — это непрерывный процесс поощрений, поддержки, «пряника»?

Кто сказал, что можно воспитать индивидуальность в коллективе, но не коллектив через индивидуальность?

Все-таки педагогика — одна из самых гибких наук, и каждый педагог создает собственную теорию...

Премьера спектакля «Лиса и виноград» состоялась еще до юбилея Полицеймако, 23 марта 1957 года. И, в каком-то смысле, это было первое и очень важное свидетельство родившейся империи: зритель вернулся в театр, а внутри театра было сломлено, подавлено сопротивление главному режиссеру. Вопрос о «съедобности-несъедобности» отпал окончательно, потому что спектакль, по словам Е. Горфункель, «показал, на что способна режиссерская диктатура»: ничего лишнего, никакой избыточности (которую критики отмечали в предыдущих спектаклях БДТ), публицистическая отточенность, философская глубина, пафос человеческого достоинства...

Вот что очень важно!

В спектакле «Шестой этаж», своей первой постановке на сцене Большого драматического, Георгий Александрович Товстоногов говорил о том, что необходимо сохранить в себе чувство собственного достоинства, не разменяв его по мелочам в суеде бестолковой, плохо устроенной жизни.

В «Безымянной звезде», несмотря на все упреки критиков, отчетливо звучала мысль о том, как важно, «отталкиваясь от быта», «не задерживаясь», идти «дальше, выше — к человеческой мечте» (М. Строева). Что, согласитесь, тоже невозможно без той внутренней опоры, которую являет чувство собственного достоинства.

В «Лисе и винограде» это стало одной из главных тем, которую Товстоногов соединил с «реальностью»: он дал роль раба Эзопа большому артисту, которому удалось не растерять это драгоценное чувство собственного достоинства в трудной, очень трудной своей «борьбе» с режиссером. Борьбе, которая шла долго и — молча, со стиснутыми зубами...

На этот раз Георгий Александрович не обращался к помощи сценографа, он сам оформлял спектакль («два полукружия белоснежных коллонад, а между ними — желтая земля острова Самос», С. Цимбал), жестко подчинив декорацию мизансцене, создавая тот архитектурный облик, который нерасторжимо связан с атмосферой и внутренним обликом «героической комедии» бразильского драматурга. Впоследствии это будет происходить не раз — в таких спектаклях, как «Горе от ума», «Мещане», «Последний посетитель» Товстоногов выступал не только как режиссер, но и как самобытный сценограф: «Есть режиссеры-музыканты, есть режиссеры-художники, Товстоногов — режиссер-архитектор», — пишет Е. Горфункель. И, как умный, тонкий и талантливый архитектор, приступая к возведению того или иного здания, учитывает и по-своему «обыгрывает» особенности пространства, в которое оно должно вписаться, выгодно

оттеняя это пространство и естественно существуя в нем, так и Георгий Александрович Товстоногов, работая над, казалось бы, очень простой сценографией спектакля, досконально изучал сцену — не только ее технические, но и эмоциональные возможности. Но «исходным материалом» его архитектурных поисков были артисты труппы. Уже достаточно громко о себе заявившей.

Особое значение в подобной архитектуре приобретает и время, которое этому пространству оказывается особенно созвучным. То очень недолгое время, когда только и мог появиться на советской сцене раб Эзоп, говорящий о рабстве и свободе...

Когда сегодня перечитываешь статьи об этом спектакле, остро ощущаешь, как кратковременна была свобода, как спешили — успеть, успеть! — высказаться театральные критики. Минимальная (но все же жестко контролируемая) откровенность, подернутая флером иносказательности, живая, неподдельная боль, игра слов с надеждой, что читатель прочтет между строк то, о чем необходимо сказать...

Эзопов язык в разговоре о рабе Эзопе.

Знак времени.

Символ «оттепели».

«Иносказание — как высшая форма откровенности, эзопов язык — как способ не столько скрыть, сколько высказать всю правду до конца — вот ключ, в котором написана пьеса “Лиса и виноград (Эзоп)”. Гильермо Фигейредо не собирался никого обманывать, вводить в заблуждение: разве можно усомниться, что он пишет о современности, о своей стране? Зачем же понадобилось ему уходить от сегодняшней Бразилии в даль времен? Чтобы приблизиться. Подойти ближе к большому общечеловеческому смыслу трагедии современного капиталистического мира. Получить свободу прямого разговора с людьми о самом главном в их жизни, минуя частности, оговорки, исключения из правил. Отойти на расстояние, дабы увидеть вершину», — писала в статье М. Строева, стараясь подвести читателя (особенно видевшего спектакль) к мысли о том, что стоит для режиссера и театра за «сегодняшней Бразилией» и «трагедией современного капиталистического мира».

«Спектакль Товстоногова настоятельно заставляет думать, — продолжает критик. — И, когда зрительный зал постепенно подпадает под обаяние интеллектуального театра, он начинает испытывать новые, неожиданные, как будто небывалые доселе эмоции. Эмоции, близкие и к тем, какие возникают на спектаклях брехтовского “театра мысли”».

Давайте вчитаемся в эти слова еще и еще раз. Очень важно не

упустить за иносказаниями М. Строевой оценку сущности того, что произошло на спектакле «Лиса и виноград».

Спустя тринадцать месяцев после того, как Георгий Товстоногов возглавил Большой драматический театр, через несколько месяцев после постановки «Шестого этажа», «Безымянной звезды», «Когда цветет акация», речь заходит об «интеллектуальном театре» — и было бы большой ошибкой отнести эти слова лишь к спектаклю «Лиса и виноград». Понятие интеллектуального театра не может относиться лишь к одному спектаклю и вместе с ним исчезнуть или переродиться — оно связано с неким процессом, пусть и не всегда заметным зрительскому (или даже профессиональному, критическому) глазу.

Спустя тринадцать месяцев после прихода Георгия Товстоногова в Большой драматический театр *начался второй этап* его творчества в этих стенах, второй шаг на пути к империи. Он сознательно ставит пьесу не о трагической любви, а о трагедии рабства, о той фатальной несвободе человека, когда ценой свободы становится жизнь. И сам момент выбора, по мысли режиссера, есть истинное проявление чувства человеческого достоинства.

«Товстоногов стремится достигнуть широкого патетического звучания темы Эзопа, придать сильное и верное звучание общественному смыслу проблемы свободы, — пишет М. Строева. — Здесь режиссер идет дальше драматурга. Фигейредо, решая эту проблему, остановился на толковании свободы лишь в плане индивидуалистическом. Для него независимость непременно влечет за собой одиночество». Да, несомненно, режиссер пошел дальше, но ровно настолько, насколько это было возможно в реальности 1957 года.

Потому что слишком хорошо знал, что «независимость непременно влечет за собой одиночество».

По собственному опыту знал.

Но всегда, на протяжении всей своей жизни умел это скрывать: таково было *его* человеческое достоинство.

Слава театра росла. После спектакля «Лиса и виноград» она была несомненной не только для зрителей, но и для критиков. Следующая постановка должна была стать точным снайперским выстрелом, промахнуться было уже нельзя.

Планов у Георгия Александровича было множество: он собирался инсценировать «Разгром» А. Фадеева, «Робеспьера» Р. Роллана, размышлял о постановках пьес М. Горького — разумеется, не только для того чтобы «оправдать» имя, которое носил Большой драматический, но и в силу

собственных творческих интересов: ведь он уже прикасался к этому кладезю, когда ставил в Тбилиси «Мещан»...

Еще в июле 1956 года в одной из газетных статей Товстоногов говорил о том, что «современное звучание классической пьесы — большая неизученная проблема», проблема влекущая, манящая режиссера едва ли не с самого начала его творческого пути.

Уже после «Униженных и оскорбленных», поставленных в Театре им. Ленинского комсомола, Товстоногов задумывался о Достоевском — об одном из самых светлых и одновременно мрачных его романов, об «Идиоте». После 1956 года это стало возможным — имя писателя уже не было под запретом, а роман тянул к себе, звал...

Поначалу Товстоногов не собирался ставить этот спектакль сам, он пригласил для этого главного режиссера Русского театра из Таллина В. Я. Ланге. А рядом была Роза Абрамовна Сирота — удивительный режиссер-педагог, тонкий, вдумчивый воспитатель артистов, умевший раскрыть нечто глубоко спрятанное в человеке и возвести это нечто в степень подлинного мастерства. Инсценировка «Идиота», сделанная Юрием Олешей (позже она была воплощена на сцене Театра им. Евг. Вахтангова в Москве) Товстоногова не удовлетворяла; он считал, что она чересчур социологизирована и «спрямляет» мысль Достоевского. Над собственной инсценировкой «Идиота» начала работать Дина Морисовна Шварц — к тому времени она уже давно служила в БДТ. Спустя много лет Товстоногов скажет Шварц (скорее всего, вспомнив весну 1957-го, когда она корпела над инсценировкой): «Вы бы никогда ничего не написали. Вы пишете только из-под палки, когда я или другие от вас этого требуют. И чем агрессивнее они это делают, тем лучше вы пишете».

На роль князя Мышкина был назначен Пантелеймон Крымов, артист, сыгравший Учителя в «Безымянной звезде». Он создал характер мечтателя, человека, существующего в собственном мире, заставив как бы предчувствовать Мышкина, что не прошло незамеченным для пристрастных критиков. Началась работа. Георгий Александрович в это время ставил «Оптимистическую трагедию» в Пражском национальном театре, с артистами работала Роза Абрамовна Сирота.

Крымов, по словам Д. Шварц, был «талантливый, но, к сожалению, дико пьющий, наследственный алкоголик. Он много пил и как-то всегда не ко времени. Или после большого успеха, или в канун интересной, ответственной работы. И вот Патя Крымов не явился на первую репетицию “Идиота”. И был уволен, это уже было далеко не первый случай, но его прощали за талант и незлобивость. Работа над “Идиотом” прекратилась. Но

никто не хотел с этим смириться. Многие артисты делали заявки на роль Мышкина, но Г. А. их отвергал. И все-таки название висело, хотя режиссер (В. Я. Ланге. — Н. С.) сразу уехал. Тут у Г. А. пробудился личный режиссерский интерес к этому произведению, но он не видел в труппе БДТ Мышкина... Однажды наши артисты Е. Лебедев, В. Стрельчик и Б. Рыжухин пришли к Товстоногову и сказали, что они видели на студии “Ленфильм” парня, который им показался “похожим” на князя Мышкина. Его зовут Кеша Смоктуновский, ему лет тридцать и он снялся в фильме по Некрасову».

Тот, кто видел фильм «Солдаты» по роману Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда», вряд ли может забыть сержанта Фарбера; его недоумевающе-добрый, словно из другой реальности, взгляд на происходящее, его непоказную интеллигентность, его интонации. И, конечно, у каждого (даже не знающего, как складывалась дальнейшая судьба артиста Смоктуновского) родится эта мысль: вот он, современный князь Лев Николаевич Мышкин!.. Но тогда... надо было обладать проницательностью Георгия Александровича Товстоногова, чтобы увидеть в никому не известном молодом артисте соприродность одному из сложнейших образов Достоевского.

Евгений Лебедев рассказывал в одном из интервью: «Мы с ним снимались в фильме “Шторм”, я там играл две роли, а молодой артист Смоктуновский, работавший в Москве где-то чуть ли не на выходных ролях, играл пожилого композитора Муромцева. До этого я видел фильм “В окопах Сталинграда”, познакомился с В. Некрасовым, а наибольшее впечатление на меня произвел Фарбер. Откровенно скажу, я больше никого и не запомнил, кроме этого странного солдата в разбитых очках, замотанных чем-то. Он был настолько живым и необычным, что только он и запомнился.

Во время съемок “Шторма” мне стало интересно наблюдать за Смоктуновским, за тем, как он работает над ролью. Я увидел, насколько серьезно он относится к своей профессии, как старается добраться до сути своего персонажа. Этот способ работы мне самому близок. В особенности меня поразили его руки — длинные пальцы, подвижные, беспокойные. Я подумал, что такие руки должны быть у Мышкина. Я некоторое время за ним понаблюдал, пришел в театр и говорю Товстоногову: “Я нашел Мышкина”. И рассказал о своих впечатлениях. “А где его можно посмотреть?” Я говорю: “В фильме “В окопах Сталинграда”».

Вместе с Диной Шварц Товстоногов посмотрел фильм «Солдаты» и увидел то, чего не видел в Смоктуновском никто. Может быть, именно в

этот момент и произошло нечто, заставившее Георгия Александровича задуматься о том, чтобы самому поставить «Идиота»?

Кто знает...

Во всяком случае вскоре Товстоногов послал к Смоктуновскому парламентаров. «А мне понравилось работать в кино, — вспоминал актер. — Я отказался. И снимаюсь в фильме “Шторм”, играю старого-старого человека. Георгий Александрович послал опять. И первое, что он сказал еще до “здравствуйте”: “Это что, у вас всегда такие глаза?” — “Да”. — “Очень странно. Здравствуйте”. И в конце нашей беседы он сказал: “Ну вот сейчас-то у вас настоящие глаза”. Короче говоря, мы с ним поговорили, и он взял меня».

На первой встрече, которая происходила в маленьком кабинете Дины Морисовны, Товстоногов говорил коротко, по-деловому. Для него, видимо, все уже было решено. Всматриваясь в Смоктуновского, он думал о переделках в инсценировке, о перераспределении ролей. Может быть, контуры будущего спектакля четко обозначились для Товстоногова именно во время этой первой встречи. Ведь не случайно он произнес тогда: «...Чем больше я смотрю на вас, тем больше верю. У вас глаза Мышкина».

Товстоногов опять уехал в Прагу, Роза Сирота начала работать. Процесс был мучительным, поначалу на репетициях почти ничего не получалось, Иннокентий Михайлович пытался отказаться от роли, писал заявления. Он фактически впервые в жизни играл такую роль в театре, продолжая сниматься в кино. Это выматывало, невозможно было без остатка погрузиться в мир Достоевского.

«Очевидно, с завтрашнего дня у меня будет славненькая неделя, — писал Смоктуновский жене, Суламифи Михайловне, 5 июня 1957 года в Москву, — утром я буду вскакивать, чистить зубы и бояться предстоящей, очередной репетиции по “Идиоту”, но все же, преодолевая страх — бежать на нее. Затем на ней несколько раз сряду покраснеть, что-то попробовать сделать и с ощущением полного неумения и примитива убежать на трамвай, который без всяких творческих мук доставляет меня в одно и то же место.

Сегодня с меня снимали мерку для обуви — это значит, что я буду играть! По всем предыдущим репетициям я бы этого не сказал.

Сегодня впервые на репетиции был Товстоногов. Дядька, кажется, хват. Пока репетируем с его правой рукой, женщиной Сиротой. Что-то, безусловно, она делать может.

Не знаю, прав ли я, но ко мне вроде пока относятся недурно (может быть, мне это кажется). Правда, я сам на это не очень обращаю внимание.

И вообще, пока я не очень-то позволяю общаться с собой. Уж лишний-то раз в театр ни ногой. Держу, так сказать, свое имя в ореоле таинственности, ну и безусловно загадочности.

Видел у них еще один спектакль — “Шестой этаж”— очень хороший спектакль. Даже подумываю, что это собственно и не так уж дурно сыграть Мышкина в таком театре».

Это письмо, хранящееся в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, представляется очень интересным как в биографии артиста, так и в истории создания спектакля «Идиот». По словам Смоктуновского, Товстоногов впервые появился на репетициях «Идиота» в начале июня 1957 года, за полгода до премьеры, потом снова уехал, и до осени репетиции вела Р. А. Сирота. По-прежнему все плохо «склеивалось». Артисты пытались помогать Смоктуновскому, убеждали его копировать их приемы, их видение образа. Все это вызывало раздражение с обеих сторон и никак не могло помочь работе. Видимо, сыграло свою роль поведение артиста в театре, о котором он сам писал жене: в тесном мире театра «ореол таинственности», «загадочность», в сущности, никому еще не известного артиста популярности добавить не могут, а вот негативных эмоций накапливают достаточно!

По воспоминаниям Смоктуновского, к Товстоногову не раз приходили делегации артистов с просьбой освободить их от работы «с этой киношной немощью», у которой кроме мышкинских глаз ничего за душой нет. Наступил момент, когда и терпеливая Роза Абрамовна Сирота не выдержала и «на узком совещании в кабинете директора попросила либо освободить ее от этой работы, либо снять с роли Смоктуновского, с которым она не сумеет добиться результата. Она была весьма убедительна, и Г. А. решил дать роль другому артисту, — пишет Д. М. Шварц. — Я внутренне не могла с этим согласиться, хотя понимала, что работа идет трудно и сам И. М. не верит и хочет освободиться от непосильной ноши. Вероятно, Г. А. тоже чувствовал какую-то ущербность такого решения и назначил вечернюю репетицию — “Попробую еще раз”. На этой репетиции и родился гениальный князь Мышкин и гениальный артист».

Но прежде чем продолжить рассказ Дины Морисовны, обратимся к воспоминаниям Иннокентия Смоктуновского, отвечавшего на вопрос Аллы Демидовой, в какой же момент сам он ощутил, что может сыграть Мышкина?

«Я снимался тогда в “Ночном госте” на “Ленфильме”. И как-то раз, проходя по коридору, увидел среди спящей толпы человека, который стоял и читал книгу. Я “увидел” его спиной. Остановился. Это было как шок — у

меня стучало в висках. Я сразу не мог понять, что со мной. Оглянулся — и тогда-то и увидел его. Он просто стоял и читал, но он был в другом мире, в другой цивилизации. Божественно спокоен. Это был отудловатый человек, коротко стриженный. Серые глаза, тяжелый взгляд. К нему подошла какая-то женщина, что-то спросила. Он на нее так смотрел и так слушал, как должен был бы смотреть и слушать князь Мышкин. Потом я спросил эту женщину, которую знал: кто этот человек, с которым она только что разговаривала. Она долго не могла сообразить, о ком это я, а потом чуть пренебрежительно: «А, этот идиот? Он эпилептик. Снимается в массовке». И начала мне рассказывать его биографию, но это была история самого Мышкина (а она не знала, что я репетирую эту роль). Оказывается, он был в лагерях 17 лет. (А князь Мышкин 24 года жил в горах.) Я не слышал, как он говорит, но на следующий день на репетиции заговорил другим голосом... А когда мы еще раз с ним встретились — я поразился, что и голос у него такой же, как я предположил. После этой встречи роль пошла... Я понял, чего мне не хватает: мне не хватает полного, абсолютного, божественного покоя. И на основе этого покоя могли рождаться огромные периметры эмоциональных захватов, и выявление огромных человеческих начал».

Вероятно, к этому дню, к отчаянной вечерней репетиции, которая могла бы стать последней, — сошлись многие и многие точки; и результат того, о чем Смоктуновский впоследствии сказал: Товстоногов и Сирота его «растормошили, явно увидели во мне мое актерское “донце”», и встреча с человеком из массовки на «Ленфильме», и накопившееся за месяцы бесплодных усилий раздражение, и накопившееся вопреки всем обстоятельствам вдохновение, которое, как правило, вызревает под спудом и в какой-то момент вырывается из души, заполняя собой все пространство сцены и зала...

Вряд ли будет преувеличением назвать этот день одним из самых счастливых в истории советского театра.

Но вернемся к воспоминаниям Дины Шварц:

«Не так часто мне доводилось наблюдать, как Г. А. практически применял метод физических действий или сценического анализа, а он свято исповедовал это великое открытие К. С. Станиславского. На этой вечерней репетиции с И. М. все это было. Наглядно, воочию. Не помню всех деталей, но то, что помню, меня поразило. Репетировалась сцена в кабинете генерала Епанчина, когда Мышкин впервые появляется в этом доме. Ганечка Иволгин приносит портрет Настасьи Филипповны. Увидев его, Мышкин не может отвести взгляда. Его спрашивают, чем он так потрясен?

Он отвечает: “В этом лице страдания много. Особенно эти вот две точки возле глаз”.

Г. А. попросил поставить портрет на стул, на другой стул, напротив, усадил И. М. Он попросил артиста ни на секунду не отрывать взгляда от портрета: “Вы будете смотреть на эту фотографию до тех пор, пока не заплачете”. И. М. сел на стул и то отодвигал его от портрета очень далеко, то придвигался совсем близко и молчал или повторял один и тот же текст. Ни за что нельзя было вставать со стула, но артист волен был в своей пластике. И вдруг у И. М. рука пошла вверх и назад, как-то странно, потом это стало для него характерным жестом, голова откинулась назад, весь он как-то изменился, он уже совсем не думал о себе. Заработало подсознание, если можно так выразиться. Это продолжалось очень долго и без конца могло длиться. Оторваться от него уже было нельзя. И эта пластика, эти странные жесты, покрасневшие от еле сдерживаемых слез глаза... Все стало выражать огромное душевное волнение. Все стало единым — и внутренний, душевный мир и внешнее его выражение, все стало неожиданным и покоряющим. “А хороша она, князь, хороша?” — спрашивали его. Он уже плакал. Здесь он увидел все — будущее, и ее и свое. Плакал молча, слезы по щекам. “Да, хороша...” — отвечал он и дальше: “Если бы она была добра!”

...В эту вечернюю репетицию и возник тот Мышкин, который потряс зрителей в день премьеры 31 декабря 1957 года. Была еще огромная работа, но репетиции проходили с большим подъемом, все было ясно и естественно. Конечно, работа Р. А. Сироты не пропала даром, в бесконечных спорах, разговорах, репетициях много подготавливалось, но на этой вечерней репетиции осенью 57-го года Г. А. Товстоногов дал мощный толчок для рождения нашего Мышкина и артиста Иннокентия Смоктуновского».

Работа продолжалась, но качественно она становилась уже совсем иной — менялась атмосфера внутри будущего спектакля, менялось отношение к «киношной немощи». Георгий Александрович Товстоногов уже разрешал присутствовать на некоторых репетициях Р. М. Беньяш. Благодаря этому был запечатлен один из значительных эпизодов в истории создания спектакля.

«Это было в пустом зале Большого драматического театра. Шел очередной, совсем еще черновой прогон второй половины спектакля. Все было обычно: прилаживали оформление, устанавливали свет, что-то не совпадало, и режиссер прерывал исполнителей частыми замечаниями. Я подумала, что пришла некстати, да еще угодила на середину пьесы.

Началась сцена в доме Рогожина. И вот вошел человек...

Все умолкли, и тихий, очень тихий, какой-то “примиряющий” и странно волнующий голос актера стал отчетливо различим. Узкий, почти бестелесный, неторопливый человек всем своим ритмом перебивал учащенное дыхание, напряженность нервов, взвинченность Рогожина. Человек поднял глаза, и, кажется, я сразу даже не поняла, а почувствовала, что это действительно глаза Мышкина: светлые, детски открытые, пристальные, наивные и зоркие. И самое удивительное, что эти глаза, устремленные на Рогожина, казалось мне, смотрели на меня.

Я до сих пор помню, как он произнес имя Рогожина: “Парфе-н!”, — и имя стало легким, скользнувшим, будто выдохнутым: “Все это ревность, Парфен”, — добавил он не то грустно, не то изумленно, взяв нож со стола. И в это мгновение раздался крик, крик боли. Только так и мог крикнуть князь Мышкин: нечаянно, негромко, слегка виновато, задерживая звук, вырвавшийся помимо воли, стараясь унять улыбкой причиненное беспокойство. Но раньше чем я успела перевести дыхание, захваченная актером, я услышала другой крик, в партере. Кричал Товстоногов, кричал на помощника, который не проверил реквизит и проглядел острый нож на сцене.

Репетиция была остановлена. Появились бинты и еще какие-то перевязочные предметы. Не предусмотренное Достоевским ранение досталось актеру Смоктуновскому, а не Мышкину. Но даже теперь, вспоминая этот случай, я слышу все тот же недоуменно скорбный, пронзивший меня сочувствием крик Мышкина.

Поразительно было это “переселение” актера в образ».

Хотя бы понаслышке зная, что такое психология творчества, особенно актерского, мы можем представить себе, как эта физическая боль помогла артисту «закрепить» ощущение эпизода, внутреннего напряжения сцены. Уже достаточно хорошо понимая метод работы Георгия Александровича Товстоногова, мы можем представить себе, как, подобно опытному ювелиру, он оттачивал грани этого актерского ощущения боли. Физического страдания, от которого рождается боль душевная.

Спектакль «Идиот», сыгранный в канун 1958 года, стал выдающимся явлением не только для Большого драматического театра, не только для театрального Ленинграда. Он обозначил особую страницу в истории театра нашей страны и в истории мирового театра. Это было событие — на протяжении нескольких лет «Идиот» оставался недостижимой вершиной, бесконечно манящей зрителей. Они стремились на Фонтанку со всех концов Советского Союза. И мало кто видел этот спектакль только один раз

— поскольку было очень трудно попасть в театр, люди шли на любые уловки, ухищрения, чтобы смотреть его снова и снова, впитывая поразительную атмосферу товстоноговского шедевра. Пожалуй, чисто театральное аргю: «Люди висели на люстрах», — в случае с «Идиотом» абсолютно оправданно. Преувеличения нет.

Дина Морисовна Шварц приводит лишь несколько очень характерных примеров, называя их «Три признака небывалого успеха»:

1. На одном из спектаклей толпа зрителей подмяла под себя швейцара и ворвалась в театр. Были сломаны стекла в вестибюле, двери. Швейцар, слава богу, не пострадал, а гордился своей ролью. Это был уже не очень молодой еврей, обожающий театр. Ему казалось, что он нашел тихую, спокойную работу в культурном учреждении. И действительно, до этого прорыва все было спокойно.

2. Женщина лет 30–35 нанялась уборщицей, в коих всегда нужда. Через сутки она уволилась. Оказывается, она пошла в уборщицы, чтобы посмотреть спектакль «Идиот». Это был уникальный случай.

3. Я приехала в командировку в Москву и вдруг обнаружила 2 билета на «Идиота». Встретила известного критика Яна Березницкого, прекрасного, скромного человека, подлинного интеллигента, со смехом рассказала про билеты и вынула их из сумочки. Он буквально схватил эти билеты и вечером уехал в Ленинград посмотреть спектакль».

Много ли театров могут привести хотя бы приблизительно схожие примеры, говоря о своем успехе?

И для меня, увидевшей этот спектакль в том возрасте, когда театр еще не захватывает безраздельно как идея, а воздействует лишь эмоционально, «Идиот» Георгия Александровича Товстоногова, менее всего предназначенный для дошкольного возраста, остался в памяти навсегда, во всех подробностях. Но только спустя годы и десятилетия осмыслились и выстроились в ощущение сильнейшего зрительского и человеческого потрясения. Из тех, что формируют, оставляя неизгладимый след...

Можно сказать, что спектаклем «Идиот» открылась новая страница не биографии, нет, — славы. Режиссера и театра, которым отныне суждено было жить и творить в нерасторжимом единстве. Они нашли друг друга.

Кто может поручиться, что именно в момент триумфа спектакля «Идиот» Георгий Александрович Товстоногов не осознал это свыше дарованное единство, это счастливое и тревожное одновременно ощущение «необойденного дома»?

Дома, в котором должна быть воздвигнута империя — потесняющая все вокруг, мощная, гордая, неповторимая. И тем более сильная, чем

сильнее окружающие...

О характере Товстоногова окружающие отзывались по-разному, сходясь, пожалуй, лишь в одном: он был мощной личностью, человеком, склонным к диктаторству. Да, это так, но почему-то не все задумываются о *необходимости* подобного склада личности. Ведь если «оторваться» от биографической канвы и позволить себе несколько отвлеченные рассуждения, сегодня мы наблюдаем ровно противоположный процесс: нет личности, лидера, крупной фигуры «диктатора», который мог бы создать вокруг себя пространство театра-дома. Сегодня все чаще слышатся разговоры о том, что мало кто хочет быть полноправным хозяином театра — куда удобнее для режиссера приехать в театр, поставить спектакль и уехать, не обременяя себя мыслями о его дальнейшей судьбе.

Да, другое время, другая реальность...

Но сколько утрачено, сколько утеряно!..

Разумеется, личности не выращивают ни квадратно-гнездовым, ни каким-либо иным способом — они появляются или не появляются в своем, отпущенном им времени, благодаря или вопреки ему, но когда они уходят, возникает чувство опустевшего, гулкого пространства, в котором остались навсегда их тени...

Может быть, как пример неповторимости.

Может быть, как насмешка над будущим.

Для кого как...

Товстоногов «и его единомышленники — режиссеры, драматурги, критики — в чрезвычайно неблагоприятных, подчас попросту враждебных обстоятельствах, в накаленной ненавистью ко всякому, даже малейшему, инакомыслию обстановке добивались художественных результатов мирового масштаба и сохранили достоинство театрального искусства, — писал Ю. С. Рыбаков. — История отвела Товстоногову это, а не иное время. Он не избежал и не мог избежать его влияния... Он чурался политики сознательно, борьбы не искал, хотя изредка подписывал письма в защиту гонимых. В партии не состоял, но честно ставил спектакли к многим юбилейным датам. Его отношение к советской истории было сложным, менялось со временем. Он понимал, что в так называемых «историко-революционных» пьесах она фальсифицирована, но знал, что вера в справедливость, в идеи равенства и братства у многих деятелей революции была искренней.

Циником он не был, точно знал, что цинизм убивает творчество на корню. Воспитанное чувство историзма, равно как и серьезные познания в истории, литературе, музыке, архитектуре, изобразительном искусстве,

питали его творчество... Он обладал невероятно обостренным чувством зала, духовных запросов и потребностей зрителей. Неколебимо верил в истину психологического театра и знал, что главное в сценическом искусстве — человек».

В этих словах серьезного исследователя, к тому же близко знавшего Георгия Александровича на протяжении десятилетий, сформулированы те смутные ощущения, предчувствия, которые и заставляют считать спектакль «Идиот» точкой отсчета настоящей империи, в которой все было размерено и предопределено: шквал зрительского успеха был не стихийным. Слишком чутко умел Георгий Александрович Товстоногов вслушиваться в пульс времени: «положительно прекрасный» герой князь Лев Николаевич Мышкин нес мысль, может быть, чрезвычайно важную тогда, в середине 1950-х годов, когда эйфория оттепели осталась позади, а о том, что впереди, загадывать было невозможно. Он нес мысль не о красоте, которая призвана спасти мир (что стало расхожим местом в рассуждениях и о романе Достоевского, и о спектакле Товстоногова), — или, по крайней мере, не только о ней. Он заставлял задуматься о том, что *красота одухотворенная, оваянная силой добра*, способна действительно перевернуть сложившиеся понятия и штампы. Если не в мире, то в душе человека.

А к ней-то и обращался Товстоногов в первую очередь.

«Когда он (князь Мышкин. — Н. С.) проходил по авансцене и, внезапно пораженный какой-то мыслью, останавливался и смотрел в зал, как бы спрашивая у нас ответа, тут был шок, именно то замирание, что выше аплодисментов, смеха и плача. Полная душевная открытость и незащищенность, — вспоминала Д. Шварц. — ...В то время как никогда нужен был такой герой, который смотрит в глаза тебе одному, тебе открывает свою душу.

Мышкиным театр переживал кульминацию нравственной высоты, это было неразрывно связано и с художественной ценностью всего спектакля».

В 1957 году Георгий Александрович Товстоногов получил звание народный артист СССР (народным РСФСР он стал на год раньше, в 1956-м), был избран депутатом Ленгорсовета, награжден орденом Трудового Красного Знамени. В этом же году он поставил «Оптимистическую трагедию» в Национальном театре ЧССР, в Праге, и в Венгрии, в Театре им. Ш. Петефи (Будапешт). Все это было знаками официального признания — полного, безоговорочного.

В это время семья жила уже по другому адресу, на улице Савушкина — по-ленинградски длинной, прямой, почти упирающейся в берег

Финского залива. По-прежнему они жили все вместе, одной большой семьей, в которой «объединяющим центром» оставалась Натела Александровна — сестра, жена, мать троих детей, гостеприимная хозяйка, главная советница... «Сандро рассказывал, — пишет Р. Фурманов, — что ее отсутствие, ее отъезд куда-нибудь, хоть ненадолго, воспринимался в доме как неслыханная катастрофа — все разбредались по своим углам, по своим маленьким комнаткам и грустно, непривычно тихо становилось в квартире. И снова все оживало с первым же поворотом ее ключа в замке: все опять собирались на кухне, начинались разговоры, шутки и смех».

Они жили в том редко складывающемся семейном кругу, который составляет часть души — быть может, лучшую, самую нежную, трепетную. Ведь не раз появлялась возможность разъехаться, разве от этого близость брата и сестры могла бы разрушиться? Но об этом и речи не заходило, им было необходимо жить так, а не как-то иначе. Недоставало в этой большой семье лишь Тамары Григорьевны, не желавшей расставаться с родной Грузией. Она любила своих детей, гордилась славой своего Гоги, успехами Евгения Лебедева, обожала внуков, с радостью приезжала к ним в Ленинград или принимала их в Тбилиси, но жить осталась там, где вспоминалось самое счастливое и самое горькое...

Да и возраст был уже не тот, чтобы так резко менять устоявшуюся жизнь, сниматься с привычных мест. Тамару Григорьевну пугал и климат — проведя молодость в Петрограде, она до старости не могла забыть пронизывающие невские ветры, долго не сходящий лед, насквозь продуваемые улицы, словно пронизанный льдистой остротой воздух. То ли дело теплый, ласковый воздух Тбилиси! Там можно было долго бродить по кривым, уходящим вверх улочкам и по широким проспектам, любоваться шумной Курой и ее пестрыми берегами, можно было гулять, наслаждаясь солнцем, яркими красками, вслушиваясь в быструю гортанную, музыкальную речь...

Кстати, именно этого и не любил Георгий Александрович — созерцательных прогулок по городу ли, по лесу. «Он был очень азартный, — вспоминала Натела Александровна, — если играл во что-то, должен был обязательно выиграть, иначе ходил мрачный. Очень любил теннис, плавать любил, а вот ходить не любил, слово “гулять” для него исключалось, он смысла не видел в хождении туда-сюда. Это и сказалось потом на его здоровье...» Красоты города, его величие Товстоногов наблюдал из окна машины. Прежде чем попасть с улицы Савушкина в Большой драматический, надо было переехать по мосту через Неву — вот где открывались изумительные виды, которые он впитывал, которые теми ли,

иными ли своими фрагментами одухотворяли его спектакли.

Очень ленинградские.

Настолько ленинградские, что казались лишенными географии, общечеловеческими...

Георгий Александрович очень любил Марсово поле и выезд на Неву, когда возникала удивительная панорама великого города, менялись краски неба над золотым шпилем Петропавловской крепости. «Когда я вижу это небо, эти краски, всю панораму набережной и дворцов, я счастлив, что живу в этом городе», — говорил Георгий Александрович Товстоногов.

Премьера «Идиота» состоялась 31 декабря. По воспоминаниям Сергея Юрского, «31 числа уже откуда-то невидимой, неосязаемой волной уже весь город знал, что будет нечто невероятное. В БДТ тогда уже хорошо ходили, но тут действительно висели на люстрах. И это был вход Иннокентия Михайловича, Кеши в славу. 1 января 1958 года, проснувшись, он мог сказать: “Я знаменит”».

Позже Смоктуновский вспоминал: «Может это показаться нескромным, но большего успеха в драматическом театре я никогда не встречал. Как вы думаете, сколько аплодировали в самый удачный спектакль: 32 минуты. Это было утомительно, но приятно».

32 минуты после спектакля — длинного, выматывающего всю душу, все силы, всю энергию.

32 минуты после финала — пронзительного, сыгранного двумя великими артистами, Иннокентием Смоктуновским и Евгением Лебедевым, кажется, на пределе человеческих сил, финала, после которого артистам трудно вернуться в реальность, а зрителям невозможно осознать, что же произошло только что на их глазах.

Как назвать такой спектакль?

Да и спектакль ли это?

Он потряс не только зрителей, которые, по воспоминаниям многих, долго не расходились после спектакля, словно не в силах оторваться от магнетической атмосферы, созданной в здании на Фонтанке, но и профессиональную среду. По преимуществу отзывы были эмоциональными, они свидетельствовали, насколько глубоко вонзился спектакль Товстоногова в круг мыслей и чувств его современников, насколько точно он совпал со своей эпохой. «У Г. Товстоногова первоклассные заслуги перед этим спектаклем, срежиссированным с большой энергией, с пониманием замыслов Достоевского, с настоящим пиететом в отношении великого писателя, — писал в статье «“Идиот”, поставленный Г. Товстоноговым», опубликованной на страницах журнала

«Театр» известный ученый-филолог Н. Берковский. — Сценарий сделан удачно, без излишеств и без недостатков в тех или иных материалах, которые мог бы дать роман... Ленинградский спектакль, поставленный очень сильным режиссером, с замечательным актером в главной роли, богат уроками. Не все из искусства Достоевского схвачено до конца, не все сыграно, как автором указано, не всюду наблюдается цельность стиля, не все персонажи на сцене достаточно значительны. Но хороший итог этим не опровергается... спектакль Товстоногова со Смоктуновским во главе будет особо отмечен в истории нашего театра и в истории усвоения Достоевского нашей культурой. Спектакль этот уже сейчас есть история, хотя и не пройденная еще. Думаем, его будут называть и помнить, пусть он даже исчезнет из репертуара театра, где он был поставлен. В полках числятся воины, давно ушедшие из жизни, а их по-прежнему называют на переключке, как если бы они и не собирались выбывать. Так и этот спектакль».

Слова эти оказались пророческими.

Сегодня кажется, что чем дальше во времени отходим мы от этого спектакля, тем острее он вспоминается в деталях, мелочах свершенного чуда. И не просто вспоминается, а что-то и способен разъяснить. Не случайно в своей статье «Диалог культур», опубликованной четыре десятилетия спустя после появления спектакля «Идиот», Борис Зингерман писал: «Для нашей сцены пятидесятых годов князь Мышкин Смоктуновского, возможно, еще более крупное событие, чем для англичан — Гамлет Скофилда. В русском театре первых оттепельных лет, первых, едва брезжущих надежд главной оказалась трагедия утописта, а не мстителя. Совсем другая, чем у Гамлета, направленность воли. Не покарать, не исправить век насильем, а вдохнуть в испорченное больное общество энергию сострадания, освободить людей от ненавистнических чувств. Князь Мышкин — ангел, несущий благую весть. Герой Смоктуновского стал олицетворением самой ранней, самой робкой весны — сияющей весны света; у него был светоносный взгляд и деликатные движения, ощупывающие пространство. Театральный персонаж, превращенный в луч света, — в этом смысле писал о нем Н. Берковский, почувствовав в Смоктуновском-Мышкине провозвестника важных перемен в нашем умонастроении. В этом невидном изящном человеке, осторожно ступавшем по сцене БДТ, было столько скромности и душевного аристократизма, такая естественная энергия добра и сострадания, что по сравнению с ним даже Гамлет Скофилда мог показаться декоративным.

В известном смысле Смоктуновский предугадал явление Андрея

Дмитриевича Сахарова. Кто видел академика Сахарова на съезде народных депутатов, кто внимательно наблюдал за его публичным поведением, манерами, речью и пластикой, не мог не уловить сходства, которое внезапно возникало у него с героем Достоевского, сыгранного артистом Смоктуновским».

Слова Б. Зингермана чрезвычайно для нас важны: они зафиксировали то живое, невымышленное слияние искусства с реальностью, их взаимовлияния и взаимообусловленности, которые проявлялись то более, то менее отчетливо на протяжении тех десятилетий, когда театр в лучших своих художественных обретенных был для нас и трибуной, и кафедрой, и тем едва ли не единственным местом, где мы чувствовали себя интеллектуально и эмоционально связанными с самыми разными людьми. Не плакатная, не митинговая, а подлинная человеческая общность проявлялась со всей отчетливостью именно в театральных залах, потому что со сценических подмостков переливалась в зрительный зал та объединяющая идея, которой жили миллионы. В данном случае — это была высокая идея «не исправить век насилием, а вдохнуть в испорченное больное общество энергию сострадания, освободить людей от ненавистнических чувств».

Одна из глобальных идей Георгия Александровича Товстоногова.

Вполне естественно, что значительная доля зрительского и критического потрясения выпала на долю Иннокентия Смоктуновского. Судьба этого артиста, можно сказать без преувеличений, изменилась в один день. Р. М. Беньяш была первой, кто открыто заявил: «Вы знаете, что вы гений?» По воспоминаниям Д. М. Шварц, это произошло на обсуждении спектакля, в присутствии труппы. Иннокентий Михайлович, стоявший немного в стороне, улыбнулся смущенно и как-то виновато. Вскоре он услышал слова о своей гениальности от Андрея Федоровича Достоевского, внука писателя, повторившего вопрос Раисы Моисеевны и — «реакция была уже более спокойной, артист начал привыкать к этому... Успех спектакля нарастал. Месяца через три после премьеры начали происходить странные изменения в спектакле. И. М. стал привносить некоторые элементы, подчеркивающие болезнь князя... я наблюдала, что артист пытается скорректировать режиссера. Естественно, что Г. А. пытался показать Мышкина здоровым человеком — здоровее всех окружающих, он видел и понимал то, что не видели и не понимали другие.

Он был воистину прекрасным героем для людей — зрителей, переживших страшную войну, она и 12 лет спустя не давала жить нормально. Мышкин изначально — нормальный человек, а потом уже он в

силу своей болезни видит человека целиком, до самого дна. Но И. М., испытав невиданный успех, решил «улучшить» роль и стал прибавлять признаки душевной болезни, Идиота в прямом смысле. Искренне думая, что он улучшает роль, он ее ухудшал, сводил к чему-то привычному».

Некоторое время труппа БДТ встречалась со старейшим критиком И. Юзовским. Обсуждая спектакли, в числе которых был и «Идиот», Юзовский отметил: «Успех спектакля заключается и в поразительной игре Смоктуновского, которого я вижу впервые. После Мити Карамазова — Леонидова мы не имели такого явления в русском театре... Я читал об исполнении Смоктуновского. Тут целая литература. Дай бог, чтобы это не вскружило ему голову».

Смоктуновский будет первым из тех, в сущности, немногих, кто покинет Товстоногова, оставив трещинку в фундаменте империи. Это произойдет спустя несколько лет. К сюжету расставания нам предстоит еще обратиться. Поэтому не станем торопиться и изживать эту историю здесь и сейчас. Ведь пока она еще длится...

На том обсуждении ждал оценки своей работы и Евгений Лебедев, игравший Парфена Рогожина, как он признавался сам, «по Ермилову». Вышедшая примерно в то время, когда шла работа над «Идиотом», монография критика стала для артиста единственным пособием для вдохновения, работы над характером своего персонажа. И лишь спустя время Евгений Алексеевич поймет, что обмануть природу не удастся, надо идти от себя самого, иначе так и будет выглядеть его Рогожин персонажем не Достоевского, а Островского. И тогда наступит момент, о котором он думает почти постоянно: он войдет в примерную, снимет костюм, смоев грим и уйдет из театра, чтобы никогда больше не играть эту роль!..

Невозможно удержаться от искушения привести замечательный рассказ Лебедева о том, как произошел перелом.

«Однажды меня пригласили в гости в дом, где бывал известный врач, профессор Рысс. Старый театрал, он знал всех актеров, хорошо помнил многие спектакли. Мы разговорились с ним о Достоевском, и в частности о Рогожине. Он сказал: “Такие роли без допинга ни один актер не играл. Вам нужно перед спектаклем выпить сто грамм коньяку, это вас взбодрит и настроит на ту волну, которая нужна в Рогожине, освободит от ненужного напряжения, даст волю чувству. Разум тормозит чувство! Одним разумом играть нельзя!”

Я всегда был против таких допингов, никогда не прибегал к ним ни в одной роли. Сцена — место святое. Возбуждать свои нервы допингами — губить искусство в самом себе.

Однако чем больше я узнавал о характере Рогожина, тем труднее становилось мне выходить на сцену. Форма не вмещала в себя открытое мною содержание. <...>

Я знал о Рогожине все, мог ответить на многие вопросы и, как “адвокат” Рогожина, мог защитить и оправдать его, все его поступки. Но говорил только мой разум. Чувство молчало, зажатое в тисках разума.

Наступил кризис. Однажды после первой картины “В вагоне” я вошел в свою гримерную с твердым намерением снять костюм, сорвать бороду и бежать из театра. И тут вспомнил профессора Рысса. Все равно пропадать! “Вера! — позвал я свою одевальщицу Веру Григорьевну. — Сходи в наш зрительский буфет и купи мне двести пятьдесят граммов коньяку!” Вера Григорьевна остолбенела. Все в нашем театре знают, что значит появиться на сцене в нетрезвом виде. Если дойдет до Товстоногова, актеру в театре делать больше нечего. Понимал это и я, но при всей моей любви к театру и к Товстоногову все же решился. Мне надо было заглушить свою ненависть к себе, к Рогожину, к моему безволию.

Выпив не сто, как советовал профессор, а все двести пятьдесят граммов, я не почувствовал крепости коньяка. Но, проглотив все, я испугался. Что я сделал? Зачем?! Передо мной зритель... Он-то в чем виноват?<...>

Увидев Настасью Филипповну, я вдруг замолчал. И долго не мог произнести первые слова. На сцене наступила тишина. Никто не ожидал такого. А зритель? Вместе со мною он перестал дышать.

Атмосфера сцены чревата взрывами.

Но я не взорвался.

Я стал уничтожать Ганьку в глазах Настасьи Филипповны не силой голоса, не криком, а шепотом, не сводя с нее глаз. От нее зависела моя жизнь. Я стоял потерянный и тихо постигал непостижимое... Я не могу подробно описать сейчас, что делал в этой сцене. Но когда закрылся занавес, мне мои товарищи, мои партнеры сказали: “Ты сегодня так играл, что мы все перепугались”».

Евгений Лебедев понял, что без допинга играть не сможет: на каждый спектакль он приносил тайком коньяк, от которого не пьянел. Хмель выветривался, не выдерживая «конкуренции» с той нервной затратой, которая происходила в актере с первых до последних минут спектакля. Но наступил момент, когда Евгений Алексеевич понял, что эксперимент затянулся.

«Кому рассказать, с кем поделиться, посоветоваться? Даже с Товстоноговым, для меня самым близким человеком, другом, товарищем,

родственником, поговорить не решался. Тогда я вспомнил о своем учителе, Владимире Васильевиче Готовцеве. Я никогда не терял с ним связи. Рассказал ему, что прибегаю к допингу и не знаю, как дальше быть. “Можешь перестать, — сказал он, — у тебя уже выработался рефлекс”. И добавил: “Если бы ты не проделал всей работы по освоению Достоевского, никакой допинг тебе бы не помог!”

Я ему поверил и в дальнейшем играл роль Рогожина без всякого допинга. Первое время чего-то не хватало. Учитель мой был прав, но мы народ суеверный, и работа наша темная...»

Сколько же еще историй связано со спектаклем «Идиот»!.. Наверное, для того чтобы рассказать их, потребовалась бы книга немалого объема. Ведь в каждой из этих историй множество деталей, цепляющихся друг за друга, включающих токи памяти, переживания. И они тянутся, тянутся, как бесконечная цепочка, пока живы те, кто играл в спектакле Товстоногова, пока вспоминают о нем те, кто видел...

22 марта 1958 года состоялась премьера спектакля «Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи. По словам Е. Горфункель, «этот сентиментально-комедийный спектакль для истории БДТ и Товстоногова в нем очень важен» по нескольким причинам.

Здесь ярко и сильно раскрылся еще неизвестными гранями талант Ефима Захаровича Копеляна, одного из блистательнейших артистов товстоноговской труппы. На встрече с актерами БДТ, которая происходила позже, старейшина советской критики И. Юзовский отмечал: «Тут контраст трагического и комического, и в центре, на стыке обоих планов, стоит синьор Марио, которому предоставлена только роль наблюдателя, нет у него ни слов, ни поступков, ни событий. Однако в игре актера Копеляна он производит наиболее сильное и решающее впечатление. Почему? Потому что он все время думает, он находится в процессе непрерывного осмысления того, что происходит вокруг него. И вот его думающее, оценивающее, размышляющее, сосредоточенное лицо более притягивает к себе и, если хотите, волнует, чем даже драма бедной девушки и ее возлюбленного, погибшего из-за нее, чем тот комический дикомещанский кавардак, который происходит в доме господина Марио...»

Здесь дебютировал студент Сергей Юрский, которого И. Юзовский назвал актером удивительной органики. Он играл в «Синьоре Марио...» роль «стиляги, пустого малого, без царя в голове — и я подумал, а если бы попробовать сыграть ему Хлестакова — это вы натолкнули меня на эту мысль, угадав природу таланта Юрского».

Здесь принципиально по-новому режиссер использовал тот прием,

который некогда вызвал горячий интерес в спектакле «Дорогой бессмертия» — только там персонажи приходили к Фучику из воспоминаний, а здесь вымышленные персонажи являли писателю, драматургу свою историю, которая становилась вовсе не такой, какой замышлялась.

Сюжет пьесы незамысловат: директор театра заказывает драматургу комедию о забавных приключениях солдата Пиччико — деревенского парня, попавшего в большой город. Марио Арманди (Е. Копелян) эта задача не представляется особенно сложной, он берется написать комедию «Любовь солдата Пиччико», но постепенно придуманные им персонажи выходят из повиновения драматургу, начинают жить собственной жизнью, в которой царят совсем иные законы — не те, по которым существует директор театра, заказавший синьору Марио пьесу.

Театр в театре, жизнь в жизни, отражения действительности в нереальном бытии литературных героев — вот нити, из которых соткано сценическое повествование Георгия Товстоногова. Как каждый писатель, синьор Марио черпает вдохновение, поэзию из «сора» — он встречает своих будущих персонажей на улицах шумного итальянского города, переживает, как литературные, реальные события собственной семейной жизни. Кажется, каждая минимальная завязка, зернышко сюжета отражаются в зеркалах...

И эти бесконечно множащиеся воображаемые зеркала дают возможность разглядеть в поверхностно-комедийных взаимоотношениях глубокие драматические корни — комедия, задуманная синьором Марио, постепенно перерастает в подлинную драму, в которой отчетливо противопоставлены действительность и иллюзии, мечта и реальность. И все это существует, пульсирует в едином пространстве, где, по ело-вам Р. Беньяш, все было необыкновенно и обыкновенно одновременно.

«Пестрый пейзаж итальянского города за широким, во всю сцену, окном, где только что вспыхивали яркие огни рекламы и, перебивая друг друга, неслись визгливые звуки модного рок-н-ролла, сменяется на глазах зрителя картинами пьесы, возникающей тут же, в воображении героя спектакля, драматурга Марио Арманди.

Вымышленные им персонажи входят запросто в его вполне реальный кабинет и чувствуют себя свободно среди книжных полок, настольных ламп и прочих предметов современного обихода. Пишущая машинка, в которую вставлены белые листы, переложённые копировальной бумагой, несколько не смущает иллюзорных героев. Они активно предъявляют свои права, вмешиваются в разговор реальных лиц, прерывают естественное

течение их жизни своими поступками и тревогами. Все так, как не бывает в действительности».

«В ходе спектакля точно установлено, что Терезина — всего только плод фантазии синьора Марио, выдуманный им персонаж, — продолжает Р. Беньяш. — Но почему же, когда после расстрела Пиччико она обычным своим способом, недоступным реальному человеку, проникает сквозь стену книжного шкафа в кабинет и, глядя в лицо Марио глазами затравленного зверька, обвиняет его в несправедливости, вы делаете это вместе с ней? И ваше сочувствие и гнев нисколько не умаляются от того, что она, Терезина, в пределах нормальной, а не поэтической логики, как реальность не существует. И в памяти все равно остаются рядом с человеческим и условно живым Марио условно выдуманная Терезина, худенькая, как девочка, с ее застенчивой откровенностью и сердцем, мужающим от горя. И неуклюжий, забитый тупой муштрой солдат Пиччико — В. Кузнецов, сохранивший под смешным обликом благородное сердце защитника слабых. И блестящий лейтенант Эрнесто Тости — В. Стржельчик, этот армейский донжуан с элегантными манерами и прочерстевшей душой, в котором безнаказанность власти убила человека.

В режиссуре спектакля естественно соединялись тонкая ирония и лирическая грусть, стилистическое единство и контрастная резкость характеров, жизнелюбие и насмешка, озорная шутка и мужественная, очищающая слеза, новизна сценических средств и вечная поэзия человечности».

Этот спектакль вновь оказался точным попаданием в «яблочко» — Георгий Товстоногов угадывал круг интересов и запросов публики отнюдь не в банальном смысле этого понятия. Итальянский неореализм в кинематографе к тому времени заявил о себе достаточно широко, несмотря на то, что оставался еще год до первого кинофестиваля, на котором самые широкие круги могли приобщиться к итальянскому открытию темы современного «маленького человека», увидев шедевр Федерико Феллини «Ночи Кабирии». Но на экранах уже появились «первые ласточки»: «Рим — открытый город», «Похитители велосипедов», «Мама Рома»...

Не сохранилось впечатлений Георгия Александровича Товстоногова о виденных им итальянских фильмах, но сам выбор пьесы А. Николаи и эстетика, в которой поставлен спектакль «Синьор Марио пишет комедию», не кажутся случайными. Для режиссера и театра этот спектакль обозначил переход к тому драматургическому материалу, который появится в репертуаре Большого драматического чуть позже.

Это будут пьесы Александра Володина «Пять вечеров» и «Моя

старшая сестра», Виктора Розова «Перед ужином» — тот самый советский неореализм, который мы по праву считаем сегодня классикой драматургии XX века.

Но в том же сезоне, что и «Синьор Марио», была еще одна постановка — первая пьеса Игнатия Дворецкого «Трасса», спектакль, посвященный XXI съезду КПСС. Е. Горфункель пишет о том, что эта постановка «практически провалилась» в силу того, что в предыдущем спектакле оказались вытесненными «все прежние притяжения Товстоногова», его «полный набор ленкомовского периода», щедро представленный в «Трассе». Может быть... Хотя, наверное, здесь стоило бы разделить «притяжения» режиссера, по крайней мере, на неравные доли, а затем произвести некое математическое действие, помножив их на опыт нескольких последних сезонов, отмеченных такими различными по «исходным данным», но равными по конечному результату (успеху) спектаклями, как «Лиса и виноград», «Идиот», «Синьор Марио пишет комедию». Здесь очевидно то внутреннее движение, в котором органически соединились очень важные для Георгия Товстоногова моменты: контакт со зрительным залом, воспитание труппы единомышленников, работа над глубоким, серьезным драматургическим материалом, возведение театральной империи на набережной Фонтанки.

Сам выбор пьесы «Трасса» из этого контекста явно выбивался. По сохранившимся рецензиям очень сложно реставрировать этот спектакль, который не просто не стал событием в жизни театра, но и, совершенно очевидно, не пробудил новой волны зрительского интереса к БДТ. Однако в судьбе советской драматургии так называемой «новой волны» пьеса И. Дворецкого свою роль сыграла. И в этом смысле обращение к ней Товстоногова важно для нас, спустя полвека пытающихся реставрировать историю режиссера и его театра.

Недаром ведь Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «Никто не знает, какая пьеса хорошая, какая плохая, пока она не поставлена». Все идет в копилку. Все становится опытом.

Стало опытом и общение с драматургией И. Дворецкого. Тем более что пройдет совсем немного времени, и в руках у режиссера окажется удивительная современная пьеса — «Пять вечеров» Александра Володина.

Премьера этого спектакля состоялась 6 марта 1959 года.

Можно сказать, что на этот раз современный драматург и режиссер, современная пьеса и театр нашли друг друга. Вот что сказал об этом на упоминавшемся уже обсуждении И. Юзовский: «Оба они — и режиссер и автор — производят такое впечатление, что один — сильный, веселый,

умный, а другой — нервный, переживающий, сомневающийся. И один другого повел, взяв крепко за руку, и надо ему сказать спасибо, что он привел к какой-то цели».

О том, что режиссер и драматург действительно обрели друг друга, свидетельствовала и дискуссия, развернувшаяся вокруг «Пяти вечеров»: автора и театр не разделяли, не противопоставляли, их единство подчеркивалось в самых противоположных высказываниях. Одни упрекали пьесу и театр за «мелкотемье», за «натуралистическое приземление героев», «узкое бытописание», предрекая «Пяти вечерам» короткую жизнь и бесславную смерть. Другие, наоборот, именно сквозь характерные детали очень узнаваемой сценографии видели в спектакле современность. Еще не называя, не упоминая имени А. П. Чехова, многие критики уже обозначали преемственность традиции; да, в пьесе Александра Володина люди говорили, пили чай, носили свои пиджаки, а в это время свершались события, ломающие их жизни...

Пьеса Володина была, пожалуй, первым внятным, жестко усвоенным уроком оттепельной поры. Может быть, далеко не все зрители задумывались тогда, откуда же вернулся Ильин, принимая на веру слова о том, что в края отдаленные его потянула романтика дальних дорог. Может быть, далеко не все задумывались над песенкой Тамары: «Миленький ты мой, возьми меня с собой...», но все без исключения понимали — на сцену пришло что-то совершенно новое, возникло чувство: это — откровение! Это — обо мне, о тебе, о каждом, кто за дверью, за стеной. На сцену пришла живая современность и заговорила о себе спокойно и просто, без пафоса, в интонациях и тональности повседневных.

«Да, пьеса А. Володина дает открытую возможность создавать спектакли на уровне мелких идей, — писал рецензент С. Кара. — Легко, например, толковать образ Тамары как образ человека, у которого высокое звучит ханжески, а дорогие нам жизненные устои с годами обернулись бездумно затверженными формулами и автоматически исполняемыми привычками... А Ильин? Театру и исполнителю этой роли ничего не стоит казнить его не по вине или, наоборот, миловать не по заслугам.

Толкуй пьесу А. Володина так... и она превратится в разменную монету мелких идей и малых чувств.

Нужно понять «Пять вечеров» так, как понял их Г. Товстоногов, чтобы иметь право поставить эту пьесу».

Десятилетия спустя в книге «Флейта Гамлета» театральный критик Вадим Гаевский вспоминал о впечатлении, которое производил спектакль, поставленный «в те времена, когда из небытия возвращались исчезнувшие

люди и забытые имена, когда в жизнь возвращалась, казалось бы, навсегда исчезнувшая человечность. Нам открылось тогда, что души человеческие, полузамерзшие в долгой и холодной ночи, все еще живы и старая песня еще жива, и вот этим открытием был полон спектакль, был им бесконечно взволнован, а потому и волновал тоже бесконечно».

Гаевский отмечает замечательные актерские работы — Зинаиду Шарко в роли Тамары, ее голос, который «звучит в памяти до сих пор как голос вернувшейся и необманувшей надежды»; Ефима Копеляна в роли Ильина — «не то бывшего каторжника, не то бывалого фронтовика» с «мужской хемингуэвской интонацией», интонацией тогдашнего властителя дум, чьи фотографии украшали стены, свидетельствуя о стремлении к мужественности и цельности.

Ильин Копеляна стал почти знаковой фигурой — живой, современной. Так же, как и Тамара Зинаиды Шарко. Сколько же слез было пролито над ее песенкой, в которой одинокая женщина просила «миленького» взять ее в далекие края, где она готова стать для него если не сестрой, то женой, если не женой, то чужой, и слышала в ответ: «Там, в краю далеком, чужая ты мне не нужна...» В этих словах была простая история любви и одиночества, определенных вот так сложившимися обстоятельствами. Как у тысяч и тысяч женщин, потерявших своих любимых не только в войну...

Анатолий Эфрос вспоминал в середине 1970-х годов в своей книге «Репетиция — любовь моя»: «Я как-то не думал раньше, что из-за спектакля можно специально поехать в другой город. Но все приезжающие из Ленинграда, и ленинградцы, и москвичи, с такой восторженностью и с таким негодованием (были и такие) рассказывали о спектакле “Пять вечеров” у Товстоногова, что просто нельзя было не поехать. <...>

Я с восхищением наблюдал, как необычайно простыми средствами достигался высокий эмоциональный и смысловой эффект.

Это было настоящее, тонкое психологическое искусство.

Это было прекрасное искусство актеров того направления, которое называют искусством переживания.

Это была режиссура, в которой я ощутил истинное продолжение заветов Станиславского.

Но это еще было и по-настоящему современное искусство, в котором люди чувствовали и думали именно так, как думали и чувствовали сегодня очень многие. Во всяком случае, мне так казалось.

Эта пьеса и спектакль рассказывали о любви двух уже немолодых людей, которые несколько поздно нашли друг друга и, может быть, поэтому так боятся друг друга потерять. За простенькими разговорами в каждой

сцене скрывалась такая боль, такая тоска или такая радость, что невозможно было оставаться спокойным.

Это был спектакль о том, что человеку невозможно быть одному, что нужен друг, нужна любовь, нужно взаимопонимание. И нет ничего хуже, чем отсутствие друга и любви или отсутствие взаимопонимания».

Кто знает, может быть, в «Пяти вечерах» на шли место мысли Георгия Александровича Товстоногова о своей жизни? О том, как трудно жить в дружной, необходимой, но «неполной» семье? Может быть, как когда-то давно, в Тбилиси, он вновь ощутил любовь и своим очень личным волнением *наполнил* историю, рассказанную Александром Володиным?..

Во всяком случае, вскоре в семье Товстоноговых появилась Инна Кондратьева, артистка БДТ.

Прошло уже почти два года с момента прихода Георгия Александровича Товстоногова в Большой драматический. Существенно обновился репертуар, снялась проблема заполняемое™ зрительного зала. Все постепенно налаживалось, но была проблема, нуждавшаяся в решении. Театр носил имя М. Горького и некогда прославился спектаклями «Егор Булычов» с блистательным Н. Монаховым в главной роли, «Мещане» в постановке А. Дикого, «Достигаев и другие» и «Дачники» в постановке Б. Бабочкина. При Товстоногове в афише оставался спектакль «Враги», поставленный Н. С. Рашевской, с замечательными актерскими работами В. Стржельчика, Е. Грановской, Н. Корна, В. Кибардиной, Н. Ольхиной, и «Достигаев и другие», где мастерски играли В.Полицеймако, Е. Грановская, В. Стржельчик, Е. Копелян, Н. Ольхина и артисты «товстоноговского призыва» — Е. Лебедев, С. Юрский. Но было очевидно, что режиссер должен сказать свое слово в театральной горьковиане. Тем более что для Товстоногова Максим Горький никогда чужим и чуждым автором не был — достаточно вспомнить тбилисскую постановку «Мещан». Но здесь, в БДТ, он выбирал — думал об инсценировке «Жизни Клима Самгина», думал о пьесе «На дне»...

«Тема Горького вставала с той же принудительной неизбежностью, что и тема комсомола в Ленкомме, — пишет Е. Горфункель. — К счастью, для Товстоногова горьковская линия ни формальной, ни насильственной не стала. В журнале “Крокодил” (1958, № 31) напечатали карикатуру с эпиграфом “Ленинградский БДТ имени Горького не ставит пьес М. Горького”. Драматург обращается (с высоты своего роста наклоняясь к невысокому собеседнику, к главному режиссеру театра): “Хотелось бы познакомиться”».

И, может быть, в этом выборе одним из решающих моментов для

режиссера был тот, о котором вспоминает Дина Шварц: «Звонит мне директор Малышев (директор Театра Ленинского комсомола. — Н. С.): “Какая артистка, какая у нас артистка! Приходи, посмотри”. Я пришла на какой-то прогон, смотрю — она сидит, молодая, очарованье. Совсем молоденькая. И тогда она играла у Владимирова в спектакле “Маленькая студентка” Погодина. Владимиров попросил Георгия Александровича быть на этом спектакле его руководителем. Чтобы он получил режиссерский аттестат. Тогда Георгий Александрович работал с Дорониной. Она ему понравилась, но он не спешил ее брать».

В 1958 году режиссер Леонид Варпаховский начал ставить в Театре им. Ленинского комсомола «Дни Турбиных». Елену Тальберг должна была играть молодая артистка Татьяна Доронина, роль Лариосика репетировал муж актрисы, Олег Басилашвили. Премьера так и не состоялась — чиновники не знали, как поступить? Вроде бы и не запрещен Булгаков, но ведь и не рекомендован. В такой ситуации решили постановку отложить, а Варпаховский, не желая отказываться от «Дней Турбиных», повел переговоры с Театром им. М. Н. Ермоловой в Москве и, надеясь на успех, позвал с собой в Москву Доронину и Басилашвили.

Видимо, именно в этот момент Георгий Александрович Товстоногов пришел к мысли поставить «Варваров» — на роль Надежды Монаховой ему была нужна именно Татьяна Доронина.

Вернемся к воспоминаниям Дины Морисовны Шварц: «Вдруг мы узнали, что Басилашвили и Доронина уезжают в Москву к Варпаховскому играть “Дни Турбиных”. А у нас ее мама работала билетершей в театре. Анна Ивановна. И Георгий Александрович мне говорит: “Скорей идите к Анне Ивановне, узнайте ее телефон. Их нельзя отпускать, нельзя их из города отпускать”. Это был уже пятьдесят девятый год, перед “Варварами”».

Доронина и Басилашвили все-таки уехали в Москву, но и там постановка Варпаховского, как говорят в таких случаях, «зависла», судьба артистов оказалась неопределенной, никаких творческих планов у них не было, в Москве они не почувствовали себя востребованными и — приняли предложение Товстоногова перейти в Большой драматический. Много позже в одном из телевизионных интервью Татьяна Васильевна Доронина вспомнит об этом: «Дина Морисовна меня отвела к Георгию Александровичу, и судьба моя решилась».

Чтобы завершить рассказ о постановке «Дней Турбиных», надо, наверное, сказать несколько слов о Леониде Викторовиче Варпаховском, замечательном режиссере, проведшем более 17 лет в сталинских лагерях

лишь за то, что присутствовал при разговоре о Троцком, который вели его родственники. Он мечтал поставить пьесу М. А. Булгакова едва ли не с момента реабилитации, когда режиссеру было разрешено вернуться к работе. Первая постановка, осуществленная им в Театре им. Леси Украинки в Киеве в 1956 году, была запрещена Министерством культуры Украины. Ни в Ленинграде, ни в Москве спустя три года премьера тоже не состоялась. Но Варпаховский не сдавался — спектакль «Дни Турбиных» был поставлен им в 1968 году на сцене МХАТа и довольно долго держался в репертуаре, став для моего поколения едва ли не первым прикосновением к драматургии Михаила Булгакова.

По сей день помню некоторые сцены этого спектакля, особенно одну — в гимназии, когда спиной к зрительному залу стоит у окна Алексей Турбин (Л. Топчиев), вглядываясь в сполохи взрывов Гражданской войны, на которой истребляют друг друга братья, а офицеры поднимают двуногий рояль и держат его, пока один из них, аккомпанируя себе, поет: «Ваши пальцы пахнут ладаном, а в ресницах спит печаль. Ничего теперь не надо нам, никого теперь не жаль...»

Не могу уверять, но почему-то кажется, что именно эта сцена была особенно важна для режиссера Леонида Варпаховского; именно ее горький аромат пронес он сквозь десятилетия вынужденного отторжения от театра...

Премьера «Варваров» состоялась 4 ноября 1959 года и была приурочена к 40-летию Большого драматического театра. Пожалуй, это был первый спектакль товстоноговского БДТ, который вызвал острую полемику. Но она была чрезвычайно важна для дальнейшей судьбы театра, для определения того комплекса внутренних требований, что отныне предъявляли *каждому спектаклю* Товстоногова на протяжении последующих десятилетий. Именно в этой полемике (а приняли в ней участие крупнейшие театроведы и литературоведы, Б. Бялик, Д. Золотницкий, Б. Зингерман) прозвучали такие важные проблемы, как невымысленная современность классического произведения, как многомерность драматургического наследия Горького, рассматриваемая всегда почти исключительно в качестве «буревестника» и «провозвестника». Е. Горфункель говорит о «непрочном авторитете Горького-драматурга, в котором был привкус “обязаловки”». Это представляется неточным или, по крайней мере, не совсем точным определением: привкус «обязаловки» был во многом, но характеры, выписанные в пьесах выпукло, крупно, не могли не увлечь по-настоящему. Особенно режиссера, для которого человеческие проявления были всегда

важнее, интереснее, чем те или иные социальные ситуации, в которых эти характеры проявляются.

Вынуждены проявляться.

До той поры, пока время не очистит их от внешней шелухи и не выявит суть куда более глубоких конфликтов, чем те, что обозначены драматургом, живущим и творящим в определенной эпохе.

Это происходило порой у больших режиссеров, умеющих и желающих читать не просто текст пьесы, а свое время в контексте давно написанной пьесы.

Это происходило, судя по скудным отзывам, в раннем спектакле Товстоногова «Мещане», где начинающий режиссер сделал первую попытку прикоснуться к глубоко скрытым планам горьковского повествования, не довольствуясь поверхностными планами.

Георгий Товстоногов открыл другого Горького. Того, о котором Е. Горфункель, в чем-то противореча себе, писала: «Уже после “Варваров” Товстоногова никого не нужно было убеждать, что Горький держится на сцене не благодаря политической конъюнктуре и грубому сценическому чутью. После “Варваров” Горький уже не простой беллетрист классовой борьбы и не Шекспир русских исторических хроник, а живописец человеческих драм».

В этом спектакле вновь, уже по сложившейся при Товстоногове традиции, состоялись громкие дебюты: Татьяны Дорониной в роли Надежды Монаховой и Павла Луспекаева в роли Черкуна. В каком-то смысле критика превозносила работы молодых артистов не меньше, чем дебют Смоктуновского в «Идиоте», — стало очевидным, что в Большом драматическом складывается очень сильная, яркая и разнообразная по характерам труппа. Рядом с прославленными мастерами появляются в каждом спектакле молодые актеры, привлекающие к себе внимание и зрителей, и критики. В отношении к молодому поколению не допускается никаких снисхождений, о нем судят в тех же категориях, что и о признанных мастерах старшего поколения.

И это свидетельствует о том, что империя Товстоногова вступает в пору расцвета.

По признанию критиков, и достоинства, и недостатки спектакля состояли в тех неожиданностях, которые предложил в своем прочтении Георгий Товстоногов. В его горьковских «Варварах» сильно и тревожно звучала блоковская тема возмездия; по мнению Б. Бялика, она задевала всех без исключения персонажей: «Возмездие приходит здесь к главному защитнику патриархального варварства Редозубову (В. Полицеймако),

который душевно сокрушен уходом дочери. Возмездие приходит и к местному мудрецу Павлину (Б. Рыжухин), для которого уничижительная оценка его философского “сочинения” Цыгановым — тяжкий удар. В такой же острой, трагикомической форме раскрывается в спектакле образ чиновника Монахова (Е. Лебедев). Но особенно большое значение среди противников Горького в пьесе “Варвары” имеет Черкун. И этот образ театр раскрыл по-своему».

Б. Бялик отметил также очень важный момент: «В последнее время получило некоторое распространение одностороннее и поверхностное понимание драматургии Горького, сводящееся к противопоставлению ее всей предшествующей реалистической драматургии, особенно — Островскому и Чехову. Новаторство Горького толкуется как замена подтекста — “надтекстом”, как отказ от психологического реализма во имя одной публицистичности. Ленинградский спектакль “Варвары” — это прямое и страстное опровержение таких представлений. Это напоминание о тех особенностях горьковской драматургии, которые, казалось бы, известны каждому сценическому истолкователю Горького, но о которых надо напоминать снова и снова, и каждый раз по-новому».

Да, это было точное наблюдение, правда, по-особому скорректированное временем и привычкой крупнейшего специалиста по творчеству Горького не всегда называть вещи своими именами. Впрочем, эта привычка была свойственна всем, такой уж была эпоха...

Горький у Товстоногова выступал не так, как это было принято в советском театре — мощным политическим оппонентом всему, что противостоит защите идеалов социализма, а одним из равноправных и сильных голосов, составляющих определенный контекст.

Контекст русской культуры, которой всегда было глубоко чуждо «однозвучие». Как, впрочем, и одноплановость характеров и решений, потому что великие произведения мировой культуры распахнуты одновременно в прошлое и будущее. Настоящее для них — категория преходящая и отнюдь не главная; важно, что пришло из прошлого и по-новому заявило о себе в тот или иной момент; важно, что уйдет в будущее и преобразуется там в преобразенном или искаженном виде.

Товстоногов это хорошо понимал. В его интерпретациях классики именно эта преемственность культурного наследия во всем его объеме стала отправной точкой.

Стала, быть может, главной чертой режиссерского почерка.

Сквозь «Варваров» Товстоногова просвечивали два времени, две эпохи — создания пьесы и ее обновленной жизни. Может быть, именно это и

позволило Б. Зингерману, сравнивая спектакль Товстоногова с известным спектаклем Малого театра, отметить недостаточную целостность постановки БДТ. «...Спектаклю недостает единого ощущения, единой формулы стиля, что сказывается и в его общей композиции, и в самых последних частностях, — писал исследователь. — Это чувствуется и в работе художника В. Степанова, который создал декорации к этому спектаклю как-то неуверенно: они и не бытовые, и не условные... Картина жизни, воссозданная Товстоноговым в этом спектакле, в главном, на переднем плане, схвачена ярко, остро, но в целом как следует не проработана. Ей не хватает грунта, соразмерности частей, единства колорита, обобщающего действия, — того, чем так пленял спектакль Малого театра».

На обсуждении подробно, эпизод за эпизодом, характер за характером, разбирая в числе других спектаклей БДТ «Варваров», И. Юзовский детально осветил все, на его взгляд, достоинства и недостатки спектакля и пришел к знаменательному выводу: «То, что я увидел в вашем театре, настраивает меня на оптимистический лад — волевое, темпераментное художественное руководство и какая-то заинтересованность актеров в деле. То, что вы делаете, имеет отношение не только к одному Большому драматическому театру. Вы как-то выходите вперед. Это бесспорно... Ваши спектакли полны какой-то органики. Вы не боитесь ставить такую вещь, как “Варвары”... Но вы рискуете ставить такие вещи не потому, что вы “имели Горького”. Вы сделали это, и это здорово. У вас в театре есть настроение и темперамент.

Я не хочу сказать, что я вам желаю благополучия и успеха. Я хочу, чтобы вы не снижали ваших темпов и чувствовали ответственность и понимали, что есть жажда настоящего и большого театра. Настолько давно его не было и настолько эта претензия может быть осуществлена в этом театре, что я просто желаю вам счастья».

Это были не просто авансы и дежурные пожелания творческих успехов. Это была очень важная констатация того, насколько необходим своему времени «настоящий и большой театр», театр большой формы и глубокого содержания, в котором общественный и личный темперамент режиссера и труппы восполняли бы необходимость того темперамента, о котором мечталось в действительности. Не декларировалось — именно мечталось.

Хотя говорить об этом было не принято.

Но ведь оставшаяся позади оттепель поманила зачем-то, что-то соблазнительное нашептала...

И научила скрывать свои устремления к правде иначе, чем прежде — пробуждая смутную тревогу, догадки, включая ассоциации, токи памяти.

Во всяком случае, сезон 1959 года представляется чрезвычайно важным как для режиссера и его театра, так и для советского театра той поры вообще. Явление на сценические подмостки настоящей современной драматургии, которой суждено будет стать подлинной классикой советской театральной литературы, позволило и к «проверенной» классике подойти с иных позиций. «Ключик», подобранный Георгием Александровичем Товстоноговым к Горькому, был выточен из самого, может быть, драгоценного металла — человеческого. А этот металл может быть сплавлен только из мельчайших элементов жизненного сора, где смешного и драматического едва ли не поровну.

Спустя десятилетия Товстоногов писал в статье «О жанре»: «В контрасте смешного и трагического я видел ключ к решению “Варваров”. И это нужно было отыскать в отборе и комбинации предлагаемых обстоятельств. Мы сознательно пытались подчеркнуть это в каждом отдельном куске, чтобы создать сплошную линию действия.

Нужно было добиться того, чтобы артист получал радость от сочетания смешного и страшного в своей роли, от непрерывной комбинации холодного и горячего, черного и белого — в пределах жизненной и авторской логики и в пределах внешнего правдоподобия. <...>

Откуда взялось такое жанровое определение — трагикомедия? Мне кажется, оно заложено в самом произведении Горького. Во всем смешном писатель находит трагическое, во всем трагическом — смешное. Вся пьеса построена по этому принципу. Ни одного исключения вы тут не найдете. Каждый человек, кажущийся на первый взгляд смешным, глубоко человечен».

Когда сегодня читаешь эти строчки, легко представить себе читателя и зрителя, недоуменно разводящего руками: ну и что? В чем суть этого откровения? Неужели мы не знаем, что такое трагикомедия? Неужели нам надо объяснять, что персонажи только тогда вызывают интерес, когда они глубоко человечны?

Но это — сегодня. Когда театр прошел без малого полувековой путь, все изведано, от всего устал, ко всему притерпелся... Тогда же открытие Товстоногова, сезон, в котором появились рядом, на одной афише, на одной сцене Горький и Володин, — было подлинным откровением. Общепочитаемый, хотя и для большинства скучноватый классик советской литературы, буревестник и возмутитель буржуазного спокойствия становился близким и понятным каждому через найденную и

закрепленную Товстоноговым и артистами труппы «комбинацию кажущейся силы и внутренней слабости».

И вновь вспоминается обсуждение, на котором так эмоционально и интересно выступал И. Юзовский: «Если говорить о драме, то я сказал бы, что драма происходит тогда, когда человек не может выдохнуть из себя того, что в него вдохнул господь бог — и драма эта жестока и несправедлива, потому что время наше есть время свершений этой великой мечты и надежды человека».

Никто не может поручиться, что в этих словах не послышались Георгию Александровичу Товстоногову отголоски тех времен, когда он писал свое многостраничное письмо Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, чувствуя, что задыхается именно от этого, точно сформулированного Юзовским чувства: невозможности выдохнуть того, что вдохнул в него Господь Бог... Теперь все было по-другому — Товстоногов именно в Большом драматическом обрел право и счастье выдоха: талант, мастерство, которые некогда вдохнул Бог в тифлисского мальчика, слишком рано определившего свое призвание, крепились стремительно и мощно. И это касалось уже не только спектаклей, но и возможности открыто и страстно выразить свое мнение.

Завершая обсуждение, Юзовский попытался обобщить не только опыт БДТ, но и путь современного театра: «Можно говорить о тех процессах, которые вообще происходят у нас в театрах, которые одно время переживали довольно тяжелую пору, когда публика не ходила в театры. Те процессы, которые шли, определили развитие всего мирового театра. Они шли от Станиславского и Мейерхольда. *И эти два пути должны были в идеале слиться и сочетаться.* В конце своей жизни Мейерхольд говорил, что я прихожу к тому, что нужно Станиславскому. Станиславский же очень интересовался Мейерхольдом. Если Станиславский шел от внутреннего к внешнему, то Мейерхольд искал обратных путей. Дружба этих художников на определенном этапе была чрезвычайно плодотворной. Этот процесс затормозился, и это привело к иллюстративности, к тревожному времени, когда публика не посещала театры. Мы заинтересованы в дальнейшем движении. Большие надежды возлагали на такого наследного принца Мейерхольда, каким является Николай Павлович Охлопков, который продолжает еще быть в этом звании, имея право уже быть королем и почему-то не добивается этого. После спектакля Фадеева “Молодая гвардия”, где он развернулся, я не замечаю у Николая Павловича дальнейшего интереса в этом плане...» (курсив мой. — Н. С.).

Это замечание критика чрезвычайно важно и интересно для нас с

нескольких точек зрения. Во-первых, из уст критика, непонаслышке знавшего Станиславского и Мейерхольда, прозвучала мысль о необходимости слияния двух школ — то, о чем уже давно размышлял Георгий Товстоногов. Потребуется еще несколько десятилетий, чтобы он пошел на шокирующе-откровенный, смелый эксперимент, в котором это слияние произойдет: опера-фарс «Смерть Тарелкина» появится на афише Большого драматического только в 1983 году, и, когда мы будем говорить об этом спектакле, у нас возникнет возможность вернуться к словам И. Юзовского.

Во-вторых, был громогласно объявлен «наследный принц» Мейерхольда, в то время как «наследный принц» Станиславского существовал уже в этом звании, но объявлен даже здесь, в стенах БДТ, не был.

Кто знает, может быть, и это послужило толчком к полемике, которая началась в 1960 году на страницах журнала «Театр»? Собственно, объявлена была дискуссия о профессии режиссера, но она сразу превратилась в острую полемику между двумя «наследными принцами» — Николаем Охлопковым и Георгием Товстоноговым. Оба они уже имели право быть королями, но один, как считал Юзовский, этого не добивался. Второй же, как представляется сегодня, добивался вполне сознательно, располагая к тому всеми основаниями.

Еще совсем недавно Охлопкова и Товстоногова сравнивали, соединяли, отмечая и громкость влекущих режиссеров тем, и броскость театральности, и плакатность режиссуры. Но в обозначившейся полемике выявилось и различие: Охлопков в своей статье «Об условности» выдвигал тезис ухода от «подножного реализма», от бытового театра, рассматривая внешнюю сторону, зрелищность как возможное лекарство от кризиса, как привлечение и вовлечение зрителя в стихию театра. Товстоногов же, напротив, противопоставлял зрелищности и громкости человека — главное, по его мнению, на сцене. То главное, ради чего режиссер вынужден обуздывать самого себя: «Я за режиссера, который не умирает, а живет в актерах», — провозглашал Товстоногов, выдвигая как единственную *ценность* триаду: автор — актер — зритель, в которой режиссеру отводится роль посредника, соединяющего, скрепляющего связи между тремя обозначенными элементами: «Наше дело поварское — как, с каким гарниром, на каком подносе...»

Пolemика была жаркой. К спору двух крупных режиссеров присоединились и другие режиссеры и критики. Провинциальный режиссер Г. Георгиевский, зацепившись за слишком «низменное», бытовое

определение «поварского дела», высказал мысль о том, что в подобном самоумалении очевидно проскальзывает «отрицание идеологической роли театра». Но эта и подобные ей полемики не оставили бы по себе никакой памяти, если бы происходили лишь в плане теоретическом. Куда как жарче, острее продолжалась эта полемика двух «наследных принцев» на практике.

В 1960 году Георгий Александрович Товстоногов во второй раз обратился к «Гибели эскадры» А. Корнейчука, словно для того, чтобы делом доказать свою правоту оппоненту. Кроме этого, в том же сезоне БДТ выпускает «Иркутскую историю» А. Арбузова — спектакль по этой пьесе с успехом вдет у Н. П. Охлопкова, «Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера и оперу С. Прокофьева «Семен Котко» в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Этот «список» — и продолжение полемики в, так сказать, наглядном виде; и ответ Г. Георгиевскому, заподозревшему Товстоногова в «отрицании идеологической роли театра».

Все они были разными, эти спектакли, не всегда успешными, порой спорными, но объединяло их одно: верность триаде, обозначенной Товстоноговым в теоретической полемике с Охлопковым. Потому что только с опорой на эту триаду можно было создать то, что сформулировал Георгий Александрович десятилетия спустя в словах, ставших сегодня хрестоматийными:

«Тридцать шагов в длину. Двадцать в глубину. Вверх — на высоту занавеса. Пространство сцены не такое уж большое. Потолком ему служат колосники, конструктивистское переплетение металла, софитов и проводов. Боковых стен вообще нет — сверху вниз спускаются полотнища кулис... Зеркало сцены. В этом пространстве могла бы разместиться современная квартира — она получится не такой уж ненатурально просторной. Здесь можно разместить сад. Пожалуй, уголок сада, не больше. Здесь можно разместить мир. И пространство, открывшееся за складками занавеса, станет прошлым, настоящим и будущим. Дальними странами и близкими поселками. Кораблем или пустыней. Кабинетом или площадью в дни революции. Здесь можно сотворить мир. Мир высоких человеческих страстей, противостоящих низости, мир деяний и мир сомнений, мир открытый и высокий строй чувств, ведущих за собой зрительный зал. Здесь художник утверждает свою гражданскую позицию, воплощает в зримые образы коммунистическую идейность своего искусства».

Велик был соблазн прервать эту поистине поэтическую цитату перед последней фразой, как это делали не раз в последнее время, но — нельзя. Она лишилась бы тогда не самой, разумеется, искренней, но достаточно

важной краски. Не являясь коммунистом ни по духу, ни по партийной причастности, Георгий Александрович Товстоногов жил по законам своего времени. Товстоногов принял обстоятельства своей эпохи, потому что слишком хорошо знал историю и логику: такую уж избрал он профессию, что любой открытый протест приведет лишь к уничтожению театра. Впрочем, способный на все ради театра, одно исключение он, наверное, сделал бы.

По словам Нателы Александровны, никогда, ни при каких обстоятельствах Георгий Александрович не вступил бы в коммунистическую партию. «На него постоянно давили, — говорит она, — но он не сдавался... У Георгия Александровича и мысли не было об этом, даже если бы он потерял театр, все равно не сделал бы этого!»

И тем не менее...

Можно, подобно многим, на словах о «зримых образах коммунистической идейности» выстроить стройную теорию раздвоенности Товстоногова, его желания угодить властям и в то же время высказать мысли «о времени и о себе»; можно обличить его как «лукавого царедворца», но разве *этим* добился Георгий Александрович своего королевского звания, признания в гениальности? И речь здесь отнюдь не в каких-либо снисхождениях к человеческим слабостям, в которых Товстоногов не нуждается. Пожалуй, уместнее всего закрыть эту полемику известными, широко растиражированными словами Пушкина из письма к Вяземскому: «Оставь любопытство толпе и будь заодно с Гением... Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. — Охота тебе видеть его на судне. Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так как вы — иначе...»

На этом и поставим жирную точку в осуждениях и оправданиях Георгия Александровича Товстоногова. Он в них, повторим еще раз, не нуждается.

Итак, в 1960 году афишу Большого драматического театра украсили новые названия. К «Гибели эскадры» А. Корнейчука Товстоногов вернулся спустя девять лет и по сравнению со спектаклем Театра им. Ленинского комсомола многое здесь уточнилось, откорректировалось временем.

В. Сахновский-Панкеев, один из прозорливейших критиков той поры, писал, что «поступь истории не заглушает человеческих шагов» в

спектакле, героика поддержана психологией, а такие персонажи, как Гайдай (П. Луспекаев) и Балтиец (Е. Копелян) выглядят совершенно новым.

Не случайно поэт Вс. Азаров, сам прошедший путь моряка-балтийца и непонаслышке знающий флотские будни и героику, посмотрев спектакль, не удержался от эмоциональной оценки: «Этот режиссер создан для таких пьес!». Только ли верность внешним атрибутам имел в виду Азаров? Думается, нет...

Впрочем, так было всегда, когда Георгий Александрович Товстоногов обращался к одному и тому же драматургическому материалу спустя время. И, думается, эти повторы нужны были режиссеру не только по причинам утилитарным — Товстоногов, точно ощущавший движение времени, выверял что-то очень для себя важное именно в этих повторениях пройденного.

Так перечитывают книги. Совсем не обязательно любимые.

Так слушают вновь и вновь музыку. Совсем не обязательно задевающую душевные струны.

Так смотрят на знакомые картины спустя годы и десятилетия.

Так физически ощущают время — песчинки в часах...

«Иркутскую историю» Алексея Арбузова Товстоногов ставил как еще один аргумент в полемике с Охлопковым. Аргумент, который должен был на деле доказать, что в романтическом повествовании можно и должно обходиться без «подпорок»: хора, рояля и прочих элементов, столь любимых и ценимых Николаем Павловичем. Но... Георгию Александровичу и самому пришлось прибегнуть к роялю и хору — как бы неорганично ни выглядели эти романтические атрибуты, их необходимость была заложена в самой пьесе.

Товстоногов чувствовал неточность, какую-то недоговоренность, несмотря на все оправдания, выстроенные для режиссера прессой. С. Цимбал, например, отмечал в спектакле «мужественный лиризм» постановки, «мужественную мечтательность» персонажей, которых играли Татьяна Доронина, Павел Луспекаев, Иннокентий Смоктуновский... Да и другие критики находили в «Иркутской истории» черты товстоноговского стиля, товстоноговского театра, и это было по-своему справедливо и верно. И все-таки главное не сложилось. Может быть, потому, что в данном случае Георгий Александрович выбрал драматургический материал не по «велению сердца», а в пылу полемики, в несколько отвлеченно-теоретическом запале? И не произошло того, о чем он не раз говорил Дине Шварц: «Я — зритель седьмого ряда. В отличие от моих соседей по

зрительному ряду, по партеру, я владею профессией режиссера. Поэтому я — полномочный представитель зрителей». А значит — интерес к выбранному материалу должен быть жгучим, подлинным, таким, что способен увлечь и артистов, и зрителей.

Татьяна Васильевна Доронина вспоминала впоследствии: «Это был единственный спектакль в БДТ, который я не любила.

Придуман он был Товстоноговым великолепно: соединение условности декорации, костюмов, почти постоянно присутствующего хора с безусловным существованием в образе всех персонажей — было интересным.

Мои великие партнеры играли прекрасно. Публика аплодировала, критики писали хвалебные рецензии, но после каждого спектакля мы грустно смотрели друг на друга и прятали глаза. Было стыдно. Очень. Нестерпимо. Каждый раз. Мы не любили пьесу. Мы хотели ее полюбить и не смогли — ни Луспекаев, ни Смоктуновский, ни Копелян — никто. В ней была ложь. И дело не в том, могла случиться на Ангаре такая история или не могла. Да, могла и случалась, но все-таки другая и по-другому. Герои придуманы. Они не взяты автором из жизни, а созданы в тиши кабинета, сконструированы».

Иннокентий Смоктуновский писал в журнале «Театр» буквально по «горячим следам», в 1961 году: «Не знаю, в чем тут дело, но я не мог к нему приложить моих знаний о человеке. Мой актерский арсенал используется в этой роли на одну десятую или на одну двадцатую. Но ведь я человек того же времени!.. Особенность многих наших пьес — это какая-то обидная неисчерпанность человека».

Однако самым главным в этом драматическом разладе были, скорее всего, ощущения самого Товстоногова.

Натела Александровна рассказывала, что уже значительно позже не раз слышала: «Иркутская история» — пьеса роковая, в ней заключена какая-то мистика, люди разводятся, расходятся навсегда после нее. Не избежал этой участи и Георгий Александрович.

Когда он еще только задумывал постановку арбузовской пьесы, его жена, Инна Кондратьева, надеялась получить роль Вали. Но Товстоногов видел в этой роли только Татьяну Доронину.

В доме начались скандалы, терпеть которые Георгий Александрович не мог и не желал. Натела Александровна говорила, что превыше всего для ее брата был всегда, во все времена, некий комплекс внутренних требований; если они нарушались — рушились отношения. Так было в его первом браке, так случилось и во втором. Георгий Александрович и Инна

расстались.

После этого он не женился.

«Он любил жизнь во всех проявлениях, — рассказывала Натела Александровна в одном из интервью. — Любил женщин. Правда, у него существовал странный принцип: он был (грубое слово, но правда) настоящий бабник, но только тогда, когда не был женат. А когда был женат, в силу вступали разные требования. И если они нарушались, он, несмотря на все сложности, разводился». На вопрос корреспондента, какие именно женщины нравились Георгию Александровичу, Натела Александровна ответила с присущим ей юмором: «Ему нравились блондинки, ум имел мало значения — обычный мужской вкус. Ему не нужен был диалог, достаточно монолога и чтоб смотрела с восхищением...»

Найти женщину, соответствующую подобным требованиям... Возможно ли это?

Вряд ли.

И еще одной потерей вошла в летопись Большого драматического, так тесно переплетенную с личной летописью Георгия Александровича, «Иркутская история» — уходом из театра Иннокентия Смоктуновского, сыгравшего всего пять спектаклей. Для Товстоногова это был настоящий удар. В декабре 1960 года он писал в одном из частных писем: «Уход Смоктуновского из БДТ причиняет нам, так же как и вам, боль и обиду. Мои ближайшие творческие режиссерские планы были связаны с ним серьезно, и он знал об этом. Думаю, что мы сделали все от нас зависящее, чтобы И. М. Смоктуновский прочно вошел в коллектив театра. Может быть, сделано было даже чересчур много. Сыграв одну роль, он получил наивысшую ставку, квартиру, возможность в течение полутора лет сниматься в кино и мировую славу — все то, чего другие талантливые артисты добиваются годами упорного труда. Нам казалось, что Иннокентий Смоктуновский примет все эти жизненные блага и как высокую оценку своей талантливой работы, и как выражение больших надежд на будущее и большого доверия. Мы думали, что он найдет в себе силы войти в коллектив и работать на равных со своими товарищами, не думая только о личной славе, а отдавая свой талант нашему общему большому делу. К сожалению, этого не произошло. Не объясняя причин, И. М. подал заявление с просьбой освободить его от работы в БДТ, а вскоре стало известно, что он делал попытку поступить в труппу Московского Малого театра. Затем он начал свои пробы в кино на роль Гамлета, которые продолжаются до сих пор. Несмотря на все это, мы ждали два месяца. Мы давали ему исключительную возможность обдумать свое решение. Мы

беседовали с ним, но И. М., по-видимому, ничего менять не хотел и не сдержал своего обещания появиться еще раз. Мы вынуждены были дать приказ, так как дальнейшее ожидание было оскорбительным для всего коллектива, для каждого работника театра.

Мы не теряем надежды, что время покажет Иннокентию Михайловичу ложность его жизненной позиции и его опрометчивого поступка. Так творческие биографии не пишутся».

Поразительно, сколько боли, обиды, оскорбленного (не за себя одного, за всю труппу!) чувства, сдерживаемого гнева в этих строках. Еще бы — первая и очень ощутимая трещина в только что возведенном фундаменте империи!.. А вдруг эта трещина расширится, побегут от нее во все стороны едва заметные другие?

Не мог не думать об этом Георгий Александрович Товстоногов, переживая уход Смоктуновского, расставание с женой. Не мог...

И даже девять лет спустя в словах режиссера звучала горечь: «...Он ушел из театра тогда, когда надо было сделать выбор — театр или кино. Большинство артистов, испытавших театральный успех, выбирают в этом случае театр. Даже Черкасов, великая звезда советского кино, никогда не уходил из театра. Смоктуновский решил иначе. Это его человеческое право.

Я и сейчас разделяю общее восхищение его Мышкиным и считаю это выдающимся достижением талантливого артиста. И наши артисты, и я испытали творческую радость от совместной работы со Смоктуновским. Мы общаемся и сейчас, считаем его своим единомышленником, навсегда связанным с БДТ».

Связь действительно продолжалась. Разумеется, не такая, какой она могла быть, останься Смоктуновский в театре. Но когда мгновенно узнаваемый голос этого артиста звучал «От автора» в спектаклях «Поднятая целина» (1964) и «Ревизор» (1972), становилось одновременно сладко и больно — это была иллюзия продолжения, голос несыгранных ролей, смутный, тревожный знак того, что мы могли бы пережить, если бы... если бы... если бы...

Не сложилось.

Не произошло.

Видимо, история со Смоктуновским стала для Георгия Александровича не только горьким переживанием, но и своего рода уроком в выстраивании взаимоотношений с труппой. В первую очередь, в смысле творческой занятости тех, кто уже успел блеснуть в его спектаклях, завоевать любовь зрителей и критиков. Дина Шварц рассказывала о периоде, предшествовавшем уходу Смоктуновского из театра: «Он стал

бояться следующей роли. У него появились собственные проблемы, незнакомые никому в театре. А труппа была сильная, и Г. А. Товстоногов декларировал ансамблевость и полное подчинение общим интересам театра. Никто не хотел задумываться — а не сыграет ли Смоктуновский следующую роль хуже, чем Мышкина? Это очень сложный вопрос, Смоктуновского можно понять, и Г. А. всегда заботился о том, чтобы артист не повторялся. Но тут был особый случай. Лучше сыграть что-либо было невозможно».

Особый случай? Да, разумеется. Такие роли, как князь Мышкин, не штампуются; освоение такого материала, как великий роман Достоевского, невозможно поставить на поток даже в самом великом театре. Кроме того, Товстоногов на протяжении всей своей жизни не делал ставок на звезду — ему был необходим ансамбль, высочайшие профессионалы, которые могут все, которые в каждой роли найдут с его помощью свой собственный манок, и тогда родится спектакль, в котором не будет пустот, а будет насыщенное, пульсирующее пространство единого замысла, единой цели.

Для Иннокентия Михайловича Смоктуновского эта ситуация оказалась невозможной. И Товстоногов не мог не задуматься о своей труппе и в том смысле, что еще кто-то может не выдержать, сорваться. Думаю, что и этими размышлениями режиссера продиктовано появление в афише Большого драматического театра такого названия, как «Не склонившие головы» по сценарию Н. Дугласа и Г. Смита, где негра Джексона и белого Галена сыграли Павел Луспекаев и Ефим Копелян.

На гастролях в Москве в 1961 году, куда были привезены «Варвары», «Гибель эскадры», «Иркутская история», именно этот спектакль произвел, судя по рецензиям, самое сильное впечатление.

В то время гастрольные поездки театров не были таким подарком судьбы, каким предстают сегодня для абсолютного большинства российских театров. Ездили много, часто. Редкие театры из больших городов и республик Советского Союза не приезжали каждый год со своеобразным творческим отчетом в столицу: играли спектакли, собирали критиков для обсуждения, почти все без исключения средства массовой информации (в основном, газеты) публиковали рецензии, интервью. И не только газета «Советская культура» подробно анализировала гастроли того или иного театра, если мы пролистаем сегодня пожелтевшие полосы таких партийных изданий, как «Известия», «Правда», то и там отыщем подробную информацию. «Правдинских» статей ждали особенно напряженно — их интонацией, их «приговором» нередко определялась судьба театра, режиссера, труппы...

Гастроли БДТ им. М. Горького продемонстрировали, по словам Инны Соловьевой, «редкое ощущение многообразия жизни», которое чувствовалось не только в названиях спектаклей, но в тех эстетических приемах и критериях, которыми характеризовалась каждая эпоха и ее типичные представители в горьковских «Варварах» и в арбузовской «Иркутской истории», в героической «Гибели эскадры» А. Корнейчука и в западном киносценарии, сильно решенном на сцене Георгием Товстоноговым и звездами его труппы. Критики отмечали достоинства спектакля, сравнивая его с поставленным ранее «Воспоминанием о двух понедельниках» А. Миллера — постановки Товстоноговым западных пьес никогда не были «данью моде» обличать, противопоставлять, клеймить. В них были общие штампы, колорит, но неизменно побеждала атмосфера живого человеческого чувства.

Театральный и кинокритик Майя Туровская отмечала как главную удачу спектакля «Не склонившие головы» его кинематографичности, имея в виду те «крупные планы», в которых представали перед зрителями Джексон и Гален, скованные одной цепью и вынужденные вместе бежать из тюрьмы. Их путь в несколько дней изменил психологию каждого из героев, неожиданно для них самих раскрыв в душах нечто новое. Многие из тех, кто писали об этом спектакле, отмечали, что героическая линия поведения персонажей переведена режиссером и артистами П. Луспекаевым и Е. Копеляном в психологическую, камерную. А значит, как можем мы понять сегодня, речь шла не об «их нравах», не об обличении капиталистического общества и его язв, а о людях, которые под влиянием экстремальной ситуации изменились, научились слышать и видеть то, чего не слышали и не видели раньше. Научились иначе чувствовать.

Для Товстоногова это всегда было совершенно особой темой — глубоко внутренней и тесно связанной со всем опытом его жизни на фоне того «экстремального» времени, в котором он существовал.

Из дня сегодняшнего многое видится и воспринимается иначе. Есть «две оптики», с помощью которых можно всматриваться в спектакли Георгия Александровича Товстоногова той поры, 1960-х годов. Мы судим об этой эпохе жизни и творчества не только Товстоногова, но и других режиссеров, художников, писателей по старым текстам рецензий, написанных в соответствии с требованиями времени, по собственным воспоминаниям (если они были и сохранились) или по интерпретациям сегодняшним, столь же неразрывно с требованиями времени (уже совершенно иного) сплетенными. Вот в этом сложном, достаточно вымученном сочетании и возникает эффект ножниц.

Можно сделать вид (порой и совсем неосознанно), что мы судим строго и объективно время и все, что этим временем порождено, и тогда неизбежно возникают мысли о лукавстве режиссера (не одного только Товстоногова), вынужденного против воли и совести воспевать ложные идеалы, воздвигать на пьедестал ложных кумиров, лишь бы получать знаки отличия (не обязательно для себя — для своего театра), внимания и угождать. Кому? Тому, от кого зависишь. Но при такой точке зрения строгому и объективному суду не подлежим мы, зрители, плакавшие и смеявшиеся на этих спектаклях, переживавшие их как факт собственной жизни, порой по их вымышленной канве пытавшиеся выстроить невымышленные человеческие отношения. И на это всегда находится ответ: мы были очень молодыми (или нас тогда еще на свете не было) и обманенными законами и историей страны, в которой живем.

Эта позиция — «не был, не участвовал, не принимал» — очень удобна, но не слишком ли прямолинейно лукава? И не выпадают ли из нее в неразстворимый осадок судьбы, биографии, факты, которые невозможно приладить к однозначному ответу?

Есть и иной взгляд. Та любовно-ностальгическая оптика, в которой все воспринимается прекрасным, гармоничным, лишенным драматического оттенка: одно незамутненное сознание сменилось другим, таким же незамутненным и — «во благовремение все хорошо», как говаривал один из классических персонажей. Но при таком взгляде никто не судим и ничто не судимо по определению, а наша история (увы, не только театральная!) предстает в виде матрешки: выстроенные по росту, они замкнуты сами в себе, ничего не содержат и только ощущаешь, как меньше и меньше становится фигурка, как мало может уместиться в следующей по сравнению с предыдущей. И тогда прошлое предстает крупным, масштабным, а настоящее маленьким и ничтожным...

Наверное, истина, как всегда, находится где-то посередине.

В том измерении, которое неподвластно зрению, но существует в многообразных и далеко не простых ощущениях.

В том же 1961 году появился спектакль «Океан» — новый опыт Товстоногова на морскую тему, новый штрих в полемике с Николаем Охлопковым, в репертуаре которого тоже была эта пьеса Александра Штейна о море и людях моря. Для Товстоногова обращение к этой пьесе было действительно новым шагом: «Пьеса “Океан”, — писал режиссер, — есть бунт против всего догматического, формального и показного» отнюдь не только в аспектах военно-флотских. Проблемы «советской интеллигенции вообще» со всеми ее комплексами чести, дружбы, любви —

вот что всерьез волновало Георгия Товстоногова в пьесе А. Штейна. В главных ролях были заняты Кирилл Лавров, Олег Басилашвили, Сергей Юрский, Людмила Макарова, Инна Кондратьева. Такое распределение было важно еще и тем, что К. Лавров и С. Юрский в этом спектакле как бы переходили в совершенно новое для себя актерское качество (не амплу, а именно эстетическое качество!) — в «Океане» раскрывались и решались действительно драматические вопросы, связанные не только с идеологией, но и с формированием духовного мира личности, подчиненной воинскому регламентированному бытию, и тех, кто, подобно Анечке и Маше, с этим миром тесно связан.

В рецензии критик С. Цимбал отмечал, что одним из главных достоинств спектакля являются атмосфера и ритм — живые, достоверные, отражающие логику развития действия как внешнего, так и внутреннего, происходящего в характерах персонажей. «Отсутствие наигрыша и ложной патетики» помогли создать спектакль поистине волнующий, обращенный ко всем и каждому таким важным вопросом, как вопрос об ответственности перед самим собой.

Здесь, в «Океане», вновь звучала столь важная для режиссера тема людей, которые под влиянием экстремальной ситуации изменились, научились слышать и видеть то, чего не слышали и не видели раньше. Научились иначе чувствовать.

Казалось бы, что может быть общего между такими спектаклями, как «Не склонившие головы» и «Океан»?

Эта самая тема. Тема Георгия Товстоногова, по-разному, очень по-разному интерпретируемая им на самых несопоставимых литературных материалах.

«Найти в человеке человека», — этими словами когда-то выражал свою этическую и эстетическую программу Федор Михайлович Достоевский.

«Найти в человеке то, о чем он сам и не подозревает до поры до времени — возможность нового взгляда, нового мировоззрения», — наверное, этими словами можно определить этическую и эстетическую программу режиссера Товстоногова.

Вообще, сезон 1961 года был на редкость разнообразным для Товстоногова. Кроме спектаклей «Не склонившие головы» и «Океан» он поставил радиоспектакль «Верность» по произведениям Ольги Берггольц, руководил постановкой своего ученика, режиссера Р. Агамирзяна «Четвертый» по пьесе К. Симонова, а завершил год спектаклем «Моя старшая сестра» по пьесе А. Володина.

Несмотря на то, что Георгий Александрович считался лишь руководителем постановки спектакля «Четвертый», в сознании критики и зрителей он остался полноправным и единовластным автором, все достоинства и недостатки работы были приписаны почти исключительно ему одному. Е. Горфункель (вспомним «эффект ножниц»!) отмечает, с одной стороны, «холодную печать штампа» в спектакле на «буржуазную тему», в мелодраме о совести и памяти, с другой же, говорит о «Четвертом» как о «блюде отменных вкусовых качеств (проблемы, человеческая теплота, юмор, никакого навязчивого быта) и высокой калорийности». Спектакль о том, что «волнует всех на планете» (В. Фролов), был какими-то невидимыми нитями связан с «Дорогой бессмертия» — этого невозможно не заметить. И «двойственность» Георгия Товстоногова, о которой стало модно говорить (не признавая власть, он искал признания, наград; сознательно не вступая в ряды КПСС, он последовательно и рьяно ставил «датские» спектакли и т. д., и т. п.), как-то тускнеет, если вовсе не таит, когда задумываешься над тем, что тезис: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», — режиссер-император, режиссер-диктатор понимал не только как лозунг, но и как судьбу. А потому искал и нередко находил живое чувство в несвободе от общества. Совсем не обязательно это чувство было равно открытой оппозиции, которую позже стали называть «диссидентством», — скорее это было скрытое, глубоко внутреннее противостояние штампу времени, когда жить и можно и нужно было с опорой на подлинные идеалы: человеческой памяти и долга перед ней, человеческого достоинства и мужества; ответственности и честности перед самим собой.

Товстоногов искал и находил эти приметы, эти знаки и в русской классике, и в современных западных пьесах, и в советской героике, часто приурочивая постановки к дням партийных съездов, потому что так было принято, и ни один из крупных, известных театральных коллективов страны не мог выйти из этого круга. Но *что именно* влекло его в пьесах Дадиани, Вишневского, Корнейчука, Симонова — сомнений не вызывает.

По крайней мере, у меня.

Впрочем, каждый имеет право на собственное мнение...

С приходом Георгия Александровича Товстоногова в Большой драматический как-то сама по себе сложилась традиция показывать премьеры перед Новым годом. Нередко это происходило именно 31 декабря (как было, например, с «Идиотом» и позже), когда, казалось бы, большинству населения города вовсе не до театра. Трудные времена приучили именно в этот день (он всегда еще был и рабочим) бегать по

магазинам, в очередях и битвах добывая деликатесы к новогоднему столу, запасаясь шампанским, урывая на улицах и в подворотнях вожделенную елку, какой бы жалкой и лысоватой она ни была, а вечером — торопливо украшая хрупкими блестящими игрушками доставшееся деревце, накрывая на стол и наряжаясь у зеркала в возбужденном ожидании того нового и непременно счастливого, что придет к тебе едва ли не сразу после боя часов.

Товстоногов приучил Ленинград к другой встрече Нового года — последние часы года уходящего стало принято проводить в театре, на премьер, в атмосфере уже начавшегося праздника.

Волшебная традиция!.. Как жаль, что и она ушла от нас...

29 декабря 1961 года на сцене Большого драматического театра состоялась премьера спектакля «Моя старшая сестра» Александра Володина.

Теперь эта пьеса признана советской классикой, одним из самых прозрачных и прекрасных образцов литературы о том, как нежен и хрупок талант, какой помощи, поддержки, какого внимания он требует от окружающих. Мы понимаем, что эта пьеса далеко не об одной лишь Наде Резаевой, а о многих и многих других надях, вынужденных в силу обстоятельств пожертвовать не только талантом, а просто нормальной, полноценной жизнью. И о самом Александре Моисеевиче Володине, гонимом и хулимом за «мелкотемье», «недопонимание», «неосвещение», «неотражение» и т. д.

Она и сегодня остается живой, эта пьеса, после того как была сыграна во многих театрах, снята на киноленту. После того как в разных точках страны и мира сделала известными имена актрис, исполнявших главную роль. Она и сегодня волнует, будоражит по-прежнему, вызывая в нас мысли совсем не ностальгические.

А тогда, в 1961 году, когда еще не ушла острая память о блокадном Ленинграде, об отнятом детстве, когда воспоминания Нади о детском доме, о болезни маленькой сестры, о чувстве локтя, которое спасало и придавало силы, были близки каждому, спектакль «Моя старшая сестра» вызывал слезы и радость, глубокое сопереживание и надежду на то, что все образуется, все обязательно сложится по-иному в жизни, уже почти совсем другой, уже куда более простой и легкой. Ведь после пережитого те трудности, с которыми сталкивались ежедневно и ежечасно, казались вовсе не такими неизбежными. О них можно было говорить с юмором, к ним можно было относиться с иронией: самое-то плохое — позади...

И еще ощущалась в этом спектакле мечта о театре, та мечта, которая

была, есть и, наверное, будет всегда у восторженных молодых людей, вступающих в жизнь. Но далеко не все из них окажутся способны *служить* театру. Думается, Георгий Александрович Товстоногов и этой «мелкой» теме придавал существенное значение; человек, замороженный театром с ранних лет, преданный ему беззаветно, он хорошо понимал, насколько важным может быть и этот разговор. Пусть не для всех, пусть лишь для самой молодой части зрительного зала.

Но самое главное — Товстоногов ощутил, что Александр Володин в своих пьесах «Пять вечеров» и «Моя старшая сестра» открыл новый театральный язык, новые возможности психологического театра. Он предлагал воссоздать на подмостках тот мир человеческих взаимоотношений и поступков, то тончайшее, кружевное плетение поэзии, что прорастает из сора будничной жизни. До Володина предметом сценического осмысления подобные повороты судеб и сюжетов никогда не являлись. В отличие от многих современных драматургов, среди которых были те, кто талантливо отражал свое время, порой окутывая его романтическим флером (чем привлек Товстоногова А. Арбузов), и те, кто бездарно и фальшиво славословил (таких имен в афише Большого драматического не было никогда!), — Александр Володин говорил тихим, почти лишенным интонаций голосом человека, бесконечно любящего жизнь. И знающего ей цену. Пройдя фронт, испытав немало трудностей, Александр Моисеевич Володин точно знал, «из какого сора растут стихи», как важно расслышать их ритм, мелодию за оглушительным ревом несущегося вперед времени, как важно не растерять по крупичам драгоценное чувство бытия. Сверстник Володина, поэт и драматург Михаил Львовский, десятилетия спустя писал: «Теперь мы уже говорим: театр Володина, кинематограф Володина и поэзия Володина. А тогда, в те далекие пятидесятые, мы гадали: что произошло, какое новое умение — то ли необычный способ создавать характеры, то ли строить по-новому сюжет — так неожиданно потрясло нас?

Поэт Борис Слуцкий сказал мне тогда про Володина:

— Понимаешь, у него точный, абсолютный слух на современную речь и магнитофонная память. <...> Никогда не забуду глаз Давида Самойлова, когда он еще в те давние годы говорил об Александре Володине:

— Понимаешь, — втолковывал он мне, так же как Слуцкий, с тем же жаром, — неважно, что в пьесах Володина нет выдающихся исторических личностей. В его драмах о простых людях, наших соседях, всегда — поэзия.

Это я тоже понимал сам и считаю одной из главных причин успеха

всего литературного творчества писателя».

Львовский вспоминает о первой пьесе Александра Володина, о «Фабричной девчонке», шедшей чуть ли не в ста театрах страны одновременно. Но то же можно сказать и о следующих его драматургических произведениях.

«Я в данном случае писал о том, что, мне казалось, понимают не так, как нужно, — рассказывал Володин. — Вам кажется это хорошим? Нет, это не так хорошо, как кажется. Вы считаете это плохим? Вы ошибаетесь, ибо нет ничего скучнее, сказал кто-то, чем, сидя в зале, выслушивать изложение идей, с которыми вы заранее согласны. А когда начинаешь писать, споря с привычным взглядом на вещи, это невольно заставляет посмотреть не предвзято и на другое, и на третье, и на многое еще».

Именно от этого ощущения рождались особые слова и интонации Александра Володина — он говорил о себе, а значит, и о каждом очень откровенно и очень просто. Думается, в первую очередь, Георгия Александровича Товстоногова привлекла именно эта незаемная, совершенно непривычная интонация драматурга.

Спектакль был оценен двойственно. Критики и зрители вновь (как это было после «Пяти вечеров») вступили в острую полемику: драматурга упрекали в неточности временных координат («по своему существу действие пьесы протекает как бы вне времени», — писал критик К. Березин), не позволяющей проявить энергичные устремления героини к заветной для всего народа цели — светлому будущему. Обвиняли Володина в невнятности, недоговоренности, неопределенности дальнейшей судьбы сестер Резаевых. В то же время режиссера хвалили за воссоздание на подмостках «самой обыкновенной жизни», отмечая, что спектакль «полон внутреннего напряжения, столкновения чувств и мыслей» (С. Владимиров).

Снова, как и в случае с «Пятью вечерами», пытались противопоставить, развести по разные стороны автора и режиссера. И снова из этого замысла ровным счетом ничего не получилось.

Товстоногов принял участие в полемике, отстаивая свою точку зрения на героизм и романтизм (полагаю, мы не можем объективно судить сегодня, насколько он был искренен в своих тезисах: «Мне нравится романтическая форма его драмы», а насколько просто вставал на защиту драматурга), но главное — подчеркивая свое единомыслие с Володиным. В том, что объявлялось «мелкотемьем», режиссер ощущал пульс времени. Он был на стороне не только драматурга, но и его героев — таких негероических, таких простых. Тех самых, кто восприняли, словно исповедь, стихотворные строки Володина, написанные позже:

Нас времена три раза били,
и способы различны были.
Тридцатые. Парадный срам.
Тех посадили, тех забрили,
загнали в камеры казарм.

Потом война. Сороковые.
Убитые остались там,
а мы, пока еще живые,
все допиваем фронтовые
навек законные сто грамм.

Потом надежд наивных эра,
шестидесятые года.

Это — и о поколении Георгия Александровича Товстоногова. Слова «надежд наивных эра» имеют непосредственное отношение и к нему, сколько бы мы ни пытались представить руководителя Большого драматического тираном-императором. Да, Товстоногов приближался в ту пору к пятидесятилетнему юбилею, но, как и все его поколение, оставался во власти наивных послеоттепельных грез, каким бы прозорливым и мудрым ни был.

Мы поздно начали жить,
Мы долго были дураками,
А вот уже пора спешить...

Кто возьмет на себя смелость поручиться, что и эти слова Товстоногов втайне не относил к себе? Ведь в понятии поздно начатой жизни отнюдь не возраст имеет значение и даже не приход в профессию...

В этом спектакле, в «Моей старшей сестре», сыграла одну из самых лучших и, может быть, самых главных своих ролей Татьяна Доронина. Как верно отметили критики, именно Надя Резаева открыла в актрисе самые сильные стороны ее дарования — контраст между внутренним (страстным, кипучим) существованием и внешней (спокойной, даже отчасти подавленной, жертвенной) линией поведения. По сравнению со спектаклем «Современника», поставленным в то же время, спектакль Товстоногова был

вызывающе прост и тем сильнее задевал, волновал каждого.

Но давайте на время вернемся к словам Товстоногова о «романтической форме драмы». Е. Горфункель полагает, что этим определением режиссер «дипломатично присоединял к общему театральному пути тропинку А. Володина, приписывая ему будничный героизм». И уточняет: «На самом же деле он оценил в Володине талант без всякого героического начала... Володин не романтик, если только не вкладывать в это понятие *какого-то специального, советского смысла*» (курсив мой. — Н. С.).

В приведенной цитате, как представляется, содержится не только путаница, но и та подмена, что вольно или невольно продиктована нашим обновившимся сознанием последних десятилетий. Романтизм и героика никогда (даже в глухие советские времена) не были тождественны; на протяжении всей истории культуры романтизм являл собой совершенно определенный эстетический комплекс, основанный на особом принципе восприятия мира: обостренное ощущение разлада между идеальными порывами души и резко противостоящей им логикой обыденной жизни порождало ту эстетическую систему, в которой главным идеалом становилась свобода. Свобода гения, создающего целостный, неподдельный творческий мир, вступающий в конфликт с тривиальностью и окружающей безликостью.

И в этом смысле внутренний конфликт героини «Моей старшей сестры» да и основной пафос творчества Александра Володина являются бесспорно романтическими. Как и пафос лучших спектаклей Георгия Александровича Товстоногова во все времена и особенно — в эпоху 1960-х годов.

Ведь именно в это десятилетие на сцене Большого драматического театра появились в числе других такие разные спектакли, как «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Еще раз про любовь» Э. Радзинского, «Три сестры» А. П. Чехова, «Сколько лет, сколько зим!» В. Пановой, «Традиционный сбор» В. Розова, «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля, «Люди и мыши» Д. Стейнбека, «Зримая песня» (спектакли Учебного театра ЛГИТМиКа)... Разумеется, не стоило бы рассматривать все их с точки зрения романтической традиции, но так или иначе она в этих названиях, несомненно, присутствует. Отнюдь не в «каком-то специальном, советском смысле». Скорее, вопреки этому смыслу.

В феврале 1962 года Большой драматический театр вновь отправился на гастроли в Москву. На этот раз (прошло меньше года после предыдущего визита) приезд ленинградцев сочли настоящим событием в

ряду гастрольных отчетов театров страны — БДТ им. М. Горького с каждым сезоном все более подтверждает репутацию лидера. Устойчивого, год от году крепнущего, набирающего творческие силы. Этот год был удачным и плодотворным — работы хватало...

Георгий Александрович преподавал в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии, вел актерско-режиссерский курс вместе с А. Кацманом, руководил постановкой молодого режиссера В. Голикова пьесы «Перед ужином» В. Розова — спектакль вошел в репертуар театра, обозначив уже постоянный интерес Большого драматического к современной драматургии, к типичным, отнюдь не героическим характерам и почти заурядным жизненным ситуациям.

1962 год вошел в историю отечественного театра постановкой комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Перед работой над этим спектаклем, по словам Дины Шварц, в репертуарных планах театра, всегда определенных загодя и достаточно насыщенных, наступила какая-то пауза. Товстоногов не мог заранее с определенностью сказать, что собирается ставить. Три дня режиссер вместе с завлитом «перетряхивали» русскую классику, не зная, на чем остановиться. Выбрали «Горе от ума».

«Потом уже оказалось, — вспоминала Дина Морисовна, — что это, может быть, самая современная пьеса была в те времена. И она так прозвучала!

Георгий Александрович ставил только одну цель: чтобы пьеса звучала не так, как ее изучают в школе, а так, чтобы было понятно, почему эта пьеса Грибоедова ходила в списках как диссидентская литература. Что в ней такого будоражащего, современного, острого, почему она так волновала и читателей, и начальство, и цензоров. И это ему удалось. Спектакль имел огромный, скандальный успех».

Но прежде чем говорить об этом спектакле, надо вернуться в далекие тбилисские времена, когда совсем молодой еще Георгий Товстоногов мечтал о постановке этой пьесы. Копии школьных тетрадок, исписанных характерным почерком Георгия Александровича в период размышлений о постановке грибоедовского шедевра, хранятся в архиве Юрия Сергеевича Рыбакова, справедливо полагающего, что «странички из школьной тетради документально фиксируют момент рождения художника». Замысел так и не был реализован ни в Тбилиси, в грибоедовском театре, ни позже (до постановки в БДТ), но легкое прикосновение к Грибоедову все-таки произошло: 15 января 1945 года в честь 150-летия со дня рождения автора бессмертной комедии в Театре им. А. С. Грибоедова состоялся

торжественный вечер, в программе которого был второй акт «Горя от ума» в режиссуре А. Рубина и Г. Товстоногова.

Приступая к работе над замыслом, Георгий Александрович Товстоногов вспоминал спектакль Мейерхольда «Горе уму» и подробно фиксировал, что понравилось, а что не понравилось в работе Мастера.

Не нравится:

«спектакль в принципе, сцена с декабристами, танец с шалью и бубном,

Софья стреляет из ружья,
ввод дополнительных действующих лиц,
Софья, Лиза, все гости.

Нравится:

«Загорецкий, Хлестова, Скалозуб, Чацкий, Молчалин, “Чуть свет, уж на ногах” — к роялю! Поцелуй,

Скалозуб застаёт Софью с Молчалиным,
Фамусов — “к императору!” — на цыпочках, диалог Чацкого с Молчалиным, сплетня, съезд гостей».

Режиссерская экспликация Товстоногова начинается с попытки обнять тот исторический отрезок времени, в котором родилась и который столь блестяще охарактеризовала комедия Грибоедова: «В начале прошлого столетия, в эпоху Александра и Николая, Бенкендорфа и Нессельрода, Пушкина и Чаадаева, Пестеля и Рылеева, одним словом в самую страшную в истории России эпоху... жил человек громаднейшего ума и ослепительнейших способностей, музыкант, математик, дипломат, писатель, стилист, психолог. Он представлял собой единственное явление. Может быть, рядом с ним никого нельзя поставить. Этот человек был — Грибоедов. Это самая двойственная фигура в литературе и наиболее характерная для этой эпохи. “Какая страна! Кем она населена! Какая нелепая у ней история!”, — восклицал Грибоедов. “Везде чиновники одинаково гадки”. Под чиновниками он имел в виду режим. И этому же режиму он служил и служил блестяще.

Это он вел на Востоке колониальную политику, заставил разгромленных персов подписать унижайший колониальный мир. Он оставался в Персии, чтобы прессом полицейской, милитаристской России выжимать последние соки из этой страны, чтобы для уплаты контрибуции спарывать пуговицы с платьев жен шаха, сдирать позолоту с трона шаха. На одном из допросов по делу декабристов Грибоедов заявил: “В разговорах их видел смелые суждения насчет правительства, в коих сам я брал участие”. А на другом допросе он сказал: “Я им говорил, что они

дураки, 100 человек прапорщиков хотят изменить государственный строй России”. Под гром пушечных салютов в царском дворце он получил высочайшую награду в виде ордена и денег, и он же написал самое замечательное обличительное произведение своего времени.

Грибоедов был представителем того ума в России, который выражал собой появление первых авангардов просвещенной буржуазии.

...Могильщик...еще не в состоянии зарыть уже разложившийся труп старого общества. И Грибоедов со своим произведением самое яркое проявление этого положения — в идеологии. Он внутренне, как гений, сознавал свою трагическую вину. Последний раз уезжая в Персию, он прекрасно знал, куда он едет, что его ожидает. Он говорил о том, что там его могила. Будет ли это удар тайного убийцы из-за угла или ярость народной толпы, — это не так важно. Это — Немезида. Взявший меч, от меча и погибнет. Кто является насильником в соседней стране, тот должен знать, что пользуется всеобщей ненавистью. И Грибоедов знал это. И здесь двойное поражение его ума, не только тем ятаганом, который сорвал его гениальную голову, но и морально, поскольку он понимал сущность своего времени и своего “сардаря”: о нем он обыкновенно отзывался с подозрительной сдержанностью, за которой скрывается немало количество негодования и ненависти. И вот—“Горе от ума”, — в результате этого внутреннего, всю жизнь сдерживаемого негодования».

Эти тетради датируются 1935–1936 годами. Они отделены от постановки почти тремя десятилетиями, и невероятно интересно наблюдать, как многое уточнялось, пересматривалось под несколько иным углом зрения, но как укреплялся, не изменяясь ни в чем, *основной пафос*, та идея, что вела режиссера от замысла к воплощению. Копившийся десятилетиями профессиональный опыт и тот жизненный, личный опыт, что «корректировал» профессию, многое помогали уточнить, но ничего не исчезло, не растворилось во времени, как случается это нередко с юношескими планами и мечтами.

Режиссерская экспликация «Горя от ума» — отнюдь не ученическая работа. В ней содержится зерно постановки 1962 года.

Можно без преувеличения сказать, что спектакль «Горе от ума» в Большом драматическом стал событием. Одним из тех настоящих, потрясающих устои не театра, но обществе-но-культурного бытия, которыми, в сущности, не слишком богата театральная история XX века. Жанр своего спектакля Товстоногов определил жестко и внятно: «спектакль-диспут», «спектакль-памфлет». И в открытом, свободном диспуте на тему человека и общества, свободы и несвободы личности

призван был участвовать весь зрительный зал. На равных с артистами и режиссером.

Это ощутили все и сразу. Потому что, наряду с обращениями к партнерам, в самой эстетической схеме спектакля было заложено общение с залом, прямой контакт со зрителем. «Наивно было бы думать, — пишет Ю. Рыбаков, — что режиссер воплощал свои юношеские разработки, но молодой азарт, смелость решений, безоглядность в поиске новых сценических форм присутствовали в этом великом спектакле».

«Горе от ума» был подлинно романтическим спектаклем (если вновь вернуться к нашим попыткам толковать романтизм Георгия Александровича Товстоногова) и по своему пафосу, и по своим декларациям, и по всему эстетическому комплексу.

Один из самых популярных западных драматургов XX века Сомерсет Моэм говорил: «Публика — один из важных актеров в пьесе, и, если она не желает исполнять свою роль, вся пьеса разваливается, а драматург оказывается в положении теннисиста, который остался один на корте, так что ему некому посылать мяч». И словам Моэма можно доверять: что-что, а законы взаимоотношений с публикой, способы ее покорения и улавливания западные драматурги знают очень хорошо...

Не знаю, слышал ли, читал ли эти слова Георгий Александрович Товстоногов да и придал бы он им значение, если бы читал. Все-таки наша драматургия и наш театр жили всегда по своим законам. Но, как отличный теннисист, Товстоногов хорошо знал, насколько важна самая возможность подобного посылка для *режиссера*, отбивающего мяч прямо в зрительный зал. Тем более что по точному замечанию критика и театроведа Е. Калмановского, Товстоногов читал «Горе от ума», «как бы помножив его на последующий опыт истории» полутора веков. Истории государства Российского, ставшего советской империей, заменившей и подменившей многие понятия, идеалы, критерии.

В своей юношеской экспликации Товстоногов писал: «О чем говорится в этой пьесе? Комедия “Горе от ума” — это драма о крушении ума в России, о ненужности ума в России, о скорби, которую испытал представитель ума в России. Это точный, совершенно точный самоотчет, как умирает в России умный человек. Это можно назвать темой спектакля. Откуда пришел этот ум, откуда он взялся и что это за ум?»

Анализируя выдвинутое положение, Товстоногов отчасти отдает дань социологизму, не совсем внятно толкуя те замечательные по тонкости наблюдения, которые позволяют глубоко проникнуть в эстетическую и этическую ткань комедии. Но в своих определениях он вполне конкретен:

«Когда мы говорим об уме в этой пьесе, мы говорим о Чацком. Чацкий говорит о том, о чем всю жизнь не говорил Грибоедов... Это идеология, которая определила социальные условия, в этом трагическая роль такой идеологии. Это прежде всего сам Грибоедов, это Пушкин, который восклицал: “Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом”, это Чаадаев, написавший самую умную книгу в тогдашней литературе и провозглашенный безумцем. (В первоначальной редакции Чацкий был Чадским.)».

В каком-то смысле, своим спектаклем-диспутом Георгий Александрович открыто шел «на вы»; он сознательно бросал вызов официозу и надеялся, не мог не надеяться победить. Что означала эта победа в те времена? — разбудить умы и души, вызвать волну сочувствия, сопереживания, попытаться открыто, незашифровано сформулировать все то, что мешает, давит, не позволяет жить. От того и появился знаменитый эпиграф к спектаклю «Горе от ума» (задуманный еще тогда, в 1930-х!), надпись над сценой: «Догадал меня черт родиться с умом и талантом в России». Слова, вырвавшиеся у Пушкина в отчаянии, в сердцах, в горькую минуту, оказались словно перенесенными, наложенными на историю этих полутора веков: слишком многих «догадал черт»...

Спектакль Товстоногова, казалось, нарушал, сдвигал с привычных мест все штампы, все стереотипы. Он возбуждал, ошеломлял, забирал в плен. «Спектакль Большого драматического театра — о Чацком. Он главный, основа, центр, что, кстати, сразу же подчеркнуто высвечиваемым эпиграфом из Пушкина, — писал Е. Калмановский. — ...Сам выбор актера неожидан и смел. Прежний Чацкий, первый красавец труппы с поставленным голосом и уверенной аффектацией речей и поз, убит навсегда. Даже вспоминать о нем неловко».

Эта мысль тоже пришла из тех давних времен, когда молодой режиссер задумался впервые над комедией Грибоедова. «Возникновение прогрессивного ума в сердце гибнущего класса, из его же собственной среды, видящего, с чем нужно бороться, но не знающего, как бороться, — есть прежде всего симптом гибели этого класса, а во-вторых ум этот обречен на гибель, если не на физическую, то на моральную. Такова идея спектакля. Отношение мое к Чацкому... становится очевидно положительным. И всякое иное отношение к нему будет, на мой взгляд, неисторическим и стало быть неверным. А если стать на такую точку зрения, что Чацкий это дон-кихотствующий болтун, смешной в своих методах борьбы, то в этом случае надо отказаться от постановки этого спектакля, так как тогда выпадает основной стержень всякого

драматического действия, конфликт, в данном случае конфликт между Чацким и обществом. Говоря сегодня о “Горе от ума”, нельзя обойти (три слова неразборчиво. — Н. С.) как Мейерхольд над этой пьесой».

Особенно важными и интересными представляются размышления Товстоногова над заглавием и жанром. Они, как кажется сегодня, опережали свое время, во многом совпадая именно с реальностью начала 60-х годов XX века. «На музейном автографе первого списка “Горя от ума”, — помечает Товстоногов, — написано два слова “Горе уму” и между этими двумя словами другими чернилами вписано третье слово “от”, а буква “у” переделана на букву “а”. В итоге, вместо пламенного, эмоционального, уничтожающего, страстного восклицания, после которого хочется поставить восемь восклицательных знаков, холодная и рациональная констатация факта — “Горе от ума”. Дело, конечно, не в названии, но мне хочется больше верить первому Грибоедову, который еще не обмакнул свое гусиное перо в красные чернила страха перед цензурой и 3 отделением. Один из первых вопросов, который возник передо мной, это был вопрос жанра. Комедия ли? Первое впечатление после прочтения пьесы, а оно бывает самым правильным (как впечатление), было не веселым, а мрачным».

Так постепенно, фрагмент за фрагментом, мы можем проследить путь от замысла к спектаклю, разделенный почти тремя десятилетиями, в которые вместились много, очень много радостей и испытаний для страны, для поколения. И для того следующего поколения, которому комедия Грибоедова оказалась едва ли не в еще большей степени необходимой.

Потому и нужен был Товстоногову именно такой Чацкий.

Чацкий Сергея Юрского представал в спектакле почти вызывающе некрасивым, с не слишком внятной, взволнованной речью, с характером насмешливо-острым и в то же время наивно открытым чувству. Он был молод, горяч, и, казалось, меньше всего думал о том впечатлении, которое производит на фамусовское общество — его вело в этот дом воспоминание о юношеской влюбленности, и оно, это воспоминание, вспыхнуло, словно пожар, когда он увидел повзрослевшую, похорошевшую Софью (Татьяна Дорониная). Не таким, как всегда, оказывался и Молчалин Кирилла Лаврова — он был по-мужски обаятелен, многозначителен, интересен. У этого Молчалина, несомненно, было чувство собственного достоинства (только по-своему понятое), за всеми его словами и поступками ощущалась поистине мертвая хватка. Такого не разгадаешь в миг, о таком и не подумаешь: и что нашла в нем Софья? И в диалоге этих двух героев, Чацкого и Молчалина, звучали на равных правах две правды жизни, две

программы, в которых каждый из зрителей волен был выбирать свое: жить «по-молчалински» и благоденствовать или бунтовать, пытаться исправить общество и быть объявленным сумасшедшим...

Все, как в действительности.

Все взаправду.

Спектакль вызвал острую полемику. Пожалуй, никогда еще в обсуждении спектаклей Георгия Товстоногова критики и зрители не расходились столь резко и непримиримо. И, пожалуй, ни об одном спектакле той поры таких споров о современной пьесе не было. О героях Грибоедова судили как о своих современниках, но поддержку, подкрепление своим тезисам искали в прошлом — в проблемах историзма, в воспоминаниях о мейерхольдовской постановке «Горя уму», в гражданском пафосе...

Историк мейерхольдовского театра, ученый и критик Борис Алперс категорически не принял спектакль, заявив, что «у Чацкого отнят высокий интеллект и несгибаемая воля». Зритель К. Петров написал возмущенное письмо в газету «Советская культура»: «Да мог ли настоящий Чацкий падать, как истеричная институтка, в обморок? А именно такую сцену мы видим в финале спектакля. Неужели этот хилый, нервный, впечатлительный и слабый человек — Чацкий?» Не скрывал раздражения спектаклем известный артист Борис Бабочкин, ставивший когда-то спектакли в Большом драматическом и воспринимавший судьбу этого театра очень неравнодушно. Жаловались в газеты и журналы и учителя — под впечатлением от спектакля Товстоногова школьники стали писать «неправильные сочинения»: «Молчалин, в отличие от Чацкого, нашел свое место в жизни», «поле боя остается за Молчалиным» и т. д.

Да, для школы начала 1960-х годов подобная точка зрения была равносильна бунту против принятых норм и идеалов. Кто знает, может быть, именно спектакль Георгия Александровича Товстоногова заставил многих по-настоящему серьезно погрузиться в классику, положил начало современному осознанию характеров и поступков вымышленных персонажей прошлого? Ведь пройдет всего каких-то семь лет, и один из учеников известного литературоведа Юрия Карякина (тогда еще — просто школьного учителя литературы) напишет в сочинении о только что введенном в школьную программу «Преступлении и наказании»: «Молодец Раскольников, что убил старуху. Жаль, что попался». А еще одна учительница литературы, Лия Ильинична Рубинштейн, всю жизнь пытавшаяся сражаться со стереотипами, штампами и прививать своим ученикам любовь к отечественной классике, скажет, прочитав в книге

Карякина этот отрывок из сочинения: «Если бы кто-то из моих учеников написал такое, я ушла бы из школы, считая, что не имею права преподавать».

Она осталась известной только для своих учеников, к числу которых я имела счастье принадлежать, но Лию Рубинштейн сближало с Георгием Товстоноговым, спектакли которого она переживала как часть собственной жизни, точное знание: в истории повторяется все, поэтому персонажи русской классики будут живыми и современными всегда...

«У Грибоедова не было другого выхода, — писал Товстоногов в экспликации, — ну а мы не конгениальны ему, но свободны в своем искусстве, и мы умнее его на 100 с лишним лет, которые отделяют нас от дня его смерти и нам нужно найти сегодняшний характер его смеха».

И режиссер нашел его, потому что, по словам Дины Шварц, обладал уникальным «чутьем и чувством времени».

Сергею Юрскому, когда он сыграл Чацкого, было 27 лет. Кириллу Лаврову-Молчалину на десять лет больше. Со спектакля «Горе от ума» началась настоящая слава этих двух артистов, которая длится по сей день, несмотря на то, что уже несколько десятилетий они играют не только в разных театрах, но и в разных городах.

Несмотря на жаркие споры «по существу» спектакля, критики единодушно отмечали удачные работы артистов всех поколений: В. Полицеймако (Фамусов), В. Кузнецова (Скалозуб), Е. Копеляна (Горич), Н. Ольхиной (Наталья Дмитриевна), О. Казико (Графиня-бабушка), В. Стрельчика (Репетиллов), Л. Макаровой (Лиза), М. Призван-Соколо-вой (Хлестова)... Отмечали и «благородное и изящное оформление» спектакля (сценография Г. Товстоногова и М. Лихницкой), превосходную музыку И. Шварца.

Что же касается Сергея Юрского, сезон 1962 года был для него особенно «урожайным»: еще до Чацкого артист сыграл роль Адама в спектакле «Божественная комедия» И. Штока, своеобразном капустнике, где весело, азартно существовали артисты труппы, уже хорошо известные большими, серьезными работами.

Об этом спектакле тоже писали довольно много, но особо выделяется на фоне всех рецензий та, что принадлежит перу Яна Березницкого.

«Признаться, я шел на спектакль с некоторой опаской, — писал Березницкий. — Божественная... Боги... Боже ты мой, думалось мне, опять что-то антирелигиозное. Ей-богу, не такой уж первостепенной важности задача доказывать — даже в юмористической форме — тысяче двумстам атеистам (а верующие разве пойдут на это божественно-легкомысленное

представление?), что бога нет, не было и не предвидится...

Сомнения были напрасными. В театре в этот вечер был праздник. Тот праздник театральности, о котором мечтал Вахтангов и который — увы! — такой еще нечастый гость на сценах наших театров».

Сегодня этот спектакль вспоминается не просто как задиристое хулиганство, актерский капустник, выпущенный на большую театральную сцену, а как гимн жизни — сохранившей в своем вдохе воздух и аромат оттепели, освобожденной от каких-то нормативных требований, молодой и радостной. Так, во время первого посещения Богом земли его встречала восторженная толпа со знаменами, на которых было начертано: «Да здравствует наш великий бог, создатель и друг!», а появление Господа в окружении «ангелов в штатском», оттиравших толпу за кулисы, дабы не мешали творцу рассматривать все, им созданное, — было узнаваемо, злободневно и потому по-настоящему смешно.

Игравшие Адама и Еву С. Юрский и З. Шарко к тому времени уже пользовались в Ленинграде популярностью не только как артисты Большого драматического, но и как неперенные талантливые участники многочисленных актерских капустников, которые ставил режиссер Александр Белинский. В спектакле «Божественная комедия» они использовали и наработанное, уже придуманное, и «новый материал». Театральными праздниками славилась тогда культурная жизнь не одного лишь Ленинграда. Бывали и обмены капустниками, когда московская группа, например, выступала в Ленинградском Доме актера, а ленинградская выезжала покорять столицу. У многих они еще на памяти, эти веселые, озорные праздники...

Наступил следующий, 1963 год. Год, не отмеченный премьерными Большого драматического. После семи лет работы Георгия Александровича Товстоногова на этой сцене, ставшей знаменитой не только в своем городе, неожиданно возникла пауза.

Наверное, каждому большому художнику знакомо это ощущение «выдоха» после того, как высказано, выговорено что-то бесконечно важное, значимое. Особенно, если между замыслом и воплощением прошло несколько десятилетий. «Горе от ума» Георгием Александровичем Товстоноговым было выстрадано; казалось, в этот спектакль выплеснулось все то, что не давало режиссеру покоя на протяжении долгих десятилетий. Он ставил спектакль о судьбе России, о судьбе своего поколения и — Товстоногов с горечью осознавал это! — о судьбе последующих поколений, тех их представителей, которым суждено родиться в этой стране «с умом и талантом». Он высказался, может быть, впервые столь резко, определенно.

Нужна была какая-то пауза, чтобы заполнить образовавшуюся пустоту. Но отключиться от работы полностью Товстоногов не умел.

1963 год ознаменован в его биографии работой на телевидении, которой в ту пору увлекались многие театральные режиссеры. Так появились телевизионные спектакли «Мститель» по Г. Вайзенборну и «Если позовет товарищ» Виктора Конецкого.

Это было своего рода новое увлечение, попытка ощутить себя в ином пространстве, в ином ритме, в совершенно иных условиях. При интересе Георгия Александровича ко всем техническим новшествам (главное, к тем неизведанным ранее возможностям, которые они дают), разумеется, он не мог пройти мимо телевидения: оно влекло, искушало остротой другого ощущения профессии, расширением собственного арсенала профессиональных средств. Это увлечение впоследствии сослужило добрую службу: спектакли Товстоногова, им самим перенесенные на телеэкран, до сей поры покоряют точностью осуществления в другой художественной реальности: конечно, они что-то теряют, эти новые версии спектаклей, но, несомненно, что-то и приобретают, позволяя тем, кто не видел их на сцене, ощутить атмосферу происходящего, дыхание мощной режиссерской мысли, эмоциональное напряжение чувств.

Поскольку Товстоногов не вел дневник, любая попытка представить себе эту пору его жизни окажется в значительной степени гадательной и ни на что, кроме собственных ощущений, не опирающейся. Тем не менее рискну предположить, что в каком-то смысле 1963 год был для режиссера переломным. За семь лет он построил один из лучших в стране театров, собрав звездную труппу, выстроив замечательный репертуар, создав подлинную империю, которая потеснила конкурентов и соперников. Он преподавал в театральном институте, воспитывая новое поколение режиссеров и, как каждый крупный режиссер, не думал при этом о преемнике. В этом институте учились его сыновья Сандро и Ника — семейные узы укреплялись связью профессиональной, разговоры за общим столом принимали уже немного другой оттенок, будущие профессионалы советовались с абсолютным профессионалом. Авторитет отца был для сыновей непререкаемым.

Кроме того, осуществилась наконец постановка, которая вынашивалась так долго; осуществилась блистательно, подтвердив, что уже в середине 1930-х годов начинающий режиссер многое предвидел и рассчитал точно и верно.

Видимо, это был эмоциональный спад, когда стало необходимым «остановиться, оглянуться», чтобы понять нечто очень важное в себе самом

прежде, чем продолжать работать в Большом драматическом. Это был его дом, его империя, и никакие случайности были невозможны. После «Горя от ума» было трудно приступить к какой бы то ни было работе, следующий спектакль предстояло выстрадать, к нему надо было идти не только профессионально, но и «по-человечески», накапливая тот эмоциональный заряд, который позволил бы вновь родиться Событию — спорному и прекрасному, задевающему всех и каждого. Тот, в котором классика предстала бы современной, живой, волнующей проблемами сегодняшними, необходимой тем, кто заполняет зрительный зал.

Это не был кризис — он наступит чуть позднее, когда будет запрещен спектакль «Римская комедия» Л. Зорина. Это был именно эмоциональный спад, когда все силы, вложенные в спектакль, ушли, и необходимо стало восстановиться, преодолеть то «отупление», которое всей тяжестью наваливается порой на человека, не позволяя даже грезить о будущем. Очень простое, очень человеческое чувство.

Оно знакомо каждому. Особенно — большому мастеру.

И еще для Георгия Александровича было очень важно ощутить внутреннюю возможность сказать о том, что действительно глубоко задевало, тревожило, о чем Товстоногов думал неустанно: о воле личности, которая постепенно, под давлением обстоятельств атрофируется. Атрофируется страшно, жестоко, невосстановимо.

Это была тема, властно входившая в жизнь — не только в творчество, которое было для Георгия Александровича от реального существования неотделимо. Это была особая атмосфера послеоттепельного существования, когда уже все иллюзии остались далеко позади и стало ясно видно горизонт. Он не сулил никаких просветов, этот приблизившийся и словно опустившийся ниже горизонт.

Такой спектакль не мог прийти сразу, сам по себе. К нему должна была привести дорога, отмеченная отнюдь не случайными, а глубоко обдумантыми вехами. На эту дорогу Товстоногову понадобился год.

Это было время, когда в Большом драматическом активно и успешно работали другие режиссеры — приглашенный из Польши Эрвин Аксер поставил «Карьеру Артуро Уи, которой могло не быть» Б. Брехта, ученик Товстоногова Р. Агамирзян воплотил на сцене комедию Н. Думбадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион». Эти разные спектакли замечательно вписались в стилистику БДТ, заняв свое место в афише надолго. Они были высоко оценены и во время московских гастролей 1964 года, тем более что тогда же спектаклем «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта началась история Театра на Таганке под руководством Юрия Любимова.

Два спектакля по Брехту сопоставляли и противопоставляли. По справедливому замечанию Е. Горфункель, «Таганка и БДТ выявили как бы два разных лица Брехта, который весьма почитался всей новой режиссурой и был тогда бесспорным авторитетом для разных театральных поколений».

Евгений Лебедев в роли Уи был удостоен высочайших похвал; его работу называли уникальной, штучной, неповторимой. Найденная артистом маска и жесткое, точное проживание образа, органическое существование в гротесковой форме — все было отмечено и зафиксировано лучшими театральными критиками Москвы и Ленинграда.

Спустя десятилетия Эрвин Аксер написал воспоминания о той поре своей жизни. Переводчик с польского, моя однофамилица Ксения Старосельская любезно предложила мне фрагменты этих мемуаров.

«На генеральную репетицию (“Карьеры Артуро Уи”. — Н. С.) пожаловал член Политбюро. Пятый или шестой после Господа Бога. Повеяло грозой, когда он спросил: “А почему этот Гитлер держит руки на детородном органе?” — “Потому что Гитлер так и делал”, — ответил я. Тот посмотрел строго: “Но советский зритель к этому не привык, — тут он сделал паузу и посмотрел еще строже, — и привыкать не должен”, — многозначительно поднял палец и ушел.

“Что будем делать?” — спросил я у Товстоногова. “Ничего, — последовал ответ, — это он по необходимости — на всякий случай”».

Позже Эрвин Аксер ставил в Большом драматическом «Два театра» Ежи Шанявского и «Наш городок» Торнтон Уайлдера. С каждой из двух постановок у Аксера тоже связаны воспоминания, которые кажется необходимым привести здесь — они очень точно раскрывают характер Георгия Александровича Товстоногова.

«Однажды, это было в 1968 году, после премьеры польской пьесы “Два театра”, Георгий Александрович по своему обыкновению поднялся с бокалом в руке и произнес тост. Чтобы понятен стал смысл этого тоста, необходимо отметить, что в тот период у театра, которым он руководил, да и у меня самого были кое-какие неприятности, мелкие, но мерзкие, связанные с политическими событиями в Варшаве... В ПНР, как, впрочем, и в СССР, никогда нельзя было знать, не превратятся ли эти мелкие неприятности (а если превратятся, то как скоро) в крупные и даже очень крупные. В примерах недостатка не было. О своих проблемах я, понятно, Товстоногову не сообщал, но это не означает, что ситуация в “привислинском краю” оставалась ему неизвестной.

Традиционный торжественный прием после премьеры происходил в театре. На премьере — поскольку спектакль был включен в программу

фестиваля польской драматургии в СССР — присутствовала делегация из Польши, в том числе несколько партийных функционеров. (“Это партийный босс?” — спросил у меня Товстоногов, присмотревшись к одному из гостей. “Как вы догадались?” — с удивлением спросил я: упомянутый товарищ выглядел почти по-европейски. “По глазам”, — ответил Георгий Александрович, и на его лице мгновенно появилось типичное для функционеров всего мира — и левых, и правых — выражение, маскируемое улыбкой, философской задумчивостью, должностной озабоченностью и должностным добродушием. Товстоногов был поистине великолепным актером, да и в наблюдательности ему трудно было отказать.)

Помню его первые слова: “Сегодня родился спектакль...”, за которыми последовал монолог, казалось бы — как это часто бывало — далекий от темы, на сей раз посвященный дружбе. Речь была долгой, изобилующей отступлениями; не забывая о спектакле, актерах, зрителях, Товстоногов все больше вдавался в область автобиографического характера. Я слушал с нарастающим интересом, пытаюсь угадать, к чему он клонит; вместе со мной слова, которые завтра, скорее всего, станут предметом обсуждения в Москве, Ленинграде, а то и подальше, слушали актеры и гости. Оратор тем временем явно приближался к кульминации — начиналась кода. Говорил он приблизительно следующее: “... по-разному складываются человеческие судьбы. Вот я, к примеру: сегодня я режиссер, возможно даже не из худших, пользуюсь признанием соотечественников, меня и мой театр знают в разных уголках мира — в Германии, Польше, Англии, Америке, во множестве других стран. Кроме того, как вам известно, я — художественный руководитель не последнего в России театра, так что, можно сказать, мои дела обстоят неплохо. Ага, я еще педагог и, припоминаю, глава Государственного театрального института, воспитывающего актеров для всей страны; ну и, хотя не член партии, депутат Верховного Совета; наверняка, у меня есть еще несколько должностей — какие, в данный момент не могу вспомнить. Но зачем я все это перечисляю, говоря о дружбе? Ведь именно о дружбе мне хотелось здесь с вами поговорить. Так вот, хотя, как видите, жаловаться на судьбу мне не приходится, я прекрасно знаю — и вы это знаете, — что, как и каждый, могу споткнуться. “Сегодня пан, а завтра пропал”, — гласит пословица, и в этом смысле судьба ни для кого не делает исключений. Как правило, люди таких поворотов судьбы боятся. А вот я не боюсь! Уверю вас: у меня нет оснований для опасений. Мне ничего не страшно, потому что у меня есть друг. Он живет за две тысячи километров отсюда, зовут его

Эрвин Аксер, и горе тому, кто посмеет коснуться хотя бы волоса на моей голове — я знаю, он этого никому не спустит”.

Концовка, как обычно, оказалась неожиданной. Не только для меня. Когда я вернулся в Варшаву, выяснилось, что причиной моих неприятностей стало недоразумение. Никаких неприятностей, собственно говоря, не было. Осталось чувство неловкости, ибо случившееся выразительнее, чем слова, свидетельствовало о ситуации у меня на родине, и осталась благодарность — не столько за результат неожиданного вмешательства Георгия Александровича, сколько за доказательство истинно дружеских чувств. Товстоногов, рассчитывая на эффект своего выступления, не мог полностью исключить того, что и сам пострадает. Московские правители ценили послушание и не терпели вмешательства в политику, даже по незначительным поводам. Я же, разумеется, не смог бы отплатить Товстоногову столь же действенным доказательством дружбы. Для него это не было секретом».

А эта история произошла несколько позже, уже в 1980-х годах:

«...Оказалось, что в “Нашем городке” Уайлдера есть неожиданные религиозные акценты. Раньше я их не замечал. Товстоногов, который впервые видел пьесу в Нью-Йорке, тоже не заметил этих опасных акцентов. Но когда с ленинградской сцены прозвучал вопрос, брошенный с перспективы грядущего тысячелетия, однако, как ни крути, адресованный современному зрителю: “Вы помните, что это было — христианская религия?” — зал замер. Тишина воцарилась мертвая, и цензоры, разумеется, присутствовавшие на генеральной репетиции, не на шутку встревожились.

Да, Георгию Александровичу случалось проявлять легкомыслие. Иногда, подозреваю, это проистекало из нежелания считаться с опасностью, из веры в свою звезду, порой — когда возникали проблемы, более серьезные, чем вышеупомянутые, — причиной был его пылкий художественный и “гражданский” темперамент, страстная увлеченность делом, в данный момент всецело его поглощающим. Талант, мастерство, сила личности и толика везения, присущего подлинному таланту, до самого конца позволяли ему выходить сухим из воды. И до самого конца, заключая соглашения с властями, ведя политические игры с сильными мир сего, он не изменил тому, что составляло суть его деятельности».

Если вернуться к московским гастролям, нельзя забыть о том, сколько комплиментов досталось и на долю грузинской комедии «Я, бабушка, Илико и Илларион»: она получилась у Р. Агамирзяна колоритной, в меру грустной, без меры смешной. Анекдотическое и эпическое сливались в ней

легко и естественно.

Можно сказать, что год, когда Георгий Александрович Товстоногов внутренне готовился не просто к новой, но к принципиальной для себя и для Большого драматического работе, стал для театра очень плодотворным. Это вновь подтвердило репутацию абсолютно сложившейся империи, расшатать устои которой уже было невозможно. В конце весны — начале лета 1964 года состоялись очередные московские гастроли, после которых театру было присвоено звание академического. Гастроли прошли триумфально — если еще два года назад Москва могла в чем-то сомневаться, анализируя спектакли Большого драматического, теперь никаким сомнениям места не оставалось. Об этом свидетельствовали даже названия статей: «Настоящее», «Сама жизнь», «Призвание и признание», «Театр неустанных поисков»...

А 12 октября 1964 года начались репетиции чеховских «Трех сестер».

Глава 4

«У ЛУКОМОРЬЯ ДУБ ЗЕЛЕНый...»

Но прежде чем начались репетиции «Трех сестер», в Большом драматическом состоялись две премьеры — «Еще раз про любовь» Э. Радзинского и «Поднятая целина» по М. Шолохову. Многие сегодня объясняют их появление в афише БДТ как очередную дипломатическую задумку Товстоногова: современная тема, связанная с модным увлечением физикой и физиками, и очередное осмысление революционного прошлого страны.

Слишком простое, слишком примитивное объяснение, хотя, конечно, Георгий Александрович был великим дипломатом. Но он вряд ли был бы Товстоноговым, если бы не искал, упорно и страстно, в революционной тематике те живые узлы, которые касались непосредственно его самого, его поколения.

Прекрасно понимая, какими наивными были по большей части эти строители светлого будущего, то есть поколение отцов, Товстоногов пытался понять те идеалы, которые они видели перед собой. За которые боролись, страдали, погибали. И осмыслить изменения, которые претерпели эти идеалы на «этапах большого пути», пройденного тем поколением, к которому Георгий Александрович принадлежал. Для подобной задачи необходим был материал масштабный, с одной стороны, официально признанный, с другой же — вызывающий спор, внутреннее несогласие.

Спектакль «Поднятая целина» Товстоногов ставил едва ли не в первую очередь о Макаре Нагульнове (его блистательно сыграл Павел Луспекаев) — пламенном борце за всеобщие идеалы и наивном ребенке, свято верящем в то, что изучение английского языка приблизит желанное будущее, когда свершившаяся мировая революция принесет всем счастье и справедливость. Критик Д. Золотницкий совсем не случайно в своей обстоятельной статье, опубликованной в журнале «Театр» после московских гастролей БДТ в марте 1964 года, назвал спектакль «Поднятая целина» «ораторией». Это очень точное определение не только жанра, но и всей атмосферы сценического повествования о прошлом, «прокомментированном» временем, тоже ушедшим в прошлое. Товстоногов поднимал на недостижимую высоту человека, наивно и

преданно верящего в идеалы. И этот человек, такие люди вызывали в режиссере нежность и безграничное уважение.

Два тома эпопеи Михаила Шолохова разделены четвертью века: повествующие о 1930 годе, они вышли в свет фактически в разные эпохи жизни страны. И потому в инсценировке Георгия Товстоногова есть и внутренние монологи героев, и голос автора-комментатора (И. Смоктуновским озвученный), и диалоги, рождающиеся словно сейчас, здесь, на наших глазах, и звучащий «за кадром» казачий хор, и та особая кинематографичность, которая позволяет плавно переходить от эпизода к эпизоду, словно вслед за волнистой, убегающей вдаль пеленой... И удивительно живыми, полнокровными представали здесь самые разные характеры: Давыдова (К. Лавров), Нагульнова, Лушки (Т. Доронина), деда Щукаря (Е. Лебедев), Половцева (Г. Гай), Лятевского (В. Стржельчик), Якова Лукича (Н. Корн), Разметнова (И. Краско), Устина (В. Кузнецов), Вари (Е. Немченко), Майданникова (Б. Рыжухин)...

Мощный эпический спектакль Товстоногов строил как глубокое размышление о тех, кто верил, не ведая сомнений, несмотря на то, что действительность постоянно давала поводы для очень серьезных сомнений в деле, которому они служили.

«В эпохи переломные, когда крутой рывок истории дается напряжением всех сил народа, можно вообразить, будто движение — все, а цель — ничто, или, наоборот, что цель оправдывает средства, — писал Д. Золотницкий. — Спектакль дает сложные взаимосвязи личности и истории в один из таких переломных моментов, проникает в суть явлений.

Его современность — в ретроспективном взгляде на события и людей. Это не парадокс. Попытка взглянуть на ситуации “Поднятой целины” как на сегодняшние не может не обернуться фальшью, да и едва ли возможна практически».

Выбор Товстоногова был глубоко продуманным и далеко не случайным. В последние годы мы настолько привыкли к отрицанию и осмеянию прошлого ради самого отрицания и осмеяния, что многие истинные ценности советской поры утратили для нас свой первоначальный смысл. Особенно это относится к творчеству М. А. Шолохова: в многолетних, сначала скрытых, а затем и почти официальных рассуждениях о его авторстве утонул фактор безапелляционный — сама ценность и «Поднятой целины», и «Тихого Дона», и «Донских рассказов», и его наследия в целом. Осмелюсь предположить, что проблема авторства сама по себе Георгия Александровича Товстоногова волновала мало, куда больше интересовал его круг вопросов, составивший творчество Шолохова,

реальный, горький опыт, приобретенный поколением.

И именно в этом смысле важно было взглянуть на ситуации эпопеи как на живые, не утратившие своего значения — тогда не возникало никакой фальши. Д. Золотницкий отметил в своей статье, что спектакль Товстоногова — «одно из крупнейших произведений нашего театра. Он помогает видеть и думать исторически». Это были не просто слова — в них ощущалось предчувствие грядущих изменений в жизни общества. Мудрый ценитель и знаток театра, Д. Золотницкий это предугадал.

Наступали другие времена, вяло напоминающая о себе тень оттепельных разрешений таяла на глазах. И, чувствуя это, Товстоногов не пытался удержать время, остановить отнюдь не прекрасное мгновение — он был жесток и конкретен: умея видеть и думать исторически, он хотел дать этот урок своим зрителям.

Может быть, напоследок...

Совсем иным был спектакль «Еще раз про любовь», не показанный на московских гастролях (Товстоногов руководил постановкой, режиссером был дебютант Ю. Аксенов). Премьера состоялась уже в начале следующего сезона, 13 сентября. Здесь, повторюсь, Товстоногова привлекала живая, невымышленная современность, возможность говорить о молодых людях и их проблемах (не случайно многие критики сравнивали спектакль с фильмом «Девять дней одного года»). Но несомненно и то, что в пьесе Эдварда Радзинского, во многом несовершенной, даже схематичной, увидел Товстоногов и другую возможность — высказать то сформулированное некогда Мариной Цветаевой ощущение, которое, как Георгий Александрович чувствовал, тоже уходит от нас, забирая с собой, быть может, самое ценное из человеческой души:

Что же мне делать, слепцу и пасынку,
В мире, где каждый и отч и зряч,
Где по анафемам, как по насыпям —
Страсти! где насморком Назван — плач!

Что же мне делать, ребром и промыслом
Певчей! — как провод! загар! Сибирь!
По наважденьям своим — как по мосту!
С их невесомостью
В мире гирь.

Что же мне делать, певцу и первенцу,

В мире, где наичернейший — сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью В мире мер?!

Именно этим чувством, этим ощущением жизни была наделена стюардесса Наташа, сыгранная Татьяной Дорониной так, что редкий из критиков не вспомнил пьесу из русского классического репертуара: «Горячее сердце».

Убеждена, что Георгий Александрович Товстоногов, истинный «певец и первенец», сам обладал столь же «горячим сердцем» и давящее, сковывающее чувство «мира мер» испытывал регулярно.

Но он был мужчина.

Он был режиссер.

Он был горд и замкнут.

Он предельно заострил то, что было обнаружено и намечено молодым режиссером.

И лишь героине было позволено выплеснуть через край глубину недооцененных чувств, неудовлетворенности собой.

Всю «безмерность в мире мер»...

Эта мысль размывала границы заданной автором схемы, потому что в спектакле Большого драматического театра не возникало ощущения неравенства героев в интеллектуальном плане. Об этом просто не было речи, поскольку значительно важнее оказывалось неравенство духовное. Наташа была куда более одарена, нежели Евдокимов — в ней жило человеческое, личностное благородство, она владела богатым духовным опытом, в котором едва ли не главную часть составляла Любовь. Именно так, с заглавной буквы. И потому ее гибель становилась знаком подлинной трагедии — гибель Любви в несправедливо устроенном мире означала окончательную победу «мира мер»...

Именно это настроение, как представляется, стало главным для Товстоногова в ту пору, когда он вплотную подошел к постановке «Трех сестер». Тогда об этом не писали, вероятно, в силу двух причин: той, вполне объективной, которая не позволяла говорить открыто о том, о чем думалось; и той, которая всегда существует при близком расстоянии — с него не замечаешь того, что становится очевидным впоследствии.

За полтора десятилетия, прошедшие после кончины Георгия Александровича Товстоногова, было сделано многое для увековечения его памяти, но фактически никто не пытался осмыслить заново, с расстояния,

его творческий путь. А это представляется самым важным — не поняв прошедшего, не оценив его с бережностью и любовью (и, наверное, в первую очередь — с любовью!), ничего нового построить нельзя.

Не удастся...

Репетиции «Трех сестер» начались 12 октября, а через два дня, 14 октября состоялся исторический Пленум ЦК КПСС, на котором Н. С. Хрущев был отстранен от власти.

Первая репетиционная запись (стенограмма велась Н. Пляцковской) датируется 15 октября и представляется чрезвычайно интересной:

«Какое самое главное событие, предшествующее акту? Самое важное событие — смерть отца. Надо понять, что такое генеральская семья в то время. Это обеспеченность, покой, отсутствие забот. Так шла жизнь. И *в один день все кончилось*. Теперь каждому надо определяться. Этот год был годом траура, сегодня траур снят, надо задуматься о дальнейшей жизни... Год прошел без отца, и сегодня все всплыло, все обострилось благодаря приезду Вершинина... Сегодня брат и три сестры стали лицом к лицу с жизнью, и *они должны взять жизнь на себя*... Кончился траур, *надо начинать жить по-новому*. Сегодня всех объединили именины, все — в одном фокусе и при этом оказались разьединенными. Первый акт очень взвинченный. Чехов ставит вопрос так: что будет с героями, с их душами? Дальнейшим развитием пьесы движет *этот вопрос, а не повороты сюжета, как было бы у других авторов*.

Сквозное действие первого акта — создать праздник. Кончается акт тем, что праздник не состоялся. У всех желание сделать хорошие именины, а они не получились. Кончен траур, сняты многие запреты... Уже надо жить, можно жить, а *не получается*» (курсив мой. — Н. С.).

Разумеется, не стоит соотносить впрямую эти мысли режиссера, связанные с конкретной пьесой конкретного автора, и события, происходящие вокруг. Но нельзя не отдавать себе отчет в том, что именно эти события исподволь определяли настроение, атмосферу, в которых начинались репетиции одного из самых пронзительных и горьких, на мой взгляд, спектаклей Георгия Александровича Товстоногова. Они диктуют эти, а не иные слова, определяющие общий тон первого акта. Они делают чеховскую атмосферу еще более взвинченной и — одновременно — растерянной. Праздник не получился, несмотря на все приложенные старания...

Вплоть до сегодняшнего дня многие критики и историки театра продолжают сравнивать «Три сестры» Товстоногова и Эфроса и отдают предпочтение постановке последнего. Они противопоставляют новаторство

московского спектакля и традиционность ленинградского, делая упор на то, что в отличие, например, от Горького Чехов никогда не помогал Товстоногову предельно остро и болезненно говорить о современности. Спор с этой, ставшей уже общепринятой точкой зрения увел бы нас очень далеко от предмета разговора, поэтому позволю себе не вступать в него.

Скажу лишь, что для меня и поныне (а значит, уже навсегда) спектакль Товстоногова «Три сестры» в стильной и тонкой сценографии С. Юнович является одним из сильнейших театральных и жизненных потрясений, не отпускающих, властно заставляющих переживать его вновь и вновь всякий раз, когда с любой сцены мира раздаются эти слова и вопреки логике, словно призраки, выплывают из глубин памяти лица тех, кто играл в том великом спектакле...

Андрей Прозоров — О. Басилашвили.

Наталья Ивановна — Л. Макарова.

Ольга — З. Шарко.

Маша — Т. Доронина, Н. Ольхина.

Ирина — Э. Попова.

Кулыгин — В. Стржельчик.

Вершинин — Е. Копелян.

Тузенбах — С. Юрский.

Соленый — К. Лавров.

Чебутыкин — Н. Трофимов.

Федотик — М. Волков.

Родэ — Г. Штиль.

Ферапонт — Б. Рыжухин.

Анфиса — Л. Волынская.

Уже значительно позже, в статье «Размышления о классике», Георгий Александрович Товстоногов вспоминал: «Я долго не ставил Чехова. Хотя стремился к нему всю жизнь. Для меня Чехов — не просто большой русский писатель-драматург, не один из мировых классиков, а великий открыватель нового, провидец и Колумб театра XX века. У Чехова учился великий Горький. Я уверен, что Чехову обязаны не только МХАТ и русский театр, но и Хемингуэй, и Сароян, и итальянские неореалисты. Без Чехова не было бы Леонова и Афиногенова, Арбузова и Володина, без Чехова не было бы... Да что там говорить! Чехов поставил себе тысячи незримых памятников в умах и душах минимум трех поколений людей искусства...

Не раз я собирался ставить Чехова. Все, казалось бы, располагало к этому — хорошие актеры, время, возможности. Но каждый раз я останавливал себя. Сказать больше, чем сказал Художественный театр в

“Трех сестрах”, я не мог. Сказать лучше, чем Немирович-Данченко, для меня было невозможно. Кому же нужны жалкие копии гениального спектакля или бессмысленные попытки во что бы то ни стало переиначивать совершенное произведение?

Но значит ли это, что найденная МХАТом форма спектаклей Чехова навеки лишила театр возможности иначе ставить его произведения? Конечно, нет. Наилучшее доказательство этому представил сам Вл. И. Немирович-Данченко, создав новый, совсем новый вариант “Трех сестер”. Великий друг и интерпретатор Чехова понял, что новое время, новый зритель нуждаются в новой достоверности, что время открывает в Чехове новые мысли. <...>

Я всегда знал, что буду ставить Чехова. Я не мог его не поставить. И это был самый радостный, но и самый ответственный экзамен на право считать себя современным режиссером. И я не считаю случайным в своей творческой биографии тот факт, что пришел к Чехову через встречи с Достоевским, Горьким, Грибоедовым, а еще раньше — с Островским, Чернышевским, Салтыковым-Щедриным.

Итак, перед нами был великий эталон — спектакль Вл. И. Немировича-Данченко, ставший кульминацией в творчестве Московского Художественного театра. И тем не менее мы решились на эту встречу. Не для того, чтобы переиграть классический спектакль. А потому, что понимали: Чехов очень нужен нам сегодня, просто необходим. Я не могу назвать ни одного драматурга, который с таким темпераментом, с такой силой стремился бы к преобразованию человеческой души, к пробуждению лучшего в человеке. Поэтичность жизни, о которой мечтал Чехов, его гражданский гнев против мещанства, пошлости, которые душат эту мечту, делают его пьесы по силе воздействия равными разве только пьесам Шекспира.

Почему из всех чеховских пьес мы выбрали именно “Три сестры”? Мне казалось, что тема трагического бездействия с особой остротой звучит в наш век — век активного творческого вмешательства в жизнь. И чем приятнее, добрее, прекраснодушнее будут герои пьесы, тем страшнее прозвучит тема душевного их паралича. И, рассказывая сегодня о неосуществленной мечте чеховских героев, о крушении их идеалов, мне хотелось передать трагизм свершившегося с ними, потому что “Три сестры” — произведение трагическое. Акварель, полутона — лишь средство, а главное — гражданский гнев писателя и его любовь к человеку, здесь градус авторского отношения к действительности очень высок. <...>

...Станиславский учил, что главное на сцене “жизнь человеческого

духа”... сейчас это как бы встало перед нами в новом качестве, и нам необходимо многое переосмыслить в нашей практике, чтобы уловить новую, сегодняшнюю природу этого закона искусства. И мне хотелось в меру наших возможностей попробовать воплотить в “Трех сестрах” этот принцип.

Мы приняли как закон — в нашем спектакле не должно быть ни одной секунды сценического времени, потраченного на показ подобия жизни, мы должны показать в быте сконцентрированную внутреннюю жизнь героев, в нашем спектакле не должно быть заранее продуманных и придуманных мизансцен, при огромном накале мысли он должен быть внешне статичным. Это могло быть достигнуто только при строжайшем самоограничении. Мы договорились не позволять никому переходить на рельсы привычного, удобного, уже завоеванного».

В этой поздней формулировке все представляется глубоко осмысленным, выверенным временем.

В тот период, когда Товстоногов только еще приступал к репетициям, многое оставалось неясным до конца. Но, думается, одно было совершенно очевидным: самым важным на этом этапе было для режиссера не повторить спектакль Немировича-Данченко, а протянуть к нему нить живой, трепетной преемственности, той самой, вне которой не существовало для Георгия Александровича самого понятия театра.

Немирович-Данченко так объяснял участникам спектакля свое видение пьесы: «Моя мысль всегда толкается вот в какую область: мечта, мечтатели, мечта и действительность. И — тоска: тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, — это чувство долга. Долга по отношению к себе и к другим...

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

Отталкиваясь от этой мысли Немировича-Данченко (что представляется несомненным), Товстоногов определял идею чуть иначе: для него, режиссера, приступившего к осуществлению замысла в послеоттепельные 1960-е годы, было важно задать вопрос: только ли время, окружающая действительность мешают людям жить умно, красиво, содержательно? «Сегодня, мне кажется, — писал он в “Круге мыслей”, —

важно сказать, что не только что-то и кто-то извне, но и сами они, чеховские герои, — умные, тонкие, страдающие — своей пассивностью, безволием губят друг друга. Конечно, такими они стали незаметно для себя и в силу определенных законов человеческого общежития. Но это не может оправдать их равнодушие и даже жестокость».

Кто знает, сколько раз в это время мысленно возвращался Товстоногов к своему неотправленному письму Владимиру Ивановичу, в каком-то смысле полемизируя с собой прежним?

Кто измерит, насколько настроения и мысли того письма отразились в репетиционном периоде и постановке, определив важнейшие акценты и нюансы?..

Во всяком случае, на занятиях режиссерской лаборатории, разбирая «Трех сестер», Товстоногов говорил: «Легче всего ставить произведение, не имеющее никаких сценических традиций, — ничего не надо опрокидывать, ни с чем не надо бороться. Соперничать с высокими образцами трудно. В свое время спектакль Вл. И. Немировича-Данченко “Три сестры” произвел на меня такое оглушительное впечатление, что я в течение многих лет и думать боялся о постановке этой пьесы. Я обратился к ней только после того, как сделал для себя одно открытие: в спектакле Художественного театра последний акт был совершенно идиллический. Я принимал это как данность, пока вдруг не обнаружил, что никакой идиллии у Чехова нет, есть всеобщий паралич воли, который привел к коллективному убийству Тузенбаха. Все говорят о предстоящей дуэли, все знают или догадываются о приближающейся трагедии, и ни один человек палец о палец не ударил, чтобы ее предотвратить. Этот трагический финал и определил для меня решение всего спектакля. И для того, чтобы его осуществить, мне ничего не нужно было опровергать в мхатовской постановке, хотя итог у нас был противоположный тому, к которому пришел в свое время Немирович-Данченко. И ничего не надо было смещать в чеховской пьесе, она отвечала каждым словом этому решению, потому что оно не привносилось извне, а возникало естественно из ее сути, которую по-новому проявляло новое время».

Товстоногов был новатором совсем не в том смысле, который на протяжении долгих десятилетий вкладывался в это понятие. Если говорить о двух постановках «Трех сестер», несомненным новатором был именно Анатолий Васильевич Эфрос, первым из советских режиссеров предложивший толкование Чехова с точки зрения абсурда окружающей действительности, в которой гибнут чувства, мысли, герои.

«Режиссер ничего не простил своим любимым героям, — писал Юрий

Рыбаков о товстоноговском спектакле, — ни их прекрасноту и слабости, ни вялости воли и бездействия, но и не пропустил ничего из их духовных достоинств, самоотверженности, чистоты помыслов. Он так построил конфликты спектакля, что в каждом герое (кроме Наташи) открылись страдающие души, боль униженного достоинства, трагедия невозможного счастья... Спектакль был пропитан горьким сочувствием к чеховским героям, с изощренной психологической подробностью были установлены в нем связи человека и времени, сказано о том, что люди ответственны и перед историей, и перед собой. Драма обрела черты исторической трагедии».

И именно эта черта, отмеченная Ю. Рыбаковым, придавала «Трем сестрам» дыхание и объем той современности, что прочно связана с прошлым. Времена повторяются, хотя эпохи сменяют друг друга, но люди так и не усваивают уроки прошлого, которые могли бы очень пригодиться в настоящем. Вновь, словно в первый раз, они твердят, пережив глубокую драму, свое вечное: «Если бы знать... если бы знать...»

Спектакль Большого драматического театра был, как отмечалось критиками, классичным, элегантным, хотя Товстоногов говорил, что сцену Андрея и Ферапонта рассматривает в качестве зарождения основных принципов абсурдистской драмы.

Тем не менее в его спектакле Чехов представал «без сенсаций», «неутешительным», «меланхоличным». Решительно никаких театральных открытий не происходило, но в самой атмосфере товстоноговских «Трех сестер», в плавном движении фур, то приближающих, то отдаляющих персонажей от зрителя, в неверных колебаниях светового занавеса, в спокойной серо-черно-белой гамме спектакля — рождалось, жило, захватывало нечто, что отличало едва ли не каждый товстоноговский спектакль по классике.

Товстоногов вообще придавал атмосфере спектакля огромное значение.

«Атмосфера — не просто настроение, — говорил он. — Это определенный градус существования актеров в данной сцене, при котором каждый характер раскрывается в самой своей сути.

Атмосфера — явление действенное. Если мы только обозначим обстановку пожара (в третьем акте. — *Н. С.*), найдем внешние элементы пожара — красные отсветы в окне, шум за сценой, суету, — мы не сыграем самого главного, не доберемся до психологической кульминации существования героев, ради которой Чехов сочинил эту сцену...

Атмосфера — не во внешних признаках, не в настроении, а в отборе

предлагаемых обстоятельств. Атмосфера не существует сама по себе, она является ведущим предлагаемым обстоятельством данной сцены, помогающим выявить внутреннее существо героев...

Атмосфера — понятие конкретное, осязаемое и режиссером контролируемое...

Атмосфера — это доведенная до предела логика, обостренная система предлагаемых обстоятельств, проявляющая зерно и существо сцены».

Наверное, сегодня, на значительном временном расстоянии, можно определить это «нечто» как магнетизм живой традиции, которая всегда выходит за рамки театральной или кинематографической интерпретации. Георгий Александрович владел великим секретом: его спектакли никогда не возникали из ничего и не устремлялись в ничто. Они были продолжением не просто театральной, но — значительно шире! — культурной традиции. Поэтому и задевали зрителя не только как зрелище и далеко не в первую очередь как зрелище, но как некий срез собственной интимной жизни, духовного мира. «Жизни человеческого духа», как определил это Станиславский.

«Тема интеллигенции, ее отношения к жизни — одна из важнейших в современном искусстве, — писал Товстоногов. — Проблема интеллигенции, ее места и значения в истории общества волновала Чехова и Горького. На каждом этапе истории отношение к интеллигенции претерпевает весьма существенные изменения. В нашем театре тема интеллигенции воплощена в ряде спектаклей. “Три сестры” А. Чехова — естественное продолжение большого разговора...»

Е. Горфункель отмечала, что при всей глубине и академичности спектакля, «в остатке от всех впечатлений» кроется «нечто необъяснимое». Критик полагала, что в отличие от Горького Чехов не давал Товстоногову такой полной, безграничной свободы, которая позволила бы «Трем сестрам» «дышать насквозь, через века», как это было не только в пьесах Горького, но и в «Горе от ума».

Да, «остаток» оказался тяжелым, но, как представляется по истечении исторического срока, вполне объяснимым. Может быть, спектакль Большого драматического «Три сестры» обозначил одну из серьезнейших вех — отступление театра, искусства, культуры от проблем интеллигенции, как ощущал и понимал их Георгий Александрович Товстоногов?

В «Трех сестрах» нет той социально-политической определенности, что есть в грибоедовском шедевре: она касается душевных струн человека, из нее нет и не может быть выхода ни в другое время, ни в иную реальность.

Может быть, именно этим и современна эта чеховская пьеса о трех сестрах и брате, задохнувшихся в безвоздушном пространстве; о старом докторе, равнодушно бросающем миру свое «все равно»; об убитом бароне-философе и его несчастном убийце, живущем книжной, вымышленной и вымученной жизнью; о недалеком, влюбленном в свою жену учителе; о людях, которые, как сказано в другой пьесе Чехова, «хотели»?..

Ну и что?

Хотели и не получили.

Все равно, все равно...

«“Одним бароном меньше”, — это и есть тот главный эмоциональный удар, смысловой акцент, ради которых, может быть, и написана пьеса, — говорил Товстоногов. — Ведь Тузенбаха убивает не Соленый, его убивает круговое равнодушие, безмолвное царство молчания. Не физическая смерть ужасна — страшно умирание моральное, духовное».

И именно этот вот «осадок», необъяснимый никакой логикой, неподвластный никакому анализу, остается послевкусием товстоноговского спектакля 1965 года. Сколько десятилетий провели мы в «круговом равнодушии, безмолвном царстве молчания»? И разве громкая наша гласность разорвала этот круг, уничтожила царство?..

Олег Басилашвили, игравший Андрея Прозорова, рассказывал мне подробно тот эпизод, что зафиксирован стенограммой репетиций в сжатом виде. Когда Андрей с коляской выходит из дома, он видит Соленого и слышит слова о дуэли. Артист настаивал на том, что его герой не слышит этих слов — в противном случае он должен мчаться к Вершинину, еще куда-то, кричать о дуэли, требовать наказания для Соленого и т. д.

Товстоногов настаивал на своем: слышит, все понимает, но воля Прозорова атрофирована до такой степени, что известие о дуэли только и может спровоцировать его на рассуждения о бессмысленности проходящей жизни, о том, как быстро и без следа уходят все идеалы, мечты, и остается лишь пошлое прозябание: неверная жена, подрастающие дети, карты...

Пожалуй, ни в одном спектакле Товстоногова, ни прежде, ни потом, не звучала так остро, пронзительно тема атрофированной воли, подчеркнутая неостановимым ходом времени. В своей статье о «Трех сестрах» Большого драматического театра Константин Рудницкий писал: «Даже в знаменитом спектакле Художественного театра люди переходили из акта в акт, почти не меняясь внешне и оставаясь самими собой. Драма нарастала, боль усиливалась, но огромная, изнуряющая длительность этой боли, протяженность страдания и временная протяженность драмы почти не

были заметны.

В спектакль Товстоногова, начинающийся боем часов, сразу входит тема движущегося времени. Время идет сквозь этот спектакль с поразительной, почти физической осязаемостью. Ход времени, неостановимый, вроде бы безвредный, ломает судьбы, обрывает мечты, подавляет надежды. Время работает с чудовищной, страшной последовательностью безжалостного механизма, размалывающего жизни и сокрушающего верования. Перемены, которые приносит каждое новое действие, губительны для всех, кроме разве Наташи, у которой свои счета со временем, у которой тайный союз с его ходом, которой время приносит детей, освобождает комнаты, открывает все новые возможности и новые перспективы. Для остальных — нет врага хуже и злее, чем время».

С момента постановки «Трех сестер» в Большом драматическом прошло почти четыре десятилетия, а я все еще будто слышу тот бой часов и голос Маши (Т. Дорониной), монотонно повторяющий: «У лукоморья дуб зеленый...»

В цитированной уже статье «Размышления о классике» Товстоногов говорит о новых законах зрительского восприятия. И в рассуждения о Чехове, о «Трех сестрах» вклинивается воспоминание о событии, предшествовавшем началу репетиций.

«Незадолго до начала работы я видел необычный спектакль в Брехтовском театре. Он назывался “Стихи и песни”».

На сцене сидели актеры труппы “Берлинер ансамбль” и оркестр. На сером холщовом фоне был изображен голубь Пикассо — больше никаких элементов декоративного оформления не существовало. Актеры читали стихи и афоризмы Брехта, отрывки из его дневников, пели написанные им песни. Но это был не концерт, состоящий из отдельных номеров, а именно спектакль, где песня переходила в стихотворение, стихотворение в прозу, проза в музыку и снова в песню. Это было своеобразно организованное сценическое зрелище, объединенное, сцементированное единой художественной волей, и оно имело колоссальный успех у зрителей.

Мне рассказали, что еще большим успехом пользуется другой спектакль того же театра, где собраны и организованы в едином сценическом решении высказывания Брехта о театре».

В Ленинградском государственном институте театра, музыки и кино, где Георгий Александрович вел курс, он, можно сказать, испытывал те новые формы работы, которые становились своеобразной лабораторией и так или иначе входили затем в репетиционный процесс в театре. Или не входили, но становились опробованными, что было для Товстоногова

чрезвычайно важно.

Воспоминание о спектакле «Берлинер ансамбля» тесно связано со студенческим спектаклем 1965 года «Зримая песня». Этот своеобразный спектакль-концерт, на который стремились отнюдь не одни лишь студенты и преподаватели ЛГИТМиКа, а просто зрители, значил очень много и в творчестве самого Товстоногова, и в становлении его учеников, потому что едва ли не впервые была предпринята режиссером попытка, широко растиражированная позже и профессиональными театрами, и студенческими.

«Я настолько озабочен тем, что молодые режиссеры мало занимаются музыкальной и пластической стороной спектакля, — рассказывал Товстоногов на занятии режиссерской лаборатории, — что даже поставил в институте несколько лет назад спектакль “Зримая песня”. Я отобрал из шестидесяти режиссерских работ двадцать лучших и объединил их в спектакль, который мы довольно широко показывали, хотя поначалу это было только тренировочное упражнение. Так что я очень серьезно отношусь к этой стороне нашей профессии, без нее драматическим театрам было бы просто невозможно жить. Музыка расширяет диапазон артиста, обогащает его возможности».

«Зримая песня» представляла собой двадцать пластически решенных, психологически выверенных сюжетов на темы популярных песен; органическое, эмоционально сильно воздействующее сочетание движения, жеста, музыки, слова, создавало эффект острый и во многом неожиданный. В скупом намеченном обобщенном пространстве словно рукой художника запечатлевались маленькие завершенные сюжеты, четко очерченные характеры, нехитрые перипетии действия. И достигалась совершенно удивительная атмосфера: это был иллюстрационный, абсолютно наглядный синтез — маленькая модель театра, рожденного словом, музыкой, пластикой. Выразительностью актера при минимуме выразительных средств.

Одной из самых запоминающихся в этом смысле была песня Булата Окуджавы «До свидания, мальчики!..» — те скупые, рельефные мизансцены, из чередования которых она состояла в интерпретации Товстоногова и студентов-исполнителей (среди которых был и Александр Товстоногов), до сей поры выплывают из памяти при первых же звуках мелодии...

В том же 1965-м Георгий Александрович Товстоногов работал в Польше. В варшавском театре «Вспулчесны» он ставил комедию А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Интересно, что к

«Мудрецу» Товстоногов обращался с завидным упорством: эту пьесу он ставил прежде — в 1944 году со студентами Тбилисского театрального института. В 1978-м — в Национальном театре в Хельсинки, в 1984-м — в «Шиллер-театре» (Западный Берлин), и лишь в 1985-м, сорок лет спустя после первой постановки, Товстоногов во всем отточенном блеске воплотил свой замысел на сцене Большого драматического.

Эта хроника обращений Георгия Александровича к комедии Островского, соотнесенная со временем, которое, по мысли режиссера, властно выдвигало вперед «историю подлеца», высвечивая ее то одними, то другими гранями, чрезвычайно любопытна. К ней мы вернемся несколько позже, говоря о спектакле БДТ. Но тот факт, что Товстоногов «вспомнил» о «Мудреце» именно в это время и поставил его не у себя дома, а далеко, за границей, — достаточно знаменателен.

28 мая 1965 года состоялся единственный публичный просмотр спектакля «Римская комедия» Леонида Зорина. Управление культуры Ленинграда, вдохновленное лично товарищем Г. В. Романовым, до середины 1980-х годов являвшимся первым лицом в городе, спектакль запретило. Это было первое открытое, незашифрованное противостояние власти и Большого драматического театра. Было собрано специальное совещание начальствующих лиц и приглашенных критиков (некоторые прибыли из Москвы) для удушения спектакля. Стенограмма этого совещания сохранилась в архивах БДТ. Читать ее сегодня и смешно, и страшно одновременно — занятая единодушно критиками и даже представителями «начальств» своеобразная круговая оборона порой кажется наивной, но чрезвычайно показательной для своего времени. Вот некоторые фрагменты этой стенограммы.

«Ф. Евсеев (начальник Управления театров Министерства культуры РСФСР). Все мы понимаем, что ни автора, ни театр и никого из нас не увлекает столь давняя — да еще римская! — история, а привлекает все то, что имеет прямое отношение к нашему восприятию, к восприятию наших современников. Поэтому наша просьба сводится к тому, чтобы товарищи в предположительной оценке все-таки обращали внимание и на необходимость более точно и пристально смотреть на современное звучание всей пьесы в целом, отдельных ее кусков и текста с тем, чтобы в результате мы могли помочь театру и автору усовершенствовать спектакль и устранить какие-то возможные недостатки, упущения, о которых может идти речь. <...>

Р. Сулович (режиссер, Ленинград). Мне кажется, что образ Диона — это образ, который продолжает традицию положительных героев русской

литературы, и не только русской, а вообще общечеловеческой литературы, как образ борца, имеющего точные идеалы, точное отношение к народу, к жизни, к обязанностям, которые несет поэт или человек по отношению к окружающим его людям. Это человек, который говорит правду во имя интересов общества, в котором он живет, который озабочен судьбой общества и понимает, что будет, если эта правда не будет говориться. Один из умных людей сказал, что мы боимся посмотреть правде в глаза не потому, что это правда, а потому, что боимся, что она окажется нам не под силу. Поэтому опаляющий огонь правды может выдержать только настоящему сильный человек. Ее выдерживали Чацкий и целый ряд других героев нашей национальной литературы. Ее выдерживает и Дион. В этом отношении он является продолжателем всех героев и обрушивается на тех, на кого обрушивается моральный кодекс коммунизма. И ленинские нормы могут зиждиться только на этой правде. <...>

Ф. Евсеев. А как вам кажется — не звучит ли в пьесе тема противопоставления искусства власти?

То, что было в Риме, меня мало волнует, но в пьесе есть такая фраза — Бен-Захария говорит вслед уходящему Диону: “Они хотят быть независимыми”. Это говорится по отношению к предкам.

Р. Сулович. Дело в том, что понятия власти в чистом виде не существует. Власть — это вещь, насыщаемая определенным содержанием, в зависимости от цели, которую власть преследует, в зависимости от того, какие идеологические нормы она утверждает...

П. Марков (театральный критик, Москва).... Можно было бы говорить о построении отдельных образов и сцен в самом спектакле, но я хочу коснуться вопроса, который задал Федор Васильевич.

Весь смысл всякой сатиры заключается в том, чтобы ярко и образно показать то, что несвойственно советскому человеку, то, что ему противопоказано. В пьесе все время ощущается, что это противопоказано самому существу советского строя. Оттого-то эта пьеса так и прогрессивна.

М. Шатров (драматург, Москва).... Несколько лет тому назад такое обсуждение, как сегодня, было бы совершенно невозможно, вопрос решали бы два-три человека, а в наше время мы обсуждаем этот вопрос все вместе. Это тоже говорит о том, как быстро и хорошо мы идем по пути, за который борется эта пьеса... Это не та сатира, которая сражалась с управдомами, дворниками и т. д. Это та сатира, к которой нас призывает наша партия, и к которой призываем мы сами себя. <...>

С. Владимиров (Институт театра, музыки и кинематографии).... Я согласен с тем, что центральной идеей пьесы не является мысль о власти и

художнике. Конечно, пьеса написана не для этого, здесь нет противопоставления художника и власти. Даже по сюжету пьесы положительные герои не противопоставляют себя власти. <...>

М. Левин (Министерство культуры РСФСР)... Очень хорошо, что театр стирает различные исторические аналогии. Здесь есть черты исторических личностей, которые позволили себе зарваться и оторваться от народа и осуществлять власть незаконными, тираническими способами.

Ф. Евсеев... Мы убеждены, что в данном случае критика каких-то явлений в нашей жизни и недалекого прошлого и настоящего, содержащаяся в пьесе Зорина, отражает партийную точку зрения на развитие нашего искусства, ибо сколько бы мы ни пытались рассмотреть по элементам то, что хочет подвергнуть критике Зорин в этой пьесе, — это неизбежно совпадает с тем, против чего борется наша партия. И если сравнивать силу разоблачения недостатков нашей жизни, то, наверное, ни у кого не возникнет сомнения в том, что сделанное XX съездом партии не может быть поставлено в один уровень с тем, что сделал Зорин. Поэтому сомнения в том, что Зорин слишком далеко зашел в попытке критиковать нашу действительность, мне кажется неосновательным, а когда мы будем говорить об отдельных проявлениях жизни, то они являются объектом того, против чего мы боремся. И я очень рад, что мы убедились в правоте этой точки зрения на талантливой работе Товстоногова и коллектива Большого драматического театра.

Тем не менее пьеса не имеет ЛИТа».

В 1987 году, вспоминая о тех временах, Леонид Зорин назвал спектакль по своей пьесе «товстоноговским чудом», подчеркнув, что успех его «был громовым». Однако этот мощный раскат грома прогремел лишь однажды, не вызвав ни очистительной грозы, ни сколько-нибудь сильного порыва ветра. Сказать, что Георгий Александрович не пытался бороться за спектакль — было бы явной неправдой. Он верил, что «Римская комедия» выйдет к зрителю, добивался ЛИТа, вел переговоры с Романовым, который тянул дело до самого Нового года, обещая вернуться к решению в январе.

Этого так и не произошло. Театру было предложено решать самому: играть или не играть «Римскую комедию» — предложение иезуитское, абсолютно в духе товарища Романова.

И тогда Георгий Александрович решил отказаться от борьбы.

Тому существует несколько версий.

Критики нередко соотносят это решение с намечавшейся поездкой БДТ в Лондон и Париж, которая находилась в прямой зависимости от того, сыграет или не сыграет театр самовольно пьесу Зорина. Товстоногов

принес «Римскую комедию» в жертву появившемуся шансу «вступить в круг европейских профессионалов и испытать в нем себя, выйти из изоляции, глотнуть, чем дышит искусство там...» (Е. Горфункель).

Комментаторы творчества Товстоногова не без оснований говорят и о том, что после «Горя от ума» режиссер сознательно не хотел идти на скандал. С Грибоедовым все было принципиальнее, острее для него, чем в случае с «Римской комедией».

Кто знает, кто может с уверенностью сказать, что именно было для Георгия Александровича в то время важнее, какие именно резоны руководили им?

Скорее всего, те же, что и во все другие времена — судьба театра, судьба его империи была важнее судьбы спектакля.

«Римская комедия» была принесена в жертву империи БДТ.

Это уже позже, значительно позже начали возникать слухи о том, что именно история с «Римской комедией» сломала Товстоногова и «перевела» Большой драматический в разряд театров, в которых молчат, не стремясь поведать миру правду. Слухи вообще имеют обыкновение возникать из ничего и обрастать «подробностями» и «детальями», так что не станем обращать на них слишком много внимания. Важно, что было на самом деле.

А на самом деле год оказался для Товстоногова очень ответственным. Он не просто хотел войти в «круг европейских профессионалов», он хотел испытать себя в этом кругу возобновленным, во многом пересмотренным за прошедшее десятилетие «Идиотом». Это был не только официальный заказ оргкомитета фестиваля — это была необходимость вновь вступить в те же воды, что и в оттепельный 1956 год, проверить свои взаимоотношения с временем. А они были отнюдь не простыми.

Совсем иной склад темперамента, чем у Юрия Любимова и даже у Олега Ефремова, нежелание конфронтации и оппозиции не в силу карьерных соображений, а, в первую очередь, по причине обостренного чувства собственного достоинства, мешали Товстоногову вступать в «жизни мышью суету». А самое время к этому постоянно подталкивало, провоцировало. Чтобы сохранить себя и свой театр, надо было устоять. Пусть и жертвуя чем-то, пусть и отказываясь от чего-то...

Ученики Георгия Александровича, среди которых были в ту пору Кама Гинкас и Генриэтта Яновская, вспоминают, что Товстоногов в каком-то смысле утратил чувство реальности — ему казалось, что заработанный личный авторитет, устоявшаяся репутация Большого драматического, который вне всякого сомнения стал уже не просто главным театром города,

но определял общий культурный климат Ленинграда, позволяют претендовать на нечто большее. Что на него и его театр не распространяемы запреты, которыми скованы другие коллективы.

Кто знает, так ли это было на самом деле?

Но как бы ни было, именно в 1966 году возник новый вариант «Идиота», на сцене Большого драматического появился спектакль «Сколько лет, сколько зим...» В. Пановой (как представляется из дня сегодняшнего, недооцененный, может быть, в чем-то немного опередивший время).

Это был переломный период — 10 лет царствования Георгия Александровича в Большом драматическом. И хотя его «внутренние колебания» чаще всего не совпадали с общепринятыми делениями на десятилетние вехи, магия числа, наверное, по-своему довлекла. И — кто поручится в обратном? — может быть, эпизод с «Римской комедией» был так внешне быстро исчерпан потому, что Товстоногов готовил силы к ответному удару, к доказательству: Большой драматический не сломить, у этого театра есть огромный резерв, говорить об исчерпанности слишком рано. Этот удар, по его мысли, должен был быть безошибочно точным, как в теннисной партии, но в какой-то мере он должен был стать неожиданным, не сразу ощутимым, не предугаданным никем заранее.

А пока, в ожидании, в процессе внутренней подготовки, в тех ночных сомнениях и смятениях, о которых мы, в сущности, можем только догадываться, наедине с самим собой и своими невеселыми думами, Георгий Александрович, наверное, подобно чеховской Маше только и мог повторять: «У лукоморья дуб зеленый... кот зеленый... дуб зеленый...».

Ничего другого не оставалось.

И, наверное, тогда родились первые, может быть, еще смутные догадки о том, что необходимо перечитать заново горьковских «Мещан» — пьесу, которую он ставил когда-то в Тбилиси со студентами. Пьесу о страшном, давящем все вокруг явлении. Пьесу об иллюзиях, трагически проверенных и смятых временем. Пьесу о людях, самое существование которых внушает ужас и боль...

Товстоногов умел и хотел бороться с обстоятельствами только одним — своим творчеством. Неустанным трудом, напряженной работой мысли, чувств. Чем сильнее оказывался внутренний протест, тем стройнее, спокойнее были его спектакли — словно режиссер таким образом смирял бушующие чувства, рвущиеся из души боль, отчаяние, ощущение безнадежности.

В этом смысле «Три сестры» — спектакль чрезвычайно важный. Это предчувствие, предощущение нового десятилетия в жизни театра. Именно

Чехов, «нетовстоноговский» автор, помог Товстоногову произнести печальный и жестокий приговор: *атрофия воли*. И горькое, на первый взгляд, бессмысленное бормотание Маши о лукоморье, зеленом коте и зеленом дубе выстраивало свою логику происходящего на сцене, в жизни, в ощущении будущего.

Этому нельзя было поддаваться.

Ни в коем случае!

Об этом писала в своей статье Татьяна Шах-Азизова, подчеркивая невымышленную, но и не акцентированную современность спектакля: «... вместо “тоски по лучшей жизни” ленинградский спектакль делает акцент на жесточенности этой жизнью. Это более земной чем во МХАТе, горький, жестокий, более критичный по отношению к героям спектакль. Противоречие мечты и действительности здесь как бы снято: жизнь чеховских героев трагична сама по себе, а не только по контрасту с прекрасной мечтой. Эта жизнь враждебна человеку во всем. Умные, светлые люди оказываются ненужными, работа — безрадостной, самые естественные стремления — невыполнимыми. В этом конфликте естественных прав и потребностей любого человека и целого жизненного устройства видится ленинградцам трагизм чеховской пьесы». И далее: спектакль «решен именно как трагедия... лишен лирической, музыкальной интонации, привычной по МХАТу, и строится на контрастах, резких, сгущенных красках, напряженных нервных ритмах».

И во всем этом сказывалась действительно современность, совпадение с эпохой безвременья, с которой так органично рифмовалась история сестер и брата Прозоровых.

Кажется, никто не написал и не сказал о той внутренней переключке, которую Георгий Александрович Товстоногов не мог не улавливать в повествовании о жизни чеховских персонажей и словно мощным лучом выхваченной из повседневного течения истории, случившейся в провинциальном аэропорту. А ведь пьеса Веры Пановой «Сколько лет, сколько зим...» — в сущности, о том же. О предательстве, к которому привела именно атрофия воли, привычка к чему-то раз и навсегда устоявшемуся, хотя и приевшемуся до оскомины. И, наверное, Товстоногову было важно протянуть эту ниточку, связать воедино два совершенно неравнозначных сюжета: вот прошло полвека, сменился фасон пиджаков, люди стали летать самолетами, молодежь выросла совсем другой, а все так же не складывается прекрасная жизнь под прекрасными деревьями, все так же непонятно, куда летят журавли, зачем идет снег... Впрочем, последнее здесь как раз и становилось понятным: снег заставлял

людей остановиться, замереть в отрезанном от всего мира пространстве, чтобы трезво переосмыслить свою несложившуюся жизнь.

Критики заговорили о сходстве сюжета пьесы с «Пятью вечерами», о некоторой трафаретности той жизненной философии, которую предлагал для осмысления театр. Но, кажется, никто не задумался над теми принципиально новыми и современными поворотами, когда рассматривались такие вечные категории, как предательство, к которому приводят эгоизм и ложь. З. Владимирова в своей статье, опубликованной в журнале «Театр», справедливо отмечала ту общественную опасность, которая скрывается в фарисействе. Люди, неожиданно остановленные посреди давно сложившейся жизни снегопадом, возвращались обратно, не в силах что-либо изменить ни в прошлом, ни в будущем. Они могли лишь с горечью констатировать: молодость ушла безвозвратно...

«А все-таки жаль, что молодость прошла...»

В киноархиве Большого драматического театра сохранился эпизод репетиции «Трех сестер»: еще не в костюмах, еще без грима исполнители сидят в зрительном зале. Ефим Копелян произносит всего лишь одну фразу: «А все-таки жаль, что молодость прошла» и — камера пробегает по молодым, веселым, смеющимся лицам... Над чем они смеются? Что могло так рассмешить их всех в этой фразе?

Если бы знать... Если бы знать...

Они были молоды, счастливы, влюблены в свой театр и в своего режиссера. И, наверное, им казалось, что это не про них, что никогда, никогда не пройдет это ощущение молодости, радости, любимой, единственной работы. Что никогда и ничем не будут поколеблены стены великой империи под названием Большой драматический театр...

На самом деле для Георгия Александровича Товстоногова был чрезвычайно важен тот контрапункт, который жестко прочерчивался и должен был, по его мысли, отчетливо прочитаться именно в двух этих спектаклях, внешне мало между собой схожих — Чехов и Панова, «Три сестры» и «Сколько лет, сколько зим...». Для режиссера было очень существенно раскрыть психологическое наполнение самого этого процесса — атрофии воли, который в разное время, в разных обстоятельствах, совершенно по-разному проявляется, но приводит к одному ощущению, горькому и болезненно-острому: жизнь прошла. И прошла совсем не так, как мечталось, хотелось, верилось.

Прошла, словно горячечный сон.

Прошла, словно выматывающая душу галлюцинация.

Прошла...

Но оставила после себя не только горечь и чувство неудовлетворенности. Все же и в ней, такой «другой», было нечто, о чем вспоминается светло.

Наверное, именно в этом ощущении и заключалась особая магия товстоноговских «Трех сестер». Это был спектакль чистый, словно незамутненный ручеек, прокладывающий себе путь между деревьями и кустарниками. Это был спектакль, оставлявший чувство светлое, вызывавший слезы облегчения, но не горечи.

Наверное, так и суждено остаться в истории театра 60-х годов XX века двум спектаклям по одной пьесе. Вместе, рядом и — в непрекратившейся с уходом режиссеров полемике.

Георгий Александрович Товстоногов и Анатолий Васильевич Эфрос каждый по-своему ощутили в чеховском шедевре токи времени и по-разному, совершенно по-разному воплотили их. Вот уже несколько десятилетий эти спектакли, московский и ленинградский, сопоставляют, противопоставляют, выдвигая все новые и новые аргументы. Больше — в пользу эфросовского. Слишком откровенно новаторским был спектакль Эфроса, слишком простым и трагичным был спектакль Товстоногова. Его смыслы когда-нибудь откроются нам непременно.

Только бы остались подольше те, кто помнят...

В каком-то смысле оба эти спектакля, «Три сестры» и «Сколько лет, сколько зим...», можно рассматривать как прообраз обновленного «Идиота». Сколько бы ни говорилось о том, что Георгий Александрович Товстоногов выбрал Достоевского для заграничных гастролей, что двигал им почти исключительно расчет, — это будет далеко не полной правдой.

А может быть, и совсем не правдой.

Спектакль был официально заказан режиссеру организаторами фестиваля, но не это было главным; дальновидный и достаточно тонкий политик, Георгий Александрович мог бы отговориться уходом из театра Смоктуновского, еще множеством причин, по которым восстановление невозможно, и каким-то образом решить эту проблему. Но в данном случае заказ совпадал с внутренней потребностью вновь войти в те же воды, опровергая древнюю философию.

Да, он постоянно думал о своей империи, он жил и дышал только ею, вся жизнь Товстоногова была в этом театре, в тех поисках и обретениях, что свершались на этой сцене — им прославленной, в этой труппе — им любовно выпестованной. И, может быть, именно потому он так глубоко и болезненно ощущал наступление новой эпохи, глухих, тяжелых десятилетий.

Человек мудрый, много переживший, много перестрадавший, скрытный, поставивший свою профессию, театр, во главу всей своей жизни, Георгий Александрович Товстоногов «прочитывается» для нас, словно в интимном дневнике, в своих спектаклях. В странном, на первый взгляд, сближении Чехова и Пановой, в так и не увидевшей света рампы «Римской комедии» бьется, пульсирует горячее стремление что-то очень важное переосмыслить, эмоционально вернуться назад, перечитать заново то, что звучало иначе еще, казалось бы, совсем недавно.

Поэтому для зарубежных гастролей было решено во что бы то ни стало восстановить именно «Идиота». Год спустя, в 1967-м, он будет работать над второй редакцией спектакля «Лиса и виноград». А этот, 1966 год завершится постановкой поистине великого спектакля «Мещане» — переосмыслением давней, тбилисской работы на совершенно новом этапе жизни.

Глава 5

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО...

В статье «О двух Смоктуновских» Д. Золотницкий отмечал, что в возобновленном «Идиоте» режиссер и артист обозначили совершенно другую тему: «В новой редакции Товстоногова стало меньше эпизодов и лиц, живописных и оркестровых иллюстраций. Вместо прежних трех актов стало два. Внутреннее же напряжение возросло.

Ушла описательность романа, связанный с ней бытовизм обстановки. Взмыл действенный размах трагедии, нервно пульсируют ее изменчивые, но выверенные ритмы.<...>

Да, в прежней трактовке больше дорожили эпохой Достоевского, а теперь спектакль несет духовную драму Достоевского из глубины поближе к настоящему времени. Тем он и нов.

Но как же Смоктуновский, с его темой пришельца из будущего?

Эта тема ушла или почти ушла из игры актера. Человек будущего превратился в человека настоящего.

В этом есть утраты. В этом есть откровения современной ценности.<...>

...Именно в теме Мышкина отзывается одна из благороднейших тем этого театра. Тема человека для людей. Тема человеческого в человеке. Здесь главный современный смысл спектакля».

Спектакль прошел в Лондоне и Париже с большим успехом, Смоктуновский в роли Мышкина был единодушно принят англичанами — они уже видели артиста в фильме Г. Козинцева «Гамлет» и относились к нему с сочувственным любопытством: Мышкин покорила Лондон. Меньший, хотя все же несомненный успех выпал на долю Иннокентия Михайловича в Париже — у французов был «свой» Мышкин, любимый Жерар Филипп, сравнения оказались неизбежны и, разумеется, многие отдали предпочтение французской звезде.

В своей книге Татьяна Доронина вспоминает об этом парижском спектакле: «После Лондона мы играли в Париже, в здании театра Сары Бернар, недалеко от набережной Вольтера. По сравнению с БДТ — помещение казалось аскетичным, почти некрасивым. Примерная, отведенная мне, была примерной самой Сары и тоже была аскетична и некрасива. В зале сидели в основном эмигранты первой “волны”. На

“своем” месте, во втором ряду, в середине — сидел Феликс Юсупов. Он не пропускал, как сказали, спектакли русского театра. Никогда. И хотя был стар и болен — пришел и на сей раз.

Публика в зале, в своем большинстве, понимала по-русски. Это было ясно по реакции. Глаза зрителей, глядящих на Кешу во время поклонов, были такие же, как в Ленинграде, — заплаканные и восторженные. Сомневаться в оценке — превосходной, высочайшей — не приходилось. И Кеша опять тянул к ним свои выразительные руки и прижимал к сердцу цветы...»

Наверное, всем им, и Товстоногову, и труппе, казалось тогда, в дни триумфа театра, что Смоктуновский вернулся навсегда, что кинематограф больше не сможет пересилить этот восторг, слезы, цветы, эту живую, ежевечернюю реакцию зрительного зала, заполненного такими разными людьми. Когда БДТ вернулся в Ленинград, спектакль еще какое-то время шел и, кажется, не было никаких разговоров о временном пребывании Иннокентия Михайловича под этой крышей, в этих стенах.

Версий окончательного ухода Смоктуновского из Большого драматического бродит множество. Главной из них считается непреодолимая тяга к кинематографу, где Смоктуновскому предлагали самые разные роли, и он мог выбирать. Но для меня одной из самых убедительных версий стал рассказ критика Бориса Поюровского, в котором ни слова не говорится о причинах ухода Смоктуновского из Большого драматического, но они, эти причины, возникают в повествовании сами, во всех своих логических сцеплениях.

После одного из спектаклей «Идиот» Борис Михайлович зашел к Товстоногову: «Пока мы обмениваемся впечатлениями и говорим на разные темы, приоткрывается дверь и на пороге появляется Смоктуновский.

— Можете меня поздравить. Сегодня, наконец-то, приняли фильм “Друзья и годы”.

— Очень рад, поздравляю!

— Дело в том, что режиссер Соколов, который снял эту картину, сейчас какое-то время будет совершенно свободен. Мы тут наметили с ним распределение ролей для “Живого трупа”. По-моему, может получиться занятный спектакль.

Смущенно улыбаясь, Смоктуновский извлек из кармана сложенный вчетверо лист и протянул его Георгию Александровичу. Тот не пошевелил пальцем. Таким образом, протянутая рука Смоктуновского на какое-то время повисла в воздухе: Товстоногов выдерживал паузу. Он глубоко затянулся. Веки сперва заметно сузились, затем невероятно расширились.

Мне даже показалось, что глаза его готовы вот-вот вырваться наружу. Георгий Александрович снял очки, выпустил дым через ноздри и внешне совершенно спокойно сказал:

— Вот сейчас, когда вы выйдете на Фонтанку, спуститесь всего один квартал до площади Ломоносова, а оттуда уже буквально два шага сделайте по улице Росси до служебного подъезда Александринки. Там спросите, как пройти к Леониду Сергеевичу Вивьену. Он всячески приветствует актерскую инициативу и, я уверен, ваше предложение может его заинтересовать. Что же касается нашего театра, то здесь, извините, я решаю все сам, абсолютно единолично. И что ставить, и как. И кому играть. Так уж не взыщите...»

Так произошло столкновение двух личностей, конфликт императора и подданного великой империи, вздумавшего не бунтовать, не требовать — упаси Бог! — но делать только то, что считает нужным для себя.

Это был подавленный бунт. Может быть, слишком жестоко подавленный? — Нет!

«Я решаю все сам, абсолютно единолично», — в этом, в сущности, и была сила империи под названием Большой Драматический Театр...

И в том, что Георгий Александрович Товстоногов именно так поступил в совсем непростое для себя и театра время, мне вновь мнится проявление его мощного чувства собственного достоинства. Уход Смоктуновского был для режиссера мучителен, но все же это была еще одна, пусть и очень трудная, победа над обстоятельствами во имя своего театра.

Не раз отмечалось, что БДТ занял свою собственную нишу и в культуре города, и в культуре страны благодаря тому, что был едва ли не единственным *театром направления*. К этому необходимо добавить, что в те годы это было, может быть, самое трудное: стать не только звездным театром, где сильная труппа всех поколений, где тщательно продумана афиша и куда практически невозможно попасть. Время было театральное и книжное — люди читали и стремились в театр, чтобы узнать что-то очень важное о своей жизни, о себе.

Но Георгию Александровичу Товстоногову удалось то, что не удавалось другим: в принципе глубоко равнодушный к политике, он умел слышать не звуки Времени, а гул Вечности, если позволить себе столь высокопарное выражение. Он точно знал, что и зачем нужно в театре, выстраивая единое направление, единый путь, по которому шел Большой драматический, вовлекая в ряды верных поклонников все большее и большее количество зрителей. Пробудить в человеке человеческое — великая утопия не одного лишь Достоевского, но в каком-то смысле и

Товстоногова, она задевала, дразнила, манила его и вовсе не казалась иллюзией, утопией.

Он верил.

Он, тонкий и мудрый дипломат, умеющий многое рассчитать и предугадать, в глубине души всегда верил в то, что пробуждать чувства добрые и восславлять в самый жестокий век свободу духа, — необходимо.

Товстоногов был слишком скрытен и замкнут, чтобы громогласно, с пафосом, говорить о своих иллюзиях. Он пронизывал ими свои спектакли.

Но кто поручится, что это были лишь иллюзии?

Ведь они питали нас, на всю жизнь сформировав отношение к Театру.

В 1966 году на сцене Большого драматического появились горьковские «Мещане».

Но давайте забежим далеко вперед.

Когда в мае 1990 года в связи с первой годовщиной кончины Георгия Александровича Товстоногова Большой драматический театр привез в Москву на один день спектакль «Мещане», в театр им. Моссовета, где игрался спектакль, прорваться можно было только с бою. Почти на четверть века старше стали исполнители, спектакль был восстановлен артистами специально для этой поездки, но впечатление было поистине ошеломляющим: на пороге стояла совершенно иная эпоха, мы все стали старше, мудрее, в стране назревали огромные перемены, а пафос этого старого спектакля по-прежнему завораживал!.. В переполненном зрительном зале царил мертвая тишина, люди внимали шедевру Товстоногова так, словно спектакль был поставлен не почти четверть века назад, а вчера, став своеобразным завещанием режиссера. Казалось, никому дела нет до постаревших Кирилла Лаврова, Людмилы Макаровой, Владимира Рецептера, игравших молодых людей. На них смотрели, как на молодых. Им верили, как молодым.

А после спектакля — незабываемое! — я выходила из сада «Аквариум» в густой и молчаливой толпе совсем молодых людей. И внезапно один из них, в смешной кепочке, обронил своим, может быть, приятелям, а может быть, вовсе незнакомым людям: «Вот, оказывается, каким должен быть театр. Настоящий театр... теперь и умирать не жалко. Я это видел...».

Конечно, этот спектакль был окрашен еще живой, еще горькой болью ухода Георгия Александровича и во многом воспринимался через нее. Конечно, артисты играли «на разрыв аорты» в память о своем великом режиссере.

Но все же... все же...

В статье, посвященной работе над «Мещанами», Товстоногов писал: «...Люди придумывают себе фетиши и слепо верят в их незыблемость, не видя за частоколом понятий подлинной реальности жизни. А добровольное рабство делает человека ограниченным, лишает его способности вырваться из-под власти мертвых схем и канонов, глухой стеной замкнувших, замурававших его в рамках собственной закостенелости.

Мы часто говорим: “Надо смотреть на жизнь философски”. Но умеем ли мы сами стать на позицию философской невосприимчивости к ложным понятиям? Умеем ли мы проходить мимо мелочей, не останавливаясь? Нет. Мы слишком часто останавливаемся и придаем значение тому, что не стоит даже мимолетного внимания. Нас засасывает этот круговорот, и мы оказываемся в плену ничего не стоящих представлений и иллюзий, а порой и ложных идей.

Иногда мы получаем возможность как бы взглянуть на самих себя со стороны, и тогда осознаем бессмысленность, иллюзорность целей, которых пытались достигнуть, но которые не стоят наших усилий, наших затрат. Эти проблемы волнуют сейчас многих драматургов мира, как волновали они в свое время Горького.

Как это ни покажется парадоксальным, толчок для новых размышлений по поводу “Мещан” дал мне абсурдистский театр».

Сейчас, спустя почти полтора десятилетия после того спектакля, сыгранного в память режиссера, кажется, что и в нем, и в этих словах Товстоногова звучало на пороге нового времени острое предостережение: не обольщаться, не позволять новым иллюзиям выстроиться в частокол, не останавливаться, не дать засосать себя в трясины...

И почему-то мне кажется, что если бы спектакль «Мещане» чудом возродился сегодня, он воспринимался бы столь же болезненно.

В 1966 году эффект его был подобен разорвавшемуся снаряду.

О нем много писали и говорили, но, естественно для той поры, в основном уделяя внимание моментам социальнополитическим. Хотя почти единодушно отмечали то страшное явление, которое удалось создать Евгению Лебедеву в образе Бессеменова; те поистине феноменально выразительные жесты, что были найдены режиссером и исполнителями почти для каждого персонажа. Вряд ли кто из видевших спектакль сможет забыть, как хлопала ладонями, гоняясь за молью, Татьяна Эммы Поповой; как Бессеменов повторял раскольничий жест боярыни Морозовой с известной картины; как занудно проверял он, не течет ли вода из рукомытника, не горит ли керосиновая лампа; как щебетала, чуть поводя бедрами, Елена Людмилы Макаровой...

Но главное, невозможно забыть то, что критики Инна Соловьева и Вера Шитова назвали в своей статье знаком «личного художественного присутствия Товстоногова» в спектакле — то единство и незыблемость мира, от которого так трудно и так необходимо спастись.

Слово «абсурд» тогда, кажется, никем, кроме самого Георгия Александровича, не подразумевалось, но эстетика абсурдистского театра в «Мещанах» просвечивала.

В спектакле 1990 года это было особенно очевидно. Может быть, потому что мы к этому времени уже хорошо знали произведения драматургов-абсурдистов? А может быть, потому что слишком явственным стал абсурд нашей жизни?..

Неизвестно...

Во всяком случае, после премьеры «Мещан» потребовалось почти десятилетие для того, чтобы стало очевидно это сближение с эстетикой абсурда: в статье 1974 года Константин Рудницкий первым сказал о трагедии Василия Васильевича Бессеменова. Правда, отметив, что спектакль не по-товстоноговски скучен и томительно-длиннен.

Да, для насквозь политизированного общества было важно, чтобы прошли годы и годы, и наступило понимание трагедии. Отнюдь не оптимистической, берущей исток именно в эстетике абсурда.

Трагедии, не привязанной к определенному времени.

Вечной...

Это стало особенно очевидно, когда вышла в свет книга Евгения Лебедева «Мой Бессеменов» — внутренний монолог персонажа в каждую минуту пребывания артиста на сцене с очень точным посылом: «Есть большие исторические эпохи и есть короткая человеческая жизнь».

Спектакль отражает эпоху, но я, актер, отражаю человеческую жизнь и правду отдельного человека, горьковского Бессеменова. Как сегодняшний актер, понимаю, что в контексте эпохи его правда — ложь. Но ведь такое несоответствие и называется трагедией.

Мой внутренний монолог — трагедия Бессеменова».

Эту книгу артиста хочется цитировать целыми страницами, параллельно всматриваясь в кадры телевизионного спектакля «Мещане» (благо, в 1971 году он был снят телевизионным объединением «Ленфильм», а позже записан на видеокассету). Учебник для любого артиста, внутренний монолог Евгения Алексеевича Лебедева насыщен деталями, мельчайшими подробностями существования его персонажа в каждый миг сценического действия — и потому производит впечатление очень сильное. Особенно, когда идет речь о непонимании между отцами и детьми, об

ощущении бессмысленно прожитой жизни, о несправедливости мироустройства, где каждый отгораживается от другого и не с кем поделиться своей горечью и печалью...

Пронзительные страницы! На них Евгений Алексеевич Лебедев устами своего персонажа говорит и о своем детстве, о юности, постоянно пытаюсь «зарифмовать» свои мысли, свои чувства с бессеменовскими и тем самым проявляя невымышленную трагедию этого человека...

«Мещане» стали своего рода визитной карточкой Большого драматического театра на долгие десятилетия. Что было в этом спектакле, так властно, неумолимо захватывающее самых разных зрителей? Что было в нем особенного, отличного от многочисленных трактовок творчества Горького, что оставляло по себе какую-то мучительную память?

Товстоноговский спектакль, несмотря на всю свою традиционность и отмеченную К. Рудницким медлительную монотонность, именно традицию и взрывал. Он раскрывал другого, принципиально другого Горького — не буревестника революции и насквозь социологизированного автора, а тонкого драматурга, пристально всматривающегося в своих персонажей.

И осознающего едва ли не как свою собственную их трагедию.

Трагедию выродившихся, извратившихся традиций, которые перестали быть твердым фундаментом жизни — расшатались, сгнили, стали мешать движению вперед...

Но осознать это могут лишь молодые — подобные Нилу (Кирилл Лавров играл его так озорно, так чисто и просто!), для старшего поколения, Бессеменова и его жены (строго и жестко сыгранной М. А. Призван-Соколовой), происходящее — трагедия. Настоящая, без каких бы то ни было скидок. И потому с годами и десятилетиями спектакль «Мещане» приобретал новые оттенки смысла, новые тона, а книга Евгения Лебедева многое пристрастным зрителям открывала в его герое и во всем строе спектакля — и снова, снова стремились они в этот зал, чтобы вновь пережить трагедию дома Бессеменовых как свою собственную.

Я могу назвать многих, кто видел «Мещан» пять и более раз и воспринимал спектакль всякий раз по-новому.

Сама принадлежу к числу этих «оголтелых» зрителей...

А уж для критиков спектакль Товстоногова стал настоящим, как принято нынче говорить, «мастер-классом», школой познания театра и себя, своего места в театре. Не случайно многие возвращались к его описанию спустя долгие годы, прибавляя к первому впечатлению естественные наслоения времени, опыта, других спектаклей.

И, пожалуй, именно «Мещане» отчетливее других работ Георгия

Александровича опровергают слух о том, что после «Римской комедии» Большой драматический стал другим, отказавшись от борьбы, отказавшись от прежних своих идеалов.

Нет, он ни от чего не отказался!

Просто, вероятно, в середине 60-х годов Георгий Александрович решил резко сменить тактику борьбы. Еще не раз и не два он будет ставить спектакли, а власти будут делать все возможное, чтобы публика эти спектакли не увидела. Он будет что-то переделывать, от чего-то отказываться, к революционным праздникам ставить «спектакли-сувениры», стремясь, чтобы и в этой подарочной упаковке билась живая мысль и страстное чувство.

А для этого стоило перечитывать заново то, что было уже прочитано когда-то.

Горьковских «Мещан».

«Лису и виноград».

Но начинался год постановкой пьесы Виктора Розова «Традиционный сбор» — попыткой «перечитать заново» историю поколения, посмотреть другими глазами на те идеалы и мечты, которыми жили бывшие одноклассники, осознать, как же протекала их жизнь в те десятилетия, что они оказались оторванными друг от друга. Это была так привлекавшая всегда Товстоногова современная тема, но с ароматом более горьким, чем обычно. В «Традиционном сборе» (что в принципе непривычно для Товстоногова) как-то особенно рельефно выступало то, о чем И. Соловьева и В. Шитова писали в своей статье о «Мещанах»: «Жизнь он объясняет не терминами, а жизнью, что не успокоительно, но более верно». И именно эта «неуспокоительность» вызывала чувство тревожное, почти болезненное.

И очень личное.

Спектакль «Лиса и виноград», поставленный во второй редакции в 1967 году, очень отличался от того, что покорял зрителей в 1957-м. И вновь, как произошло это не только с «Идиотом», но и с «Мещанами», содержание спектакля под воздействием времени разительно изменилось. Эзопа играл Сергей Юрский и, конечно же, его герой был совсем не тот, что у Виталия Полицеймако. Литературовед Борис Бурсов отмечал, что финал спектакля поразительно напоминает финал «Горя от ума»; вопрос: «Где находится пропасть для порядочных людей?» многих заставлял припомнить фразу: «Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок...». Здесь, в этом обновленном спектакле, оказалось куда больше иронии, нежели героики, и теме разочарования был придан более острый вкус.

Это и был, наверное, тот новый способ борьбы, который избрал Георгий Александрович Товстоногов. Тем более что в том же году в институтском театре были поставлены «Люди и мыши» Дж. Стейнбека, а чуть позже — «Вестсайдская история» Л. Бернштейна и А. Лорентса: две совершенно разные пьесы о невозможности жизни в затхлом пространстве, о бесплодных попытках борьбы, об утере человеческого в человеке и об острой необходимости всеми возможными средствами это человеческое сохранять, цепляясь за него, словно за соломинку...

Для многих подобный «способ» означал компромисс или вообще отказ от борьбы. С позиций дня сегодняшнего мы вообще очень любим осуждать, порицать, отмечать ошибки и просчеты, забывая собственное ощущение тех давних времен, когда внимали книгам, фильмам, спектаклям как истинному откровению. В отношении Товстоногова — тем более соблазнительно порицать и осуждать, что он казался абсолютно неуязвимым, вызывая открытое раздражение и скрытую зависть слишком многих.

В опубликованном совсем недавно «Дневнике театрального чиновника» Л. Зотовой, театроведа, ученицы Б. Алперса, служившей в 60-х годах инспектором Управления театров Министерства культуры СССР, уже на первых страницах проскальзывает откровенно неприязненное отношение к Георгию Александровичу, противопоставление его театрального благополучия неблагополучным Анатолию Эфросу, Борису Львову-Анохину, Петру Фоменко, «...может, у меня предубеждение к Товстоногову как человеку мешает, но спектакль не дал того наслаждения, как когда-то “Варвары”» (речь идет о «Мещанах». — Н. С.).

Но постепенно (не без влияния Бориса Владимировича Алперса) интонация меняется: Алперс «в восторге от “Мещан”», и у Зотовой постепенно проходит «предубеждение» (хотя она и не говорит об этом), спектакли Товстоногова воспринимаются уже иначе. Но это — молодая женщина, в которой все еще сильны «ученические» порывы и любовь к своему учителю. А другие?

Понимали ли они тогда эту вечно всех путающую разницу между «быть» и «казаться»?

Поняли ли сегодня, столько десятилетий спустя?..

В предисловии к этой книге уже Приводились справедливые слова Е. Горфункель о том, что Товстоногов многим «мешал жить», самим фактом своего присутствия отрицая мысль о каком бы то ни было соперничестве. Это было так и не так.

Так — потому что действительно не могло и речи идти о

соперничестве с «императором», «диктатором». Потому что (вспомним приведенный эпизод) вот так по видимости легко расставшись со Смоктуновским, а позже вынужденный к расставаниям по разным причинам и с другими своими звездами — Т. Дорониной, О. Борисовым, С. Юрским, Георгий Александрович не потерпел бы рядом с собой режиссера, настроенного на исключительную самостоятельность. Он был внимателен к своим ученикам — Игорю Владимирову, Льву Додину, Юрию Аксенову и другим, но выводил их на большую дорогу и расставался с ними без сентиментальных чувств.

Ведь и самого его когда-то заботливые учителя, А. Попов и А. Лобанов, отправили в свободное плавание — почему же с другими должно происходить иначе?

А не так — потому что, появившись среди учеников Товстоногова тот единственный, кого он выделил бы из студенческой массы, кому доверял бы как себе самому, в ком не испытывал бы никаких сомнений... кто знает?

Впрочем, рассуждения из области гадательной, но почему-то отделаться от этих мыслей невозможно; они тревожат запоздалой обидой непонимания, недооцененности — не творческих, ни в коем случае! — человеческих черт. А именно этого, как думается, недоставало Георгию Александровичу Товстоногову...

В своей книге Рудольф Фурманов вспоминает, что никто не мог заменить Товстоногову его сестру — время от времени появлялись жены, но роль Нателы в его жизни была определена раз и навсегда: «Ее советы и умение выслушать, изгнать уныние и прояснить сложную ситуацию, ее женская проницательность и здравый смысл сделали из нее незаменимую для Георгия Александровича помощницу не только в жизни, но и в театральном деле. Ее вкусу он доверял абсолютно. Когда что-то не клеилось на репетициях, он звал ее посмотреть “свежим глазом”, когда предстоял серьезный разговор в “верхах”, с нею просчитывались варианты “наступлений и отступлений”. Линия роли, концепция следующей постановки, запой молодого актера, несколько лишних килограммов у ведущей актрисы — все это обсуждалось дома. Гога делился с сестрой всем».

Натела Александровна говорит, что дома он бывал совсем другим — не таким, как в театре, как на людях. Здесь царили эмоции, все вместе собирались за большим столом на кухне, рассказывали анекдоты, делились новостями. Только «работать над ролью» было не принято. Обсуждали новинки литературы, театральные события, просто — многообразные жизненные впечатления.

«Атмосфера дома была у нас всегда какой-то по-особому насыщенной, — вспоминает Натела Александровна. — Много говорили и о политике, дети всегда молча впитывали наши разговоры, но, что называется, “впрямую” никто ни на кого не влиял. Меня часто обвиняли в том, что я оказываю сильное влияние на Гогу. Это неправда! Мы влияли друг на друга, но в какие-то определяющие моменты каждый решал сам. Я, например, очень старалась сделать все возможное, чтобы в момент политического прессинга, на который он реагировал повышенно эмоционально, мы перебрались в Москву. Каждый ведь реагирует на все по-своему: то, что Юрия Петровича Любимова возбуждало на борьбу, например, Гогу выбивало из колеи, мешало работать, думать... Мне казалось, что в Москве будет намного легче, чем в “колыбели революции”. Но он не соглашался и не согласился никогда. Так что влияние мое оказалось бесполезным...

Мудрости острания не было ему даровано. Он раздражался, расстраивался, болел. Становился вспыльчив, хотя это вообще было Гоге свойственно: крики, споры у нас с ним были такие, что могло показаться — здесь убивают! Из-за трактовки какой-нибудь сцены, о которой он мне рассказал, а я позволила себе не согласиться, или из-за летнего пальто, которое он надевал в холод. Но это было без всякой злобы — темперамент бушевал...

Он знал, что режиссура — это тайна, в которую надо проникнуть и вернуть эту тайну залу. Он жил только этим».

А это становилось все труднее и труднее.

И не только потому, что «темперамент бушевал».

В 1967 году широко праздновалось 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции. В дневнике Л. Зотовой записано: «Мы готовимся к 50-летию Октября, как к осаде Трои», — все государственные учреждения тщательно охранялись, работники Министерства были раскреплены по театрам для дежурств. Театры всей страны готовились достойно отметить великую дату. Товстоногов выбрал для постановки документальную пьесу Д. Аля «Правду! Ничего, кроме правды!..».

За основу была взята стенограмма «оверменовской комиссии» — суда над Советской властью, проходившего на пороге 1920-х годов в США, но драматург ввел в свою пьесу некоторых исторических персонажей, а также Ведущего — своеобразную роль от театра, комментатора событий из дня сегодняшнего. Эта роль была отдана Кириллу Лаврову, артисту, вызывающему у зрительного зала доверие. Тем большее, что этот персонаж появлялся перед началом спектакля в партере со словами: «Я актер этого

театра. Моя фамилия Лавров. Мне поручена сегодня самая трудная роль — не быть актером», а после этого располагался в зрительном зале, бок о бок с теми, кто внимал суду чести и волен был по-своему интерпретировать события, происходившие полвека назад, или вслушиваться в комментарий Ведущего.

Любопытна дневниковая запись Л. Зотовой: друживший с ней в те годы Петр Фоменко упрекнул Товстоногова в непорядочности, считая, что «Товстоногов теперь так же подает Америку, как когда-то Америка, устраивая суд над Россией». «Хотя он не отрицает, что сам материал интересный и режиссерский прием интересный, — продолжает Л. Зотова. — “И вот потому что Товстоногов талантлив, о нем и надо говорить. Это депутатский спектакль человека, который стал депутатом через компромиссы”, — добавляет он.

Не знаю, все мы, наверное, слишком заражены политикой, публицистикой... Хотя Петр Наумович любит повторять, что его интересует не политика, но он часто судит через нее. Я, наверное, тоже, хотя каждый уверен, что это не так».

Компромиссы — это слово часто встречается в рассуждениях о Георгии Александровиче Товстоногове то прямо, то слегка завуалированно. В зависимости от отношения пишущего к режиссеру. Но вот насколько точно способно это слово, ставшее во многом ярлыком, передать репертуарный выбор Товстоногова, его политику? Да и возможна ли режиссура как профессия и как миссия вне политики, вне компромисса?

Это — большая и серьезная тема, связанная не только с творчеством Георгия Александровича Товстоногова...

Сегодня можно сколько угодно рассуждать о несовершенствах пьесы «Правду! Ничего, кроме правды!...», о ее тенденциозности и «сувенирности», но я помню впечатление, которое она производила тогда. А тогда спектакль воспринимался (по крайней мере, моим поколением) как возможность заново перечитать страницы истории с точки зрения дня сегодняшнего. В спектакле не было ни открытого, ни скрытого бунта, не было никаких попыток показать власти «кукиш в кармане» — было повторение пройденного, того, что, по мысли режиссера, необходимо было осмыслить заново, честно, внутри себя.

Именно — внутри, где каждый одинок и оттого открыт. Особенно — молодым зрителям, которые в тот период истории сильно отличались от предыдущего поколения: они уже очень мало чему верили, ощущая себя на пороге каких-то значительных событий. События не заставили себя ждать. И, может быть, этот и несколько других спектаклей, сыграли свою роль в

том настроении и ощущении, с каким менее чем через год мы восприняли известие о советских танках, вошедших в Чехословакию.

В спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!..» не было психологически отточенных характеров — в первую очередь, режиссер добивался публицистической заостренности, эстетики открытого диспута. И это новое для Товстоногова качество было по достоинству оценено критиками, писавшими о «превосходных режиссерских находках», об умении «приковать внимание зрителя к сцене, не дать притупиться остроте, новизне впечатлений». Не писали, пожалуй, лишь о том, что зритель на этом спектакле обладал некоторой свободой выбора — он мог верить или не верить персонажам, Ведущему; он мог с расстояния времени вынести собственный приговор давним событиям и их необходимости.

Другой вопрос, что обсуждать это вслух было не принято...

Почти полтора года после этого спектакля Георгий Александрович Товстоногов в своем театре не работал, ставил спектакли «на стороне», вновь и вновь «перечитывая заново» то, что уже было прочитано, осмыслено на подмостках Большого драматического. И, как и в предыдущие разы, это становится для нас свидетельством глубокого кризиса, в котором ощущал себя режиссер. Надо, необходимо было идти дальше, но куда и зачем? Как, какими силами можно и нужно было преодолевать политический прессинг, порой не дававший не только работать, но и дышать?

«Пауза» Георгия Александровича Товстоногова была вновь насыщена работой (пусть и не на своей сцене) и мыслями, о которых мы можем только догадываться.

Товстоногову было в то время уже 55 лет — возраст не мальчика, но мужа. Он воздвиг на берегу Фонтанки свою империю, потеснить которую никто не был в силах. Выросли сыновья. Существовал свой дом, которым правила любимая сестра — помощница, советчица и ему, и сыновьям, и своему мужу, Евгению Лебедеву, ставшему одной из ярчайших звезд товстоноговской труппы. В этом доме не было жены, но все остальное радовало: здесь было по-человечески тепло, уютно, спокойно. Здесь можно было сидеть за большим столом на кухне, смотреть программу «Время» по телевизору и обсуждать новости с семьей, а можно было закрыть за собой дверь и оказаться в своей квартире, в своем мире, Наедине со своими мыслями и своими книгами. Георгий Александрович высоко ценил ту бытовую обустроенность, ту заботу, которыми окружила его Натела Александровна. Он был ей благодарен, своей маленькой Додо, за то, что она выросла такой мудрой, хозяйственной, самостоятельной.

А еще была небольшая дача в живописном Комарове, там, где заканчивалась длинная, извилистая улица Островского и начиналась Озерная — ведущая через леса и поля к Щучьему озеру. Идти надо было мимо кладбища, маленького, почти деревенского, мало кому известного до той поры, пока именно здесь не пожелала быть похороненной Анна Андреевна Ахматова. Комарово было своеобразным земным раем для творческой интеллигенции Ленинграда; здесь жили драматурги, режиссеры, артисты, в Доме творчества отдыхали театральные деятели из других городов. Здесь, на кортах, кипели теннисные поединки, в которых Георгий Александрович и Натела Александровна, с детства любившие теннис, непременно принимали участие.

«А вот долгих прогулок он не любил, — говорила Натела Александровна. — Может быть, поэтому и заболел...» Жаль, прогулки в Комарово были прекрасные; не только к живописному Щучьему озеру, радости местных рыбаков, вылавливавших здесь поистине царских щук, но по лесам, полным ягод и грибов. Наверное, в каждом доме пеклись тогда вкуснейшие пироги-плетенки с черникой, мариновались и сушились грибы.

А можно было перейти через железнодорожное полотно и спуститься с горы к Финскому заливу: песок, вода, камни... Что может лучше помочь сосредоточенности, созерцательности? Здесь всегда хорошо думалось, особенно остро чувствовалось. А в ясные солнечные дни можно было разглядеть далеко на горизонте очертания не только Кронштадта, но и Петергофа...

Комарово... Ах, какое это удивительное место!.. Кажется, там сами по себе рождались идеи, фантазии, планы...

И дышалось легко...

Мать, Тамара Григорьевна, приезжала теперь к своим детям реже — сказывался возраст, ей тяжело было в холодном, всеми ветрами продуваемом Ленинграде, куда привольнее и привычнее жилось в родном южном городе. За сына и дочь она могла быть спокойна — их жизнь была налажена, их судьбы состоялись, имя ее Гоги было известно уже не только в России, но и за рубежом; они жили вместе, ее дети, дружно, не расставаясь друг с другом... И на внуков Тамара Григорьевна могла радоваться: старшие заканчивали институт, младший, Алексей Лебедев, рос в атмосфере любви и заботы. В какой-то момент он стал так поразительно похож на своего дядю, Георгия Александровича, что, увидев в книжном стеллаже Нателы Александровны фотографию, я спросила: в каком же классе запечатлен на этом фото Товстоногов?

Натела Александровна со смехом воскликнула: «Да это же Алеша!.. Он

и правда был какое-то время очень похож на дядю, об этом все говорили».

Их большая семья жила увлеченно — несмотря ни на какие прессинги, несмотря на депрессии, которые порой были свойственны двум «главным мужчинам» — Товстоногову и Лебедеву. В эти годы Евгений Алексеевич Лебедев начал пробовать себя в режиссуре. Человек ярких и многосторонних дарований, он не мог ограничиться лишь актерской профессией, — писал рассказы, вырезал из дерева фигурки, под руководством Георгия Александровича поставил на сцене Большого драматического несколько спектаклей. Еще в 1963 году в постановке Г. Товстоногова и Е. Лебедева вышел в БДТ спектакль «Палата» по пьесе С. Алешина, а в 1967-м Евгений Алексеевич выступил постановщиком пьесы Юджина О'Нила «Луна для пасынков судьбы».

Эту пьесу принес некогда в Большой драматический Иннокентий Смоктуновский, мечтавший сыграть героя О'Нила. Но в планы Товстоногова эта постановка не входила (а если бы и входила, то никогда, наверное, он не признался бы артисту в этом, подарив ему иллюзию того, что не только главный режиссер решает все в театре!), история как-то тихо замялась. Спустя годы Евгений Лебедев получил возможность воплотить «Луну для пасынков судьбы» на родной сцене. Громкой славы у спектакля не было...

А Товстоногов тем временем работал в разных городах, по-прежнему «перечитывая заново» то, что ставил когда-то. В 1968 году в Ереване, в Театре им. Г. Сундукяна он руководил постановкой «Идиота» (режиссер Е. Казанчян) и ставил «Мещан» в Театре им. Ш. Руставели, в 1969-м вместе с Ю. Аксеновым поставил «Правду! Ничего, кроме правды!..» в Калининне и в Театре им. Леси Украинки (Киев), в Театре им. Ленинского комсомола поставил «опробованных» в институте Л. Бернштейна и А. Лорентса, «Униженных и оскорбленных», в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской совместно с Р. Агамирзяном работал над «Людьми и мышами» Стейнбека. В 1970-м ставил в Русском драматическом театре им.

А. В. Луначарского (Севастополь) «Гибель эскадры»...

Он не только «перечитывал заново» уже открытые пьесы, но и возвращался туда, где некогда начинал — в Тбилиси, в Театр им. Ленинского комсомола...

Ощущение такое, что «им овладело беспокойство, охота к перемене мест». Это был какой-то внутренний кризис или предчувствие некоего нового рывка.

Рывка в неизвестное.

И, несмотря на все разговоры о «компромиссности» Георгия

Александровича, он знал, что отстаивал.

1 июля 1968 года на коллегии Министерства культуры разбирали журнал «Театр». Журнал обвиняли в непартийности, мелкотемье печатавшихся в нем пьес, тенденциозности критиков и т. д. И в этом «стандартном наборе» министр культуры Е. А. Фурцева была немало удивлена выступлением Товстоногова, неоптимистически заявившего о том, что плохие пьесы как печатались, так и будут печататься на страницах журнала. Л. В. Зотова записала в дневнике реакцию Георгия Александровича на реплику Фурцевой: «“Ну а где партийная совесть?” — “Партийную совесть не взвесишь на весах, она — понятие, которое меняется от обстоятельств”».

Это был ответ человека, которого трудно уже чем бы то ни было запугать.

Это был вызов.

И совсем немного времени понадобилось Екатерине Алексеевне Фурцевой, чтобы ответить на этот вызов.

А в БДТ тем временем шла своя жизнь. Первой премьерой театра после вхождения наших танков в Прагу стала «Цена» А. Миллера в постановке Розы Сироты — спектакль, оставшийся в истории БДТ точной психологической разработкой темы и уникальным актерским ансамблем: Валентина Ковель, Владислав Стржельчик, Вадим Медведев, Сергей Юрский.

В своей книге «Игра в жизнь» Сергей Юрский вспоминает: «Спектакль был показан 1 октября и сразу запрещен. Миллер (председатель ПЕН-клуба) высказался по поводу вторжения наших войск в Чехословакию, и его имя сразу попало в черный список. Раз в две недели мы играли тайно — под видом просмотра, не продавая билетов. Зал был переполнен каждый раз. Товстоногов пытался воздействовать на вершителей судеб, но власти были непреклонны. Им говорили: это, поверьте, о простом американце, который сохранил честь среди торгашеского общества. А они отвечали: а это, видите ли, не имеет значения, фамилия врага Советского Союза — господина АМиллера — на афише не появится.

Но тут включилась тяжелая артиллерия — влиятельный, дипломатичный, могущественный Константин Симонов (перевод пьесы был осуществлен К. М. и А. К. Симоновыми. — Я. С.). Весы начали колебаться. А мы все играли тайно, раз в две недели, чтоб спектакль не умер. А публика все ходила. И слухи о спектакле волнами расходились по всему городу и далее — в столицу. Это, кстати, типичный пример того, как

во времена социализма *запрет* заменял все виды рекламы. Это было посильнее нынешних зазывных телероликов и ярких журнальных обложек. Народ доверял властям, доверял полностью их вкусу. Народ знал: плохое, всякую муру не запретят. Если *они* запретили — значит, дело стоящее, значит, хорошее. *Они* не ошибаются.

Поэтому когда наконец появилась афиша и на 10 декабря была назначена премьера... О-о! В нашем огромном зале кого только не было!»

Сегодняшним молодым читателям и зрителям трудно, наверное, поверить в то, как все происходило. Они порой в разговорах начинают приводить десятки примеров: как нужно и можно было бороться, выкручиваться, делать по-своему и т. д., и т. п.

Наивные и счастливые люди, они никогда не были героями или даже просто персонажами фарса. Может быть, потому и не в состоянии понять *истинные наши ценности!*..

Конец десятилетия, 1969-й год, ознаменовался громкой, получившей широкий резонанс постановкой Большого драматического — 1 апреля состоялась премьера «Генриха IV».

«Шекспировская природа чувств» — вот что захватило Товстоногова по его собственному признанию. Он задумал создать грандиозное полотно, композицию по двум хроникам и комедии Шекспира под названием «Величие и падение сэра Джона Фальстафа», разрушив сложившуюся традицию постановки шекспировских трагедий и комедий: никаких «сочных характеров», никаких «ярких мазков», никакой «ренессансной полноты жизни». Речь должна идти о возвышении принца Гарри и о совершенном им предательстве. И главным героем должен был стать именно комедийный Джон Фальстаф — возвысившийся вместе со своим другом и безжалостно преданный им. На роль Фальстафа был назначен Евгений Лебедев. Артист театра Владимир Рецептер написал композицию (поначалу планировалось, что он и сыграет Генриха IV)...

Но постепенно замысел оттачивался; сначала из него исчезла комедия, затем серьезные сокращения претерпела двухчастная хроника «Король Генрих IV» и получилось так, что с первого плана как-то незаметно отодвинулся сэр Джон Фальстаф.

Трудно сказать: в какой степени эти перемены были обусловлены поисками режиссера, а в какой — появлением в труппе нового артиста, Олега Борисова? А может быть, все сошлось вместе... Ведь Георгий Александрович Товстоногов влюблялся в своих артистов, заражался их индивидуальностью, их энергетикой, но главное — их способностью и внутренней готовностью к импровизации.

Он ценил дух импровизации очень высоко! В одной из своих статей, опубликованных в журнале «Театр» полтора десятилетия спустя, Товстоногов вспоминает о репетициях «Генриха IV» с каким-то особым чувством, слагая поэтический гимн импровизации: «Импровизация — это полет фантазии, окрыленность и вдохновение. Импровизация — это творческая раскованность, это свобода замысла и свобода выражения. Импровизация — сердце и душа искусства. Импровизация — это поэзия творчества.

Театральная импровизация обладает волшебным свойством. Она *подобна* чудодейственной живой воде, возвращающей жизнь сказочному герою. Порой нескольких ее капель достаточно, чтобы освежить преждевременно увядший спектакль, вдохнуть жизнь в замирающее действие, вернуть к первоначальному состоянию стертые, поблекшие от частого употребления краски. Импровизация придает новый смысл и новое звучание известному произведению, освещает новым светом все происходящее на сцене. Импровизация одушевляет и придает осмысленность и красоту речи, силу и выразительность голосу, блеск и окрыленность игре. Импровизация разрушает штампы, снимает шоры, дает выход творческой свободе...»

И далее Товстоногов подробно рассказывает об одной из репетиций «Генриха IV».

«...Долго не могли найти решения сцены в кабачке “Кабанья голова”. Принц Гарри, будущий король Генрих V, и его постоянный спутник, неунывающий жизнелюб и эпикуреец, неподражаемый острослов и балагур, старый Джон Фальстаф с большой компанией своих приятелей устраивают в кабачке веселую холостяцкую пирушку. Гарри разыгрывает Фальстафа, Фальстаф плетет совершенно немыслимые, но великолепные по своей находчивости и неповторимому остроумию небылицы. Потом оба они устраивают целое представление, поочередно изображая отца Гарри, короля Генриха IV. И оба непрестанно на протяжении всей сцены шутят, пикируются насмешливыми репликами, ироническими замечаниями, жонглируют парадоксальными выпадами, а остальные живо включаются в эту озорную игру».

Но сцена, в которой кроме готовых к импровизации О. Борисова и Е. Лебедева было занято еще много артистов, получилась натужной, тяжеловесной. И тогда режиссер предложил артистам вести диалог своими словами, на время забыть о Шекспире. Что тут началось!.. Борисов и Лебедев буквально фонтанировали, заражая других исполнителей. И когда вернулись к тексту, все оказалось совсем другим — словно и не было

непреодолимых трудностей...

Товстоногов вспоминал об этой репетиции годы спустя — может быть, именно тогда столь наглядно, рельефно сформулировался его «Гимн Импровизации»...

С этого спектакля началось восхождение Олега Борисова, артиста, пришедшего в труппу Большого драматического из Киевского театра им. Леси Украинки. В дневниках артиста, опубликованных после его смерти, подробно рассказывается о его работе в БДТ, об отношениях с Георгием Александровичем, об их разрыве. Читать это мучительно, трудно — болезненная мнительность Олега Ивановича Борисова, его непростой характер многие эпизоды жизни и творчества окрашивали в мрачные тона. Объективно разобраться в отношениях великого режиссера и выдающегося артиста теперь невозможно. Да и нужно ли это?

Куда важнее вспомнить удивительные плоды, выращенные на древе их общей жизни в Большом драматическом. И принц Гарри, конечно, вспомнится первым. Именно в этой роли, по мнению критика К. Щербакова, О. Борисов «вполне стал виден во весь свой актерский рост».

Что же касается постановки в целом, думается, очень важный момент отметил филолог-шекспировед Дмитрий Урнов: «После “Отелло” Лоренса Оливье (1964) наш “Генрих IV” принципиальный этап (по крайней мере, у нас) в пересмотре романтического Шекспира... Ясно, что намеченный театром поворот состоит в обращении к реально-историческому Шекспиру в отличие от Шекспира условного, романтического или антиромантического».

На исходе 1960-х Шекспир стал знаковой темой для Большого драматического театра. «Перечитывая заново» многие прежние свои постановки, улавливая, как изменилось звучание некоторых мотивов, проверяя и перепроверя важность тех или иных акцентов, созвучность характеров времени, Товстоногов словно проверял тем самым верность шекспировского открытия: «В жизнях людских содержится некая доля истории, отражающая природу ушедших времен. Уловив эту историческую суть, можно до известной степени предвидеть основные вероятности в порядке вещей, которые еще не явились на свет, но в зародыше, в слабом намеке уже существуют и до поры остаются неоцененными».

Разве в этих словах Товстоногова не проявилась особая сила его интеллекта и режиссерского дарования?

В каком-то смысле это и была та самая тайна, которую на протяжении десятилетий Георгий Александрович «возвращал залу», магнетизируя его, заставляя думать, страдать, обливаться слезами или заходиться в приступках

смеха. Он принимал «порядок вещей» и пытался помочь людям пережить эти «основные вероятности»...

Как ни парадоксально это прозвучит, но похоже, именно Шекспир, его исторические хроники побудили Товстоногова «перечитать заново» еще несколько страниц прошлого и попробовать еще раз осмыслить судьбу человека, перед которым, как казалось, стоял вполне определенный выбор. (Это теперь мы понимаем, что не было никакого выбора.)

Так появилась в репертуаре БДТ пьеса Л. Рахманова «Беспокойная старость», которая ставилась в театрах в конце 1930-х годов и легла в основу известного фильма А. Зархи и И. Хейфеца «Депутат Балтики».

«Для Г. А. при выборе пьесы всегда был важен “манок”, — десятилетия спустя вспоминала Дина Морисовна Шварц, — в этом незатейливом слове для него был заключен ответ на главный вопрос: “Во имя чего? Почему сейчас, сегодня?” Если ответ на этот вопрос соответствовал “пульсу времени” и каким-то, пусть неосознанным, чаяниям современников, то спектакль становился событием на основе переписанной почти целиком и “опрокинутой” с ног на голову пьесы “Беспокойная старость” — с Юрским, Э. Поповой, Басилашвили...

Я всегда верила в его интуицию. Шел 1970 год. Столетие со дня рождения В. И. Ленина. Что ставить? Как сейчас помню, что название “Беспокойная старость” возникло в ресторане Дома актера в Москве.

— Все. Решено. Ставим эту пьесу Леонида Рахманова. Интеллигентный человек. Полежаева будет играть Юрский.

Вопрос был решен.

Как все это больно сейчас вспоминать... Как все было ненатурно, легко, без предварительных расчетов, с неосознанием риска... Думали, мечтали, перебирали, словно жизни впереди было — сотни лет. Был Дом, театр, где и ошибиться не страшно, были громкие триумфы, неудачи, полуудачи... И казалось, что все еще впереди, а талант режиссера найдет выход из самого сложного положения. Бесконечные мысли и “думанья” сочетались с легкостью, даже с легкомыслием и с привычкой к риску, без которого нет творчества».

И все это — несмотря на огромную работу по переделке пьесы. Ведь поначалу труппа восприняла текст 1937 года как декларацию неприязни к интеллигенции, а автор пьесы Леонид Николаевич Рахманов не без сопротивления принял доводы театра. Он отказался переписывать пьесу и доверил эту работу режиссеру...

Этому спектаклю (в числе многих других) посвящена обстоятельная статья Александра Петровича Свободина «В старой петроградской

квартире». Ее хочется цитировать целыми страницами, но лучше, чтобы каждый, кому интересна история не только Большого драматического, но и страны, и интеллигенции этой страны, прочитал ее сам. Для нас же сейчас важен вывод Свободина: «Возьмите экземпляр 1937 года, когда написана была “Беспокойная старость”, сравните его с экземпляром, по которому сегодня идет спектакль. Меняется время, меняемся мы... *Становится нагляден необратимый процесс общественного мнения* (курсив мой. — Н. С.). БДТ не прокламирует новаторства в этой постановке. (Как и вообще его не прокламирует.) Но как изменилась пьеса! В ней совсем немного переписано, — важно, в каких направлениях шла работа автора и театра.

Жанр будущего спектакля был определен Г. А. Товстоноговым как трагедия. Неторопливая внешне трагедия крупнейшего ума и характера... трагедия и житейского одиночества, и разрыва со своей средой.

Трагедия старости.<...>

Что же было руководящей идеей в такой работе над пьесой? Раньше всего — позиция.

Для того чтобы ее вот так стало видно, ее надо иметь! Второе — неперемное желание создать произведение искусства, которое не уронило бы репутацию театра.

Работа БДТ над “Беспокойной старостью” поучительна. Взяв старую пьесу, театр отнесся к ее постановке с редкостной серьезностью. Создан спектакль сдержанный, элегантно “старомодный”, гармоничный. Спектакль, в котором ясность и определенность общественной мысли, взгляда на историю, на день сегодняшней изначально соединены с художественностью».

Роль профессора Полежаева (у этого персонажа был реальный прототип, К. Тимирязев), переживающего трагедию старости и одиночества, была сыграна тридцатипятилетним Сергеем Юрским. И в этом тоже проявилась позиция театра: перед зрителем разворачивалась трагедия не дряхлого старца, утратившего все, а старого человека, сохранившего молодую душу — деятельную, готовую энергично трудиться во имя новой жизни. Но своего земного века осталось совсем немного...

У профессора Полежаева, каким сыграл его Сергей Юрский, действительно не было выбора в широком смысле, в том смысле, который сформулирован в ставшей расхожей фразе: «С кем вы, мастера культуры?» — как не было его ни у кого. И надо было, чтобы прошло время, для того чтобы осознать это со всей трагической очевидностью.

Необходим был не выбор, а скорее компромисс. И не во имя пайка, а во имя возможности делать свое единственное и любимое дело. И в таком

случае — спектакль Товстоногова настаивал на этом! — компромисс перестает быть чем-то зазорным, унижительным, и, наверное, необходимо найти какое-то иное определение тому состоянию человеческого духа и души, когда ощущение будущего, самой его возможности, начинает руководить поступками.

Отнюдь не низменными — потому что речь идет не только о своем личном будущем. И, в первую очередь, не о личном.

В спектакле Товстоногова менялись акценты пьесы — ненавязчиво, тонко, словно это не режиссер и не артисты, а само время корректировало черты характеров, оттенки ситуаций, логическое ударение в репликах. И подчеркнутую значимость приобретала фраза профессора Полежаева, сказанная ученику, Викентию Воробьеву: «Не суетитесь!..», — потому что история, в гул которой Полежаев пытается внимательно вслушаться, отрицает суету, а принимает лишь обдуманное, выстраданное, обобщенное...

Здесь жили и действовали люди — интеллигентные и страдающие, в которых Товстоногов всматривался с нескрываемой нежностью человека, пытающегося заново постигнуть уроки истории через людей, через их свет.

Со спектаклем «Беспокойная старость» связаны тяжелые воспоминания Сергея Юрского. Правда, они относятся к более позднему времени, но давайте забежим немного вперед, всего на несколько лет.

Юрский вспоминает, как в разгар травли, когда его вызывали в «Большой дом» (здание Комитета государственной безопасности на Литейном) для душевных разговоров о круге общения Бродского, о проводах Эткинда и т. д., «начались случайные неприятности». И однажды Георгий Александрович на репетиции отвел его в сторону: «— Сережа, я очень огорчен, но вас окончательно вычеркнули из списка на присвоение звания. Надеюсь, вы понимаете, что для меня это личная неприятность. Я им объяснял, что это нарушает весь баланс внутри театра, — (я играл тогда главные роли в семи спектаклях), — но мне дали понять, что это не от них зависит. Сережа, у вас что-нибудь произошло?»

Готовились к началу съемок фильма-спектакля “Беспокойная старость”, где я играл профессора Полежаева. Товстоногов вызвал меня к себе:

— Сережа, я не понимаю, что происходит, но нам закрыли “Беспокойную старость”...и предложили вместо него снимать “Хануму”. По тональности разговора я чувствую, что тут какая-то добавочная причина. Это не простая замена. Слишком резко. Что происходит?

И тогда я рассказал Георгию Александровичу все, как оно было. Он

был сильно огорчен и сильно встревожен:

— Вам надо выйти на прямой контакт. Этот узел надо разрубить. Вы должны задать им прямой вопрос. Если действительно, как вы говорите, ничего не было, а я вам верю, то, может быть, это просто бумажная бюрократическая волокита, нелепый шлейф от того вызова. Вы должны говорить... не отмалчиваться... иначе они могут испортить всю жизнь.

И я позвонил ТУДА».

Чутье обмануло Георгия Александровича, добровольный поход Юрского в «Большой дом» не дал ничего, кроме ощущения унижения и подавленности. События продолжали нагнетаться, со всех сторон Юрский слышал, что «им интересовались», о нем расспрашивали... И наконец «позвонил режиссер торжественного вечера в Октябрьском зале в честь 7 ноября:

«— Решено, что ты в первом отделении исполняешь в гриме речь профессора Полежаева перед матросами, весь этот знаменитый монолог: “Господа! Да-да, я не оговорился, это вы теперь господа” — и так далее.

Я говорю:

— Ребята, это ошибка. Такого монолога в нашем спектакле нет, потому что его в пьесе нет. Эта добавка сделана была для фильма, где Полежаева играл Черкасов, и, откровенно говоря, мы с Товстоноговым это обсуждали на репетициях, и такого монолога принципиально не может быть в нашем спектакле. Так что вы перепутали.

Второй звонок:

— Сережа, концерт курирует сам секретарь обкома по идеологии. Он настаивает.

— Но я не исполняю этого монолога, его нет! У меня нет этого текста! Он отсутствует. Я не приду.

Концерт прошел без меня. Коллега, входящий в кабинеты, шепнул: “Тобой недовольны. ЭТОТ сказал — он меня попомнит, это у него последний шанс был”».

Такое вот продолжение сюжета, его жизненное направление.

Но спектакль «Беспокойная старость» скорее был исключением в произведениях подобного жанра. Афиша 1970 года могла бы дать основание недоброжелателям Большого драматического говорить о «суете» перед историей. Все три премьеры театра — «Беспокойная старость», «Защитник Ульянов» М. Еремина и Л. Виноградова (режиссер Ю. Аксенов), «Третья стража» Г. Капралова и С. Туманова — относятся к традиционному историко-биографическому жанру, где драматургические удачи достаточно редки. Здесь же характеры были прямо связаны с темой

революции, а значит, их неполнота, вернее, идеологическая заданность была заведома, а внутренний компромисс неизбежен.

Премьера «Защитника Ульянова» была сыграна 9 мая, роль Ленина исполнял Кирилл Лавров, по словам Е. Горфункель, «приняв эту полутворческую, но и полуполитическую ношу надолго». Спектакль шел на Малой сцене, Товстоногов был руководителем постановки.

А традиционной предновогодней премьерой стала «Третья стража», пьеса о революционере Николае Баумане (эту роль сыграл Владислав Стржельчик) и купце Савве Морозове (Ефим Копелян). О смысле и бессмысленности жизни.

На примере этой пьесы сегодня было бы чрезвычайно интересно проследить тот «необратимый процесс общественного мнения», который был отмечен А. П. Свободным в связи с постановкой пьесы «Беспокойная старость». Нынешнее общественное мнение беспрекословно отдало бы свои симпатии и сочувствие страдающему просвещенному купцу, сыгранному Е. Копеляном сильно, выразительно, и столь же безоговорочно осудило бы революционера Баумана. Тогда, три с лишним десятилетия назад, многие ощущали натяжку — ведь то, что Морозов застрелился, свидетельствовало о сильном чувстве и незаурядном уме человека, не нашедшего себе применения в окружающей действительности. Осуждения ли был он достоин, по большому счету?..

Но, как и в случае со спектаклем «Правду! Ничего, кроме правды!..», это не подлежало обсуждению по определению. Возникавшие мысли и чувства откладывались в копилку до поры до времени, чему-то, несомненно, научая, образуя какую-то особую мозаику в душе.

...На обложке старого журнала «Театральная жизнь» — сцена из спектакля «Третья стража»: сидящий в расслабленной позе, утративший вкус к жизни Савва Морозов с рюмкой в руке, и стоящий Бауман. Лицо просветленное, взор устремлен в будущее, где каждый обретет свое счастье, свое место в жизни... Замечательная фотография! Она запечатлела двух выдающихся артистов, создавших образы куда более масштабные и крупные, нежели в пьесе. Память о спектакле стерлась, а память о Владиславе Стржельчике и Ефиме Копеляне, как это ни странно, обогатилась этими работами; ведь в идеологическом напряженном диалоге Баумана и Морозова очень четко обозначены две грани романтизма — те, что называли тогда «прогрессивный» и «реакционный».

Но понадобилось много времени, чтобы понять: не бывает двух романтизмов, как и двух реализмов, как и двух жизней вообще, просто у каждой медали две стороны.

Из дневниковых записей Дины Шварц:

«13 ноября.

Работаем над “Третьей стражей”. Сижу одна в театре, глубокой ночью.

Позади — Алма-Ата, райский месяц сентября. Нормальная работа кажется Домом отдыха, потому что в течение года работа была адской. Переписывали две пьесы — “Беспокойную старость” и “Защитник Ульянов”. Сейчас оба эти спектакля — академически завершённые работы. Они — подтверждение нашей профессиональной зрелости. Доказательство, что практически все трудности преодолимы, что мы можем многое, научились, слава богу.

Но кого это радует? Кому это нужно? Только нам, и зрители пока поддерживают нас. На пленуме ССП (Союза советских писателей. — *Н. С.*) по драматургии (4.11.70 г.) — полная идиллия, абсолютный отрыв от реальности. Тенденция взвалить ответственность на театр, а у них (у драматургов) все прекрасно. Лаврентьев, Мдивани, Корнейчук и Салынский достигли совершенства. Их заслуги — вне сомнения. Сквозь зубы перечислены Арбузов и Розов. Володина как такового вовсе нет. Его нет даже в списке, где перечислены Симуков и Назаров (!).

А Товстоногова нет в перечислении режиссерских имен, которые много сделали для советской драматургии и театра. Что ж, вывод естественный, если учесть “липовый счет”. Вранье выходит на первый план снова. Салынский, докладчик, мог осуществить свою угрозу. Весной в доме Вадима Коростылева он мне объявил: “Товстоногов, отказавшись от моей пьесы “Мария”, вычеркнул себя из списков ведущих режиссеров страны”. Он сам же и вычеркнул, делая этот свой бедный доклад. Не учел он одного — доклад этот не имеет значения...

А в это время мы переписываем третью пьесу подряд — и никто не зачтет нам этого “подвига”. Да и подвиг ли это в самом деле? До каких пор можно прикрывать своим телом трупные пятна нашей драматургии? Настоящее не пускают... чего-то боятся. Чего? Какая степень риска? Микронная опасность идеологического влияния нигилистов или уверенная поступь маразматиков, занимающих командные посты в ССП? Только в России по-настоящему любят театр, и только в России борются с этой любовью. Опять на повестке дня “Зеленые улицы” (название пьесы А. Сурова, одиозный образец советской драматургии, использовалось Д. Шварц как обобщенное наименование одиозности и бессмысленности. — *Н. С.*), и все начнется сначала. Кто за это ответит? Театр. Кто перестрадает это? Театр. Все остальные будут в стороне. Они будут ждать своего часа, и дождутся, заколдованный круг...

Кроме нескольких читающих газеты актеров, труппа не в состоянии понять происходящего. Артисты хотят играть хорошие пьесы и уверены в том, что любое здравомыслящее начальство заинтересовано именно в этом. Сомнения в добросовестности руководства театра создают основательные предпосылки для разложения театра».

Эта запись представляется чрезвычайно важной для понимания и настроения Георгия Александровича Товстоногова, и атмосферы в театре, и — шире! — в городе, в стране, в том, что принято называть театральным процессом.

«Зеленые улицы» преследовали Товстоногова повсюду. Любой маршрут утыкался в них, словно в тупик. Были периоды в жизни режиссера, когда казалось, ничего, кроме драматургически беспомощного, но идеологически выверенного официоза, ставить нельзя.

И он ставил.

Если мы вернемся на два десятилетия назад и вспомним репертуар Театра Ленинского комсомола, мы изумимся «советской части» афиши: ни одного названия, которое хоть что-то означало бы сегодня. Вновь и вновь сталкиваясь с современной драматургией, Товстоногов уходил в классику.

Воистину: «Только в России по-настоящему любят театр, и только в России борются с этой любовью»...

И еще один год миновал. Репертуар Большого драматического пополнялся, Георгий Александрович продолжал преподавать в институте, порой перенося на сцену БДТ то, что прошло апробацию в учебном театре на Моховой. Так появилась в репертуаре театра пьеса венгерского драматурга И. Эркеня «Тоот, майор и другие», впервые воплощенная именно на институтской сцене.

В 1971 году старший сын режиссера Александр Товстоногов осуществил в БДТ свою первую постановку. Для своего ответственного дебюта он выбрал пьесу Михаила Роцина «Валентин и Валентина», а руководителем стал Георгий Александрович. Наверное, это было трудное, нервное время для обоих. Для Георгия Александровича сезон был насыщенным: он ставил «Мещан» в Болгарии, «Трех сестер» в Финляндии и, по словам не одной только Нателы Александровны, но и гораздо менее близких ему людей, всегда в отрыве от своего театра нервничал, скучал по своим артистам, рвался к ним. Кроме того, руководя постановкой сына, Товстоногов, наверное, должен был смирять свой темперамент, отдавая инициативу молодому режиссеру. А Александр вынужден был преодолевать комплексы сына выдающегося мастера и пытаться четко и внятно формулировать артистам свои задачи.

Оба были горды, непримиримы. Оба понимали, что чем-то необходимо жертвовать.

Трудно, очень трудно работать в такой ситуации...

Вероятно, работа за границей позволяла немного расслабиться, обдумать планы на будущее, найти для репертуара Большого драматического нечто совершенно новое. Он всегда возвращался в БДТ полный замыслов.

Как, откуда приходило к Георгию Александровичу понимание: сегодня театру нужна именно эта пьеса?

Наверное, это и есть одна из величайших загадок профессии режиссера.

На очередных гастролях в Москве в 1972 году был сыгран «Ревизор» Н. В. Гоголя. Премьера состоялась 8 мая, в преддверии поездки в столицу.

Десятью годами ранее зрители, которые вполне могли не быть в курсе полемики, развернувшейся между Охлопковым и Товстоноговым, наблюдали, как по-разному воплощены на московской и ленинградской сцене «Океан», «Иркутская история». И сами делали выводы — что им ближе, что более трогает душу, где яркая театральность оживает сама по себе, а где она напитана «человеческим материалом»... К тому времени Москва уже имела возможность сравнить двух «Идиотов» — в Театре им. Евг. Вахтангова и в БДТ им. М. Горького, и сравнения эти оказались не в пользу столичного театра. Теперь, в 1972-м, Товстоногов привез «Ревизора», премьера которого совсем недавно состоялась в Театре Сатиры у Валентина Плучека, не просто бывшего мейерхольдовского артиста, но участника того давнего спектакля Мастера.

«Ревизор» был главным событием гастролей. В программе значились также «Мещане», «Генрих IV», «Беспокойная старость», «Тоот, майор и другие», «Третья стража» и «Выпьем за Колумба!».

Постановку гоголевской комедии Товстоногов сам называл этапной для Большого драматического — здесь смеха было меньше, чем горечи, здесь не сверкал всеми гранями товстоноговский комедийный, светлый дар, здесь фантазмагоричность ситуаций представала скорее мистической, нежели пародийной, здесь царил какой-то новый для БДТ дух, еще непознанный, непривычный.

Разумеется, мнения разделились. Далеко не все приняли подобное *прочтение*. Но не все смогли и объяснить: почему такой Гоголь вызывает недоумение, непонимание? Несколько позже критик Римма Кречетова предположила, что спектакль Товстоногова оказался преждевременным для театральной мысли 1970-х годов.

Думаю, она была ближе всех к истине.

Каждый из режиссеров, и Г. Товстоногов, и В. Плучек, выступили с программными статьями о решении гоголевского «Ревизора» в газете «Советская культура». Товстоногов писал о своей задаче, как он ее понимал: постичь не комедийную природу Гоголя, а его «фантастический реализм». В этом определении одинаково важны обе составляющие.

Еще только приступая к репетициям, на встрече с артистами 11 января 1972 года, Георгий Александрович говорил: «Личный интерес к “Ревизору” пришел через Достоевского. Бывает, что один писатель начинает восприниматься по-новому через другого, и для тебя лично открывается нечто такое в преемственности и развитии мировых идей, что прежде понимал лишь умозрительно.<...>

Чем можно объяснить стремительность развития действия, общую слепоту, загнипнотизированность, недоразумения, каскад ошибок, совершаемых Городничим и его присными? Ответ пришел не сразу. Но когда он возник, он показался таким само собой разумеющимся, таким “первопопавшимся”, настолько лежащим на поверхности, что несколько раз приходя к этому ответу, я вновь и вновь отбрасывал его.

Ответ этот определился для меня словом — страх. Страх — как реальное действующее лицо пьесы. Не просто страх перед начальством, перед наказанием, а страх глобальный, космический, совершающий аберрацию в мозгу человека.

Страх, рождающий *наваждение*.

Наваждение, делающее Хлестакова ревизором».

Фраза Георгия Александровича из интервью «В “Ревизоре” я искал Гоголя “Петербургских повестей”», разошлась широко, но, как кажется, не была понята правильно. В ней искали второй смысл, а смысл был один: Товстоногов пытался понять эстетику Гоголя в ее целостности, не разделяя творчество писателя на периоды, как принято это в истории литературы. Для режиссера был важен тот Гоголь, который начинал со «страшных» рассказов об утопленниках, колдунах, нечистой силе, видел город Петербург и сквозь смех, и сквозь слезы, с фасада и из проходных дворов-колодцев, попытался обобщить картину современной ему России в «Мертвых душах» и уничтожил второй том своей великой поэмы, осознав невозможность каких бы то ни было выводов. Для него важен был не Гоголь сам по себе, а Гоголь, пропущенный через определенные культурные традиции, в которые внесли свою немалую лепту театральные интерпретации — «Мертвые души» Художественного театра, инсценированные М. А. Булгаковым, Гоголь Михаила Чехова, Гоголь

Всеволода Мейерхольда...

Для него важен был тот контекст, что скрыт за булгаковской фразой: «О Учитель, укрой меня своей каменной шинелью...» и за полным мистики и логики одновременно рассказом Елены Сергеевны Булгаковой о том, как каменный цоколь памятника Гоголю при переносе на другое место оказался ненужным и именно эта «каменная шинель» по воле случая ли, судьбы ли стала могильным памятником Михаила Афанасьевича.

А еще в этом, товстоноговском Гоголе, в недрах его драматургии, зарождался иной творческий тип — Сухово-Кобылин со своим «смехом-содроганием» о нравственной природе человека...

Те, кто видел спектакль «Ревизор» Большого драматического театра и тогда, и позже, не могли не понять: это некий новый уровень размышлений о классике и современности, об их причудливой, порой прямой, порой обратной связи, об их взаимопроникновении на каком-то совершенно ином витке мысли и чувства.

В цитированной выше беседе Товстоногова с артистами перед началом репетиций прозвучала очень важная мысль; может быть, именно она и заставила режиссера обратиться к этому произведению. Напомнив слова литературоведа Г. А. Гуковского о том, что Хлестаков буквально на наших глазах *становится* ревизором, Георгий Александрович отмечает: «Гоголь показывает механизм этого “делания”, он показывает, как общество, среда, уклад невосвратимо, неизменно делают из маленького, ничем не замечательного человека негодяя, грабителя и участника системы угнетения.

В этом гениальном гоголевском ходе мне видится возможность сценической метафоры, выражающей пластически то, что составляет в “Ревизоре” фантастический элемент».

Плучек в статье писал о том, что его спектакль наследует традицию Мейерхольда: он поставил не гоголевскую пьесу, а отраженный в ней весь мир автора.

Как видим, задачи у режиссеров были сходные, идея, в сущности, была одна. Просто с разных сторон пробирались к ней Товстоногов и Плучек, по-разному оценивая значение такой категории как СТРАХ. Казалось бы, Валентин Николаевич Плучек, переживший закрытие театра Мейерхольда, гибель своего Учителя, отчасти реставрировавший в своем спектакле мейерхольдовский замысел, должен был насытить «Ревизора» аллюзиями и символами более страшными, трагическими. Но этого не произошло. Андрей Миронов, блестяще игравший Хлестакова, Анатолий Папанов, замечательно игравший Городничего, упоительно творили комедию

положений, в то время как в ленинградском спектакле Олег Басилашвили (Хлестаков) и Сергей Юрский (Осип), появляясь из-под земли и туда же, восвояси, убираясь, воспринимались дьявольской силой, подобно воландовской компании, попавшей в город, от которого до границы «три года не доскачешь». На это намекали золотое пенсне и белые перчатки Осипа, вызвавшие недоумение профессора-литературоведа С. И. Машинского, специалиста по творчеству Гоголя: «Зачем Юрскому понадобилось золотое пенсне для Осипа?» — вопрошал он в своей статье.

Небольшое отступление. Театральная традиция живет чрезвычайно интересной жизнью, порой она пробуждается чисто ассоциативно и выводит некогда уже открытое в область еще неизвестного. Наверное, это и есть одна из самых счастливых и радостных театральных особенностей.

Уже в начале следующего, XXI столетия, «Ревизор» был поставлен в Ярославле, в старейшем театре, носящем имя Федора Волкова. И здесь, в интерпретации режиссера Владимира Боголепова, никогда не учившегося у Товстоногова, Осип (Валерий Кириллов) оказался едва ли не движущей силой сюжета. Он тоже носит золотое пенсне и перчатки, он строг и немногословен, и это именно он в финале спектакля сопровождает маленького мальчика в мундире — ревизора, нагрянувшего в забытый Богом городок. То ли настоящего, то ли фантомного, рожденного страхом...

В спектакле Георгия Александровича Товстоногова страх становился явлением всеобъемлющим. Им в равной степени были задавлены все: и Городничий (Кирилл Лавров) не исключение. Прожженный плут, запугавший вокруг всех купцов, унтер-офицерских вдов и прочих обитателей городка, он по себе знал силу страха. Этот страх особого рода, перед которым меркнут все иные страхи.

Страх лишиться власти над людьми — вот что правило умным, хитрым, ловким Городничим Кирилла Лаврова!

Страх перестать быть Начальством, Важным лицом (если вспомнить «Дело» Сухово-Кобылина, гоголевского наследника).

Может быть, именно эта слишком современная трактовка образа Городничего заставила критика недоброй памяти, Юрия Зубкова, опубликовать в газете «Правда» свою статью о гастролях БДТ: «... насколько этот городничий, несущий на себе печать интеллигентности, напоминающий, скорее, не служаку-солдафона, а обаятельного, мыслящего офицера, соответствует гоголевскому образу»?

К тому времени, когда товстоноговский «Ревизор» появился на сцене Большого драматического, Кирилл Лавров вошел в зрительское сознание не только как артист, ампула которого — герой положительный,

утверждающий правду, справедливость, мужество, но как исполнитель роли Ленина, роли, до которой допускались «высшими инстанциями» лишь избранные. И вдруг он — подлец Городничий из гоголевского изнаночного мира!..

Досталось от Зубкова не только «Ревизору», но и «Генриху IV», и спектаклю «Выпьем за Колумба!», поставленному по пьесе молодого тогда Леонида Жуховицкого. Вполне в духе правдинских статей того времени Зубков цитировал Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», призывавшее «бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, за создание произведений, пронизанных духом партийности и народности», и сдобривал свои рассуждения сладкой пилюлей: «Ленинградскому академическому Большому драматическому театру имени М. Горького эта задача вполне по силам. Успех зависит от уровня требовательности к репертуару, его направлению, к творческим поискам и их результатам».

Это был серьезный удар. Критика в партийной газете не сулила ничего хорошего — еще не стерлось из памяти правдинское выступление после гастролей Ленинградского театра Комедии, в результате которого был снят с работы Н. П. Акимов. Конечно, уже не 1949 год был на дворе, но все же...

В своем дневнике Дина Морисовна Шварц рассказывает (правда, без подробностей), что они с Товстоноговым после этой статьи начали «сочинять подробное заявление об уходе», подобное тому, которое уже сочиняли после запрещения «Римской комедии» в 1965-м. К счастью, заявление не понадобилось. Ситуация как-то сама по себе рассосалась, хотя и Товстоногов, и Шварц ждали «оргвыводов» — наученные горьким опытом 1950-х годов, когда комсомольцы выступали в прессе со статьями, осуждающими политику «комсомольского» театра, редко обращающегося к темам молодежи, строящей светлое коммунистическое общество, они знали: следом за «теорией» непременно следует «практика» — обсуждения с определенной тенденцией, заведомо спланированные диспуты, и т. д., и т. п.

Но — обошлось.

До поры до времени...

Хотя, конечно, Фурцева справедливо расценила гастроли театра в Москве как реванш за выступление Товстоногова на коллегии Министерства культуры.

Олег Борисов вспоминал спустя несколько лет:

«Когда-то Екатерина Алексеевна Фурцева устроила Г. А. настоящий разнос — тогда театр привез в Москву “Генриха”. Она усмотрела в

спектакле нападки на советскую власть. Ее заместители выискивали “блех” в тексте, сидели с томиком Шекспира на спектакле (!), и за каждую вольность, за каждое прегрешение против текста она была готова открутить Г. А. голову. Товстоногов тогда делился с нами впечатлениями: “Понимаете, корона ей действовала на нервы. Как ее увидела, сразу на стуле заерзала (огромная корона — символ борьбы за власть в английском королевстве — висела прямо над сценой). Решила топнуть ножкой: “Зачем вы подсвечиваете ее красным? Зачем сделали из нее символ? Вы что, намекаете?.. (И далее, почти как Настасья Тимофеевна из чеховской “Свадьбы” — если хотите, сравните.) Мы вас, Георгий Александрович, по вашим спектаклям почитаем: по “Оптимистической”, по “Варварам”, и сюда, в Москву, пригласили не так просто, а затем, чтоб... Во всяком случае, не для того, чтоб вы намеки разные... Уберите корону! Уберите похорошему!” — “Как же я уберу, если...” — “Ах так!..” — и из ее глаз тогда сверкнули маленькие молнии и томик Шекспира полетел к моим ногам”. Кроме того, Г. А. получил вслед нелестные рецензии не только на “Генриха”, но и на “Ревизора” и “Колумба” впридачу».

В дневнике Олега Борисова записан его разговор с Товстоноговым, произошедший накануне московских гастролей.

Борисов мечтал о роли Хлестакова едва ли не с юности и готовился к ней. Вопреки обычаю, он был назначен во второй состав (в первом был Олег Басилашвили), но ничего не получалось. «Я повторял рисунок Басилашвили, пытаюсь — с муками — отстоять что-то свое, — писал Борисов. — “Ужимки и прыжки” делать отказывался. Товстоногова это злило. Репетировали в очередь. Он сыграл прогон, после него — я. Премьера была не за горами, и Г. А. должен был выбрать кого-то одного. Что он и сделал. Я увидел фамилию Басилашвили и перестал ходить... Тогда, после премьеры “Ревизора”, сразу предстояли гастроли в Москву. Товстоногов меня вызвал. Разговор состоял из двух-трех фраз:

— Олег, вы, наверное, обижены... Я должен признать сегодня свою ошибку.

— Да, вы ошиблись, Георгий Александрович. (По-моему, он такого ответа не ожидал. Шеф загасил сигарету и тут же закурил новую. Терять мне было нечего...)

— Вы можете войти в спектакль и сыграть Хлестакова в Москве? Очень ответственные гастроли...

— Я бы не хотел больше к этой роли возвращаться. Буду в Москве играть “Генриха” и “Мещан”.

— Понимаю вас...

И все. У меня гора с плеч».

Этот небольшой эпизод приведен здесь лишь для того, чтобы еще раз подчеркнуть важнейший для Товстоногова момент выбора артиста на ту или иную роль. Согласись Борисов сыграть Хлестакова в Москве — он сыграл бы по-своему, разрушив единство рисунка спектакля. Но разрешить драматически сложившуюся ситуацию Товстоногов считал своим долгом — он дорожил атмосферой в театре и прибегал к дипломатии, чтобы погасить конфликт, не дав ему разгореться...

30 декабря 1972 года на сцене Большого драматического появился спектакль «Ханума». Добрая, сказочная история грузинского писателя Авксентия Цагарели с музыкой Г. Канчели, сценографией И. Сумбаташвили и стихами Г. Орбелиани, была поставлена Товстоноговым как гимн любимому Тифлису и его неунывающим жителям, как выдающаяся импровизация, в которой актеры купались, словно в живительном источнике. Константин Рудницкий назвал этот спектакль «легкокрылым» — и это не просто точно найденная метафора, это расшифровка атмосферы сценического действия, которое, кажется, парит чуть-чуть над подмостками, касаясь своими легкими крыльями зрительного зала.

Обратившись к классическому грузинскому водевилю сразу после «Ревизора», Товстоногов еще раз подчеркнул, что в комедии Гоголя он сознательно отказался от водевильности. Не потому что потерял вкус к подобным постановкам — потому что комедия Гоголя менее всего казалась ему водевилем в действительности начала 70-х годов XX века.

Товстоноговские «Ревизор» и «Ханума» это как свет и тень, это две стороны одной медали. «Ревизору» режиссер отдал голос Иннокентия Смоктуновского во всем богатстве интонаций, от иронической ухмылки до почти рыдания. Действие «Ханумы» сопровождает голос самого Георгия Александровича — страстный, восторженный, с упоением читающий строки великой любви:

Только я глаза закрою —
предо мною ты встаешь!
Только я глаза открою —
над ресницами плывешь!
О царица, до могилы
я — невольник бедный твой,
Хоть убей меня, светило,
я — невольник бедный твой.

Ты идешь — я за тобою:
я — невольник бедный твой,
Ты глядишь — я за спиною:
я — невольник бедный твой!
Что смеяться надо мною?
я — невольник бедный твой...

К. Рудницкий в статье справедливо отмечал, что Товстоногов в «Хануме» отверг сразу два соблазнительно легких пути: он не пошел по линии «увлекательных вариаций в духе вахтанговской праздничной театральности» и не свернул «на модную стезю шумного и бравурного мюзикла». Самым главным было для режиссера наполнить старую пьесу теплым и живым человеческим чувством, а это было возможно для Товстоногова только в том случае, если он приоткрыл бы свою собственную человеческую любовь и привязанность к персонажам.

И в данном случае Товстоногов не убоился патетики.

Спектакль «Ханума» был полон не только яркого, безудержного веселья, но и светлой ностальгии по старому Тифлису — не тому, столетней давности, что запечатлен А. Цагарели, а тому, в котором рос Георгий Товстоногов: с Авлабаром, напоминающим тот самый базар, куда ходила его сестра Додо, чтобы купить 200 граммов мяса для бульона маленькому Нике Товстоногову; с протекающей поблизости шумной Курой; с криками веселых торговцев; с плавными, завораживающими движениями кинто, появляющихся между картинами; с легким грузинским акцентом и неповторимыми восточными интонациями, обогащающими речь каждого персонажа...

Фильм-спектакль, снятый на пленку, можно увидеть по телевизору и сегодня. И спустя три десятилетия он смотрится с радостью и печалью, со смехом и слезами — простая человеческая история о любви, о стремлении к радости, о лукавой и веселой свахе, сделавшей все по-своему, влечет к себе зрителей по-прежнему. Она не устарела, эта товстоноговская «Ханума», десятилетия прошли, словно минуя яркий мир старого Тифлиса, не касаясь его красок, его мелодий. Но зато все попытки повторения оказывались неудачными; сколько ни пытались молодые режиссеры теми же, что и Георгий Александрович, приемами воспроизвести этот мир, — не удавалось. Спектакли казались слабой ученической копией того, что некогда было выполнено большим мастером. И чем старательнее делались копии, тем больше раздражения вызывали.

И происходило это, вероятно, потому что спектакль Товстоногова, по словам Ю. Рыбакова, был «строг и чист. Режиссер высокой литературной требовательности, он увидел, что водевиль в мыслях о человеке родствен самым солидным жанрам искусства, и нашел театральную форму, эту связь выражающую».

Вместе со спектаклем «Ханума» в наше сознание входил целый пласт грузинского искусства: не только пьеса А. Цагарели со своим обаянием характеров и какой-то особой, нежной насмешкой над уродующими жизнь нравами и устоями (впрочем, нежность этой насмешке придавала именно постановка Товстоногова), но и поэзия Г. Орбелиани, и живопись Н. Пиросмани, и замедленная, словно во сне, пластика кинто... У Георгия Товстоногова все эти элементы существовали не сами по себе, а сплетались, сливались в единое — в пряный, радостный мир, в котором добро непременно преодолет все преграды...

«Ханума» дарила чувство внутреннего раскрепощения, освобожденное™. Того, чего как раз не доставало Георгию Александровичу Товстоногову. И, наверное, совершенно естественно, что именно после светлой сказки А. Цагарели последовал опасный, буквально по лезвию ножа проскользнувший «Балалайкин», поставленный по «Современной идиллии» М. Е. Салтыкова-Щедрина в Москве.

Впрочем, этому предшествовала еще одна постановка в Большом драматическом — румынская пьеса «Общественное мнение» А. Баранги представляла собой сатирическое обозрение современных нравов. Это была игра в театр; Товстоногов предложил артистам своеобразную форму репетиции — с выходами в зал, пробой различных ходов сюжета...

И это была своего рода репетиция к «Балалайкину».

Е. Горфункель относит появление и последовавшее за ним открытое и свободное обсуждение в театральных кругах этого современниковского спектакля к «необъяснимым событиям». Но, кажется, многое объяснить возможно; по крайней мере, предположить, каким образом эта товстоноговская постановка осуществилась не в Ленинграде, а в Москве, в театре «Современник» в 1973 году.

Еще была совсем не забыта статья Ю. Зубкова, еще ожидалось какие-то последствия, и вольно-невольно Товстоногов вновь (как это не раз бывало на протяжении его жизни) подумывал: в Москве работалось бы лучше, свободнее. Нужна была своего рода проба. Трудно было вернуться в Москву несколько десятилетий спустя; Товстоногов покидал ее когда-то выпускником, во второй раз — начинающим режиссером. Теперь в Москву приезжал признанный мастер, создатель одного из лучших советских

театров, не имеющий права на ошибку. И вряд ли возможно было в этой ситуации «перечитывание заново», надо было найти какой-то совершенно особенный литературный материал, чтобы выстрел был «в яблочко». Тем более что работать над спектаклем Товстоногову предстояло в «Современнике» — театре громкой славы, переживавшем нелегкое время: Олег Николаевич Ефремов покинул его, приняв приглашение стариков Художественного театра возглавить порождение Станиславского и Немировича-Данченко.

Само это сочетание — Товстоногов и «Современник» — нуждается, кажется, в серьезном комментарии. Критики, откликнувшиеся на спектакль, почти единодушно говорили о «театральной сенсации», но это была, скорее, театральная закономерность, каких в истории отечественного театра наберется не так уж много.

Апологет системы Станиславского, Олег Ефремов создавал свой театр, жестко следуя этой системе, учению Константина Сергеевича не только о мастерстве актера, но и о театральной этике. «Современник» был основан в 1956 году, в то же время, когда Товстоногов пришел в Большой драматический театр.

Если мы перечитаем Устав «Современника» 1956 года — умилимся и поразимся одновременно фанатичной преданности и глубине художественных задач, Символу Веры, сформулированному в его строках.

Если мы вновь мысленно вернемся в Ленинград 1956 года, мы найдем у Товстоногова сходные идеи. Но Георгий Александрович в отличие от Олега Николаевича создавал театр не на пустом месте — он получил наследство со всеми «плюсами» и «минусами» репертуара, труппы, хозяйственных проблем.

Во многом они шли одним путем, Товстоногов в Большом драматическом и Ефремов в «Современнике», особенно в самом начале: обращались к одним и тем же темам, авторам, многое осмысливали в одном ключе, но позже сравнивать два театра стало сложно.

Выступая с «тронной» речью на собрании труппы во МХАТе 7 сентября 1970 года, Ефремов начал именно с «Современника»: «Я не привык разговаривать с такой большой аудиторией. И сейчас не стоит ждать от меня программных слов.

Многие знают о духовных и практических связях «Современника» и Художественного театра. «Современник» шел самостоятельно, но по пути, завещанному Станиславским и Немировичем-Данченко. Все годы мы думали, мучались, искали, но всегда — в принципах искусства Художественного театра».

Четырнадцатью годами позже Товстоногова Ефремов оказался почти в той же ситуации: он получил наследство со всеми вытекающими отсюда последствиями. Только вот иным было не только наследство, но и эпоха, в которую Олег Николаевич стал наследником. Свое же наследство он оставил единомышленникам — тем, кто вместе с ним начинал строить «Современник».

Но они растерялись, оказавшись без лидера. Им казалось, что Ефремов предал не просто своих артистов, но идею, которая без него погибнет. Наверное, первые несколько лет были самыми трудными: уход лидера и нескольких артистов, необходимость переезда в другое здание, невозможность и от этого еще более сильная, раздраженная потребность «держаться планку»...

Приход Товстоногова на постановку был спасением. У них была одна вера — система Станиславского, одна группа творческой крови, сходное, очень близкое жизненное кредо. И было одно важное отличие: современниковцы были студийцами по духу, по отношению к работе, по способу существования в спектакле (Товстоногов даже писал в одной из статей, что они несколько задержались в студийном периоде, что непременно влечет за собой остаточные элементы дилетантизма), а значит, были предрасположены к особой разновидности актерской импровизации, в основе которой — публицистичность.

«Работая с новыми для себя актерами, Товстоногов, по сути, вошел сам в студийное состояние, когда не все пошло на актерскую натуру, когда актер в роли более человек, чем создатель образа, и хотя не все может, зато душевно и интеллектуально необычайно подвижен и восприимчив. Так что Товстоногов, думавший о преодолении дилетантизма, сам в него окунулся и, освеженный им, помог раскрыться замечательным талантам О. Табакова, В. Гафта, И. Кваши, П. Щербакова, А. Мягкова», — отмечала Е. Горфункель.

Это был юбилейный, 150-летний со дня рождения год М. Е. Салтыкова-Щедрина, но в спектакле «Балалайкин и К⁰» не было решительно ничего «датского», стереотипного. Он был живым, мощным; его открытая публицистичность была направлена непосредственно в зрительный зал и, как лучшие, первые спектакли «Современника», вызывала горячий отклик не аллюзиями, а точно угаданными и воплощенными реалиями 1973 года. Товстоногов обратил весь свой пафос к конкретному адресату: русской интеллигенции, для которой, по выражению А. Блока, любимым занятием было всегда «выражать протесты», особенно — в годовину «безвременья, мертвой зыби истории, ее

очередной “паузы”» (А. Смелянский). Это была эпоха и персонажей Салтыкова-Щедрина и Товстоногова, и «Современника», и всех, кто наполнял зрительный зал старого, вскоре исчезнувшего здания на площади Маяковского.

Пьеса Сергея Михалкова, написанная по «Современной идиллии», не вызвала чиновничьего недовольства не потому что притупилась бдительность тех, кто надзирал за театральным искусством. Сам автор, Сергей Михалков, не скрывал того, что обратился к Балалайкину, потому что Ленин нередко сравнивал с этим персонажем пустозвонов и лжецов буржуазного мира. Так что здесь было основательное прикрытие для тех, кто, подобно Зубкову, хотел бы отыскать в спектакле крамолу. И крупный специалист по творчеству Салтыкова-Щедрина профессор С. А. Макашин заканчивал свою обстоятельную статью в «Литературной газете» соответствующим пассажем: «“Балалайкин и Ко” на сцене “Современника” — спектакль, в котором присутствует, живет неласковый, колючий, но бездонно-глубокий и очищающий талант Щедрина. Известно, каким сочувственным вниманием окружал этот суровый талант Ленин, как часто обращался он к щедринским образам, наполняя их новым политическим содержанием. Еще до Октября, но уже думая о времени, которое придет после победы Революции, Ленин высказал мысль, что предстоит в будущем оживить Щедрина для масс, начинающих строить свою собственную социалистическую культуру. Спектакль “Современника” — реальный вклад в завещанное Лениным дело оживления Щедрина для людей нового, советского общества».

Что греха таить, подобные «оживления» классики, перечитывания заново очень много значили для отечественной театральной культуры 1960-1980-х годов: верша свое дело по обе стороны рампы, они побуждали к новому, осмысленному переживанию того, что покрывалось слоем бронзы и пыли в школьных и университетских программах, формировали определенный взгляд на реальность, который нередко вел к диссидентству, порождали подлинное общественное мнение — пусть и суждено ему было до поры до времени бурлить под спудом. И в конечном счете, бережно складывались в ту копилку интеллектуального и душевного опыта, которая и сегодня заставляет судить о книгах, спектаклях, фильмах, музыке, исходя из тех, давних впечатлений. И закладывает свои, вечно обновляющиеся конфликты «отцов» и «детей»...

Из сегодняшнего дня особенно отчетливо видно, как волны времени накатывали и откатывались, меняя едва заметно рельеф береговой кромки. Должно было пройти, по крайней мере, еще десятилетие, чтобы эта кромка

радикально поменяла очертания. Многим нынче кажется, что это случилось едва ли не в одночасье — такого не бывает; вода камень точит каплями, береговое очертание меняется медленно и незаметно...

Они работали рядом, вместе, но совершенно индивидуально, создавая уникальный облик советского многонационального театра, — Георгий Товстоногов, Анатолий Эфрос, Юрий Любимов, Борис Равенских, Андрей Гончаров, Борис Львов-Анохин, Олег Ефремов, Петр Фоменко, Игорь Владимиров, Роберт Стуруа, Темур Чхеидзе, Михаил Туманишвили, Сергей Данченко... И 1970-е годы, которые мы склонны сегодня воспринимать как «расцвет застойной эпохи», одарили нас незабываемыми спектаклями, о которых сохранились серьезные, глубокие рецензии.

О спектаклях той поры писали Анатолий Смелянский и Инна Соловьева, Наталья Крымова и Татьяна Шах-Азизова, Александр Свободин и Юрий Рыбаков, Константин Рудницкий и Елена Полякова, молодые Михаил Швыдкой, Мария Седых, Борис Любимов... Иных уж нет, другие стали мэтрами, которым то ли не интересно, то ли не досуг писать о спектаклях. А нынешнюю прессу театральная постановка интересует только с точки зрения сопутствующего ей скандала...

В 2002 году на сцене «Современника» вновь появился «Балалайкин». Валентин Гафт и Игорь Кваша задумали восстановить спектакль, некогда помогший театру преодолеть кризис, внутреннюю растерянность, грядущую разобщенность. Ошеломляющего впечатления «Балалайкин» не произвел, но заставил вновь с грустью ощутить, как же это важно: время от времени перечитывать заново отечественную классику, чтобы на собственной шкуре, на собственном опыте осознать: *ничего* не меняется в нашей жизни по существу!..

Да, ни новые фасоны пиджаков, ни скоростные поезда и ставшие привычными самолеты, ни до неузнаваемости изменившиеся нравы так и не дали возможности ответить на вопросы: куда летят журавли и зачем идет снег?

А они все летят, эти журавли.

А он все идет, этот снег.

Ленинградский снег... Он такой же необычный, как и ленинградский дождь. Почти никогда не летит к земле этот снег пушистыми, мягкими хлопьями, едва касающимися лица, словно в замедленной съемке. Он резок и колюч, заставляет вздрагивать, съеживаться, прятать руки глубоко в карманы. Название «По поводу мокрого снега» Ф. М. Достоевского могло родиться только в этом городе, где не хлопья, а снежинки, действительно, удивительно холодны и мокры и вызывают мысли не о радостном

новогоднем празднике, не об уюте, а о сырости, слякоти, в которую этот снег превращается, едва достигнув асфальта прямых, насквозь продуваемых проспектов и геометрически точных площадей.

А порой снег превращается в дождь где-то на полпути, и уж совсем непонятно, что на дворе: поздняя осень или ранняя весна? И что надевать? И как уберечься от постоянной ленинградской простуды?..

Под этот снег не мечтается, как под пушистый и красивый снегопад в каком-нибудь другом городе.

Под этот снег особенно остро *хочется* перемен. Вроде тех, на какие надеялись в своем городке чеховские сестры Прозоровы и барон Тузенбах.

Глава 6

«НЕПРИГЛУШЕННЫЕ УДАРНЫЕ»

В этой книге мы не раз упоминали о режиссерской лаборатории, которой на протяжении почти трех десятилетий руководил Георгий Александрович Товстоногов. Это была очень плодотворная и интересная для своего времени форма работы Всероссийского театрального общества (впоследствии — Союза театральных деятелей России). Менялись составы лаборатории, со всех концов сначала СССР, а потом РФ приезжали режиссеры разных возрастов, разного опыта для того, чтобы пройти школу Мастера. И атмосфера в лаборатории вовсе не была тихой и благодатной, когда мэтр учит, а сидящие ученики с почтением внимают. Нет, на занятиях Георгия Александровича бурлила жизнь; он провоцировал — то скрыто, то совершенно явно — на несогласие, диспут, принимая любые, самые смелые фантазии, жестко отстаивая лишь одно: методологию, знание системы К. С. Станиславского не на уровне сданного некогда экзамена — на уровне ежедневной творческой потребности.

И на занятиях, и на репетициях Товстоногов напоминал о сверхзадаче спектакля — режиссер должен обнаружить эту сверхзадачу в зрительном зале, никаких других целей нет и быть не может: «Только автор и сегодняшний зритель должны интересовать режиссера, только они — источники сценического решения произведения. Надо знать круг вопросов, волнующих современного человека, точно выбрать автора, который может на них ответить, и уметь прочесть пьесу непредвзято, минуя все ее прежние сценические интерпретации».

На одном из лабораторных занятий Георгий Александрович вспомнил историю, рассказанную ему однокашником, известным оперным режиссером Борисом Покровским: «Однажды... он вошел на оркестровую репетицию “Евгения Онегина” и услышал, что знаменитый вальс в сцене ларинского бала звучит непривычно — неожиданно иронически. После репетиции он спросил у дирижера, как возникло такое своеобразное звучание? И тот объяснил, что во всех спектаклях в этом месте были приглушены ударные, отчего вальс делался лирическим. Когда же оркестр сыграл его так, как написано в партитуре Чайковского, вальс зазвучал громко и иронично, и — бал сразу стал провинциальным, а не балом “вообще”, как это обычно бывает.

Вот и нам надо прежде всего читать “партитуру” автора — оригинальную пьесу, а не чужой режиссерский ее экземпляр, где “приглушены ударные”. С собственного отношения к первоисточнику и начинаются режиссерские открытия, но обнаружить их можно только изнутри пьесы, а не извне».

«Неприглушенные ударные» — в этом определении явно прочитывается «партитура» товстоноговского творчества, его удивительной чуткости к тексту сложному и простому, к атмосфере теплой и холодной, к характерам одномерным и объемным...

1974 год Дина Шварц назвала в своем дневнике «одним из счастливейших, удачных сезонов». Наверное, так оно и было, потому что 1974 год стал для Товстоногова и Большого драматического годом встречи с современными авторами иного нравственного уровня. И в первую очередь, здесь надо назвать имя Александра Вампилова, которого сегодня уже можно назвать *последним классиком отечественной драматургии XX века*.

1 марта 1974 года состоялась премьера спектакля «Прошлым летом в Чулимске». Но этому предшествовала «история отношений» театра и драматурга.

Из воспоминаний Дины Шварц:

«Помню первую встречу — Саша пришел в театр на Фонтанке, пришел просто так, на огонек, без звонка. Пьесы у него не было. Первая многоактная пьеса — «Прощание в июне» — была напечатана в журнале “Театр” в 1966 году. Мы говорили о том, что эта пьеса не подходит Большому драматическому театру. Разговор был бы ничем не примечателен, если бы не одно обстоятельство: сам автор приводил наиболее убедительные аргументы против постановки этой пьесы в БДТ. Должна признаться, что в то время я не понимала всей масштабности личности Александра Вампилова. Однако при всем моем прохладном отношении к “Прощанию в июне” я все-таки понимала, что ко мне пришел драматург, человек, понимающий, что такое театр, умеющий писать диалоги и не боящийся остроты жизни.

...Следующую пьесу Вампилова мне довелось увидеть уже на сцене — в Театре драмы и комедии на Литейном. Это была комедия “Старший сын”, или как она прежде называлась, “Предместье”. Ее поставил молодой режиссер Ефим Падве. Спектакль был весьма успешный. Лично меня пьеса поразила своей пронзительной искренностью, душевной открытостью, высоким мастерством построения сюжета. В этой пьесе уже наличествовала тайна, волнующая неповторимость человеческих

отношений, огромный нравственный потенциал. “Маленький человек” с его наивностью, чистотой, с его духовностью приближал эту пьесу к тенденциям великой русской литературы... Произошло чудо открытия большого драматурга — случай не такой уж частый в нашей практике. Вскоре после премьеры “Старшего сына” Вампилов привез в БДТ свою новую пьесу — “Провинциальные анекдоты”, два маленьких шедевра. Он считал, что эта пьеса подходит к устремлениям БДТ, и не ошибся».

В 1970 году в Большом драматическом появилась Малая сцена под крышей. Там и состоялась премьера «Провинциальных анекдотов». Александр Вампилов часто приезжал из Иркутска в Ленинград, чтобы присутствовать на репетициях. Он подружился с артистами, порой вносил какие-то их удачные импровизации в пьесу, что-то изменял под воздействием живого репетиционного общения. Впоследствии в сборник пьес вошел именно тот вариант «Провинциальных анекдотов», который отрабатывался в Большом драматическом.

Возможно, наблюдательность Георгия Александровича позволила ему оценить талант и человеческое обаяние Вампилова раньше, чем произошло это у прозорливого завлита, Дины Шварц. Во всяком случае, в одной из газетных статей Товстоногов, говоря о редком и счастливом даре писать действие, создавать мир в видимых и невидимых конфликтах, отмечал этот дар в Александре Володине и Александре Вампилове. Статья вышла еще при жизни Александра Валентиновича, и драматург благодарил режиссера в письме: «Пусть теперь некоторые попробуют сказать, что нет такого сочинителя пьес. Им никто не поверит...»

Так сложилось, что пьесу «Прошлым летом в Чулимске» Вампилов принес в театр сам. Прислушавшись к мнению Товстоногова, он вычеркнул всего лишь две реплики во втором действии, и казалось, снова начнется это волшебное чувство единения театра и драматурга в работе, в репетиционном вдохновении. Но — не получилось.

17 августа 1972 года Александра Вампилова не стало, а пьеса его пришла к зрителям лишь полтора года спустя. Репетиции «Чулимска» начались 24 сентября 1973 года.

Из воспоминаний Дины Шварц:

«Вампилов знал себе цену как писателю-драматургу, но никогда не важничал, избегал разговоров о собственной персоне. Я помню лишь один случай, когда мы заговорили на эту щепетильную для него тему. “Да, меня не ставят, но это пока, — сказал он и, помолчав, добавил, иронично улыбаясь — будут ставить, куда они денутся. Замыслов у меня много, я должен жить долго-долго...” <...>

Особенно близко подружился Саша с сыном Г. А. Товстоногова Николаем, который в ту пору был залитом в Областном театре драмы и комедии. С ними дружила и моя дочь. У них были свои отношения, для своих друзей Саша пел, играл на гитаре, я редко принимала участие в их разговорах.

Однажды они спорили о стихах. Саша утверждал простоту формы стиха, ему были чужды усложненность, перенасыщенность образами в поэзии. Потом Саша и Николай поехали провожать мою дочь на вокзал: она уезжала в Таллин. С вокзала они вернулись мрачные, какие-то потрясенные. Кое-как добилась от них вразумительного ответа: с Леной все в порядке, отправили, но вот Саша... Когда он ставил чей-то чемодан в ящик под полкой, то оступился и упал в этот ящик, а крышка упала на него. Саша хорохорился, но видно было, что ему не по себе, как-то зябко. В конце концов он сказал, что это дурная примета. Это был, кажется, май 1972 года, наша последняя встреча.

...Почему я всегда до сих пор плачу, когда думаю о нем?

Прошло 16 лет со дня его гибели...

С каждой его новой пьесой вдруг воздвигался новый мир, незнакомый, непонятный. Знаки были знакомы, а то, что под знаками, — другое, чужое, непознаваемое, неожиданное. Понимала, что все надо осмыслить, но потом, потом. А сначала — сказать, показать людям. Может, они поймут? Лучше, чем я, прежде, чем я?»

Товстоногов ощутил в драматургии Александра Вампилова не только глубокую внутреннюю связь с великими пьесами А. П. Чехова, не просто традицию, захватывавшую, заставлявшую верить и разделять чувства и мысли героев, идущую от А. Арбузова и А. Володина, но подлинную современность. Вампилов был представителем нового поколения, бесконечно интересного Георгию Александровичу: что же на самом деле волнует этих молодых людей, из чего состоит их жизнь сегодня, с чем связаны их надежды на завтра?

Многие критики отмечали, что Товстоногов, режиссер, вынужденный слишком часто перекраивать пьесы или инсценировать прозу, как никто другой, ждал открытий, откровений в драматургии.

Откровение это он обнаружил в Вампилове.

На первой читке пьесы Георгий Александрович сказал, что «пьеса эта — концерт для скрипки с оркестром. Шаманов ведет главную партию, это — скрипка». И еще отметил: «Чем сложнее и глубже произведение, тем труднее найти какую-то единую, всем понятную формулу. Но мы не будем ее искать. Попытаемся вникнуть в суть, раскрыть ее. Верно, что в каждом

есть и доброе и злое. Верно, что речь идет о вере в будущее... По внешнему ходу пьеса может показаться пессимистической, но она вызывает катарсис. Происходит нравственное очищение. При другом способе выражения это грустная история о потерянных людях. У Вампилова это — крупные личности, и становятся они таковыми на наших глазах. Это великолепная драматургия... Необходимо принести в каждом характере его прошлое. Громадные накопления произошли в прошлом, и сегодня они определяют поступки, конфликты, все поведение действующих лиц пьесы. Нет ни одного обстоятельства, которое не было бы доведено до максимума. Максимальное обострение предлагаемых обстоятельств — эта формула Немировича-Данченко должна стать для нас определяющей в репетиционных поисках. Ничего здесь не начинается с нуля, но в то же время как будто бы с нуля... Все наэлектризовано, все вибрирует в этом захолустье...

И у каждого есть свое субъективное оправдание. В пьесе нет отрицательных персонажей».

«Прошлым летом в Чулимске» — это пронзительный спектакль о бессмысленном существовании людей, которые пьют чай (а чаще не чай), едят, носят пиджаки, а тем временем проходит их жизнь, неостановимое время катится и катится вперед, туда, где им, скорее всего, не найдется места. Не случайно на репетициях Товстоногов нередко вспоминал Чехова: «Это открыл Чехов — отставание от того, что человек понимает, по отношению к тому, что с ним происходит. Слова рождаются раньше, чем чувства».

Это конкретное замечание относилось не только к сцене, когда Шаманов внезапно осознает влюбленность Валентины и влюбляется в нее сам. Именно «чеховским ключом» отворял Товстоногов самые современные и самые потаенные дверцы человеческих взаимоотношений в пьесе Александра Вампилова, и это делало его болезненно острой, живую драматургию неповторимой. Товстоногов и не скрывал своего «приема»; на одном из лабораторных занятий он прямо сказал, что к пьесам Вампилова подходит так же, как к пьесам Чехова: «Это настоящая, большая драматургия, где нет ни одной случайной реплики, ни одного лишнего слова.

Тем не менее нередки случаи, когда и Вампилова начинают «выпрямлять», ремонтируют его текст. Меня это всегда удивляет — до автора еще добраться надо, до сути его конфликтов, образов, до жанровых и стилистических особенностей его пьес. Здесь снова срабатывает стандарт нашего режиссерского мышления — раз современный автор, значит он

непрерывно требует нашего вмешательства. А невдомек, что это на уровне классики написано».

По Товстоногову, все персонажи пьесы «Прошлым летом в Чулимске» глубоко погружены в свое состояние неудовлетворенности, апатии: это и Шаманов (К. Лавров), утративший жизненный стержень, «хребет»; и наглый, не ведающий никаких нравственных норм Пашка (в этой роли дебютировал на Сцене БДТ молодой куйбышевский артист Юрий Демич, едва ли не сразу ставший полноправной звездой на товстоноговском небосклоне, усеянном звездами); и уставшая от жизни Анна (В. Ковель); это и другие провинциальные обыватели, точно, поистине ювелирно сыгранные О. Борисовым, Е. Копеляном, Н. Трофимовым...

Режиссер обнаружил в вампиловском повествовании подлинно чеховскую природу и тем самым опроверг расхожее мнение о том, что таланту и темпераменту Товстоногова куда ближе Горький, нежели Чехов. Нет, близость театра к автору измерялась для него отнюдь не именами — невымышленной современностью. «Классическая пьеса — это пьеса о прошлом, написанная сегодня», — говорил Георгий Александрович и, может быть, добавлял для себя: а современная — это пьеса, в которой возникает ощущение моста, соединяющего прошлое (традиции) и будущее (гадательное, едва видимое).

Лишь действие происходит в настоящем, сегодня...

Отдавая должное драматургии Александра Вампилова в целом, большинство театральных критиков считает вершиной его творчества «Утиную охоту», пьесу, о которой кинорежиссер Ю. Клепиков сказал: «В 29 лет он написал своего “Ревизора”...» Но «Прошлым летом в Чулимске», на мой взгляд, не менее совершенное и «вампиловское» по духу и строю произведение.

В этой связи интересно вспомнить статью критика Марии Седых, опубликованную в журнале «Театр», в которой она сравнивала спектакли В. Андреева (Московский театр им. М. Н. Ермоловой) и Г. Товстоногова. Отдавая предпочтение первому, Седых отмечает, что спектакль Большого драматического «выстроен с той последовательностью и железной логикой, которые всегда отличают постановки Г. Товстоногова. Его режиссуре присуще стремление к обобщениям. Порой на этом пути возникают некоторые издержки. Он умеет мастерски “оживить” придуманную конструкцию спектакля, но, если внимательно приглядитесь, вы сумеете рассмотреть каркас. Зная заранее, что в поставленном им спектакле всякое “повешенное ружье” обязательно где-нибудь да выстрелит, вы иногда не в силах отказать себе в удовольствии предугадать логику режиссера. Вы как

бы защищаете себя от возможности попасть в расставленные им западни... <...>

Но не надейтесь, что вы умней, тоньше и прозорливей режиссера, настанет момент, и вы обязательно “попадётесь”. Наверное, ради этих минут мы и ходим в театр. Разгадывать загадки — дело хоть и хитрое, но нужное. Зато какое удовольствие быть одураченным!»

Да, время показало, что и Вампилов, и Товстоногов куда прозорливее, умнее и тоньше нас... Видимо, и у драматурга, и у режиссера было какое-то совсем иное восприятие происходящего, если, например, один критик видел в «Чулимске» оптимистические настроения, другой говорил о бытовой драме, а третий о том самом пресловутом добре, которое может утвердить себя только с помощью кулаков... Для авторов же спектакля метафора забора, который все разрушают, а одна лишь Валентина неустанно чинит, становилась метафорой вне быта и вне абстракций. Это был по-разному осознаваемый смысл жизни; кто-то создан для того, чтобы вольно или невольно ломать, а кто-то — для того, чтобы созидать. В самом широком смысле — забор, завод, искусство, театр...

И оба они владели «тайным знанием»: это — вечная тема, начинающаяся в далеком-далеком прошлом и не завершающаяся ни в каком, пусть и самом отдаленном будущем.

1974–1975 годы были для Большого драматического театра и для Георгия Александровича Товстоногова необыкновенно удачными, счастливыми. Спектакли «Прошлым летом в Чулимске» Александра Вампилова, «Энергичные люди» Василия Шукшина, «Три мешка сорной пшеницы» Владимира Тендрякова, «История лошади» по Л. Толстому собирали аншлаги. В 1976 году Дина Шварц вспоминала в своем дневнике:

«Беседа Г. А. с Р. Николаевым (в начале 1970-х заведовал отделом культуры в Ленинградском обкоме КПСС. — Я. С.).

В завуалированной форме Г. А. предложено было подать заявление об уходе. Николаев ссылался на выражение Ленина: “Одна ошибка — это ошибка, две ошибки — две ошибки, три ошибки — линия”.

— А у вас в театре четыре: “Прошлым летом в Чулимске”, “Энергичные люди”, “Три мешка сорной пшеницы”, “История лошади”.

(А гророс — один из счастливейших, удачных сезонов!)

— Ваш плюс — “Протокол одного заседания” (пьеса А. Гельмана, очень популярная в советском театральном репертуаре. — Н. С.), это — исключение. Вы сами этот спектакль не цените.

Через несколько дней Р. Николаев был снят из обкома и переведен на телевидение.

Г. А. остался на своем посту. Что это было?»

Задавая самой себе этот риторический вопрос, Дина Морисовна хорошо знала ответ: это была политика, обычная в своем изощренном иезуитстве политика чиновников от искусства, которым состояние тихого застоя, невозмутимого ничем спокойствия было дороже всего. А уж истины — тем более. Как тут не вспомнить классику: «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман...»

Но это была и «линия» (как верно угадал чиновник Николаев). Выстраданная и в определенном смысле отчаянная линия Товстоногова, уставшего от компромиссов. Да, он, конечно, помнил слова Немировича-Данченко о том, что театр — это компромисс, но действительность заставила Георгия Александровича трактовать этот тезис значительно шире того смысла, который вкладывал в свои слова Владимир Иванович.

Познакомившись с творчеством Александра Вампилова, затем Василия Шукшина, Владимира Тендрякова, Георгий Александрович понял: его надежды на то, что придет в театр настоящая современная литература, способная перевернуть не только стереотипные представления о нашей реальности, но и самую театральность выявить острее, жестче, пронзительнее, — сбылись.

Когда говоришь о спектакле «Энеричные люди» с «нетеатральными» людьми, в большинстве случаев они непременно вспоминают блистательный эстрадный номер Аристарха (Е. Лебедева), пытающегося с помощью полотенца, переброшенного через шею, подтянуть ко рту утреннюю рюмку водки, необходимую, чтобы прийти в себя после бурной ночи. Этот фрагмент спектакля нередко исполнялся в разного рода концертах, неизменно вызывая смех и аплодисменты зрителей, покоренных и пластикой актеров, и самым анекдотическим сюжетом взаимоотношений супругов, сыгранных Евгением Лебедевым и Эммой Поповой (позже роль жены Аристарха играла ослепительная Валентина Ковель).

Это была первая постановка произведений Василия Шукшина в театре и едва ли не единственная, где благодаря мастерству Георгия Александровича Товстоногова анекдот не растворился в пафосе разоблачения современного мещанства, не потеснился сатирическими красками, а проявился как самостоятельный и весьма театральный жанр. Кто-то из критиков писал о «скверном анекдоте» Шукшина, не расслышав в собственных словах той глубокой полемичности, что резко разделяет ставшее привычным словосочетание с невымысленной современностью. Да, персонажи Шукшина, мелкие, гадкие, смешные, пошлые, ходили по улицам, порой собирались в зрительном зале, были нашими соседями,

коллегами, и мы не пытались искать в них черты антигероев Достоевского. Голос самого Василия Шукшина, чуть глуховатый, почти без акцентированных интонаций, сопровождал спектакль ремарками, записанными на пленку, и этот обычный «ход» как будто сближал «энергичных людей» со зрителями.

Здесь не было и тени «поэзии пьянства», присущей героям Александра Вампилова; здесь не было и следа чеховской печали; здесь царила иная атмосфера — грубоватого, солоноватого, но очень смешного анекдота, рассказанного в компании близких людей. И было здесь принципиально новое для Товстоногова и Большого драматического театра построение спектакля: он одинаково воспринимался и в своей целостности, и по частям, потому так охотно игрался артистами и принимался зрителями не только в зале БДТ, но и на концертных площадках.

Премьера спектакля состоялась 22 июня 1974 года, и с той поры «Энергичные люди» несколько десятилетий оставались в репертуаре Большого драматического, неизменно вызывая восторг зрителей своим неподдельным весельем, своей яркой театральной сущностью.

«В отношении Товстоногова к новым именам — В. Шукшину, А. Вампилову — пиетет сочетался с надеждой, — отмечала Е. Горфункель. — ...он всегда ждал драматургических открытий и помогал им, чем мог. То есть постановкой в своем театре. Он продвигал пьесу за свежесть выдумки, за смелость мысли, за актуальность темы, если даже других достоинств явно не хватало. Были счастливые случаи, когда все имелось в одном произведении плюс художественная оригинальность. Редкие случаи».

Одним из таких редких случаев был спектакль «Три мешка сорной пшеницы», поставленный по повести Владимира Тендрякова, — «воспоминание в трех частях», посвященное 30-летию Победы в Великой Отечественной войне. Премьера состоялась 27 декабря 1974 года, почти за полгода до праздника, и едва не стала для Большого драматического знаком бед.

Дина Шварц вспоминает впечатление, произведенное на нее повестью, опубликованной в популярном среди интеллигенции журнале «Наш современник»: «Какая боль! Какая совесть!» И Георгий Александрович увлекся повестью Тендрякова, позвонил автору и предложил написать инсценировку для театра. Но Владимир Федорович Тендряков, человек тонкий, интеллигентный, считал, что каждый должен заниматься своим делом, он не был драматургом, не знал театр настолько, чтобы ощутить силу диалога, действия, сценического конфликта. И предложил Товстоногову и Шварц самим заняться инсценировкой.

«Делайте сами, — записала в дневнике Дина Морисовна этот телефонный разговор. — Мне очень лестно, что вы так увлечены, но должен вас предупредить — это вероятнее всего не разрешат. Я удивлен, что удалось напечатать».

За работу взялись с энтузиазмом. Еще бы! — незавуалированная антисталинская направленность «Трех мешков...», честный, прямой рассказ о нищете русской деревни в конце войны; настоящая литература. Георгий Александрович и Дина Морисовна отложили все дела — они бережно, точно переводили прозу на язык театра и для того, чтобы всем становилось очевидным: речь идет не о далеком 1944-м, а о дне сегодняшнем, — ввели новое действующее лицо — Евгения Тулупова-старшего, который прожил вместе со своей страной эти тридцать послевоенных лет и из дня нынешнего, из 1970-х, оглядывается на Женюку Тулупова, комсомольского вожака, раненного на фронте.

В этом состарившемся персонаже, рассказывает Шварц, «явственно проступали черты и биография автора. В. Ф. Тендрякову мысль о старшем Тулупове понравилась чрезвычайно. Он даже скромно сказал: “Вы подняли мою повесть на новую ступень”. Для нас это было не просто комплиментом, а поводом приобщить автора к работе над инсценировкой, в которой он раньше участия не принимал. Мы попросили его прописать диалоги двух Тулуповых, младшего и старшего. Он охотно согласился и написал лаконичные, замечательные диалоги».

Товстоногов был настолько увлечен работой, что все время искал большей достоверности. В дневниках Олега Борисова описан такой эпизод: Георгий Александрович решил, что в спектакле должны быть живые собаки, потому что в повести Тендрякова о них много говорится. «Товстоногов настаивал, чтобы мы с Давидом Либуркиным (режиссер спектакля. — Н. С.) поехали на живодерню: “Видите ли, Олег... это как “Птицы” Хичкока. Вы видели в Доме кино? Как они крыльями машут над городом!.. Но там это проклятье, а в нашем случае собаки — совесть народа... И укусят могут, как эти птицы. И в щеку лизнут, если человека уважают... Нет, чем больше я об этом думаю, тем гениальней я нахожу эту идею!”

Видимо, он немного остыл, когда задумался, как это реально сделать. Если сначала речь шла о стае (“Что нам стоит в этом любимом народом театре завести стаю собак!”), то потом все-таки остановился только на двух».

Далее следует душераздирающая история о поездке на живодерню — человеческие глаза собак, глядящих на Борисова и Либуркина из клетки,

долго еще преследовали артиста. Они выбрали двух, и после недельного карантина собаки оказались в БДТ.

Товстоногов радовался как дитя. «Прошел мимо вольера, — записал в дневнике Борисов, — построенного посреди театрального дворика. Его насмешила надпись на будке: “Никому, кроме Борисова и Хильтовой собак не кормить”. На репетиции спрашивает: “Это правда, Олег, что вы каждый день встаете в шесть утра, чтобы их кормить? И что, кормите три раза в день?” — “Кормлю и выгуливаю, — констатировал я. — Деньги театр выделил, по рублю в день на собаку”. — “Хм... неплохие деньги...”

Но в какой-то момент собаки стали его раздражать. Однажды Ванечка (такое имя Борисов дал одной из собак. — *Н. С.*) ни с того ни с сего завилял хвостом и зачесался. “Почему он виляет? И что — у него блохи? Олег, вы мне можете сказать, почему у него блохи?” — *Г. А.* нервно вскочил с кресла и побежал по направлению ко мне. “Это он вас поприветствовал, Георгий Александрович”, — попробовал выкрутиться я. “Олег, нам не нужен такой натурализм, такая... каудальность!” — выпалил раздраженный шеф. В зале все замерли. Естественно, никто не знал, что это такое — каудальность. *Г. А.* был доволен произведенным эффектом. Всем своим видом показал, что это слово вырвалось случайно, что он не хотел никого унижить своей образованностью: “Я забыл вам сказать, что это слово произошло от латинского “хвост”. Я имел в виду, что нам не стоит зависеть от хвоста собаки!”»

Забавно, но в каком-то смысле слова оказались пророческими.

И если бы можно было зависеть только от собачьего хвоста!..

Во время первого прогона «на зрителе» произошел казус. Очень плохо чувствовал себя Копелян, Товстоногов остановил репетицию, попросив повторить. «А тут еще одна напасть, — вспоминал Борисов, — заскулил Малыш (вторая собака. — *Н. С.*). “Уберите собаку!” — закричал Товстоногов. “Как же ее убрать, если сейчас ее выход?” — психовал уже я. *Г. А.* был непоколебим: “Если он не замолчит, мы этих собак вообще уберем — к чертовой матери! Они не понимают хорошего обращения”. А пес, как на зло, скулил все сильнее. Я быстро подбежал к нему, к этому маленькому идиоту, и влепил ему “пощечину”, трясая изо всех сил его морду. Орал на него благим матом: “Если ты сейчас же не прекратишь выть, то тебя отправят обратно на живодерню! Ты понимаешь, засранец ты эдакий, он все может, ведь он здесь главный — не я! Из тебя сделают котлету!” Малыш вытаращил на меня глаза и... как ни странно, затих.

На *Г. А.* это произвело впечатление — он слышал мой голос, доносившийся из-за кулис: “Мне очень понравился ваш монолог, Олег! Это

талантливо! И главное, мотивировки верные”».

На генеральном прогоне собаки «сорвали аплодисменты». Товстоногов оценил собачью импровизацию, когда Малыш лизнул Тулупова-Демича в губы во время реплики Кистирева-Борисова: «Вы считаете, что все человечество глупо?» — и в антракте пожал лапы собакам со словами: «Нельзя ли это как-нибудь закрепить, молодые люди?»

И шикарным жестом достал из кармана два куска колбасы...

Судьба спектакля «Три мешка сорной пшеницы» оказалась несчастливой.

Как и предполагал Тендряков, его пытались запретить, сразу после выхода последовали критические статьи, в которых подвергалась сомнению та правда о войне, что пульсировала в повести и спектакле, укрупненная самим «зеркалом сцены» и масштабом личности и мастерства занятых в нем актеров.

«На сдачу начальники прислали своих замов, — записал в дневнике Олег Борисов. — Приехала московская чиновница с сумочкой из крокодиловой кожи. После сдачи, вытирая слезу — такую же крокодиловую, — дрожащим голосом произнесла: “С эмоциональной точки зрения потрясает. Теперь давайте делать конструктивные замечания”. Г. А., почувствовав их растерянность, отрезал: “Я не приму ни одного конструктивного замечания!”

Теперь никто не знает, что делать: казнить или миловать. Никто не хочет взять на себя ответственность... Наконец... вызывает Романов. В театре — траур, никто не ждет ничего хорошего. Г. А. пишет заявление об уходе и держит его в кармане — наготове.

...Когда Товстоногов появился в театре после Смольного, все вздохнули с облегчением. Он сиял: “Романов на “Три мешка” не придет! Фурцева на “Генриха” пришла — вот и обос...сь! Оказывается, нужно радоваться, когда начальник про тебя не вспоминает. Романов мне так и сказал: “Цените, Георгий Александрович, что я у вас до сих пор на “Мешках” не был, цените! Если приду, спектакль придется закрыть”.

Г. А. сразу пригласил нас с Демичем и Стржельчиком в свой кабинет, и мы премьеру отметили».

Сразу после премьеры заболел, а вскоре и скончался Ефим Захарович Копелян — уникальный мастер, с которым Товстоногова связывали десятилетия работы на этой сцене.

Несчастливая судьба!..

В газете «Вечерний Ленинград» появилась рецензия, подписанная никому не известным именем М. Ильичев, в которой слова одного из

персонажей перетолковывались как характеристика спектакля: «война с затылка». Это было несправедливо и особенно больно для театра, решившегося показать неприукрашенную, непафосную войну; решившегося и сумевшего сделать достойный дар годовщине Победы. Победы, которая так непросто досталась советскому народу.

Отношение в Ленинграде к «Трем мешкам сорной пшеницы» сложилось столь определенно, что (по замечанию Е. Горфункель) театральные журналисты даже не стали, вопреки обычаю, ждать, что скажет о спектакле Москва, а поторопились высказать собственное негативное мнение. Поэтому ленинградец писатель Даниил Гранин свою статью опубликовал не в родном городе, а в Москве, в «Комсомольской правде».

«Может быть, самое дорогое в этом спектакле то, что на протяжении трех действий неотрывно следишь, как в спорах, поступках, в любви, в признаниях формируется душа Женьки Тулупова, — писал Гранин, — крепнет его убежденность. Он появляется перед нами, влюбленный в книжку Томмазо Кампанеллы “Город Солнца”. Он всем цитирует, читает эту великую утопию. Он хочет жить по ней... В конце, прощаясь с нами, он прощается и с этой книжкой. Она ему не нужна. Он понял, что утопия не раз мешала ему и обманывала. Жизнь требует иного, она мудрее придуманного будущего... <...>

Это все наши собственные воспоминания.

Есть минуты, когда сцена исчезает. Разглядываешь минувшее, и вдруг понимаешь глубинную связь с ним. Связь не только через память, а связь через единство всех поколений, связь через хлеб, ведь мы и ныне едим тот же хлеб, возвращенный на тех же полях Нижней Ечмы и Княжиц».

Если мы вернемся памятью на полтора-два десятилетия назад от того момента, когда в Большой драматический вошли Вампилов, Тендряков, Шукшин, а чуть позже и открытый Товстоноговым Александр Гельман, мы вновь поразимся тем безликим названиям пьес, навсегда ушедших за пределы истории литературы, истории театра, которые Георгий Александрович вынужден был ставить и в Тбилиси, и в Москве, и в Ленинграде. Если и запомнились чем-то эти пьесы, то именно тем, что ставил их Товстоногов, каким-то немислимым чудом, каким-то уникальным своим даром сумевший пусть и на короткое время, но возвести их в ранг театральной литературы: «Я много ставил слабых пьес в своей жизни, — признавался Товстоногов, — но без внутренней опоры ни за одну не брался. Только материал, в котором что-то увлекает!».

Хотя бы «что-то» — направленность, атмосфера. Он искал и находил

всегда свой режиссерский «манок». Почти всегда.

А множество обращений к классике — это ведь не только высокий вкус и любовь режиссера, это и ощущение безнадежности, когда невозможно высказать свою мысль, свое чувство с помощью современной литературы. И инсценировки великих романов Достоевского — это не только желание приобщить к миру писателя новые читательские поколения, не только высокая эстетическая и этическая планка, которую режиссер видит перед собой, но и возможность не переписывать беспомощные полотна современных писателей, где подлинной жизни куда меньше, чем в произведениях, созданных столетие назад.

Товстоногов наконец-то дождался часа, когда они пришли, писатели честные, ничего не приукрашивающие. Пусть разной степенью таланта одарил Бог, пусть разные проблемы видят они перед собой — главное, что настоящая, живая жизнь пробилась из-за стен театра на подмостки.

Он слишком долго ждал этого, чтобы в каком-то смысле не потерять голову от радости: перестал осторожничать, разбавлять «опасные» имена и названия кондовой проходимостью других произведений, которым не было числа. Забыл о своей дипломатичности, утратил чувство опасности, а она притаилась совсем рядом.

Всесильный ленинградский вождь Романов предложил Кириллу Лаврову «свергнуть» скрытого диссидента Товстоногова, разделив власть в театре с В. Стржельчиком.

«Виноват ли Кирилл, что всем нравится? — писала в дневнике Дина Морисовна. — Именно тогда Лавров объяснил, почему театром должен руководить Товстоногов, а не он в паре со Стржельчиком. Это было трудное время...»

Следующим был спектакль «Протокол одного заседания» Александра Гельмана — спектакль, который упомянутый уже Р. Николаев противопоставлял «трем ошибкам» Большого драматического. Но это не значило, что Товстоногов опомнился. На самом деле это было продолжение своей «линии».

На занятиях режиссерской лаборатории речь об этом спектакле Большого драматического заходила довольно часто. Ничего странного в этом нет: режиссеры искали современный материал и обнаружили в пьесах А. Гельмана «золотое зернышко».

В споре с одним из участников лаборатории о производственной драматургии Георгий Александрович спросил: «Вы слышали, как зал принимал “Протокол одного заседания”? Как же можно игнорировать то обстоятельство, что люди выходят из зала взволнованные? Они живут

этим проблемами и, когда слышат со сцены честный разговор на затрагивающие их темы, театр становится им интересным. Нельзя проходить мимо этого. И если вы лично не приемлете такую драматургию, значит, вы не живете проблемами, которые волнуют миллионы людей.

Мы не можем предъявить производственной драматургии претензии с позиций эстетики Чехова или Достоевского, надо судить ее по ее законам, а это законы публицистические. <...>

У Гельмана каждая пьеса драматургически сделана с точностью шахматной партии — он умеет найти неожиданные повороты, до самого последнего мгновения сохраняет свежесть, небанальность ходов. Нужно ценить такое мастерство.

Гельман — публицист. Его волнуют проблемы, о которых он пишет, они жизненные, актуальные, драматург бросает их в зал и находит отклик. Как можно это игнорировать? Театр не может существовать только на глубинных произведениях классики, он обязан затрагивать болевые точки нашей действительности. Это и делает театр живым и подлинно современным».

Какая горячая отповедь!.. Читаешь эти слова Товстоногова и ловишь себя на мысли: уж не из пушки ли по воробьям? Уж не самоубеждение ли — подобное страстное отстаивание «производственной драматургии», которая в принципе, как жанр, Товстоногову никогда не была близка? Ведь даже когда ставил откровенно «производственные» пьесы, он искал и находил в них иную точку опоры: характеры, так или иначе проявляющие складывающиеся ситуации...

Но если мы вспомним ту конкретную эпоху, о которой идет речь, середину 1970-х годов, мы поймем, насколько точен был товстоноговский посыл — в драматургии Гельмана его увлек не производственный конфликт, а острая публицистическая направленность, этический масштаб проблемы: идейная битва отсталого начальника и передового бригадира. Сверхзадача спектакля, действительно, находилась в зале — иначе в финале спектакля, на вопрос: «Кто за предложение Потапова?», не выросли бы лес рук в партере, забывшем на те несколько часов, в которые умещалось действие, о том, что они находятся в театре.

Одной из замечательных находок режиссера было то, что действие «Протокола одного заседания» происходило на круге, совершавшем за два часа сценического действия полный оборот: к финалу спектакля все оказывались на том месте, с которого начинался спектакль, а вот этические координаты сменялись полностью. В этом, казалось бы, незамысловатом решении содержалась обнадеживающая метафора: не все возвращается «на

круги своя»...

С почти трехдесятилетней дистанции многое воспринимается по-другому, мы почему-то часто относимся к прошлому снисходительно, словно похлопывая время по плечу: мол, что с них взять, с этих великих, которые и того недоглядели, и этого недопоняли, и не туда свернули, и не сюда вышли... Именно такое «снисхождение» породило мнение, что Товстоногов «тешил себя уровнем театрального “разговора”, культурной дискуссии и ее нравственным смыслом».

Нет, он ничем не тешил себя — он искал, мучительно искал подлинной связи зала и сцены; не контакта между парой-тройкой звезд и горсткой интеллектуалов-ценителей из первых нескольких рядов партера, а того отклика, который вслед за своими учителями, Станиславским и Немировичем-Данченко, Поповым и Лобановым, считал *сверхзадачей*. И она не могла найтись однажды и навсегда; она возникала каждый раз, с каждым новым спектаклем, словно в первый и последний раз. Менялось время, менялся зрительный зал, менялись не только внешние требования, предъявляемые театральному искусству чиновниками, но и те внутренние требования, без которых нельзя претендовать на звание Мастера.

Их надо было расслышать — эти колебания, эти магнитные волны. Их надо было уловить, запечатлеть — даже если они не совсем отвечали душевному складу художника, его интеллектуальным запросам.

И даже если совсем не отвечали. Но они шли из зрительного зала, с улиц и площадей города, наравне с теми высокими чувствами и мыслями, которыми были одержимы передовые круги советской интеллигенции.

Порой это становилось мучительно — работать для масс. Но все же это было не так жестко регламентировано, как в 1950-е годы, когда Товстоногов прошел «все круги ада», переписывая современные пьесы. И, кто знает, может быть, в это время Георгий Александрович вновь вспоминал своих учителей, А. Попова и А. Лобанова, пытавшихся, а порой и действительно находивших романтику в прямой связи со зрительным залом. Во всяком случае, без контакта с большинством Товстоногов, действительно, работать не мог. Обращение к драматургии А. Гельмана было для него осознанным выбором, а не лукавым стремлением заслужить почести и славу. Другое дело, что, возведя подобную драматургию в ранг высокой театральной литературы, он мог требовать и почестей, и славы, потому что имел на это право.

Казалось, бдительное начальство могло вздохнуть с облегчением после «Протокола одного заседания» — похоже, Товстоногов прислушался к словам Николаева об ошибках и изменил «линию». Но благодумствовало

начальство недолго.

После пьесы Александра Гельмана в афише Большого драматического появилась «История лошади». Премьера этого спектакля состоялась 27 ноября 1975 года — этот день вошел в историю не только отечественного, но и мирового театра.

«Почему стало возможно неожиданное и на первый взгляд парадоксальное решение “Истории лошади” в нашем театре? — говорил Товстоногов на одном из занятий лабораторий. — Потому что оно заложено в рассказе Л. Толстого “Холстомер”. Вчитайтесь внимательно в текст и вы ощутите не только толстовскую мудрость и толстовскую боль за все живое на земле, но и толстовскую иронию. Интеллектуальная лошадь рассуждает о людях, о собственности, о социальных проблемах. Но история лошади в рассказе — лишь первый его пласт, а за ним встает судьба русского крестьянина, русского человека вообще. Авторский способ мышления поражает здесь неожиданностью, но именно парадоксальный интеллектуализм лошади не только давал право на наивное театральное решение, но и подталкивал к нему, как к единственно возможному для данного произведения. Чем элементарнее, чем проще выразительные средства, тем вернее по отношению к автору».

Да, необходима была именно та светлая, за душу берущая наивность, что проявлялась в сценах, когда новорожденный Холстомер (Е. Лебедев) следил за кружащейся над ним бабочкой, насаженной на проволоку, им же, артистом, управляемую. Бабочка появлялась и перед самой смертью Холстомера — последним видением, запечатленным в гаснущем навсегда сознании.

Человека?

Лошади?

Эта высокая наивность проявится и тогда, когда гибель лошади обозначится красной шелковой лентой, выхваченной из-под горловины рубашки и протянувшейся через всю грудь; когда кобыла Вязопуриха (В. Ковель) и жеребец Милый (М. Волков) будут представлять перед нами то лошадьми, то людьми: Матье и Мари; офицером и Бобринским.

И в каждом из этих эпизодов вместе и по отдельности философия Толстого выявится объемно и трагически, внятно и для интеллектуального зрителя, и для неофита.

В одной из статей Товстоногов писал, что никогда не мог понять разделение театра на «психологический» и «условный» — «История лошади» это случай абсолютно органичного сочетания методологии Станиславского и эстетики Б. Брехта. Это театральное открытие, создание

принципиально новой формы сценической условности, наполненной глубоким содержанием и тонкой психологией. Ко времени этой постановки Товстоногов накопил солидный опыт создания музыкальных спектаклей, но это был менее всего музыкальный спектакль, мюзикл. Это была высокая толстовская тенденциозность, возведенная в степень высокого музыкального переживания. А. Смелянский справедливо отмечал, что «поучительство в квадрате» в этом спектакле позволяет зрителю ощутить близость Толстого к Шекспиру и, одновременно, к архаической народной игровой стихии.

В финале спектакля, после гибели Холстомера, на сцену выходят артисты Евгений Лебедев и Олег Басилашвили, игравший князя Серпуховского, в своем «человеческом» обличье, чтобы прочесть последние строки повести Толстого: «Через неделю валялись у кирпичного сарая только большой череп и два мослака, остальное все было растаскано. На лето мужик, собиравший кости, унес и эти мослаки и пустил их в дело.

Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились»...

Автором инсценировки и музыкального оформления (последнее — вместе с С. Веткиным), режиссером спектакля был Марк Розовский. Георгий Александрович включился в работу позже. И по сей день нет-нет да возникнет спор о том, кого же считать полноправным автором этого спектакля? Марк Розовский, письменно и устно, при каждом удобном случае настаивает на том, что Товстоногов лишь «шлифовал» его замысел и сценическое решение. Наверное, так оно и было — появившийся в созданном Марком Розовским театре «У Никитских ворот» несколько десятилетий спустя спектакль «История лошади» это подтверждает: без соответствующей огранки алмаз бриллиантом чистой воды не становится. Без товстоноговской энергетики, без четко осознанной методологии шедевр не создается.

Тем не менее именно в этом тандеме Товстоногов-Розовский объективные критики усмотрели наиболее сильные стороны спектакля: сотрудничество двух режисеров, принадлежащих к разным поколениям, разным школам, наконец, во многом разнящимся эстетическим системам, обогатило, укрупнило образы «Истории лошади». Пожалуй, лишь один из критиков, тенденциозный Марк Любомудров, известный славянофил, упрекал Товстоногова за союз с Розовским. По его мысли, «зоологические мотивы сценического действия» свели всю драму жизни героя к «животно-биологическим неудачам», а влияние «несерьезного» Розовского губит

серьезность помыслов Товстоногова и традицию русского психологического театра.

Какова должна быть степень эстетической да и этической глухоты, чтобы не расслышать эмоционального взрыва и пафоса гражданственности, что скрывались в «вое Холстомера» (так называется эссе Евгения Лебедева о работе над спектаклем)?..

В «Истории лошади» на сцене Большого драматического моральные абсолюты Льва Николаевича Толстого предстают не в отсветах, а в мощном луче, охватывающем не только наше вчера, но и наше завтра. Юрий Рыбаков справедливо отметил две конфликтные природы спектакля: «Мудрая величавость толстовской прозы и наивная откровенность сценической игры создают художественную ткань спектакля. Да, на сцене изображаются лошади, актеры держат в руках хвосты и обмахиваются ими — ничего нет в этом удивительного. Зритель мгновенно оценивает откровенность приема и погружается в обжигающую глубину беспощадных толстовских вопросов к человеку. Выталкивающую глубину, ибо прямота вопросов мучительна, от них хочется спрятаться, уйти, где-нибудь уютно отсидеться. Сценически постигая Толстого и представляя его нам, Товстоногов создает вторую конфликтную природу спектакля, взаимные притягивания и отталкивания сцены и зала. Сверхзадача постановщика — заставить нас думать про это: о жизни и смерти, о добре и зле, о жестокости и жалости, о смысле жизни, о старости, наконец».

И сегодня, спустя почти три десятилетия, невозможно вспоминать этот спектакль без волнения. Для многих он стал подлинным открытием Толстого, и наверняка, если можно было бы повернуть время вспять, «История лошади» явилась бы истинным потрясением для тех, кто привык воспринимать театр лишь таким, каким он стал в конце XX — начале XXI века. Может быть, именно в наши дни, когда страна давно уже потеряла свою репутацию самой читающей в мире, откровением прозвучали бы со сцены слова Толстого: «Люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковы слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они уславливаются, чтобы только один говорил — мое. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре, говорит мое, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю, но это так... И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они

считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими».

Зрители приняли «Историю лошади» кто ошеломленно, кто восторженно. Равнодушных не было. Попасть на этот спектакль всегда было трудно. Никогда все желающие не могли уместиться даже в самом просторном зрительном зале. В один из приездов Большого драматического в Москву со спектаклем «История лошади» в битком набитом зале с трудом нашлось место, чтобы поставить стул для английского драматурга Эдварда Олби...

Примечателен эпизод, рассказанный Товстоноговым на одном из занятий лабораторий:

«На гастролях в Киеве, когда мы его (спектакль. — Н. С.) играли в первый раз, я вышел на сцену посмотреть, все ли в порядке, и помощник режиссера вдруг говорит мне: “Посмотрите вверх”. Я удивился — чего я там не видел, колосники и колосники, но все-таки взглянул. На колосниках штабелями лежали люди, не два-три человека, а масса людей, каким-то образом проникших в театр. Они лежали над сценой, над актерами, видели только их затылки, но пролежали так до конца спектакля».

Сегодня в моде слово «миссия». Правда, теперь у него несколько иное значение — так называют кратко и точно сформулированную цель общества, объединения. Творчество Георгия Александровича Товстоногова было миссией в прежнем, высоком смысле этого слова. И в «Истории лошади» эта гражданская и человеческая миссия режиссера проявилась наиболее полно, потому что в повести Толстого Георгий Александрович Товстоногов увидел то, чего, на его взгляд, так недоставало времени — высочайший уровень нравственных требований к личности. И никакая театральная условность не могла скрыть пафос режиссера, выбравшего в этот момент именно эту историю из всего многообразия отечественной классики.

«“Холстомер” обязательно должен был увидеть сцену, — писал в журнале “Нева” критик Н. Зайцев. — И не потому только, что повесть насыщена жизненным драматизмом. А еще и потому, что главную тему ее полнее всего, наиболее зримо и “диалектично” мог выявить именно живой актер, действующий на сцене одновременно “как человек” и “как лошадь”, со всей непосредственностью и органичностью перехода от одной ипостаси к другой».

После того как «История лошади» появилась на сцене Большого драматического, «ошибочная линия» Товстоногова стала для начальства совершенно очевидной. Строптивного режиссера надо было убирать из

«колыбели революции», как именовали тогда одни всерьез, другие с иронией Ленинград. Но — привычно ожидали «благословения» Москвы, а его все не было и не было.

Однако тучи сгущались, отдаленный рокот грома слышался все отчетливее...

Натела Александровна вспоминает:

«Было время, когда за ним постоянно ездила какая-то машина. Не так давно выяснилось, что наша квартира, не только телефон, но вся квартира круглосуточно прослушивалась. Гоголю все время таскали на какие-то проработки, поучали, воспитывали... Однажды вызвали “наверх” из-за меня: зачем я хожу в церковь?..

Он раздражался, расстраивался, болел. Очень вникал во все это, бесконечно говорил об этих людях, мешающих работать. Наверное, в этой ситуации должна была быть какая-то мудрость остранения, но ему этого дано не было...

Кто-то сказал Романову, что Товстоногов хочет остаться за границей. Какая чушь! — он десятки раз бывал за границей и, хотел бы, давно бы мог остаться, этому доносу поверили и запретили ехать на постановку “Идиота” в Гамбург. Огромную валютную неустойку заплатили из государственных денег за расторгнутый договор, но — не пустили...».

Лишь спустя несколько лет Товстоногову удастся поставить «Идиота» в гамбургском театре «Талия», и спектакль заставит немецкого зрителя вновь испытать потрясение от встречи с русским искусством. Но это будет позже, на исходе 1970-х годов.

Может быть, именно тогда, в середине 1970-х, Георгий Александрович начал подумывать о переезде в Москву?

Эти мысли появились не на пустом месте. В Москву его звали, а здесь, в Ленинграде, возникало ощущение, что его осторожно выталкивают из театра. Разумеется, не артисты — начальство...

Это было похоже на игру насытившейся уже кошки с мышью — не дать же ей убежать, если все равно знаешь: придет время и захочется полакомиться!.. Вроде бы БДТ оставался в почете и фаворе, но не раз Дина Шварц записывала в дневнике, что вот снова вышла статья, в которой Большой драматический «случайно» пропущен; вот снова где-то «ущипнули» Товстоногова, словно ненароком...

«Конечно, можно было не бояться тюрьмы и расстрела; вполне хватало “промываний”, которые делались в кулуарах, на уровне личных встреч с партаппаратом, — пишет Е. Горфункель. — Свои способы воспитания — уничтожение унижением, запреты и угрозы запретов,

изобретение административных шпилек, которые вкалывались по любому пустяку — применялись к Товстоногову успешно, поскольку он дорожил и творческим комфортом, и реноме, и человеческим благополучием, поскольку он принял условия службы, выполнял их честно, даже если начальство не нравилось. Трагикомический момент биографии Товстоногова заключался в том, что он сам бывало превращался в “генерала” или “начальника департамента” — когда сталкивался с критикой. Тогда в нем просыпался чиновный гнев, которым он в своем чрезмерном наступательном пафосе, как умел, оборонялся от настоящих или мнимых противников...

Благодеяние театра, во всяком случае внешнее, продолжалось, вся тяжесть удара пала лично на Товстоногова».

В этой характеристике содержится столько противоречий, что хочется разобраться в сентенции, одновременно обвинительной и оправдательной.

Георгий Александрович Товстоногов по определению не мог принадлежать к типу «генералов», «начальников департамента», потому что в отличие от них обладал *высочайшей культурой*.

Да, она была «помножена» на горячий южный темперамент, на вполне законное желание славы, на любовь к комфорту (не только творческому) и благам. Но его гнев на критиков был *не чиновным* — это была обычная человеческая ярость оттого, что не понимают, судят не по тем законам, которые избирает для себя художник, мастер. И от этого так же естественно возникала неприязнь, а порой и пренебрежение к тем, кто позволял себе публично выражать мнение, не достаточно аргументированное.

И тогда он становился желчным, высокомерным.

И тогда он переставал допускать к себе таких советчиков или судей.

Имел ли Товстоногов на это право?

Конечно, имел.

Тем более что существовал круг людей, которым он доверял, к чьей критике прислушивался, хотя и далеко не во всем соглашался. Он не «отлучил» от Большого драматического ни Константина Рудницкого, ни Александра Свободина, ни Юрия Рыбакова, ни многих других, хотя они не пели Товстоногову дифирамбы, а судили о его спектаклях честно.

«Он не всегда выигрывает, знает неудачи и полуудачи, однако следует самому себе, — писал А. П. Свободин в книге “Театральная площадь”, опубликованной в 1981 году. — ...Его спектакли стали аргументом в бесконечном диспуте о жизни и культуре, и аргумент этот не замкнут в наших границах: “товстоноговское” участвует в сценическом движении разных континентов.

...Он видится мне стайером на длинной дистанции жизни в театре. Он расчетливый стайер: бережет силы на всю дистанцию, бережет их для решающих рывков, отдыхает на малозначащих отрезках — и вновь выходит вперед, предлагая свой темп. Его тактика и стратегия поучительны. Оставаться самим собой становится все труднее: критика следит за ним так, как, может быть, она ни за кем не следит, и не прощает ему ничего — ни ошибок истинных, ни ошибок мнимых. Критика эта не безразлична — у каждого из ее представителей свой характер, свои методы: одни тратят жизнь на пристальное за ним наблюдение, другие критикуют “по случаю”. Но так или иначе обсуждение его спектаклей и дел становится чем-то вроде общественного течения, по крайней мере — общественным бытом.

Такова его профессия».

Нет, далеко все это от трагикомедии! Тем более что Е. Горфункель отдает себе отчет в том, что слава распределялась на всех участников спектакля, доставалось же одному лишь Товстоногову...

Каким-то образом так и не созревший до конца конфликт рассосался, Георгий Александрович остался в театре. Жизнь продолжалась, хотя напряжение последних двух сезонов не могло пройти бесследно ни для Большого драматического, ни для его руководителя.

В 1976 году в БДТ была только одна премьера — «Дачники» М. Горького, о которой Д. Золотницкий образно сказал: «Горький то спорит, то советует с Чеховым». Вероятно, «Дачники» были одним из самых чеховских спектаклей Товстоногова по Горькому — в нем жила удивительная атмосфера: не исчерпанности какого-то отрезка пути Большого драматического, как утверждали некоторые критики, несколько растерявшиеся от спектакля, а чего-то другого.

У кого-то подобное состояние проявляется в резком эмоциональном взрыве. У Георгия Александровича Товстоногова, человека темпераментного, получилось наоборот: это был выдох всего накопившегося после едва не разорвавшего легкие мощного вдоха предшествующих двух сезонов.

В «Дачниках» Товстоногова правила бал некая константа жизни как она есть. Никто не оплакивал ее, никто не боролся с ней. Персонажи Горького существовали в своем безвоздушном пространстве вполне комфортно; правда, по меткому замечанию А. Смелянского, «никогда еще... слово “жизнь” не звучало в такой омерзительной оркестровке».

Это и были «неприглушенные ударные» определенного периода жизни не одного лишь Товстоногова и его театра, но общества в целом.

Там, где у Горького был гнев на никчемных людей, пришедших в этот мир как дачники, снимающие на лето временный домик, у Товстоногова царило отчужденное презрение, едва ли не брезгливость. «Почти на всех персонажей Товстоногов смотрит ледяным взглядом, и в его холодности есть оттенок скупчивого равнодушия», — отмечал К. Рудницкий в статье, посвященной московским гастролям Большого драматического в 1977 году.

Но вряд ли правы те, кто говорил после премьеры «Дачников» о какой бы то ни было исчерпанности — эмоциональной или интеллектуальной — Товстоногова и его театра. Еще в «период ошибок», в один из самых звездных сезонов, Георгий Александрович задумал поставить спектакль по роману М. Шолохова «Тихий Дон».

Может быть, он отложил работу, потому что необходимо было «выдохнуть» накопившееся...

Может быть, «Дачники» действительно были реакцией издерганного творческого организма на чиновничье давление...

«В “Дачниках”, например, мне нужно было зыбкое пространство, — рассказывал Георгий Александрович на занятиях режиссерской лаборатории. — Этой пьесе противопоказаны четкие контуры, зыбкость задана в содержании и построении пьесы. Мне нужно было, чтобы люди не приходили и уходили, а как бы возникали и исчезали, чтобы на сцене не было ни одного реально существующего дерева, а было ощущение воздуха, распаханного пространства. И он (художник Эдуард Кочергин. — Н. С.) придумал оформление, суть которого мы определили словом “аквариум”. Кочергин даже свет изобрел такой, чтобы человеческие фигуры не давали тени».

Может быть, наконец такое вот соединение Чехова и Горького в атмосфере конкретной горьковской пьесы понадобилось Товстоногову, чтобы «остановиться, оглянуться» и вновь вернуться к мысли о том, как важно «перечитать заново» страницы нашей истории, уже не давней, а той, что ознаменовала начало XX столетия...

Чем ближе был конец века, тем внимательнее хотелось всмотреться в его начало, чтобы не пропустить важного, чтобы вновь осмыслить уроки истории и понять, как коварно порой повторяется в ней все, что было со страной, с людьми...

О том, как он работал над «Тихим Доном» (инсценировка писалась вместе с Диной Шварц, как и «Идиот», «Поднятая целина», «Три мешка сорной пшеницы» и еще многие другие пьесы), Георгий Александрович Товстоногов обстоятельно рассказал в статье, вошедшей в двухтомник «Зеркало сцены».

Сам долгий, сложный процесс подготовки Товстоногова к работе над спектаклем является свидетельством того, что «Тихий Дон» задумывался не как очередной подарок к очередной (хотя и весьма торжественной) дате — 60-летию Октября. Но многими именно так и воспринималась эта премьера, сыгранная впервые во время московских гастролей Большого драматического, 2 июня 1977 года. После пятилетнего перерыва в гастрольной традиции, когда БДТ надолго заряжал столицу впечатлениями, театр привез «Энергичных людей», «Историю лошади», «Три мешка сорной пшеницы», «Хануму», «Протокол одного заседания» и — инсценировку шолоховского романа.

Тем, кто не знает и не может помнить эти гастроли, наверное, невозможно объяснить, на какой пир духа пригласил зрителей Большой драматический!.. При разнообразии московской афиши, что была в те годы, при том, что театральные гурманы не пропускали премьеры О. Ефремова, Ю. Любимова, А. Эфроса, А. Гончарова, В. Плучека, Б. Равенских (в том же 1977-м поставившего в Малом театре «Царя Федора Иоанновича» с Иннокентием Смоктуновским в главной роли), Л. Хейфеца, М. Захарова, не говоря уже о многочисленных в то время гастролях, — афиша Большого драматического и имя Товстоногова влекли в зрительный зал толпы. Люди часами стояли в очередях, отмечались в списках ночами, чтобы своими глазами увидеть то, о чем слышали, читали, знали. Что предощущали от сочетания этих слов — БДТ и Товстоногов...

Тем более что все эти спектакли ленинградцы привезли впервые — увидев и оценив их, можно было сделать вывод о том пути, который прошел Большой драматический со времени последних гастролей.

А путь этот был очень интересным, потому что совершенно по-особому высвечивал время, отраженное театральной культурой Товстоногова и его театра.

Именно после этих 20-дневных гастролей появилась книга Юрия Рыбакова о Товстоногове и статья Константина Рудницкого «Истина страстей» в «Литературной газете» — осмысление творчества режиссера в целостности, его стиля, эстетики не самих по себе, а в контексте современного театрального процесса.

«Режиссерский дар Товстоногова глубочайше серьезен, — писал К. Рудницкий. — Фантазия покорна интеллекту, темперамент обуздан логикой, изобретательность послушна волевому напору, без колебаний отвергающему любые выдумки, даже и соблазнительные, но — посторонние, уводящие от намеченной цели. Такая сосредоточенная энергия связана с пристрастием к решениям крайним, предельным, остроте

и нервной напряженности очертаний спектакля. Туда, где он предчувствует правду, Товстоногов устремляется очертя голову, безоглядно, готовый любой ценой оплатить доступ “до оснований, до корней, до сердцевины”... Прием как таковой ему просто неинтересен. В средствах выразительности Товстоногов разборчив, даже привередлив. Смелые эксперименты и новшества его младших товарищей по профессии — Ю. Любимова, А. Эфроса, М. Захарова и других — он, конечно, учитывает, берет на заметку, но если уж использует в собственных постановках, то в оригинально интерпретированном, насыщенном другим смыслом, одновременно и упроченном, и переиначенном виде».

В отличие от других авторов XX века (в смысле творческих пристрастий Георгия Александровича) фигура Михаила Шолохова у критиков сомнений никогда не вызывала. Две товстоноговские постановки — «Поднятая целина» и «Тихий Дон» — свидетельствовали о глубоком интересе к истории страны и народа.

Это была черта поколения, к которому Георгий Александрович принадлежал — ощущать историю как часть личной биографии, переживая ее беду и чувствуя вину.

Это была одна из отличительных черт режиссерского дара Товстоногова — ощущать моменты исторических переломов особенно остро и болезненно, словно сам он был их непосредственным участником, а не просто человеком, задетым «по касательной».

Так родилась его этическая и эстетическая формула «Тихого Дона» — «человек и его место в окровавленном, ломающемся мире»: Григорий Мелехов, блистательно сыгранный Олегом Борисовым, стал тем центром, вокруг которого взметались вихри Гражданской войны, осколочного мироздания, залитого реками крови...

Через шестьдесят лет воссоздавая на сцене эпоху Гражданской войны, Товстоногов показывал, какой страшной ценой была оплачена Великая Октябрьская социалистическая революция. Этой ценой была жизнь человеческая.

Как верно отметила критик Е. Стишова: «...спектакль в целом решен как эпос души человеческой. А что же история? — спросите вы. А история прямо спроецирована на личность. Произведена смена оптики. И уже не личность введена в историю как зависящая от нее функция, а история внедрена в личность, в ее судьбу, в ее поступки и мысли». И именно эта смена оптики укрупняет, выводит на первый план то, что на протяжении десятилетий считалось второстепенным.

В инсценировке Г. Товстоногова и Д. Шварц все, казалось бы, чисто

литературные метафоры, были сохранены. Тихий Дон (в сценографии Эдуарда Кочергина — далекая полоска горизонта) «отзывался» своей световой, точно выстроенной партитурой изменений на все состояния героев: покой, кровь, смерть. И знаменитая шолоховская метафора черного солнца входила в спектакль, обозначая страшную минуту в жизни Григория Мелехова. И вздыбленная земля, словно перепаханная не только плугами мирных казаков, но еще раз, поверху, грубыми полосами войны, сеющей кости и щедро поливающей свой посев кровью, — все то, что было так ценно и важно для филологов, вошло в плоть театрального зрелища и по-особому организовало его.

Совершенно естественно возникала и крепла крамольная по тем временам мысль о том, что мы — наследники не идеалов революции, а трагедии Григория Мелехова. И далеко не все счета нами уже оплачены.

Забавный, хотя и весьма характерный эпизод вспоминает в своих дневниках Олег Борисов:

«...на репетициях “Тихого Дона”... Басилашвили распекал меня — Гришку Мелехова — за отсутствие манер: “Во время еды ты руки вытираешь либо о волосы, либо о голенище сапог. А ногти на пальцах либо обкусываешь, либо срезаешь кончиком шашки! В вопросах приличия ты просто пробка”. Товстоногов просит меня ответить “с надрывом” — задело за живое! Отвечаю именно так: “Это я у вас пробка! А вот погоди, дай срок, перейду к красным, у них я буду тяжелей свинца! И тогда уж не попадайтесь мне приличные и образованные даррмо-е-ды!” Басилашвили передернуло, а Товстоногов моей репликой доволен, хвалит: “Не собираетесь ли вы, Олег, и в самом деле переметнуться к “красным”? Я слышал, вас уже склоняют...”

Действительно, опасность нависла. Как дамоклов меч. Уже третий месяц Пустохин, секретарь парткома, за мной ходит. По пятам. Не было заботы, так подай. Я — ему: болен, Толя. Действительно, лежу с гриппом, плохо себя чувствую. Он говорит: хочешь я к тебе с марлевой повязкой домой приду, сразу договоримся? Я — ему: Толя, ты как клещ, дай поболеть спокойно. Потом — съемки, уезжаю на десять дней в Москву. По возвращении звонит, не успел в дом войти: надо поговорить. Опять отлыниваю. Начинаются репетиции “Тихого Дона”, он как заладил: Григорий должен быть членом, ты не имеешь права... партия тебя признала... Я свои аргументы: посуди сам, Толя... Кому нужен мой Плещеев, мой Кистерев? Хочешь я расскажу тебе историю про киевского режиссера Сумарокова? Он долго отбивался, умолял свой партком: ну не могу я, у меня все в голове путается: эмпириокритицизм, прибавочная

стоимость... Его скрутили, заставили выступить на открытом собрании. Он долго готовился, понимал, что на карту поставлена его репутация. Захотел внести свежую струю. Положил грим, набрал побольше воздуха, встал посреди собрания и в самом неподходящем месте громогласно воскликнул: «Да здравствует наш совершенно потрясающий партком, совершенно умопомрачительное правительство и совершенно замечательное ЦК!!!» Больше ему никогда слова не давали. Навсегда вошел в историю театра, вписал себя золотыми буквами. Ты хочешь услышать от меня такую же здравицу?..»

После этого Анатолий Пустохин закручинился, особенно, когда Борисов вдохновенно нарисовал ему портрет истинного члена партии: красивый, высокий, голос звучный... «Да, — говорит, — на трибуну тебя не поставишь. Кочергин тоже не может в партию, он — католик. Пойду-ка я к Стржельчику, поговорю с ним. Как ты думаешь, согласится?..»

Трагедия вырождалась в откровенный фарс «сопутствий»: серьезные «датские» спектакли, особенно если ставят их беспартийные режиссеры, должны быть крепко оснащены коммунистической идеей изнутри...

Это порой смешило, порой раздражало, но никогда, ни при каких обстоятельствах не могло быть для Георгия Александровича Товстоногова и большинства его артистов предметом серьезных размышлений.

Спектакль «Тихий Дон» был удостоен Государственной премии СССР. Вместе с Товстоноговым ее получили Олег Борисов и Юрий Демич, сыгравший в спектакле Михаила Кошевого.

В цитируемой уже статье К. Рудницкого «Истина страстей» бегло упоминается спектакль «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти», поставленный по пьесе американского драматурга П. Зиндела на Малой сцене БДТ (режиссер Д. Либуркин) в 1977 году. В «звездный список» премьер Товстоногова он не входит, но в настроении Георгия Александровича той поры, в его восприятии жизни, театра, культуры, в отмеченной смене оптики эта пьеса может прояснить немаловажные моменты. Например, такой: Товстоногов выбрал на этот раз современную американскую пьесу, в которой «их нравы» не нуждались ни в осмеянии, ни в иронии. Почему? Потому, что они стали «нашими нравами». Он выбрал тему человеческого одиночества.

И это вполне естественно, что после эпической, подлинной трагедии личности «Тихого Дона» Товстоногов обратился к теме «маленького человека», разрушения семьи не на фоне измученного войнами и революциями мира — на фоне *равнодушия мира*, когда с трудом выстроенный уют трещит по всем швам. Неприятательные бледно-желтые

ноготки испытывают воздействие гамма-лучей Вселенной так же, как и какие-нибудь редкие экзотические растения. Но со временем, в отличие от экзотических растений, они приспособляются...

Вероятно, в пьесе П. Зиндела, драматурга отнюдь не первого ряда, Товстоногова привлекла именно эта метафора: цивилизация, развиваясь, уходит все дальше от конкретных потребностей человека и в итоге делает его одиноким и несчастным. Мысль не Бог вещь какая оригинальная и самобытная, но человеческий материал!.. Потому, наверное, можно забыть подробности спектакля «Влияние гамма-лучей...» в списке работ Товстоногова, в значительной степени определивших развитие театрального процесса. Но невозможно забыть Валентину Ковель в роли Беатрис, матери двух взрослых дочерей, осознавшей в какой-то миг всю беспросветность своего убогого существования, ужаснувшейся ему и заставившей зрителя испытать и этот ужас, и бессильное сочувствие...

И столь же естественным было включение в репертуар Большого драматического «Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, премьера которого состоялась 14 апреля 1978 года.

На этот раз Товстоногов и Шварц не писали инсценировку — Георгия Александровича вполне удовлетворила та, что была сделана Натальей Венкстерн для мхатовской постановки 1934 года. Тот спектакль, созданный В. Станицы — ным, Товстоногов смотрел не один раз в студенческие годы. Тогда он произвел на него очень сильное впечатление.

Сегодня, спустя четверть века, этот спектакль Г. А. Товстоногова остается в репертуаре театра. По-прежнему мистера Пиквика играет Николай Трофимов — трогательный и забавный, по-детски наивный и лукавый...

В статье «Поездка в Дингли Делл в приятной компании» критик Инна Соловьева дает исторический комментарий: «В Художественном театре пьесу Н. Венкстерн читали весной 1932 года (читал, к слову сказать, Михаил Афанасьевич Булгаков — он должен был и режиссировать ее). На обсуждении радовались, что это новый Диккенс, острый; дорожили, по-видимому, отталкиванием от того, что было передано в “Сверчке на печи”. Ставя “Пиквикский клуб” сегодня, Товстоногов делает это не для того, чтобы забыть, заслонить, оттолкнуться от давнего спектакля МХАТ; например, он даст просквозить здесь и памяти о нем и памяти о вовсе давнем “Сверчке”. Во всяком случае, когда зазвучит финальный вальс в Дингли Делле, когда зажгутся рождественские свечи, когда не найдется сил хорохориться у Джингля и ему захочется тоже сюда, — идиллию “Сверчка”, его мечту об идиллии, завещание идиллии так естественно вспомнить.

К идиллии Дингли Делла, к этой семейной идиллии, которой происходящие тут время от времени маленькие взрывы придают еще большую уютность, словно треск дров в камине, — к идиллии Дингли Делла Товстоногов присоединил едва ли не с десятков идиллий в других вариантах».

Это и так и не совсем так, потому что к понятию «идиллия» Георгий Александрович Товстоногов относился скорее с оттенком сарказма — по Салтыкову-Щедрину. Диккенс вызывал иные ощущения.

Трудно согласиться и с критиком, считающим, что спектакль этот был «подношением традиции и одновременно отдыхом и забавой для труппы». Конечно, в нем было и первое, и второе.

Но было и третье. Едва ли не самое главное.

Товстоногов любил Диккенса — для его поколения великий английский писатель означал куда больше, нежели литературное явление. Для тех, чьи детство, отрочество и юность пришлись на годы революции, войн, совпали с временем вымышленных идеалов, больших иллюзий и верного служения им, с эпохой постоянных перемен, для тех, кто знал, что такое нищета и голод, Диккенс был знаком какой-то завораживающей, бесконечно влекущей стабильности. Можно было преодолеть многое, зная, что Зло непременно будет наказано, Добро непременно восторжествует, в очаге уютно вспыхнет огонь и согреет замерзших, а весело закипевший чайник соберет всех на чашку горячего и ароматного чая, согревающего не только тело, но и озябшую душу. И будет петь свою песню сверчок...

Идиллия?

Что ж, в каком-то смысле да. Необходимая, вожденная.

Но разве только этим исчерпывается значение Диккенса?..

Да, для Георгия Александровича Товстоногова с годами все большую важность приобретало ощущение очага, которым он безмерно дорожил, — так сложилось, что ни одна из бывших рядом с ним женщин этого ощущения подарить не могла. Были две соединенные квартиры, где они жили вместе, семья Лебедевых и Георгий Александрович. После общих посиделок на уютной кухне, где хлопотала Натела Александровна, он уходил к себе — к своим мыслям, воспоминаниям, книгам. Особенно — книгам, потому что чтение было для Товстоногова образом жизни, образом мироощущения.

Как бы ни иронизировал Георгий Александрович по поводу своих персонажей — глуповатых, наивных, донкихотствующих, — он испытывал к ним нежность. Нежность, взрослую на глубокой культурной традиции, впитавшей детское восприятие Диккенса, юношеское увлечение

искусством Художественного театра, зрелую тоску по несбывшемуся в жизни. А еще нежность к «рядовому», негероичному, почти бытовому. И эта нежность позволяла Товстоногову возвысить быт до подлинной поэзии.

Так было в «Хануме».

Так было в «Пиквикском клубе».

Большинство критиков сходится во мнении, что после «Тихого Дона» Товстоногов «надорвался» и вступил «в период заката», что дальнейшие сезоны Большого драматического отмечены спектаклями более или менее интересными, но одинаково рядовыми и лишенными энергетики прежних товстоноговских работ. На страницах нашей книги это мнение не получит ни поддержки, ни развития.

Когда «Тихий Дон» увидел свет ramпы, Георгию Александровичу Товстоногову еще не исполнилось 62 года. Да, он не отличался богатырским здоровьем, нервная система была подорвана, врачи настоятельно рекомендовали бросить курить, а он не хотел и не мог...

(К слову, вспомнился рассказ Нателы Александровны о том, как ее брат пытался расстаться с вредной привычкой, а она пришла ему на помощь:

— Я видела, что Гоге, действительно, необходимо бросить курить, и решила помочь ему — бросить с ним вместе. В это время в Ленинграде гостила Ляля Котова (завлит «Современника» времен О. Н. Ефремова. — Н. С.), она пришла к нам, пришла Алиса Фрейндлих... И пришел врач, с которым я заранее договорилась. Нам всем сделали очень болезненный укол в ухо... Ну, на следующее утро я встала, приготовила завтрак, выпила кофе и — не закурила! Хотя у меня, надо сказать, за десятилетия выработался условный рефлекс: чашка кофе — беру сигарету, телефонный звонок — беру сигарету... Не успела допить свой кофе, как зазвонил телефон. А я не курю. Пришел Гога, сели завтракать — я не курю!

И вдруг он, как ни в чем не бывало, нахально хватает сигарету! Я буквально застыла от ярости: три часа не курю, такую боль ради него вытерпела, а он — как ни в чем не бывало!.. Как же я на него заорала, а он сразу смылся от моего крика. С сигаретой смылся...

Когда врачи настаивали, чтобы он лег в больницу, сопротивлялся именно потому, что там курить неудобно...)

Да, Георгий Александрович не был полон сил, энергии, желаний, но не был и тем дряхлеющим Мастером, которого любят живописать некоторые его и мои коллеги.

В свое последнее десятилетие Товстоногов вступал Товстоноговым. Уставшим от бессмысленных препирательств с властью, которая одной

рукой раздавала сладкие пряники — награды и звания, — а в другой сжимала розги. Познавшим, что такое истинная слава на сценах мира. По-прежнему готовым к экспериментам, только уже немного иного, в каком-то смысле культурологического плана.

А вокруг громко заявляли о себе другие экспериментаторы, которым только еще предстояло пройти путь, завершившийся для него, и открыть, в сущности, то, что для Товстоногова загадкой не являлось. И вот эту «смену оптики», поиски *непривычного* Товстоногова время недоценило, оставив оценки на суд Вечности.

Тем не менее — повторим! — в свое последнее десятилетие Товстоногов вступал Товстоноговым.

Глава 7

ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

Этот последний период жизни Георгия Александровича Товстоногова начался долгожданной постановкой в гамбургском театре «Талия» спектакля «Идиот». Работа была во многом непривычной, Товстоногов подробно рассказал о ней на одном из занятий режиссерской лаборатории, отвечая на вопрос, пришлось ли ему как-то корректировать свою методологию в репетициях с немецкими актерами. Этот рассказ представляется чрезвычайно любопытным.

«В первые недели я посмотрел там много спектаклей, — говорил Георгий Александрович, — и уловил общую тенденцию — преобладал в них принцип шокирующей режиссуры. А он чужд всякому артисту, немецкому в том числе, потому что мертвит актерскую природу. Это форма самовыражения режиссера, для которого исполнитель становится просто марионеткой. Стало быть, ничего не заявляя и не декларируя, я мог выиграть, пойдя против течения. Правда, я не знал немецкого зрителя, не знал, к кому буду апеллировать, но тут у меня был расчет на всечеловечность Достоевского, я надеялся, что он может пробиться к любой душе. <...>

Конечно, я работал не так, как в своей труппе, с которой многие вещи не надо оговаривать, они предполагаются. Там все приходилось начинать с Адама и Евы, но они хотели постичь методологию и просили меня после работы объяснять им какие-то положения... Подвигнуть их на этюды было сложно, потому что немецкие актеры — рациональные, интеллектуальные, и обнаружить в них “подлинность страстей” очень трудно. Импровизационностью, при большом мастерстве, они не владеют».

А именно способность к импровизированию, как не раз уже отмечалось, режиссер считал одним из главных достоинств артиста. Именно в импровизации обнаруживается масштаб его дарования и «природа чувств».

«Идиот» имел в Гамбурге большой успех. Правда, Георгий Александрович признавался, что «любая постановка за границей — дело трудоемкое и психологически сложное: все время один, не с кем посоветоваться, после неудачной репетиции состояние ужасное». Спектакль принимали бурно, хотя для немецких зрителей он был

непривычен — в своих театрах они видели совершенно иное. Тем больше, наверное, чувствовал Товстоногов успех.

Он возвращался в Ленинград уставший, но готовый к новой работе в своем театре.

28 апреля 1979 года на сцене Большого драматического состоялась премьера спектакля «Мы, нижеподписавшиеся...» Александра Гельмана.

Сегодня нам легко осудить режиссера за подобный выбор: снова производственная пьеса, далекая от совершенства, с вымученным конфликтом и неяркими характерами; видимо, стремление соответствовать времени было слишком велико, раз Товстоногов возвел на пьедестал героя, чьи «и жизненная роль, и имя унижительны», по мнению критики. Простого инженера Шиндина, решившего бороться за правду, и впрямь все называют уменьшительным именем — Ленечка, и битвы его с коррупцией с высоты нашего нынешнего опыта кажутся мелочными и пустыми. Но Юрий Демич вложил в своего персонажа страсть Жанны д'Арк и подлинный гражданский темперамент.

Разве так легко сбросить это со счетов, приняв за аксиому тот факт, что для Георгия Александровича Товстоногова и его артистов не было ничего важнее, существеннее человеческого характера?

Молодой Ю. Демич, по словам критика, «должен был тренировать свою красноречивость, свой фанатизм, должен был делать своих персонажей горячее, глубже. И ролью Ленечки, и другими ролями он не только сражался, но и помогал режиссеру: с ним любая ситуация приобретала убедительность, даже такая, какую придумал А. Гельман и показал Товстоногов».

Разумеется, никому не придет в голову сравнивать «Мы, нижеподписавшиеся...» с истинными шедеврами Большого драматического театра, но и пренебрежительно отмахиваться от этого спектакля тоже не стоит. Наша память слишком избирательна; поумнев от резко изменившихся обстоятельств жизни, мы зачастую не помним себя недавних и, с усмешкой говоря о том, что вокруг спектакля бились волны искусственного возбуждения, следовало бы помнить и о вполне искреннем сочувствии Лёне Шиндину, который воспринимался как один из нас. И в исполнении Юрия Демича на сцене БДТ. И в исполнении Александра Калягина во мхатовском спектакле.

У американского писателя Курта Воннегута есть замечательная формулировка: «Такова структура момента». Куда ж деваться, если таковой она и была, пусть не для представителей интеллектуальной элиты, но для абсолютного большинства?..

В том же 1979 году Большой драматический был награжден вторым Орденом Октябрьской революции и, по иронии судьбы, в торжественной обстановке приколот этот орден на знамя театра сам Григорий Васильевич Романов. Тот самый всемогущий правитель Ленинграда, который поставил Сергея Юрского в такие условия, что тот вынужден был покинуть город и перебраться в Москву.

В дневнике Олега Борисова есть запись о том, как однажды Товстоногова вызвал к себе Романов — она достаточно подробно процитирована в предыдущей главе. Георгий Александрович написал заявление об уходе и с ним направился в Смольный: «Олег, если бы вы заглянули в эти бледно-голубые стеклянные глазки! — сказал он, возвратясь из Смольного. — Наверное, на смертном одре буду видеть эти глазки!»

И вот «эти глазки» вновь смотрели на Товстоногова, водружая орден на знамя Большого драматического...

А как иначе: надо было соблюдать декорум!

1980 год отмечен такими премьерами как «Волки и овцы» А. Н. Островского и композицией «Перечитывая заново...», поставленной к юбилею Ленина. На Малой сцене театра появилась пьеса американского драматурга Дж. Кобурна «Игра в карты» с блистательными Эммой Поповой и Евгением Лебедевым. Эпохальных событий в сезоне не было, и этого оказалось достаточно, чтобы заговорить об инертности Товстоногова и его театра.

Именно в эти годы в театральную критику вошло новое поколение, отличавшееся резкостью оценок, приверженностью иным идеалам театра и (едва ли не главное!) стремлением поколебать старые авторитеты. Все это не ново и не раз уже бывало в мировой — не только отечественной — культуре; желание утвердить свое понимание театра ли, литературы ли, музыки или живописи, то более, то менее оглушительно заявляет о себе при каждой смене поколений.

Но Георгий Александрович Товстоногов реагировал на это болезненно, остро. Он, всегда тонко чувствующий, что именно нужно зрителю, искал точки соприкосновения с ним порой мучительно и напряженно. Оттого таким пестрым начал казаться кому-то репертуар Большого драматического: наряду с классикой в афише театра в последнее десятилетие жизни режиссера появилось несколько бенефисных спектаклей.

Пожалуй, первым из таких спектаклей была именно «Игра в карты» — бенефис Эммы Поповой и Евгения Лебедева.

На примере этой пьесы Товстоногов объяснял своим коллегам-участникам режиссерской лаборатории один из важнейших принципов профессии — отношение к сценическому событию.

«Я ставил “Игру в карты”. Сидит человек и играет сам с собой в карты. И вдруг в том месте, куда он забрался, чтобы быть одному, а не в обществе больных холериков, которые его безумно раздражают, — появляется женщина, нарушая его одиночество. Событие это для него или нет? Событие». Эти люди живут в приюте, хотя у них есть дети. Так сложилось, что они никому больше не нужны.

Режиссер В., видевший спектакль Товстоногова, спровоцировал Георгия Александровича, как представляется, на очень важный диалог по поводу этой американской пьесы. Вот фрагмент этого диалога:

ТОВСТОНОГОВ. У автора задано, что у двух человек экстерриториальное положение по отношению ко всему дому. Это предлагаемое обстоятельство. Все ждут, ко всем приходят, а к этим двум никто не придет никогда. Они разрушили свою жизнь, и никто к ним не придет — это исходное обстоятельство, заданное автором. И они ничего не ждут. Другое дело, как они реагируют на то, что ко всем приходят. Вот это важное обстоятельство. Но они ничего не ждут. В этом все дело. Поэтому сквозное действие надо искать в их отношениях между собой, совершенно не зависящих от того, что к ним кто-то придет.

В том-то и дело, что к ней никто не придет, она это знает, хотя и делает вид, что ждет. А он ее разоблачает. Сам же он никого не ждет, это уж точно.

РЕЖИССЕР В. То, о чем вы сейчас говорили, — форма их существования. А суть их существования в том, что они ждут.

ТОВСТОНОГОВ. Это и есть разные прочтения. Вы остались при своей точке зрения, я могу ее уважать, но у меня своя точка зрения. У меня они не ждут, и, по-моему, это задано автором.

РЕЖИССЕР В. У вас не ждут, я про это и говорю. Но автор же не просто так пишет: воскресенье — день для посещений.

ТОВСТОНОГОВ. Я это прочитываю, как фон для существования двух людей. День посещений, весь дом ждет, а к ним никто не придет. Важнейшее обстоятельство, игнорировать его нельзя. Я реагирую на реплику автора, только иначе, чем вы, — противоположно.

РЕЖИССЕР В. Хорошо. Тогда давайте говорить вот о чем: как вы сделали, что все ждут?

ТОВСТОНОГОВ. Через нее. Через их диалог. И это прочитывается. А его первый кусок, когда он описывает безобразие, что происходит там, — откуда у него эта желчь, этот сарказм? Ему некого ждать, поэтому его

безумно раздражает пришедшая дама, которая задает глупейшие вопросы.

РЕЖИССЕР В. А отчего это происходит?

ТОВСТОНОГОВ. От одиночества. <...>

Виноваты они сами, и они знают это».

В этом разговоре поднята очень важная для Георгия Александровича Товстоногова тема — не просто человеческого одиночества, а трагической вины тех, кто это одиночество испытывает.

Казалось бы, тема, требующая большого обобщения, глубокой литературной основы... Но выбранный материал отнюдь не относился к первоклассным образцам американской драматургии. Тем не менее Товстоногов создал пронзительный спектакль о двух стареющих людях, оставленных самими близкими.

И еще одна проблема заботила Георгия Александровича Товстоногова. К 1980-м годам она стала даже болезненной, и именно режиссерские лаборатории помогли ему точно сформулировать свою тревогу.

«Мы почти полностью утратили основополагающие для профессии режиссера знания. Это обидно. Нам оставлен могучий опыт, а мы его отбрасываем. Когда на Западе не понимают Станиславского, это естественно. Для них он — прошлое. Эстетически он и остался в своем времени, к этому возврата нет. Но мы должны понимать лучше их, что эстетика и методология — разные вещи. Станиславский — подлинный реформатор сцены. Создав великий театр своего времени, он открыл еще и вечные законы сценического творчества. Эти законы не зависят ни от времени, ни от эстетики. Я видел абсурдистский театр высокого уровня, эстетически глубоко чуждый Станиславскому, но весь построенный на его методике. На Западе до этого стихийно доходят отдельные режиссеры силой интуиции, но мы-то на этом учении воспитаны. И когда мы разбазариваем собственное богатство, не владем им по-настоящему, мне это кажется преступлением против искусства. Иначе я это не могу сформулировать. Это беда нашей профессии на сегодняшний день».

Методология была для Георгия Александровича не просто сводом правил и законов, а способом мышления, позволяющим делать любые эксперименты.

По поводу спектакля «Волки и овцы» мнения литературоведов и театроведов разделились почти полярно. «Кабинетные люди», приверженные литературе, оценили изобретательность Товстоногова, предложившего в «Волках и овцах» усложненный прием: театр в театре. Утрированные опереточно-балетные дивертисменты, подчеркнуто-пародийная музыкальная партитура спектакля, роскошные декорации и

костюмы (художник Э. Кочергин), остро-гротесковая манера игры — все это отличало «Волков и овец» от других постановок Островского на российской сцене. А вот театральным критикам спектакль показался тяжеловесным, лишенным товстоноговской легкости и внятности в классических интерпретациях. И артисты играли в своих коллег так, как *принято* было играть комедии Островского при жизни драматурга. Лыняев (О. Басилашвили), Глафира (Е. Попова), Купавина (С. Крючкова), Беркутов (В. Стржельчик), Мурзавецкая (Э. Попова), Аполлон (Г. Богачев) представляли как бы в двойном отражении: из вековой давности и из дня сегодняшнего. Это было чрезвычайно интересно! Тем более что «волки» и «овцы», вступая в поединки, легко менялись местами, и главной темой, по замечанию литературоведа Б. Бурсова, становилось «не столько даже лицемерие, сколько почти животная приспособляемость этих людей».

Умение приспособиться ко всему, к любым жизненным обстоятельствам — этот феномен изучал тогда Товстоногов. Он исследовал его и с горечью, и с сарказмом. Будто в микроскоп рассматривал персонажей Островского: почему им это удается так легко?.. По словам Георгия Александровича, «Волки и овцы» в прочтении Большого драматического — это спектакль не только о злых силах, сминающих все на пути к своим корыстным целям. В первую очередь, это спектакль о попустительстве — о Лыняеве и Купавиной, от равнодушия и бесхребетности которых процветает «беркутовщина».

Спектакль «Волки и овцы» не вызвал оживленных критических дебатов, какие обычно сопутствовали работам БДТ. А жаль, потому что это было не только новое, современное прочтение драматургии Островского, но и преодоление неизбежных штампов — и старых, накопившихся за столетие, и тех, что появились в театральные постановках 1980-х годов от чрезмерных усилий «усовершенствовать» произведения классика, сделать их более злободневными.

Товстоногов говорил, что театр по природе своей — это игра, и в ней нет ничего обидного, ничего такого, что принижало бы профессиональные занятия взрослых людей. Что же касается этой пьесы Островского, то режиссер использовал здесь интересный прием — каждый играет в свою игру — в нравственность, в принципиальность, в целеустремленность, и многие добиваются вожделенного результата.

Об этом приеме — «театр в театре» — Товстоногов говорил: «К сожалению, до нашего времени не сохранились старинные дивертисменты, пасторали — жанры, в наши дни, казалось бы, совершенно изжившие себя. Это, конечно, закономерно: можете ли вы представить себе влюбленных

пастушков и нежных пастушек, которые танцуют со своими ласковыми овечками на полянке сегодня, в конце XX столетия? Дикость? Разумеется, но использовать этот жанр и можно и нужно.

Мне казалось, что именно в таком обрамлении пьеса Островского заживет совершенно по-особому. Что греха таить, в наш век, как ни парадоксально это прозвучит, глубокий смысл порой заключается в легкости.

Вспомните знаменитое брехтовское очуждение. В переключении, в отступлении от непосредственного переживания скрывается один из величайших секретов театрального искусства. Важность, ценность проблемы порой отчетливее проступает через далекую ей облегченную форму, в данном случае — через идею провинциального театра. Пастораль, которую мы здесь использовали, придает театральность, обаяние и в то же время комичность провинциальности».

И, конечно, непросто согласиться с утверждениями критиков, что эта пьеса не была Товстоногову по-настоящему близка, как близка была другая — «На всякого мудреца довольно простоты», которую он ставил на протяжении жизни пять раз: в грузинском Театральном институте, в варшавском театре «Вспулчесны», в Национальном театре Финляндии, в Западном Берлине и, наконец, в феврале 1985 года в Большом драматическом.

Природа подлеца интересовала Товстоногова на протяжении жизни. А в тот период ему захотелось внимательнее всмотреться в отношения «волков» и «овец» — чтобы понять их взаимозаменяемость в обществе и в своем узком кругу, чтобы исследовать их феноменальные способности мимикрировать.

«...Действующие лица пародируют сами себя, — писал о спектакле Товстоногова Б. Бурсов. — Поэтому “волки” у Товстоногова не страшны, “овцы” же не вызывают к себе ни жалости, ни сострадания».

Может быть, это просто фантазия, но, как представляется, вполне допустимая в контексте размышлений о постановке «Волки и овцы». Есть в этой комедии Островского один загадочный персонаж, любимый пес Аполлона Мурзавецкого по кличке Тамерлан. На сцене он не появляется, но говорят о нем много: хозяин — с пьяной гордостью и любовью, а вот дворецкий Павлин — совсем иначе: «Нешто такие Тамерланы бывают?.. Окромья что по курятникам яйца таскать, он другой науки не знает... Вот, Бог даст, осень придет, так его беспрерменно за его глупость волки съедят. Недаром мы его волчьей котлеткой зовем».

А в финале спектакля на сцене появляется захлебывающийся в

рыданиях Аполлон: «Средь бела дня... Тамерлана волки съели!..». На эту реплику Г. Богачева зал реагировал оглушительным хохотом и аплодисментами. Не от равнодушия к судьбе бедной собаки, не от озлобленности и кровожадности — от печальной и смешной логики...

Товстоногов менее всего хотел, чтобы его театр, с таким трудом выстроенный и выпестованный, стал «волчьей котлеткой» в зубах Романова ли, других ли высоких чиновников. Что, собственно говоря, может театральное искусство? — «наук» оно не ведает, но наделено великой силой эмоционального воздействия. Не сохранить это драгоценное качество — значит, погубить саму идею Театра. А сохранить можно лишь с помощью большой дипломатии.

И Георгий Александрович делал это на протяжении всей своей жизни.

«Волки и овцы» не были образцом великого искусства Товстоногова, но не стали и проходным названием в афише. Этот спектакль явился (как и многие другие) определенной вехой в жизни режиссера и театра. Точнее сказать, вехой в настроении Георгия Александровича Товстоногова, вернувшегося в Ленинград после работы в Гамбурге и снова (уже далеко не в первый раз!) задумавшегося о судьбе своего театра, который в любой момент мог стать «волчьей котлеткой», аппетитно хрустящей в чьих-то жадных челюстях...

К 110-й годовщине со дня рождения Ленина Товстоногов поставил спектакль «Перечитывая заново...», премьера которого состоялась 12 апреля.

До сих пор в критике бытует мнение, что в этом названии едва ли не в первую очередь проявилась инерция Георгия Александровича — они с Диной Шварц выбрали «ударные» сцены из пьес «Кремлевские куранты», «Гибель эскадры», «Человек с ружьем», «Третья, патетическая» и соединили их в оригинальную композицию. «БДТ производит выжимку наиболее полезного, интересного и эффектного из наследия Ленинианы тридцатых годов, добавляя к ней новейшие опусы на ту же тему, — пишет Е. Горфункель. — ...Композицию встретили одобрительно, оценив как нечто свежее и цельное, найденное в давно известном материале».

Но ведь это и был свежий и цельный подход к теме — без оговорок, без иронических комментариев. И создание спектакля со знаковым названием «Перечитывая заново...» свидетельствовало, на мой взгляд, о том лишь, что Товстоногов еще раз, в последний раз, попытался осмыслить непарадное, не осиянное официозом значение фигуры Ленина в нашей истории.

И для этого он вернулся памятью туда, откуда был родом — в 1930-е

годы.

Шедевров в Лениниане днем с огнем не сыщешь. Но Товстоногов мог бы поставить что угодно, для интересного спектакля ему совсем не был нужен шедевр — об этом не раз уже говорилось. Он мог взять очень популярную в то время пьесу Михаила Шатрова «Синие кони на красной траве» (из нее для спектакля была выбрана лишь чеховская фраза: «Если бы знать, если бы знать...»), мог вновь вернуться в 1950-е годы, но выбрал именно 1930-е.

И для того чтобы переосмыслить поставленные в разные годы «Кремлевские куранты» и «Гибель эскадры».

И для того чтобы впервые прикоснуться к «Третьей, патетической» и «Человеку с ружьем».

Разве о характере монтажа драматургических отрывков, а не о новом освещении темы размышляли мы на этом спектакле?

И финальная фраза из чеховских «Трех сестер», вероятно, по-своему завораживала Товстоногова в эти последние годы; в следующем, 1981 году, он ставил «Трех сестер» в Белграде и вновь, как это легко представить, возвращался памятью в прошлое: «Если бы знать... если бы знать...»

Он давно уже все изведal, испытал, знал — почести, славу, громкий успех, разрушительную силу злобных нападок и радость понимания. В отчаянии он хотел бросить свое дело, но не мог этого сделать, продолжал терпеть, стиснув зубы...

В 1981 году Товстоногов вновь обратился к «Оптимистической трагедии», во многом переосмыслив свою постановку четвертьвековой давности. В интервью журналу «Театральная жизнь», почти перед самой премьерой, Георгий Александрович предупредил, чтобы повторения не ждали. Спектакль 1955 года был романтическим, теперь он будет эпическим.

Как справедливо заметила Е. Горфункель, это был «вызов прежде всего самому себе. Трагедия 1955 года принадлежала оптимисту, трагедия 1981-го — истая, без оправданий». Товстоногов сделал новую редакцию пьесы — она дополнилась вариантами Вс. Вишневского, досочиненными письмами Комиссара и завершилась гибелью всего полка. Идея будущего отрицалась, но далеко не все и не сразу поняли: *какого* именно будущего? Того самого, во имя которого чистые, честные люди отдавали свои жизни, но которое так и не оправдало их идеалы.

Критик Н. Зайцев написал об этой «Оптимистической», что спектакль вовсе не о революции, а «вообще о конфликтах XX века». В том числе, добавим, о бессмысленных, обреченных конфликтах человека с

обстоятельствами, захватывающими его в стальные тиски...

В связи с новой постановкой «Оптимистической трагедии» критики не раз говорили о шекспировских традициях, и это было справедливо. Тем более если сравнивать спектакль с появившимися почти одновременно двумя московскими постановками — в Центральном театре Советской Армии и в Театре им. А. С. Пушкина. У Товстоногова (как ни странно, одна из точнейших характеристик спектакля принадлежит тому самому Юрию Зубкову, который некогда первым начал травить Большой драматический за несоответствия партийной линии) в «Оптимистической трагедии» первостепенной стала трагическая рефлексия человеческого духа. Сиплый, в исполнении О. Борисова, выдвинулся едва ли не в главные персонажи, потому что за ним, *прежде* лишь «подголоском Вожака», было определенное мировоззрение, по-своему увлекающее и завораживающее. А мятущийся Алексей, не сразу нашедший истину, толковался в новой товстоноговской интерпретации как прямой наследник Григория Мелехова, «казацкого Гамлета».

Алексея сыграл Андрей Толубеев. Он был введен на роль за две недели до премьеры и так никогда и не полюбил по-настоящему своего персонажа.

«Товстоногов последовательно разрушает канон предшествующих постановок, — писал в статье критик М. Швыдкой (тогда еще даже в самых отдаленных и смелых мечтах не видевший себя высоким чиновником, министром культуры), — были спектакли о Комиссаре, были о Вожаке — этот ни о первой, ни о втором, несмотря на скромную загадочность Комиссара — Л. Малеванной, внешнюю экстравагантность, эпатажность решения Е. Лебедева, чей Вожак разгуливает по палубе морского корабля в красных кавалерийских штанах и отличается цыганистыми замашками. Притягательность новой товстоноговской версии “Оптимистической” — в ее многоголосье, в равной значительности ее героев, в равной важности их для постановщика, как важны они были и для драматурга. Здесь у каждого свой внятно различимый голос, своя небезразличная и другим проблема, свои существенные для целого взаимоотношения со вздыбленным бытием. Здесь каждый ищет свою правду, свой способ жизни в революции, сознательно или интуитивно ощущая трагическое напряжение поиска, готового разрешиться смертью».

Товстоногов предельно обострил отношения своих персонажей с Временем, большим и подвижным историческим Временем, которому свойственно оборачиваться к потомкам разными своими гранями. И как бы сухо ни отнеслись к «Оптимистической трагедии» критики (особенно — ленинградские), этот спектакль, появившийся сразу после «Перечитывая

заново...», вместе с ним составлял некое очень важное для понимания Товстоногова последнего десятилетия его творчества событие.

Пересматривая собственный творческий путь, полемизируя о чем-то с самим собой, Георгий Александрович Товстоногов, в сущности, по большому счету, ни от чего не отрекался. Время предлагало новый взгляд, свежее толкование. Как мало кто другой, Товстоногов ощущал это и, вслушиваясь в ритмы и мелодии времени, уточнял, заострял что-то в событиях и характерах.

Но ничего не менялось радикально...

В 1982 году Товстоногов поставил в Большом драматическом три спектакля — «Амадеус» П. Шеффера, «Мачеху Саманишвили» (пьеса Б. Рацера и В. Константинова по роману Д. Клдиашвили) и чеховского «Дядю Ваню». Вряд ли можно было тогда говорить о какой бы то ни было усталости или инерции — три масштабных спектакля, к которым критика вновь отнеслась без должного внимания. Отзывы об актерах, занятых во всех трех премьерах, были самые лестные, но при этом как-то забывалось, что это *товстоноговские артисты, воплощающие замысел Мастера*.

О «Дяде Ване», премьера которого состоялась 21 апреля 1982 года, писали как о спектакле «неявной новизны» — не отказывая Товстоногову в новом прочтении Чехова, но не бросконовом, а акварельном, призрачном.

Раиса Беняш отмечала, что по сравнению с другими интерпретациями Чехова театром 1980-х годов, в товстоноговском «Дяде Ване» «нет программной, заявленной вслух полемики...нет ни кричащего, обнаженного, бьющего вас электрическим током, как оголенные провода по коже, очищенного трагизма, ни откровенной, почти вызывающей, волшебной мерцающей красоты поэтического ландшафта и, соответственно, бережно растушеванных мягкой кистью лиричных героев Чехова».

В это время Георгий Александрович Товстоногов был всерьез увлечен открытиями абсурдистского театра. За границей он видел спектакли, поставленные по пьесам Ионеско, Беккета и других классиков абсурдизма, читал в оригинале пьесы новейших французских и немецких драматургов. И «Дядю Ваню» он решил прочитать именно под этим углом зрения. В одной из своих статей 1982–1983 годов Товстоногов писал: «Из “Дяди Вани” должен получиться абсурд», это «не драма, а абсурд».

И вот перед нами предстал мир по видимости безмятежный, но видимость эта еще острее, жестче подчеркивала неблагополучие дома и его обитателей, каждый из которых нес в себе драму; Войницкий (О. Басилашвили), Астров (К. Лавров), Елена Андреевна (Л. Малеванная), Вафля (Н. Трофимов), Соня (Т. Шестакова), Мария Васильевна (М.

Призван-Соколова) жили в железных тисках своей боли, потаенной боли. Серебряков Евгений Лебедева эту боль обнажал, бережно пестовал, выставлял на всеобщее обозрение, но в глубине души остро переживал свое одиночество.

Этот спектакль не оставлял никаких надежд на ангелов и небо в алмазах. Когда в финале медленно разъезжались в разные стороны стены дома и начинали кружиться потерявшие листву деревья, казалось, что в этом разреженном пространстве невозможно дышать, что-то должно, непременно должно перемениться, потому что «жить надо»...

А затем появился в репертуаре Большого драматического тонкий, лиричный спектакль «Мачеха Саманишвили» (где главную роль исполнила Зинаида Шарко), посвященный 60-летию образования СССР. «В работе над постановкой мне помогли личные воспоминания о старой Грузии, сохраненные с детства», — писал Георгий Александрович, и за этими словами вставал Тифлис с узкими, убегающими вверх и круто спускающимися вниз улочками, стремительной Курой, рассекающей город на две половины, опозитизированный Актабар, за этими словами была память о родителях, сестричке Додо, одноклассниках, о ТюЗе и Николае Маршаке, о первой любви и трагедии, связанной с ней, о сыновьях...

Но для критиков и зрителей это было другое воспоминание — о «Хануме», волшебной и веселой истории, которая, как казалось, должна была повториться и — не повторилась...

Но вовсе не потому (как объясняют это критики), что Товстоногов устал и постарел, в каком-то смысле действовал по инерции; потому что вокруг и внутри театра и Мастера все стало другим. В том числе и воспоминания о прошлом — к концу земной жизни они окрашиваются в другие тона. Ведь человек становится мудрее...

Сезон 1982 года открылся премьерой «Амадеуса», спектакля, который, по словам Е. Горфункель, «породил вопросы, пожиманья плечами, ропот просвещенных зрителей и положил начало закулисных и незакулисных разговоров о несерьезных тенденциях Товстоногова, о непонятных предпочтениях... Не нравился выбор пьесы — заграничной, бульварной, в то время как есть «бессмертный пушкинский “Моцарт и Сальери” (вообще появление иноземной пьесы о Моцарте и Сальери всколыхнуло патриотические чувства критики не только в Ленинграде, но и в Москве). Видели в этом и дурной вкус, и уступку коммерции».

Но актерские работы В. Стржельчика (Сальери) и Ю. Демича (Моцарт) все же отметили, правда, в основном, как героическое преодоление материала. Сегодня все эти разговоры о коммерции, уступках дурному

вкусу и т. д. представляются по меньшей мере смешными. Так же, как и утверждения, что Товстоногов, заискивая перед публикой, вновь сдал свои позиции.

Летом 1982 года Георгий Александрович отдыхал на Украине, под Киевом. И разве мог он не побывать в столичном театре? В какой-то из вечеров он решил, пользуясь близостью к городу, отправиться в театр. Выбор пал (что естественно) на Национальный театр имени Ивана Франко. Там и произошла судьбоносная встреча. Согласно легенде, когда Товстоногов увидел артиста Валерия Ивченко в спектаклях «Дядя Ваня» и «Моя профессия — синьор из общества», он произнес: без этого артиста я в Ленинград не вернусь!..

Репетиции «Амадеуса» начались задолго до этого, еще перед летними каникулами, но, вероятно, встреча с Ивченко и его работа в весьма легкомысленной итальянской пьесе, а также бурная реакция зрителей на происходящее в доме «синьора из общества» утвердили Товстоногова в мысли, что подобное, «развлекательное» искусство дает человеческой душе — нет! — не расслабление — отдохновение.

Чутко улавливающий настрой зала, реагирующий на его потребности, Георгий Александрович убедился: «Амадеус» — правильный выбор.

Валерий Ивченко был приглашен Товстоноговым на роль Глумова в спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», но до премьеры было далеко. А пока он получил в «Смерти Тарелкина» эпизодическую роль. «Смерть Тарелкина» подготавливалась и репетировалась долго, на роль Тарелкина был назначен Евгений Лебедев, но что-то не складывалось, не получалось. И незадолго до премьеры Георгий Александрович неожиданно ввел на главную роль Ивченко — взлет был необыкновенным! 30 декабря 1983 года зрители увидели «Смерть Тарелкина», ставшую громким событием театральной жизни не только Ленинграда.

Забегая немного вперед, хочу привести одну из статей, написанную в тот период, который впоследствии критика определила как время «между двумя шедеврами Товстоногова восьмидесятых годов».

Это своеобразная беседа с комментариями, где комментарии занимают больше места, чем слова самого Георгия Александровича Товстоногова, но они, эти достаточно скупые слова режиссера чрезвычайно важны для понимания «системы психологического театра».

...На исходе зимы 1984 года, предварительно договорившись с Георгием Александровичем, мы с мужем, литературоведом Алексеем Зверевым, отправились в Ленинград посмотреть спектакли Большого драматического и сделать своеобразную статью-беседу с Товстоноговым

для журнала «Литературное обозрение». С небольшими сокращениями привожу ее здесь, не смущаясь того, что это нарушит хронологию — ведь речь идет не только о спектаклях последних, но и давних.

Когда я перечитываю этот текст сегодня, мне кажется, что Товстоногов сам для себя подводил какие-то итоги, пытался объяснить то, чего недопоняли, недорассмотрели в его новых работах.

«Двадцать шагов в глубину...»

«Мысль об этом материале, признаться, зародилась давно. И не случайно. Как всякое творческое дело, работа Г. А. Товстоногова и руководимого им Академического Большого драматического театра вызывает отклики — бурные и достаточно разноречивые. Приверженцев у БДТ намного больше, чем антагонистов; однако приходилось встречать и тех, кому принципы, последовательно осуществляемые на его сцене, — то, что Товстоногов называет “системой психологического театра”, — далеки, если не вовсе чужды. Ничего парадоксального, ничего обидного для БДТ в самом этом факте нет. Тревожнее выглядел бы единодушный энтузиазм, не подкрепленный сколько-нибудь отчетливым пониманием смысла и значения увиденного.

Театральная жизнь последних лет пестрит примерами такого рода. Тем не менее странно и представить себе нечто схожее с атмосферой бездумного поклонения, когда вспоминаешь зрительный зал на спектаклях Товстоногова. Здесь всегда царят напряжение и сосредоточенность. Трудно, а может быть, и невозможно подобрать краткую и достаточно емкую характеристику сущности исканий БДТ, но все-таки она непременно должна будет включить в себя такое понятие, как аналитичность. Это театр размышляющий и побуждающий к размышлению. Слово бы осознанно провоцирующий зрителя не доверять давно известным истолкованиям, нешаблонно, по-новому осмысливать коллизии, характеры, проблемы, о которых театром — и не только театром, — кажется, уже сказано все.

Пожалуй, аналитическая природа искусства Товстоногова нигде не проявилась столь ощутимо, как в его постановках классики: сюда входят и произведения, созданные не для сцены, но получившие на ней воплощение настолько своеобразное и серьезное, что этот опыт теперь уже невозможно игнорировать, перечитывая “Идиота”, или “Холстомера”, или “Тихий Дон”. Об этих работах Товстоногова много писалось, и с течением времени они выявляют все новые грани содержания, которое, думается, важно не только театру — тут справедливо говорить о новом истолковании огромных явлений отечественной культуры. И как раз эта тема привлекала нас больше всего, виделась как магистральная.

Но ее пришлось уточнить, отказавшись от первоначального замысла ограничиться лишь теми спектаклями, которые за неимением более точных определений называются инсценировками прозы. Сделать это заставил сам театр, в середине прошлого сезона показавший спектакль, который, вероятно, приобретет в летописях БДТ значение не меньшее, чем “Идиот” или “История лошади”.

Спектакль этот — “Смерть Тарелкина”.

О принципиально новом прочтении пьесы Сухово-Кобылина театром написано пока немного, хотя нет сомнений — эта работа Товстоногова вызовет многочисленные споры, в которых, наверное, каждому восторженному “за” будет противопоставлено свое непримиримое “против”. Одно кажется очевидным — равнодушного зрителя в зале не найдется.

Почему же именно этот спектакль вновь побуждает к размышлениям не только о современности и актуальности пьесы полузабытого ныне классика русской драматургии; и о блестящем умении актеров БДТ осваивать, казалось бы, чуждую стихию; о той новой грани, которая столь ярко высветилась в таланте Товстоногова; наконец, о смелом эксперименте всего театрального коллектива?..

Вероятно, дело здесь в том, что спектакль “Смерть Тарелкина” каким-то магическим образом сосредоточил в себе все то многое и многое, что позволяет задуматься о проблемах общетеатральных: о поисках и обретениях, о литературе и драматургии, о сегодняшнем и завтрашнем дне театра. О том поистине неисчерпаемом мире, который, по словам Товстоногова, создается на пространстве сцены.

Можно сказать, что к “Тарелкину” Товстоногов шел давно. Перечитывая сегодня его двухтомник “Зеркало сцены”, где, в частности, немало сказано о великих предшественниках и современниках Сухово-Кобылина, особенно об Островском, нельзя не заметить вехи этого пути.

Анализируя сюжетные ходы пьесы “На всякого мудреца довольно простоты”, досконально разбирая характер Глумова, режиссер подчеркивал в этом герое те качества и черты, которые спустя годы составили основу характера, личности Кандида Тарелкина, этого “гения хамелеонства”, наделенного “подлинным талантом актерского перевоплощения”.

И один из первых вопросов, с которыми мы обратились к Георгию Александровичу Товстоногову, конечно, был вопрос о “Смерти Тарелкина”.

— Я люблю эту пьесу давно, но мысль о ее постановке не была заданной, определенной. Ведь в отличие от живых, сегодняшних Островского, Тургенева, не говоря уже о Чехове, Горьком, — Сухово-

Кобылин архаичен. Тема захватывающая, острейшая. А вот язык, сам “облик” пьесы устаревшие... Но с классикой, как известно, опасно что бы то ни было предвидеть и утверждать заранее: то, что вчера казалось отжившим, навсегда утраченным, завтра может обернуться насущной потребностью, жгучей современностью.

Так случилось и с “Тарелкиным”, когда найдена была иная атмосфера существования. Не осовременивая драматурга, не меняя акценты, мы попытались просто несколько сдвинуть привычный угол зрения и освоить ту необычную форму, которая была предложена известным ленинградским композитором Александром Колкером — форму оперы-фарса.

Во многом именно музыка позволяла развить те элементы гротеска, которые вложены в “Смерть Тарелкина” самим драматургом. И не просто развить — в некоторых ситуациях довести их до абсурдности, до страшной и в то же время смешной фантасмагории. Мы хотели прочесть пьесу глазами нашего современника, человека 80-х годов, — ни в коем случае не вопреки, а во имя живого духа творца таких жалких, но в то же время страшных в своем лицедействе Варравина, Расплюева, Тарелкина, Брандахлыстовой...

Девять месяцев работы над этой экспериментальной постановкой захватили и во многом оживили наш коллектив. Ведь без эксперимента рождается рутинность, которая может постепенно задушить подлинно творческий процесс, а “Тарелкин” стал для нас своего рода инъекцией, уходом в сторону от проторенной, освоенной дороги.

...Далеко в сторону, хотелось добавить. Даже по сравнению с “Историей лошади” — спектаклем, в котором от исполнителей буквально каждой роли потребовалась полная мобилизация и вокальных, и хореографических, и пантомимических данных; в которой, по тонкому замечанию К. Рудницкого, “музыка, вместо того, чтобы раскачивать и расшатывать каркас философской притчи, полностью в нее углубилась, внутри нее сосредоточилась”. В “Смерти Тарелкина” царят иные законы. Перед нами опера-фарс, особый жанр, непривычный для драматического театра и его зрителя. Музыка здесь, быть может, не столько углубляется в содержание, сколько рождает, властно ведет за собой и коллизии, и характеры, и саму фантасмагорическую, фарсовую образность Сухово-Кобылина.

Лейттемой спектакля стал эпиграф, предпосланный трилогии в целом: “Как аукнется — так откликнется”. И эта нехитрая максима, воплощенная в запоминающейся музыкальной фразе, как бы предопределяет судьбы всех

персонажей “Смерти Тарелкина”, возникая то явно, то в виде вариаций в “темах” самого Тарелкина, чиновников, Расплюева, Варравина...

Придирчивый зритель может листать в антрактах текст пьесы — ничего не ушло, Сухово-Кобылин “поется” на удивление точно. Только предельно заострены, резко обозначены гротесковость характеров, фарсовая сущность ситуаций. Так, мечты Расплюева (Н. Трофимов) доведены до *вполне* зримого, зрелищного абсурда — маленький человечек нагромождает целую пирамиду из стола и стульев, чтобы ощутить себя вровень с портретом царя...

В спектакле БДТ квартальный надзиратель предстает не только жалким ничтожеством — Н. Трофимов показывает явление, выводит страшную, обобщающую суть расплюевщины. Эпизоды Расплюева с Тарелкиным (В. Ивченко) и наедине с самим собой выстроены жестко, в меру лаконично, но от этого они не теряют своей страшной, античеловеческой сущности, своей причудливой, фантасмагорической окраски.

Удивительно сыгран Тарелкин В. Ивченко. Актером найдена точная, если можно так сказать, уверенная пластика червя, пробирающегося в Наполеоны, медленно переползающего все выше, к желанной цели, не смущаясь ничем и ничем не пренебрегая. От первого момента появления этого униженного человека до его финального победного шествия Ивченко постоянно меняет личины своего героя, не скрывая той единой сущности, что прячется под ними...

Товстоногов и актеры заняты постоянным исследованием природы человеческой низости — она может быть жалкой, смешной, наконец, страшной. Но пределов ей нет, и в любом обличье она остается отвратительной и корыстной.

Так, вместо обозначенных среди действующих лиц пьесы детей Брандахлыстовой без числа, возраста и пола в спектакле БДТ появляются три великовозрастные “дочурки” (Т. Лебедева, Т. Коновалова, Е. Алексеева). И если их появление поначалу вызывает только смех, то уже в следующий миг оно оборачивается своей трагифарсовой сущностью — и *так* может случиться с человеком, присвоившим себе чужое имя; и так комично, на первый взгляд, может “откликнуться” похищение бумаг генерала Варравина и игра в собственную смерть...

Не скроем: мы относимся к той части зрительного зала, которая приняла эксперимент театра безоговорочно, уверенная в том, что авторитет русского драматурга прошлого столетия не поколеблен от того, что его пьесу сделали оперой. Что, например, “убавило” изменение жанра в образе

Просвещенной личности (Г. Богачев)? Порой на драматической сцене, в “чистом” жанре не встретишь такой яркой гротесковости, такой откровенной, незамаскированной сатирической едкости!

О подобном эксперименте свидетельствует, на наш взгляд, и та внутренняя свобода, которую он дарит исполнителям ролей независимо от четких, определенных границ образа. В. Медведев и М. Волков играют генерала Варравина — но насколько по-разному воплощена ими эта фигура! У Медведева Варравин предстает сановником, всемогущим и важным начальником канцелярии, поигрывающим с чиновниками в демократизм. Волков создает на сцене такого же, в сущности, лицедея и выскочку, как Тарелкин. Он прошел в свое время огонь и воду; медные трубы ему нипочем — они не скроют натуру игрока и интригана...

Возможно, кто-то упрекнет нас в том, что похвалы спектаклю БДТ читаются как призыв композиторам немедленно переложить на музыку всю классику, отечественную и зарубежную, коль скоро так много приобретает она в музыкальном обрамлении. А речь ведь не об этом: “Смерть Тарелкина” в БДТ — явление необычайное, но именно явление. И поэтому особенно важно было узнать: что послужило отправной точкой этого эксперимента?

— Я вообще давно интересовался замыслами, которые пытался осуществить в своей оперной студии Станиславский, — говорит Г. А. Товстоногов. — Если помните, он много думал о драматизации жанра оперы; на примере “Евгения Онегина” Константин Сергеевич вывел целую теорию, не утратившую значения по сей день. Скорее даже наоборот — именно сегодня дающую огромный простор творческому воображению, процессу поиска. Многие режиссеры, и не только в нашей стране, искали способ органического соединения, сочленения оперы и драмы. На мой взгляд, посчастливилось найти эту особую атмосферу Питеру Бруку в его знаменитой постановке “Кармен” в Париже. Может быть, эта работа тоже явилась для меня своего рода творческим толчком. Захотелось попробовать: сознательно идя на потери в вокале, попытаться достигнуть драматической напряженности, единства атмосферы. И мне кажется, что-то из задуманного получилось. Так, тема чиновников обрела второй план, двойное наполнение: с одной стороны, это служители канцелярии, для которых весь мир — “бумаги, бумаги”, с другой — фантомы, вступающие порой в действие, комментирующие его, не дающие забыть ни Тарелкину, ни зрителю, что “идет игра”...

Думается, от изменения жанра, от тех или иных законов, что начинают царить здесь, дух автора не исчезает, не тускнеет сила его

слов и образов.

Органичен ли этот спектакль для театра Товстоногова? Попробуем на минуту отвлечься от чрезвычайно своеобразного сценического решения пьесы, задумаемся о другом — о давно уже определившейся роли БДТ как глубокого интерпретатора крупных явлений культуры, русской и мировой. Так вот, с этой стороны Сухово-Кобылин в БДТ безусловно органичен. Быть может, даже больше, чем со стороны собственно театральной.

Скажут: коль скоро речь идет о театре, подобные разделения искусственны. Возможно, и так. Однако они могут оказаться небесполезными, чтобы лучше понять одну из особенностей режиссерского мышления Товстоногова, важную для всего его искусства. В драматургии он видит прежде всего литературу. Безусловно, очень специфическую, театральную, предназначенную сцене и построенную по ее законам, но тем не менее литературу, неотделимую от того сложнейшего, неисчерпаемого духовного контекста, который присущ великим произведениям, какому бы виду творчества они ни принадлежали. Выявление этого контекста, его воплощение средствами театра, исключаящими любую литературщину и иллюстративность, неизменно составляет для Товстоногова основную задачу, к какому бы материалу он ни обращался. Качество будущего спектакля предопределено уже этой исходной установкой.

Наверное, оттого так и ощущается условность, недостаточность термина “инсценировка”, когда мы говорим о работах БДТ. Здесь не существует обычного для многих театров двойственного подхода, когда достаточно легковесная пьеса быстро находит путь на подмостки ввиду своих сугубо сценических достоинств, а наспех сделанная, не обретшая органического театрального эквивалента версия повести или романа включается в репертуар лишь оттого, что как проза (увы, не как спектакль) произведение обладает неоспоримой значительностью. Не обманываясь самоочевидными сценическими эффектами, Товстоногов ищет в драматургии большую литературу, в прозе — пусть на первый взгляд совсем не театральной — зачатки драматургического построения. Решает не материал, и уж, конечно, не форма сама по себе. Решающим обстоятельством оказывается необходимость произведения и театру, и его зрителю, и — шире — всей сегодняшней действительности.

В классике (тот же Сухово-Кобылин подтверждает это с особой убедительностью) подобная необходимость подчас способна обнаружиться яснее, чем в современной пьесе, затрагивающей, кажется, подчеркнуто злободневную проблематику. “Тихий Дон” или тендряковские “Три мешка сорной пшеницы” — иной раз доказывают свою нужность театру весомее,

чем драматургия, полностью учитывающая специфику сцены. Товстоногова никогда не смущали сложности, сопряженные с необычностью драматургического построения, как, впрочем, и с процессом перевода прозы на язык театра.

— Вспоминаю, — говорит Георгий Александрович, — как однажды у нас побывал на “Поднятой целине” Питер Брук. Вряд ли он так уж хорошо знал роман Шолохова, но то, что на него наш спектакль произвел определенное впечатление, подтверждает отзыв Брука, сказавшего: в принципе, это шекспировский театр. Для меня свидетельство знаменитого режиссера особенно важно: ведь сущность шекспировского спектакля — в непрерывной импровизации, театральности в высшем значении слова, и мы в БДТ всегда к этому стремились и стремимся, а уж тем более в случаях, когда ставим прозу и приходится искать сценический эквивалент, точно передающий коллизии и образы произведения, неизбежно сокращаемого и переделываемого при переносе на подмости.

Вот один конкретный пример — сцена расстрела красногвардейцев в “Тихом Доне”. Как это показать, не впадая ни в натуралистичность, ни в сухую обобщенность, как добиться, чтобы это был театр и в то же время чтобы был Шолохов, а не иллюстрация к его роману? Мы долго бились над этим эпизодом, и решение было найдено импровизационно. Причем оно пришло уже после премьеры. Вот как много значит для нас импровизация.

И важна она потому, что “театр не знает границ своих возможностей, театр может позволить себе все, важно только правильно определить идейно-художественную задачу, то, ради чего необходимо ставить данное произведение”.

Беседуя с Георгием Александровичем, мы не раз возвращались к этому положению, высказанному им в статье “На подступах к замыслу”, где подробно воссоздан ход работы над “Океаном” А. Штейна — одним из лучших спектаклей БДТ, непосредственно обращенных к современности. Пришла на память и другая мысль Товстоногова: он убежден, что приступать к постановке можно только после того, как режиссер обнаружит точку пересечения пьесы с теми социальными и духовными проблемами, которые невымысленно актуальны для нас сегодня. Когда-то он писал, что не смог бы поставить “Маскарад”, потому что не видит подобного соприкосновения драмы Лермонтова с нашей современностью. “Маскарад” — по этой ли, а может быть, и по иным причинам — в самом деле ставится чрезвычайно редко, но разве одному “Маскараду” так упорно “не везет” со сценическими воплощениями? Существует общепризнанно великая

драматургия, которая десятилетиями не находит пути на сцену: частые ли гости в репертуаре наших театров, к примеру, Кальдерон, или Шиллер, или (до самого последнего времени) Ибсен? И в чем здесь дело: в том ли, что утрачен особый театральный навык, которого требует каждый из названных драматургов, или в архаичности их пьес, уже неспособных пробудить живой отклик?

— Думаю, причины другие, — говорит Г. А. Товстоногов. — Классика оттого и классика, что она необходима на все времена. Известны десятки примеров, когда в полузабытом авторе театр находил как раз то, что сегодня больше всего нужно и ему, и зрителю. Да, я сейчас не взялся бы ставить “Маскарад”, но из этого нелепо делать вывод, будто Лермонтова нам вообще незачем ставить. Видимо, мы просто не умеем прочитать его так, как требуется в наше время. Мне вот долго казалось, что Шиллер сохранил только литературное значение, но когда в Баварском театре я увидел “Разбойников”, впечатление было незабываемым: редкостно сильный антифашистский спектакль. А Мольер, как бы заново открытый Р. Планшоном? А Ибсен в интерпретации И. Бергмана?

По-моему, самое главное — это прорваться через напластования комментариев и вошедших в историю театра трактовок, чтобы ощутить самого автора, а не чьи-то режиссерские решения, пусть и замечательные, двинувшие вперед искусство театра. Я всегда утверждал, что классиков надо играть как современных драматургов, и сегодня готов повторить это еще убежденнее. Меня вовсе не привлекают попытки такого осовременивания классики, когда ее перекраивают, стараясь вычленив то, что созвучно злобе дня. Современность заключается не в том, чтобы “освежать” классику, переодевая героев по нынешним модам или выбрасывая из пьесы все “неактуальное”. Современность — это качество режиссерского мышления: способность думать не только о текущем дне, а о сути нашего времени, способность обнаружить в классике, в ее шедеврах не только то, что непосредственно волновало зрителя премьер, но и то, что вечно. У Бергмана Ибсен совсем не тот, что был в МХТ, и это естественно. И никакой подмены тоже не произошло: Ибсен остался Ибсеном, а режиссер доказал, что великий норвежец сегодня важен ничуть не меньше, чем столетие назад.

В принципе театр действительно может все: другое дело, что не все пока удастся. Поставить “Маленькие трагедии” — задача невероятной сложности, и ее еще предстоит решать, а, к примеру, “Амадеус” 77. Шеффера с успехом идет во многих странах и у нас тоже. Вряд ли этот

успех — такая уж победа театра, однако приходится довольствоваться “Амадеусом”, пока нам не по силам “Моцарт и Сальери”. Будем работать. Верю, что время Пушкина на театре еще придет.

Чего-то мы в самом деле сейчас не можем, чаще же просто не хватает энергии, и замыслы не осуществляются годами. Знали бы вы, как мне хочется поставить “Разбитый кувшин” Клейста — удивительную, захватывающую пьесу! Или вот возьмите Островского. Мы сейчас выпустили “На всякого мудреца довольно простоты” с В. Ивченко-Глумовым. Я уже несколько раз ставил эту пьесу за рубежом. Результаты были разные, но, во всяком случае, желание поставить ее в БДТ не притуплялось, а росло. И меня ничуть не расхолаживали неудачи многих режиссеров, не находивших ключа к сегодняшнему Островскому. Я не верю, что он устарел. Я верю в то, что нам еще только предстоит по-настоящему его понять и воплотить на сцене. <...>

В “Зеркале сцены” Товстоногов писал о том, что, какое бы произведение перед ним ни было, ему сначала необходимо увидеть “роман жизни”, скрытый за характерами и обстоятельствами пьесы, — иными словами, ощутить драму как свидетельство о реальных событиях, происходивших с реальными людьми. Этому принципу как будто противостоит подчеркнутая условность дивертисмента, да и сама идея играть спектакль как своего рода “театр в театре” (речь идет о спектакле “Волки и овцы”. — Н. С.). Но ведь не понапрасну постоянный помощник Товстоногова Д. М. Шварц, соавтор многих инсценировок, самым тщательным образом обследовала театральные архивы: задача была в том, чтобы с максимально возможной достоверностью воссоздать атмосферу пасторалей и интермедий, когда-то игравшихся на русской сцене. Каждая подробность, связанная с прижизненными постановками пьес Островского, особенно в провинции, была учтена, продумана и использована для построения спектакля.

Найденная Товстоноговым сценическая форма бесконечно далека от плоского жизнеподобия: она опирается на тот же надежный фундамент “романа жизни”.

Для Товстоногова такой метод аксиоматичен. Посмотрим в “Зеркале сцены” записи его репетиций. Вместе с актерами он последовательно восстанавливает весь жизненный пласт, который вобрало в себя произведение. О собственно театральном решении он словно бы и не задумывается: когда будет до конца понято, что нужно сказать, придет и понимание, как это выразить.

Важно то, что Товстоногов называет “ходом”, специфическим для

каждого автора, — важен лейтмотив. В “Трех сестрах”, спектакле, ставшем вехой в сценической истории Чехова, лейтмотив возник сразу же: губительная сила бездействия, неумение персонажей сопротивляться чужой воле, трагизм жизни, лишенной причастности к какому-то общему делу. Теперь кажется странным, что в постановках “Трех сестер” эта тема так долго оставалась приглушенной. У Товстоногова она доминировала, и это был Чехов, о котором без всяких натяжек можно было сказать: наш современник. Пространство сцены — двадцать шагов в глубину — оказалось достаточным, чтобы сотворить особый художественный мир. Добавим: в каждом своем штрихе точно соответствующий законам чеховского мира. И за этим спектаклем, конечно, стояло не только новое прочтение пьесы. Играли “Трех сестер”, а в режиссерской партитуре прочитывался “роман жизни”, вобравший в себя всего Чехова, пережитого под знаком социального и духовного опыта наших дней.

Оттого и значение спектакля БДТ переросло рамки театрального события. Уместнее было бы говорить о событии, во многом определившем последующее восприятие Чехова. Такое случается нечасто... А разве постановочные разработки Товстоногова, идет ли речь о пьесе А. Вампилова или о повести В. Тендрякова, обладают важностью только для искусства режиссуры, а не для проникновения в те большие коллизии, которые запечатлены и творцом “Чулимска”, и автором “Трех мешков сорной пшеницы”?

Сегодня трудно назвать театр, который обходился бы только драматургией. Инсценировки стали обязательной частью репертуара. БДТ в этом смысле не исключение. Суть дела, однако, не в самом обилии инсценировок, а в том, что и зачем инсценировать и как это делать.

Если говорить всерьез, доказательство возможно только одно: способность театра, не оглядываясь на готовые интерпретации, самостоятельно проделывать весь путь в глубину произведения и реальности, которая за ним стоит. Форма спектакля (даже совершенно неожиданная, как было в “Истории лошади” и вот теперь в “Смерти Тарелкина”), характер композиции, принципы монтажа, особенности актерской игры — все это будет органичным, если из прозы извлечена не урезанная фабула и выпрямленная идея, а та важнейшая и эстетически уникально воплощенная мысль, которая и создает произведение как художественную целостность, в каждом случае единственную, будь то “Пиквикский клуб”, “Холстомер”, “Тихий Дон”...

Для Товстоногова инсценировка немыслима, если она вводится с адаптации, заведомо не притязающей на художественную адекватность. Он

дорожит прозой, потому что она “дает театру колоссальный опыт максимальной мобилизации всех его творческих возможностей”. И, по его убеждению, театр, в свою очередь, способен обогатить прозу, а не только черпать из нее, ощутив нехватку драматургии.

Обогатить — значит не просто акцентировать какие-то наиболее существенные коллизии инсценируемого произведения, убрать длинноты, сделать рельефнее характеры... Настоящая литература не нуждается в подобном редактировании. Полноценный сценический эквивалент, по мысли Товстоногова, основывается прежде всего на ответственности перед инсценируемым писателем. В “Трех мешках сорной пшеницы” Товстоногов добивался трагедийного накала, в общем-то вроде и несвойственного повествованию В. Тендрякова, но средствами театра доносившего то главное, о чем была написана повесть, — мысль об огромной цене, какой досталась Великая Победа, о недекларируемой безмерной стойкости народа в годы предельно сурового испытания. В “Тихом Доне” режиссер воплотил идею “хора”, каким пользовались античные трагики, и хотя шолоховская эпопея принадлежит совсем иному эстетическому космосу, чем “Эдип” или “Антигона”, подобное решение высветило в ней ключевое — грандиозность конфликта, в котором непосредственно сталкиваются человек и история, и подлинно эпическое многоголосие, звучащее в этой хронике революционного преобразования России.

У театра особая художественная природа, и, чтобы сохранить верность духу инсценируемой прозы, нередко приходится далеко от нее отступать. Но цель Товстоногова остается неизменной: передать сущность произведения, проникнуть в его художественный строй и, не жертвуя спецификой театрального зрелища, сохранить на сцене то, что побуждает нас говорить о мире Толстого, мире Шолохова как явлениях, которые не спутаешь ни с чем другим.

А обогащением такой прозы становится ее прямой контакт со зрителем. Природа такого контакта для Товстоногова решает едва ли не все.

Недаром режиссер часто говорит о том, что природа контакта со зрительным залом является для него важнейшей составной будущего спектакля, определяющей решение любого произведения — будь то отечественная или зарубежная классика, проза или драматургия. Природа этого контакта является для Товстоногова понятием эстетическим, пронизывающим спектакль буквально с первых шагов режиссерского замысла.

Об этом почти никогда не заходит речь в рецензиях на спектакли БДТ, и, как представляется Товстоногову, невнимание к таким проблемам, для

театра первостепенно важным, — знак известного неблагополучия в театральной критике. Не единственный, конечно, но очень характерный. Мы вспомнили статью Александра Свободина (“Литературное обозрение”, 1984, № 9), и Товстоногов сказал, что основные ее положения ему представляются совершенно верными.

— Тут дело не в личных пристрастиях или антипатиях Свободина, они, естественно, субъективны, как у каждого истинного критика. Но, отвлекаясь от них, нельзя не согласиться с тем, что театральная критика в самом деле все реже демонстрирует способность судить о спектакле по той мере художественного соответствия действительности, которая всегда должна оставаться определяющей. Меня это беспокоит, да и как иначе? Ведь все решается тем, нужен наш спектакль делу или нет, добились ли мы живого общения со зрителем, сумели ли сказать ему о том, что волнует и нас и его. Если не думать об этом — для чего тогда нужен театр?

Разумеется, нет театра, который существует вне контакта со зрительным залом. Но далеко не для каждого театра и не для каждого режиссера контакт этот становится таким многообразным, широким и, повторим, эстетически значимым понятием, как для Товстоногова и БДТ.

Как вовлечь зрителя в орбиту происходящего? Как приобщить всех сидящих в зрительном зале к судьбам, конфликтам, заботам тех, кто предстает перед нами?.. Эти и множество других вопросов возникают перед режиссером каждый раз, когда он берет в руки пьесу, когда созревает замысел.

Есть пьесы, проблематика которых настолько очевидно “включена” в нашу каждодневность, что контакт устанавливается легче, быстрее. Так, например, рассказывая нам о том, как проходило обсуждение спектакля БДТ “Кафедра” (постановка М. Ю. Резникова) в кругу научных работников Ленинграда, Георгий Александрович снова и снова возвращался к своей излюбленной мысли о сложности понятия “зрители”. Пьеса В. Врублевской вызвала настолько оживленные, настолько принципиальные споры о научной этике, о личности ученого, о педагогике вообще, что разговор ушел далеко от театральных проблем, и трудно было представить себе, что начался он со спектакля.

Но всегда ли так естественно устанавливается контакт? Ведь куда чаще процесс этот требует кропотливой работы, которая увенчивается в БДТ, как правило, успехом — заслуженным и неоспоримым. Иногда Товстоногов в своих статьях и выступлениях подробно рассказывает о том, как шли поиски того или иного решения спектакля — решения проблемы

контакта, без которого любое, самое современное произведение не может обрести сценической жизни. Эти размышления приобретают особую ценность, поскольку они обогащены огромным опытом Товстоногова: и в БДТ, и в других театрах страны, и за рубежом. Сам он считает, что в творческом отношении постановки на зарубежной сцене дали ему очень много.

— Каждый раз, — рассказывает Георгий Александрович, — возникают свои, порой непредсказуемые проблемы и трудности. Ведь, работая за рубежом, не знаешь адресата, поэтому поиски контакта со зрительным залом гораздо труднее. Надо выбрать для постановки вещи общечеловеческие, волнующие любого.

Если говорить о наиболее свежих впечатлениях — это постановка в ФРГ “На всякого мудреца довольно простоты”. Мне кажется, что Островский — драматург настолько виртуозный и острый, что он понятен и интересен зрителям любой страны. Актеры играют его обычно лучше, чем некоторых других наших классиков. В пьесах Островского жизнь, как правило, доведена до гиперболы. Чтобы сыграть это, надо во многом преодолеть привычную методику; в каждой стране — своя театральная школа, свои культурные традиции... Например, для немецких актеров — и соответственно для зрителей — малодоступны такие понятия, как ирония, сарказм. У них и в литературе нет этой традиции, ирония и сарказм в гораздо большей степени свойственны литературе австрийской, у немцев же — юмор. Своеобразный, далекий от Островского, очень национальный. Надо было во многом идти именно от него...

Я помню, как когда-то в Дрездене зрители поняли саму природу сатирического хода через “Ревизора”. Постановка получилась удачной, спектакль купило телевидение, несколько раз показывали — и это не могло не сыграть свою роль как в пропаганде русского драматургического искусства, так и в восприятии “хода многое стало понятнее, ближе.

В нынешней постановке “Мудреца” я стремился утвердить природу психологического гротеска, в котором соединились бы элементы немецкого юмора, национальной гротесковой традиции (Брехт), но в то же время и та острота ситуаций и характеров, та русская традиция, которая живет в Островском... Зал принимал спектакль, на мой взгляд, живо и доброжелательно. Конечно, очень жаль, что никогда не удастся посмотреть свой зарубежный спектакль через какое-то время после премьеры. Ведь удача — или неудача — спектакля повернется, среди прочего, и тем, насколько способен он наполниться новым содержанием

уже после того, как прошла премьера. Дело тут не в режиссерских и актерских доработках, дело в органичности выявления смысла, изначально заложенного и раскрывающегося все глубже с каждым представлением.

Происходит это или нет — судить нужно главным образом по реакции зрителей. Для нас в БДТ работа вовсе не кончается после того, как спектакль сдан и показан. нас могут хвалить, нам самим может казаться, будто сделано все возможное, но, если вслед за энтузиазмом премьеры зритель постепенно утрачивает живой, неподдельный интерес к тому, что он видит на нашей сцене, значит, что-то не получилось. Вина в тех случаях, когда нет настоящего контакта между залом и сценой, лежит на нас. Зритель в целом, на мой взгляд, никогда не бывает виноват.

Может быть, высказывание Товстоногова немного категорично. Важнее побуждения, которые им руководят. А главное из них — доверие к зрителю, основывающееся и на вере в него, и на требовательности, которая исключает самую мысль об уступках неразвитому вкусу. Такую позицию не просто выдерживать десятилетиями; театр, избравший ее, несомненно, рискует кого-то отпугнуть и кому-то показаться чрезмерно жестким в своих принципах. Тем не менее подобный путь к зрителю оказывается творчески перспективным. БДТ знал разные времена, переживал свои сложности, терял мастеров, без которых само его существование казалось немислимым. И не было в его практике отступлений от того художественного максимализма, без которого Товстоногов не представляет себе само творчество. Что-то удавалось больше, а что-то меньше, однако задача всегда оставалась серьезной, значительной, современной. И решалась она всегда творчески. А оттого и зрительское доверие к БДТ давно сделалось фактом, не подверженным переменам.

Привычная картина: прохладный ленинградский вечер, темная полоса Фонтанки, через которую переброшен простой деревянный мост, а за ним бело-зеленое здание, с которым столько связано у каждого, кто любит театр. И множество людей перед подъездом... Еще несколько минут, и для тех, кому посчастливится попасть в этот строгий и величественный зал, откроется бесконечный мир искусства. Распахнется пространство сцены — не такое уж обширное, однако способное вместить в себя прошлое, сегодняшнее, будущее. Воцарится та сосредоточенность, та активность мысли, которая всегда отличает истинное творчество.

Когда-то Товстоногов писал, что для него нет ничего важнее, чем “единое поле напряжения в театральном зале”. Мы знаем, что это поле обязательно возникнет сегодня, какой бы спектакль ни шел на сцене БДТ. Каждую новую постановку Товстоногова и его театра мы ждем с

убежденностью, что она станет продолжением поиска правды о человеке нашего времени. И зритель непременно откликнется на эту творческую активность. Она будет вознаграждена — не только овацями, еще щедрее — той созидательной душевной работой, к которой стольких зрителей побуждают лучшие спектакли Большого драматического».

В контексте биографии Георгия Александровича Товстоногова эта статья-беседа представляется немаловажной — потому что в публичных выступлениях и интервью он редко говорил о нюансах профессии и жизни театра.

Но вернемся в 1983 год, когда Большой драматический приехал на гастроли в столицу.

Это было еще до премьеры «Смерти Тарелкина». В Москву привезли «Мещан», «Дядю Ваню», «Амадеуса», «Мачеху Саманишвили», «Историю лошади», «Перечитывая заново...», «Игру в карты», «Кафедру» В. Врублевской (режиссер М. Резникович), «Жестокие игры» А. Арбузова (режиссер Ю. Аксенов), «Кроткую» Ф. М. Достоевского в постановке Льва Додина, «Розу и Крест» А. Блока в постановке Владимира Рецептера.

Гастроли были масштабными — по насыщенности репертуара; по количеству работ других режиссеров; по протяженности; по откликам, наконец, потому что заметок и статей по случаю приезда Большого драматического появилось великое множество. В основном это были отзывы, восхваляющие Мастера и его Дело. Например, такие: «Закон Товстоногова в театре подобен биному Ньютона в физике». Но звучали и другие голоса, отмечая, что у Товстоногова ощущается «сниженный тонус современности».

Ощутилось ли это в том, что «неклассическая» часть репертуара БДТ была представлена (за исключением двух западных пьес) именами других режиссеров? Или в том, что критики интуитивно отвергали «неявную новизну» («Дядя Ваня»), акварельность детских воспоминаний («Мачеха Саманишвили»), безыдейность развлекательного театра («Амадеус»), явленные в последних товстоноговских спектаклях?

Во всяком случае, раз и навсегда создав для себя «стереотип Товстоногова», отказываться от него не захотели — ни те, кто славословил театр привычными штампами, не вглядываясь в глубину; ни те, кто осторожничал, но тоже не стал затруднять себя размышлениями об обновляющемся облике Большого драматического. Только самые близкие БДТ друзья оценили эти гастроли объективно — без чрезмерных похвал, без скептических интонаций. Они понимали, что режиссер по-прежнему в поиске, который не всегда становится покорением вершин. Да, возраст

давал о себе знать; Товстоногов действительно терял здоровье, силы, жизненную энергию, но это менее всего ощущалось, когда он входил в стены своего дома, своего театра, своей империи.

«Он не раз говорил о том, что надо, надо уходить, но уйти не мог и не смог бы никогда, потому что это было бы равносильно добровольному уходу из жизни», — вспоминает Натела Александровна...

И словно в насмешку над теми, кто говорил о творческом бессилии Товстоногова, в том же сезоне появился в афише Большого драматического «Тарелкин», настоящий шедевр последнего десятилетия его жизни...

Трудно поверить, что этот спектакль поставлен семидесятилетним режиссером, столько в нем по-настоящему молодого, яркого, злого!

70-летие Георгия Александровича отмечалось пышно, торжественно. Он был удостоен звания Героя Социалистического Труда. Сегодня можно сколько угодно иронизировать по поводу советских званий и титулов, но вряд ли кто-нибудь из деятелей искусства не стремился к официальному признанию. А Товстоногов с истинным чувством собственного достоинства принимал заслуженные им награды.

Е. Горфункель справедливо отмечает, что в 1980-е годы Товстоногов создал три спектакля-шедевра: «Смерть Тарелкина», «На всякого мудреца довольно простоты» и «На дне».

Да, взлеты эти во многом были связаны с пополнившим труппу Большого драматического Валерием Ивченко — артистом уникального дарования, мощного интеллекта, необычайно пластичным, с отменным вкусом к импровизации. В это же время появилась в БДТ Алиса Фрейндлих — звезда не только ленинградского масштаба. Это вдохновляло Товстоногова, придавало силы, энергию.

Но было и еще одно существенное обстоятельство.

Как не раз уже говорилось, Георгий Александрович был наделен особой наблюдательностью и интуицией. А 1980-е годы были весьма щедрыми на впечатления, сопоставления и — главное! — ожидания, потому что стало очевидным: не сегодня завтра произойдет взрыв и наша жизнь изменится.

У поколения, к которому принадлежал Георгий Александрович, еще было живо воспоминание об «оттепели». Поманившая тогда, разве могла она обмануть опять? И самые проникательные, и самые мудрые так уж устроены, что в какой-то момент не могут устоять перед соблазном поверить.

Едва ли не впервые за свою жизнь Георгий Александрович не смог предугадать: во что же выльется «перестройка»? — и это было для него

мучительно. И — видит Бог! — совсем не возраст был тому виною. Виною было разомкнувшееся время, казалось, утратившее все точки соприкосновения с прошлым.

Вдумываясь в названия трех признанных, кажется, почти всеми товстоноговских шедевров 1980-х годов, выстраивая их хронологию, мы можем отчетливо проследить настроения, образ мысли режиссера в той строгой логичности и последовательности, в которой прошли для Георгия Александровича эти годы.

«Смерть Тарелкина» — предчувствие эпохи всеобщих подмен, раженности, игры в собственную смерть и чужую жизнь, явление нового героя на исторические подмости.

«На всякого мудреца довольно простоты» — предупреждение о том, что он, этот новый герой, может себя развенчать, но окружающая среда не позволит ему пасть, потому что он необходим ей: для привычного бытования, для засасывания все новых и новых жизней в свою трясиину.

«На дне» — констатация сбывшегося. От чего? — да все от того же давнего диагноза, что был поставлен Товстоноговым в чеховских «Трех сестрах»: *атрофия воли*, ведущая на духовное дно...

И еще на один момент стоит обратить внимание. Разговор о трех шедеврах провоцирует на то, чтобы оглянуться на все творчество Георгия Александровича Товстоногова, окинуть его мысленным взором и осознать: не одни лишь шедевры появлялись на тех сценах, где он работал — нет пути, состоящего только из одних вершин. Но есть куда более важное понимание пути как постоянного стремления к совершенствованию своего Дела, как постоянного стремления уловить и запечатлеть ту грань, на которой время календарное и историческое Время начинают обмениваться энергией.

Впрочем, как относительно все в нашей жизни, так относителен и разговор о трех шедеврах. Все-таки единодушного признания эти постановки 1983, 1985 и 1987 годов не получили (обратим внимание на годы этих премьер: подобно барометру, они фиксировали изменения общественного климата). Кое-кто считал, что поставив «Смерть Тарелкина» как оперу-фарс, Товстоногов пошел по пути, проложенному его учеником Владимиром Воробьевым (он поставил в Музкомедии мюзикл А. Колкера «Свадьба Кречинского») и тем самым занизил принятые для Большого драматического эстетические требования. «Волкам и овцам» отказывали в какой бы то ни было самобытности; в «Амадеусе» клеймили мелодраматизм; в погоне за публицистичностью, в снижении прежнего уровня упрекали спектакли, появившиеся в репертуаре уже после «Смерти

Тарелкина», — «Порог» А. Дударева (режиссер Г. Егоров) и «Иван» А. Кудрявцева...

Товстоногов нервничал — он не привык к тому, чтобы о его спектаклях судили столь безапелляционно. В этом тоже была примета нового времени — старились и уходили из жизни критики и театроведы, от которых он, пусть порой и сжав зубы, готов был слышать правду (если это не были, разумеется, замаскированные под рецензию откровенно политизированные нападки, как у Ю. Зубкова, который, впрочем, никогда не числился среди близких Товстоногову людей). Приходили другие — не связанные с Товстоноговым общим «гипнозом памяти», одной группой крови. И — главное! — новое время воспитало поколение, способное только на отрицание любых авторитетов. Еще не выработав своей системы ценностей, это поколение агрессивно отвергало прежнюю шкалу. И чем неопределеннее были его собственные идеалы, тем яростнее отвергались прежние.

Это было логично.

Вспомним эпоху гласности, к которой мы не были готовы. Какая только литература ни хлынула на страницы журналов!.. Сколько информации самого неожиданного рода и значения обрушилось на головы!.. То же происходило и в театре.

Туда ворвались ненормативная лексика, «обнаженная натура», низменные страсти и поступки. Но в академическом (в лучшем смысле слова!) театре это было невозможно — и в силу десятилетиями складывавшихся традиций; и в силу внутренних приверженностей, которые, может быть, и позволяли в чем-то опускать планку, но лишь в чем-то и очень плавно...

«Никогда не суетясь, Товстоногов обладал способностью “слышать”, куда идет зритель и куда надо пойти, чтобы опередить его и найти отклик в зале, — писала Е. Горфункель в 1994 году. — Он как будто чувствовал, что выйдет из того или иного общего места, из музыкального спектакля, например. Он пошел за фарсом, достигнув вершин профессии, в совершенстве владея театральной формой... Прошло с тех пор более десяти лет, и мы видим его правоту. Входящие в театр поколения вообще готовы впасть в немоту, лишь бы не затевать на сцене церемонии оракулов. Слово без иронии или пародийного подтекста, или язвительного искажения, самоиронии со сцены не произносится. Травестируются почтенные жанры. Удержать театр под гипнозом интеллектуальной важности удастся ценой немалого напряжения, вполне бесполезного».

Прошло еще десять лет.

Давно уже нет в репертуаре Большого драматического спектакля «Смерть Тарелкина». Следом за своим Мастером ушли Валентина Ковель, Вадим Медведев, Михаил Волков... А память о «Тарелкине» не стирается, не тускнеет, оставаясь одним из ярчайших театральных потрясений. И вспоминается едва ли не столь же яркий пример театральной критики-статья Вадима Гаевского «Петербургский Кандид».

«...Мы увидели карнавальный спектакль, в котором драматизированы и укрупнены все скрытые драматические темы пьесы. Это и есть большой стиль, естественный для Большого драматического театра, это и есть стиль Товстоногова кой режиссуры. Как хороший дирижер открывает купюры в партитурах старых мастеров, так и Товстоногов восстанавливает в классических пьесах значение мотивов, которыми пренебрегали в силу каких-то причин, в силу исторической односторонности прежде всего. Художественный метод Товстоногова прежде всего объективен».

26 марта 1984 года состоялась премьера спектакля «Киноповесть с одним антрактом» А. Володина. Совпали два события — возвращение десятилетия спустя в Большой драматический Александра Володина и дебют на этих подмостках Алисы Фрейндлих, пришедшей в труппу БДТ из Театра им. Ленсовета, «который решил, что она не поспекает за его творческой поступью и только тянет назад, к своим Таням, Ликам и Гелям» (Е. Горфункель). Поэтому публика с особым нетерпением ждала премьеры спектакля.

Впрочем, единодушия в этом ожидании не было: поклонники Фрейндлих жаждали успеха, недоброжелатели Большого драматического никаких надежд на новый союз не возлагали.

К сожалению, ленинградцы (даже наиболее прозорливые) все-таки недооценивали истинный масштаб дарования Алисы Фрейндлих (зато его высоко оценили москвичи). Они воспринимали ее, в основном, как актрису, которая «всю жизнь была блондинкой арбузовской мелодрамы, безгрешной кокеткой с тяжким горем на сердце и незаметной жизнью. И солисткой ленсоветовского хора» (Е. Горфункель). Подобный взгляд кажется несколько упрощенным: она была агрессивной, жесткой и озлобленной Катариной в «Укрощении строптивой», грешной, земной, страдающей Раневской в «Вишневом саде», резкой Селией Пичем в «Трехгрошовой опере»... Впрочем, достаточно перечислений, иначе нам придется писать творческий портрет актрисы на фоне театра Ленсовета.

Было и еще одно немаловажное обстоятельство.

В драматургии Александра Володина по-прежнему (хотя порой и невольно) искали эстетику «Фабричной девчонки», «Пяти вечеров», «Моей

старшей сестры», словно не замечая тех разительных перемен, что произошли в его творчестве. В «Киноповести с одним антрактом» перед нами предстал подлинный поэт, чьи строки (отданные одному из персонажей), исполненные философской мудрости и печали, мы можем разгадать, пожалуй, лишь годы спустя:

Бегите же, пока бежится,
А не снесете головы —
Хотя бы память сохранится,
Как весело бежали вы!..

Суть конфликта сводили к максимализму главной героини пьесы — Ирины, полюбившей в обыкновенном человеке по имени Лев непризнанного гения и не пожелавшей расстаться со своей мечтой, даже когда сам он стал простым обывателем, отказавшимся от юношеских амбиций. Ирина готова всю свою жизнь положить на то, чтобы вернуть его в прежнюю оболочку. И здесь, как отмечали рецензенты, у театра было два пути: взглянуть на коллизии «Киноповести с одним антрактом» глазами «нормального» среднестатистического человека или глазами героини, которая прерывает свой бесконечный бег по земле воспарением — в космос ли, в мечту ли, в недостижимое. Не все ли равно, если для нее только прорыв, только полет есть подлинная жизнь?..

В финале спектакля взмывали вверх воздушные гимнасты — эта неожиданная метафора, казалось бы, совершенно нетовстоноговская, выражала главную мысль Володина: «хотя бы память сохранится» о веселом, неустанном беге не по логической протяженности жизни, а обратно, против ветра, в молодость...

Плотность сценического воплощения, насыщенность смыслами, характерные для почерка Товстоногова, оказались разрежены ощущением финального воспарения. Так осторожно вводил режиссер в свою труппу изумительную актрису, которую необходимо было бережно пересадить в другую почву...

В 1984 году Товстоногов вновь поставил «На всякого мудреца довольно простоты» в Западном Берлине, в известном «Шиллер-театре». Можно сказать, что это была последняя проба, желание услышать время через давно любимую пьесу.

Небольшое отступление.

Во время этой творческой командировки Георгий Александрович

исполнил свою давнюю мечту — приобрел «Мерседес». Он всю жизнь был неравнодушен к автомобилям, и теперь был по-мальчишески счастлив!

Вот что пишет в своей книге Рудольф Фурманов:

«Мы с Лешей Лебедевым, племянником Георгия Александровича, встречали его в Бресте. Он сиял, сидя за рулем. Леша предложил себя в качестве шофера: “Дядя Гога, отдохните, давайте я поведу”. — “Нет!” — воскликнул Георгий Александрович. И не отдал руля до самого дома. Мы ночевали одну ночь в Минске, другую в Пскове, а днем... Георгий Александрович сам вел машину.

Говорят, когда он узнал о смерти актера Бабочкина за рулем, то сказал: “Умер как мужчина. Можно позавидовать”».

Может быть, судьба подслушала эти слова?..

Через год, в 1985-м, в афише Большого драматического появилось «скандальное» название — «Этот пылкий влюбленный» Нила Саймона. Ленинградская критика была возмущена: как можно ставить откровенно бульварную пьесу?! Для зрителей же это был настоящий подарок, высоко оцененный А. П. Свободным в статье «Обыкновенное актерское чудо!» — «концертом для скрипки и фортепьяно» назвал Александр Петрович блистательный актерский дуэт Алисы Фрейндлих и Владислава Стржельчика, сыгравших банальнейшую историю человека, спохватившегося на пороге старости: вот и жизнь проходит, а он так и не изменил ни разу жене!.. В стремлении познать вкус супружеской измены Барни Кэшмен приводит в квартиру отсутствующей матери поочередно трех женщин, но в силу характеров его посетительниц, в силу его собственной деликатности и желания поэтических предотношений задуманное срывается и в финале Барни звонит жене и назначает романтическое свидание ей... Той, с которой прожил четверть века и с которой — единственной! — вероятно и возможно преуспевающему владельцу рыбного ресторана вернуться в молодые годы, когда он мечтал стать поэтом.

Для Товстоногова и Стржельчика именно эта подсказка оказывалась особенно важной — Поэт, для которого сам факт измены должен быть опозитизированным.

Трех женщин, призванных помочь осуществить задуманный торжественный Акт Измены, играет Алиса Фрейндлих. Играет настолько изобретательно, что пьесу Саймона перестаешь воспринимать как «бульварную». Товстоногов прочитал ее как легкую, с оттенком незлой иронии комедию, в которой звучит мотив извечного человеческого одиночества.

От него в одинаковой мере страдает и скандалистка Элейн, которая за своим эпатажным поведением скрывает неистовую потребность в человеческом тепле, и актриса-неудачница Бобби — истеричная и жалкая наркоманка, и третья «посетительница», томная и немножко жеманная Джанет, которая разочаровалась в человечестве, потому что ей изменил муж...

Сегодня на вопрос: зачем понадобилась Товстоногову эта бульварщина? — есть совершенно точный ответ: потому что «Этот пылкий влюбленный» Нила Саймона, «мастера хорошо сделанной пьесы», открывает возможности для импровизации актеров.

А Товстоногов придавал импровизации с годами все большее и большее значение — об этом свидетельствуют и занятия режиссерских лабораторий, на которых Георгий Александрович часто выражал тревогу: режиссура вырождается, потому что дальше и дальше отходит от актера. Концепция начинает заслонять личность, а нередко и давить ее, потому что новое поколение режиссеров утратило вкус к работе с актером, к воспитанию актера. «Импровизация должна стать сегодня ведущим принципом театрального творчества, — писал Товстоногов. — ...Она не может быть полностью объяснима. Несомненно одно: когда ее нет, творчество теряет свою силу, лишается заразительности, из театра уходит радость, уходит жизнь...

У Питера Брука есть очень точное деление современного драматического искусства на живой, или настоящий, театр и театр, отгородившийся от жизни, замкнувшийся в ремесле, — театр неживой. Неживой театр пребывает в глубокой летаргии. По существу он уже умер, но искусственно продлевает свое существование, из последних сил цепляясь за жизнь. Он живет за счет прошлого, на дивиденды от прежних достижений, процентами с давнишних удач и миллион раз пережеванных открытий. В нем как будто что-то происходит, порой даже весьма бурное. Он вроде бы действует, выпускает новые спектакли, за что-то борется, что-то ниспровергает, что-то, напротив, утверждает. Не лишены подлинной веры и страсти, художественной силы, аргументы такого театра давно уже не убедительны. Борьба и на сцене и вне ее идет какая-то призрачная, ненастоящая. А движение происходит лишь по инерции. А если говорить точнее — нет давно никакого движения...

Подмена подлинных ценностей мнимыми, вырождение искусства в ремесло — самая страшная беда современного театра. Часто бывая за границей, я имею возможность следить за развитием драматического искусства в зарубежных странах и с прискорбием убеждаюсь, что

практически весь мировой театр заражен сегодня этой серьезной болезнью. Причем за границей эта болезнь приняла еще более затяжную, более опасную форму, чем у нас. Как же ее вылечить? Как поправить дело?

Мне кажется, импровизация — одно из самых действенных средств, способных спасти современную сцену от окостенения. Импровизация призвана уберечь жизнеспособный творческий организм от губительных микробов неживого театра. Убежден, что импровизация должна стать сегодня ведущим принципом театрального творчества».

В 1985 году БДТ представил зрителям три премьеры — «На всякого мудреца довольно простоты», «Этот пылкий влюбленный» и «Рядовые» Алексея Дударева. И хотя бесспорной была признана лишь одна из них, это свидетельствовало о том, что слухи об усталости Мастера, мягко говоря, преувеличены. Кроме того, эти премьеры (за исключением, может быть, «Рядовых») со всей очевидностью доказывали, что Товстоногов вступил в творческую полемику с режиссерами новых поколений, продемонстрировав, насколько плодотворен импровизационный метод, побеждающий и стереотипный взгляд на классику, и пренебрежение к бульварной литературе.

«В “Мудреце” так оно и было, — отмечала Е. Горфункель, — хотя актер, азартно играющий в Глумова, снова выглядел “духом изгнания” (по определению Александра Свободина. — Н. С.), а искуснейше играющие в Мамаевых и Крутицких водили хоровод вечно актуальных, а в тот год сногшибательно узнаваемых масок».

Инна Соловьева назвала спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» «насмешливым и злым. Может быть, такого язвительного спектакля, — писала она, — Товстоногов вообще еще не ставил...»

Отчасти это совершенно справедливо, но лишь отчасти: насмешливость Георгия Александровича в «Мудреце» была язвительной, отчаянной, презрительной, но только не злой.

И не была она такой именно благодаря импровизации, по-особому одухотворившей пьесу Островского. Импровизации, без которой спектакль и впрямь мог бы стать злым, агрессивным. Вспомним хотя бы сцену Мамаева и Крутицкого — полностью зависящая от готовности актеров к импровизации и легкости включения в игру, она могла идти считанные минуты, но могла и 18–20 минут! И при этом никогда не воспринималась как растянутая.

Е. Лебедев (Крутицкий) и О. Басилашвили (Мамаев) виртуозно вели диалог тупых, ограниченных людей, восстающих против всего нового, свежего. Они переворачивали стол с ножек на столешницу и обратно,

доказывая хохочущему зрительному залу, что прежняя их жизнь была «крепче», а новые веяния ничего с собой не принесут. Позже эта сцена часто игралась артистами в концертах, неизменно вызывая в зале бурные аплодисменты. И это было рукоплескание Ее Величеству Импровизации в высшем понимании!

В «Мудреце» Товстоногов, если можно так выразиться, давал своим коллегам высочайшего уровня мастер-класс: эстетика спектакля пронизана преувеличениями, доходящими до шаржированности, актеры получили свободу (впрочем, в жестком режиссерском рисунке она довольно обманчива), и они живописуют своих персонажей жирными мазками, кричащими яркими красками. Мистически настроенная ханжа Турусина (Э. Попова), мотылек Городулин, задержавшийся в молодых людях (В. Стржельчик), жаждущая любви, стареющая жеманница Мамаева (Л. Макарова), лукавая, хотя и недалекая «актерка» Глумова (О. Волкова), откровенный болван Мамаев, тупой, самоуверенный Крутицкий, его слуга, древний, как Мафусаил (Ю. Томошевский), мерзкий писака Голутвин (Н. Трофимов), полупьяная-полусумасшедшая ловкачка Манефа (В. Ковель) — этот хоровод, которым управляет дьявольски расчетливый, демонически ледяной Егор Дмитриевич Глумов (В. Ивченко), заставляет вспомнить слова К. С. Станиславского: «Надо переходить границы правды, познавать перейденное расстояние, по нему узнавать, где граница. А узнав — жонглировать и гулять свободно в области правды».

Что же было для Георгия Александровича Товстоногова этой «областью правды»?

В одном из последних своих интервью он дал ответ: «Сегодня становится все отчетливее понятно, что *правда* — категория отнюдь не только этического порядка, но эстетического... Стремление к правде — чувство нравственное и эстетическое одновременно».

Товстоногов говорил об этом в 1989 году, за несколько месяцев до ухода, когда нахлынувшая на нас свобода слова смыла многие понятия и ориентиры. Георгий Александрович наблюдал за происходящим с естественной печалью мудреца, ведающего, как умеют «оборачиваться» (одно из важных определений в эстетике А. В. Сухова-Кобылина, ставшее едва ли не главной метафорой в спектакле «Смерть Тарелкина») времена и нравы...

И повторял излюбленное толкование из словаря В. И. Даля: «Истина — противоположность лжи».

В 1985 году отмечалось 40-летие Победы. Пьеса белорусского драматурга Алексея Дударева «Рядовые» показалась привлекательной

многим театрам. Заинтересовала она и Товстоногова, хотя критики отмечали холодность и бездушность монументального дударевского полотна, тяжеловесность спектакля, не совпавшего со временем.

Писали, что прежде, например в 1950-е годы, Товстоногов мог бы поднять пьесу до уровня высокой трагедии, но это было невозможно в то время, теперь же, спустя десятилетия, «памятники остаются только памятниками».

Вспоминая этот спектакль, я не могу отнести его к лучшим товстоноговским постановкам, но не могу не думать и о том, что в «Рядовых», может быть, наиболее зримо, объемно реализовался тезис Георгия Александровича, который он так часто повторял: «Концепция спектакля лежит в зрительном зале, а я ее только обнаруживаю».

Несправедливо было бы сравнивать «Рядовых» с «Оптимистической трагедией», «Гибелью эскадры» по каким бы то ни было параметрам. Трагедия Второй мировой войны и сегодня, спустя почти шесть десятилетий после Победы, когда наше прошлое почти полностью переосмыслено, остается частицей личной памяти даже для тех, кто родился в мирное время.

Вот этот пафос памяти, пропущенный через конкретные судьбы опустошенных четырьмя годами войны людей, и был концепцией, обнаруженной Георгием Александровичем Товстоноговым в зрительном зале. Уступкой? Компромиссом? — нет! По-прежнему острым, не притупившимся слухом. И на этот раз Товстоногов отчасти, возможно, был сентиментален: вокализ деревенской Мадонны с младенцем (Т. Лозовая), возникающей в оконном проеме, до предела увеличивал эмоциональное напряжение, создавал почти чувственные токи памяти...

Как бы плохо ни чувствовал себя Георгий Александрович (а он болел все чаще и все чаще заговаривал с близкими о необходимости ухода из театра), жизненные перемены захватывали его. Он с интересом смотрел не только информационные передачи по телевизору, но и всякого рода теледиспуты, документальные фильмы. Жизнь бурлила, становилась все более захватывающей, а сил оставалось все меньше, и это вызывало раздражение.

Анатолий Гребнев вспоминал:

«Гога не менялся.

Годы старили его, как и всех нас. Непобедимый враг — курение — подтачивало его здоровье. Две пачки в день. Потом, с трудом и муками, пачка, наконец полпачки, по счету, по половинкам, и это уже была трагедия.

Во всем остальном он оставался тем же. Успехи, лавры, признание не

изменили его совершенно — для тех, кто знал его с молодых лет. Он и тогда был в меру замкнут, в меру доступен, как человек, знающий себе цену. Есть люди, которых нельзя похлопать по плечу. Верил в себя. Добился. А как могло быть иначе?»

Иначе быть действительно не могло.

Товстоногов должен был деятельно участвовать в жизни, и он в ней участвовал. В интервью, статьях 1986–1987 годов он говорил о том, что «перестройка» призвана обозначить в театре какой-то совершенно новый этап. И режиссер не ограничился одними лишь размышлениями — он обратился к публицистической пьесе драматурга из Риги В. Дозорцева «Последний посетитель».

Премьера этого спектакля состоялась 26 января 1986 года.

Суммируя в книге «Премьеры Товстоногова» весьма нелестные мнения критиков и приведя полностью статью Т. Москвиной — резкую, жесткую по оценкам, Е. Горфункель задается вопросом: имеем ли мы право не прощать режиссеру, «у которого была единственная возможность высказывания — публичная и определяемые не им границы этого высказывания?» И твердо отвечает: нет!

Товстоногов не стремился избежать компромисса; он не был ни наивным, ни циничным. Подобными компромиссами, по словам критика, он обеспечивал глубину и свободу своих великих спектаклей.

Но в 1986 году такие жертвы уже не были нужны.

Значит, хоть что-то должно было по-настоящему зацепить Георгия Александровича в теме, проблематике, предложенных В. Дозорцевым? И это «что-то», несомненно, было. Другой вопрос, что оно, это «что-то», успело уже утратить свою иллюзорную привлекательность за то время, пока спектакль шел к зрителю. Слишком стремительно неслось то недавнее наше прошлое...

Но «Последний посетитель» зафиксировал чуткий к переменам гражданский пафос Товстоногова. Торопливость в поиске литературного материала? — да, она, несомненно, была, но сегодня, мы ведь знаем: во-первых, у режиссера не было времени ждать. Ждать более совершенных произведений, в которых все происходящее подверглось бы подлинному осмыслению. Во-вторых, опытный и мудрый человек, Товстоногов не мог не понимать, как стремительны перемены, как необходимо зафиксировать вот этот момент жизни сегодня, сейчас, потому что завтра все может оказаться совсем иным.

И, наконец, он понимал, как мало ему осталось...

А время наступало действительно совершенно другое, в котором

непросто было разобраться даже такому наблюдательному человеку, как Георгий Александрович. Не только потому, что слишком много информации обрушивалось на нас, не только потому, что трудно было сразу отделить зерна от плевел и сформулировать свое отношение к прошлому и настоящему, а и потому, что еще слишком много всего самого разного кипело в том котле, который называли «перестройкой», «гласностью» и который, в сущности, по-прежнему назывался нашей повседневной реальностью.

Товстоногов принадлежал к тому меньшинству, которое осознавало: жизнь может складываться как угодно, в ней могут возникать новшества за новшеством, но без идеалов и иллюзий она обрушится сразу, погрузив нас в такие мрачные и страшные глубины, из которых выхода в жизнь нет и не может быть. В спектакле «На дне», который придет к зрителю через год, эта мысль будет сформулирована совершенно отчетливо: «Во что веришь — то и есть...», но пока, в «Последнем посетителе», Георгий Александрович пытался встать над вымысленностью, искусственностью коллизии.

Ради необходимости идеала.

Пускай пока такого, какой предложил драматург В. Дозорцев.

Не стоит думать, что Товстоногов обольщался, видя в «Последнем посетителе» больше, чем пьесу-однодневку, из тех, что появляются в беспокойное время и вместе с этим временем уходят в небытие. Для него было важно запечатлеть то позитивное, что в отличие от других пьес начала перестройки предлагал В. Дозорцев.

Коллизия публицистически остра, но довольно проста, в основе пьесы — нравственный конфликт между заместителем министра здравоохранения Казминым (К. Лавров) и его посетителем (А. Толубеев), убеждающим высокого начальника оставить свой пост, потому что руководить страной должны «люди чистые». Казмин же этому определению не отвечает, он запятнал себя тем, что зажимает справедливую критику, нарушает профессиональную этику и вместе со своим помощником Ермаковым докатился до уголовного преступления.

Полагаю, немалую роль в выборе Товстоноговым именно этой пьесы сыграло и то, что Дозорцев построил значительные части диалогов на цитатах из Ленина — не тех хрестоматийных, что со школьной скамьи навязли в зубах, а незатертых, не затрепанных. Один из эффектно решенных эпизодов спектакля — когда Посетитель подходит к запертому шкафу, где стоит собрание сочинений Ленина, и разбивает стекло: «Пусть дышит!»

Сколько бы ни говорили сегодня о наивности этих слов и самого этого приема, но тогда зал замирал и через секунду взрывался аплодисментами. Не от горячей любви к Владимиру Ильичу Ленину — от благодарности к тому, кто пытается *разобраться* в прошлом, не огульно отрицая все и вся, а осмысливая, выбирая, выстраивая новую систему ценностей с необходимым учетом того, что было.

Прошло почти двадцать лет, все изменилось в наших оценках, отношениях, и сегодня пьеса «Последний посетитель» начисто забыта, а спектакль Большого драматического помнят только те, кто был по-настоящему предан этому театру.

Но тем не менее... Этот спектакль был одной из последних попыток Георгия Александровича Товстоногова обрести положительный идеал в реальности, в которой все не только смешалось, но и не начинало укладываться...

В 1986 году исполнилось тридцать лет с того дня, когда Георгий Александрович пришел в Большой драматический и объявил труппе, что он несъедобен. По этому случаю был устроен в меру торжественный, в меру трогательный вечер, на который приехало множество гостей из разных городов. Тепло и светло вспоминала годы работы в Большом драматическом Татьяна Дорониная, выступали бывшие и нынешние артисты БДТ, других ленинградских театров, пела Елена Камбурова, играли «Виртуозы Москвы», преподнесшие в подарок юбиляру футболку с надписью «Виртуоз Ленинграда»... В здании Большого драматического царил атмосфера непродуманной радости и добра. Георгий Александрович словно растворялся в этих волнах, подчиняясь общему настрою.

Ну как он мог все это покинуть?..

В том же 1986 году произошло очень важное событие. Состоялся тот самый съезд Всероссийского театрального общества, который позже назовут революционным.

Рушились все основы, трещало по швам понятие государства и соответственно всех его «порождений». И хотя ВТО возникло значительно раньше Советской власти, об этом в пылу преобразований как-то забылось. Михаил Иванович Царев, старейшина Малого театра, на протяжении десятилетий стоявший у руля театрального общества, был грубо и громко свергнут. Организация преобразовалась в Союз театральных деятелей, председателем которого был избран Михаил Александрович Ульянов. Два дня, пока шел съезд, кипели и бурлили страсти, подогревались эмоции, зрела маленькая революция.

Георгий Александрович Товстоногов на съезде не был. То ли потому, что плохо себя чувствовал, то ли потому, что не ждал ничего принципиально нового от этого планового собрания.

После выборов нового председателя и правления Михаил Иванович Царев покидал здание театра, где проходил съезд, в одиночестве. Может быть, впервые за много лет он остался один — не был окружен ни льстецами, которые обычно вились вокруг него, ни молодежью Малого театра, которая любила его. Царева любили и не любили, но боялись, трепетали. Такова была эта сложная личность — бывший мейерхольдонец, покинувший своего учителя, написавший ему письмо, которого никто не видел, но о котором ходили самые разные слухи: предательство, донос...

Театровед и критик Вера Максимова это письмо нашла и прочитала. Оно начиналось словами: «Дорогой мой Учитель, я ухожу от Вас...». Почти вся труппа театра писала в то время письма и газетные заметки куда более жесткого и жестокого содержания, они отрекались от своего Мастера, обличали его. Только Э. Гарин, М. Бабанова и Х. Локшина ничего не писали, все остальные замарали себя в истории с Мейерхольдом, но почему-то на роль главного травителя и душителя судьба назначила Михаила Царева. Может быть, именно поэтому, ощущая несправедливость, Михаил Иванович старался дать приют всем, кто по тем или иным причинам отвергался другими театрами: Леониду Варпаховскому, Борису Львову-Анохину, Леониду Хейфецу, Петру Фоменко?

Когда Товстоногов почти решился покинуть Большой драматический, не в силах бороться с «духами», обитающими в Смольном, Царев предложил Георгию Александровичу Малый театр.

Анатолий Гребнев вспоминал один из разговоров с Товстоноговым:

«Что еще за слухи? Нет, ни в какой Малый я не пойду. Ни в Малый, ни в ЦТСА (Центральный театр Советской армии, куда, по слухам, Георгия Александровича тоже приглашали. — Н. С.), вообще новый театр не возьму, исключено. Это можно раз или два в жизни».

Но не это важно для нас.

Важно то, что в этот горький для Царева день, когда он остался совершенно один, а вчерашние коллеги, товарищи по цеху праздновали свою победу, в его доме раздался телефонный звонок. В трубке прозвучал взволнованный голос Георгия Александровича Товстоногова. Это был единственный человек, который понял и разделил драму свергнутого Царя, как называли за глаза Михаила Ивановича...

Позже Товстоногов пытался призвать своих товарищей к разуму и справедливости, предлагал сделать Михаила Ивановича Почетным

председателем Союза театральных деятелей. Его выслушали со всей вежливостью и пиететом, но остались при своем мнении.

К этому же времени относится одно из самых важных в наследии Георгия Александровича Товстоногова устных выступлений, которое довольно подробно зафиксировано в статье Анатолия Смелянского «Парадокс Товстоногова» («Театральная жизнь»), опубликованной уже после смерти режиссера.

Георгий Александрович в конце 1980-х годов был одним из инициаторов коренной перестройки всего театрального дела в стране. «На моем длинном, большом пути произошел трагический парадокс, — говорил он. — Принцип Художественного театра, возникший в конце XIX века, который я всегда исповедовал, умирает. Коллективов, которые работают по принципу этики, принципу ансамбля, единомыслия, становится все меньше. Он почти умер, этот принцип».

Что же можно предложить взамен?

Об этом Товстоногов особенно напряженно думал в последние годы жизни, видя крушение того понятия, которое мы сегодня вспоминаем с ностальгией: русского психологического театра-дома.

Для него было очевидно, что на пустом месте ничего не может взрасти, что традиции и новаторство должны переплавиться в нечто единое, чтобы театр оставался живым, необходимым. «Традиции без новаторства мертвы, — не раз повторял Товстоногов. — Но и новаторство без традиций не плодотворно. Надо думать о *новаторстве традиций*».

Для Товстоногова это была не просто красивая фраза, оригинальная мысль. Это был его постоянный поиск, идеал. И это было отличительной чертой, подмеченной Борисом Зингерманом: «Между традицией — и, более того, академизмом — и новаторством в спектаклях Товстоногова не бывает распрей, на его спектаклях они сходятся и мирятся друг с другом».

И в этом смысле последняя премьера Товстоногова — «На дне» М. Горького — может быть, ярчайший пример.

Но до этого он успел еще поставить «Дядю Ваню» в США, в Принстоне.

Георгий Александрович отправился в Принстон весной, прервав репетиции «На дне». Он репетировал увлеченно, чувствовал себя, по воспоминаниям близких, вполне сносно и, уезжая, дал своим артистам задание: написать каждому биографию своего персонажа. Может быть, таким образом хотел он «воссоединить» традиции и новаторство, так необходимые для работы? По воспоминаниям, эти репетиции проходили блестяще.

А вот вернулся он из Америки совершенно больным.

Из воспоминаний Дины Шварц:

«Впоследствии Г. А. не раз говорил: “Меня сломала Америка”. Конечно, он заболел раньше. Болели ноги, повышалось давление, беспокоило и сердце. Возраст и вечное напряжение делали свое дело.

Что же случилось в Америке?

Надо сказать, что Г. А. на протяжении всей жизни доверялся людям не вполне достойным, которые на его имени делали свой бизнес, мотивируя свои поступки благом для Г. А. Одним из таких дельцов был некий Сергей Левин, эмигрант, бывший работник ленинградского телевидения. Он предложил после постановки в Принстоне совершить турне по городам Америки с лекциями о театре, о Станиславском и его методологии. К сожалению, Г. А. дал согласие еще до поездки. После напряженной работы над спектаклем, после ежедневных утренних и вечерних репетиций, Г. А. пустился в путь. Вместе с Нателой, которой он, по его словам, хотел показать Америку. Натела не слишком радовалась, ей было достаточно Принстона и Нью-Йорка. К тому же театр после премьеры предоставил им целую неделю отдыха в комфортабельных условиях. Но Г. А. вместе с Нателой отправился в путешествие по Америке, не отдохнув ни дня.

Левин, не сумев, вероятно, толком организовать выступления Г. А., стал на всем жестко экономить, и Г. А. был лишен возможности отдыхать даже ночью. Перерывы между выступлениями и перелетами они часто проводили в аэропортах. А надо сказать, что Г. А. по своему характеру и воспитанию никогда ничего в бытовом плане не просил и, тем более, не требовал...

Когда пришло время отправляться домой (через Москву), Г. А. встретился в аэропорту с отдохнувшим Кочергиным. Г. А. выглядел так плохо, что Эдик испугался: у него было совершенно серое и осунувшееся лицо. Такое же лицо было у него, когда мы его встретили на вокзале в Ленинграде...

В Америке какой-то врач, осмотрев Г. А., сказал, что если он бросит курить, то проживет еще долго, а если не бросит, то ему осталось два года жизни. У меня в жизни случались трагические последствия подобных предсказаний. С очень близкими людьми. Убеждена, что эти гадания и предсказания порочны, сознание впечатлительных людей неизбежно попадает под влияние предсказания. И самое ужасное то, что они часто сбываются. Так и случилось с Г. А., он скончался ровно через два года».

Товстоногов вернулся, и репетиции возобновились. Времени до выпуска спектакля оставалось совсем немного.

Георгий Александрович бросил курить, исчез из темной глубины зрительного зала тот огонек сигареты, который прославил не только Сергей Юрский, но и многие из тех, кто работал с Товстоноговым. И словно что-то еще исчезло вместе с этим огоньком.

Из воспоминаний Дины Шварц:

«И вот подошли к 3-му действию, еще не на сцене, а в репетиционном классе, где происходит поиск пластических решений — самый, пожалуй, важный и самый любимый и артистами, и Г. А. этап репетиционного процесса, он, по существу, все и определяет. И мы наблюдаем странную картину: Г. А. безучастно наблюдает, как артисты “стихийно” ходят по площадке, и... молчит. Он сидел за своим режиссерским столиком, подперев рукой голову... Казалось, он внимательно следил за происходящим, но на самом деле был совершенно безучастен. Актеры были в недоумении, но молчали, кто-то тихо сострил: “Это что, прогон?” Репетиция закончилась в положенное время. Потом Г. А. вызвал меня к себе в кабинет. В его глазах за очками была паника.

— Я не могу работать.

— Георгий Александрович, о чем вы думали в течение трех часов?

— Только об одном: хочу курить, хочу курить...

Мне было пронзительно жалко его, до слез.

На другой день он обратился к врачу-психиатру, который сказал примерно следующее: “Оставьте его в покое, пусть курит, он не выдержит такого напряжения”. Г. А. торжествовал, радовался, как ребенок, демонстрируя окружающим свое право на курение».

...В кабинете Георгия Александровича, который по сей день сохраняется в Большом драматическом как мемориальный, стоит простая пластмассовая пепельница, какие ставили обычно в дешевых столовых советских времен — пестренькая, с цветочками. Он очень любил ее, всегда требовал, чтобы именно эта пепельница стояла на столике во время репетиций. Изысканные хрустальные были для гостей, а эта, родная... Она притулилась где-то на краешке стоящего сбоку круглого большого стола, за которым Товстоногов обычно принимал гостей, вел беседы... Может быть, это было данью юности, в которой ему было совершенно безразлично, что носить, чем питаться, уж тем более, во что стряхивать пепел? А может быть, что-то памятное было связано для Георгия Александровича с этим пестрым кусочкой пластмассы?

Не знаю, но всегда стараюсь украдкой прикоснуться к ней, когда прихожу в Большой драматический...

Репетиции шли своим ходом. Все ближе был день премьеры.

«Полагая, что “На дне” — главное произведение Горького, Товстоногов поставил его как главное свое произведение, — писала Е. Горфункель. — Свобода последнего высказывания вернула мастера к аксиоме, с которой он и его современники всегда жили: “Существует только человек, все остальное дело его рук и его мозга”».

Этот последний спектакль Георгия Александровича был выстроен в духе всего его творчества, был звеном в непрерывающейся цепочке культурной традиции и, в первую очередь, поражал содержательным объемом своего философского и культурного «кода». Реальные очертания эпохи оказывались не столь главными, ассоциации постоянно ширились, множились, подключая все новые и неожиданные образы, мысли, чувства, заставляя вспоминать истоки — творения забытых Помяловского, Левитова, Решетникова, Каронина, пьесы «Птенцы последнего слета» Писемского и «Ганнеле» Гауптмана. А еще романы Достоевского, а еще пьесы Толстого...

Сценическое пространство было намеренно сжато, сгущено, все происходило в одной точке — некоей точке Вселенной, где не осталось уже ни надежд, ни иллюзий.

Дно. Серый куб без окон и дверей, медленно вращающийся вокруг своей оси.

Дно, куда ведут тринадцать ступенек. И каждый из персонажей в свое время преодолел эти меты последнего пути сюда, в преисподнюю, где на вопросы нет ответов, но где поразительно и пронзительно ощущение последнего единения людей...

Все звезды товстоноговской труппы были собраны в этом спектакле: Алиса Фрейндлих (Настя), Владислав Стржельчик (Актер), Олег Басилашвили (Барон), Кирилл Лавров (Костылев), Евгений Лебедев (Лука), Светлана Крючкова (Василиса), Валерий Ивченко (Сатин), Всеволод Кузнецов (Бубнов), Эмма Попова (Квашня), Юрий Демич (Васька Пепел)...

И, предшествуя собственно горьковскому началу пьесы, на фоне куба появлялись две маленькие фигурки — Лука и Медведев (В. Лобанов), своеобразный контрапункт товстоноговского спектакля: две силы, по-разному пытающиеся внести минимальную гармонию в окружающий хаос, и по-разному терпящие крах. Две самостоятельные мелодии, которые позже со всей силой сольются в мощном аккорде, словах Бубнова: «... все люди на земле — лишние...»

Товстоногов обратился к пьесе Горького, имеющей богатейшую сценическую историю, обросшей штампами, хрестоматийной и, казалось бы, полностью расшифрованной, да еще и накануне 70-летия Октября,

посвятив спектакль юбилейной дате. Какие неожиданности могла сулить эта постановка, про которую никто не знал, что она — последняя?

Но их оказалось много, этих неожиданностей.

Одним из последних у Анатолия Эфроса тоже был спектакль «На дне». И, как некогда с чеховскими «Тремя сестрами», Георгий Александрович вновь выступил оппонентом Эфроса. Текст Горького зазвучал с подмостков, словно впервые: очищенно, волнующе, перевозданно. «Евангелие от Луки» в товстоноговском спектакле не развенчивалось и не подправлялось «евангелием от Сатина» — в их споре о человеке главным были не идеологические построения, а глубокая горечь.

...Над колченогим столом, стоящим в центре комнаты, чуть колеблется лампа. Возбужденный вином, разговорами, а более всего — несостоявшимся спором с исчезнувшим Лукой, Сатин-Ивченко одним движением взбирается на стол и берет в руки лампу. «Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!» — словно вслух размышляет он, высвечивая поочередно лица тех, кто застыл в своих углах. «Понимаешь? Это — огромно! В этом — все начала и концы... Че-ло-век!»

И внезапно Сатин швыряет лампу в зрительный зал, и она летит к нам на длинном шнуре, раскачиваясь, слепя глаза, высвечивая наши лица для тех, кто на сцене, а за слепящим светом, из черной глубины сцены звенит полный ужаса, боли, но и восторга крик: «Че-ло-век!..»

Вот — весь трагизм «дна», все надежды «дна», все его лишённое будущее. Потому что милосердие, которое нес людям Лука, обернулось не только пробужденной мыслью Сатина, но и гибелью того, кто выбрал иллюзию, — Актера.

Страшный, глумливый Костылев стал для Товстоногова подлинной силой, которая рвется в хозяева жизни, но гибнет под гнетом страсти к обогащению и молодой жене. Кирилл Лавров сыграл непривычную для себя роль ханжи, сластолюбца, волка в овечьей шкуре, в глубине души осознающего, что никогда не подняться ему на заветные ступени жизни: словно сама судьба неумолимо толкала его сюда, на дно, не позволяя преодолеть тринадцать ступенек. И смерть найдет его именно здесь, в преисподней, а не в уютной постели, как подобало бы Костылеву...

Товстоногов в последнем своем спектакле исследовал не только дно жизни (хотя окружающая действительность давала для этого богатейший материал!), но в первую очередь дно человеческой души, когда ко всем ответам на вопросы необходимо прийти самому, без внешней помощи, подсказок, поддержек.

Только самому.

В одном из послепремьерных интервью Товстоногова собеседник-корреспондент дал свое толкование концепции спектакля: в нем «звучит тема ответственности за судьбы мира и фатальности, предопределенности конца мира, ежели человек не одумается, если он что-то не изменит в этом мире».

«Это и есть точка зрения, которая сегодня театром угадана», — ответил Георгий Александрович.

Сколько же творческого и личного, человеческого слилось в этих словах Мастера...

На премьере спектакля, состоявшейся 12 октября 1987 года, присутствовал Михаил Горбачев, Генеральный секретарь ЦК КПСС, будущий Президент СССР.

«Премьерных зрителей такого ранга ни БДТ, ни Товстоногов раньше не знали, — читаем у Е. Горфункель. — Освящение театрального произведения высочайшим вниманием устанавливало между художником и властью равноправие, которое вдруг стало возможно благодаря совпадению целей власти и искусства, совпадению преходящему, но реальному в тот исторический момент. Глава государства узнавал актеров в лицо и говорил с ними как благодарный зритель... Деполитизация и деидеологизация наконец настали, принеся искусству полную свободу и отстранив его от сфер, в которых оно привычно участвовало и вне них мыслилось с трудом».

Это был последний спектакль Георгия Александровича Товстоногова *на родной сцене*, которой Мастер отдал тридцать лет и три года...

Из дневника Дины Шварц 1988 года:

«1 января.

Наступил Новый год — год Дракона. Говорят, что это доброе существо несет ВСЕМ счастье и благоденствие.

Возможно ли это?

Думаю, что для нас все уже позади, близок конец. Болен Г. А., 3 января он едет в Москву, в больницу. Может быть, будет операция, говорят, страшная, опасная. Он сказал, что согласится на операцию. Остается надеяться, что в этой больнице, куда его удалось устроить К. Лаврову с помощью А. Н. Яковлева, врачи знают свое дело. Они лечат членов Политбюро и имеют возможность созвать любой консилиум. Но даже если Г. А. воспрянет физически, сумеет ли он вернуться к активной творческой деятельности?

3 января.

Сегодня Г. А. едет в больницу. Вчера навестила его. Главное —

слабость, полная растренированность. Был у него Кирилл Лавров, заходил попрощаться. Все-таки он самый надежный, верный, даже не по-актерски. И как к нему несправедливы бывают люди, даже бывал несправедлив и Г. А. Виноват ли Кирилл, что всем нравится? От Романова до Горбачева».

Весной — снова больница. По словам директора театра, Геннадия Ивановича Суханова, навестившего Товстоногова, врачи объективных улучшений в здоровье Георгия Александровича не находили, но выглядел он значительно лучше и рвался в театр.

Несмотря на плохое самочувствие, он был полон планов: думал о бабелевском «Закате», о «Гамлете», о пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон», увлекся инсценировкой чеховской «Дуэли»... Но репетировать не спешил. В ответ на убеждения Дины Морисовны Шварц, что надо просто войти в репетиционный зал и начать, говорил: «Ну приду я на репетицию, увлекусь, сниму пиджак, а потом начну хвататься за валидол».

И снова он начал думать об уходе из театра, считая себя не в праве руководить коллективом. «Уйдем вместе, — предложил он Дине Шварц, — будем писать книгу, вспоминать...» Но это были только слова — уйти он не мог. Единственное, что мог, это думать о приглашении режиссеров для постановок.

Говорил с Темуром Чхеидзе о Шиллере, о «Коварстве и любви» — по иронии судьбы, эта премьера стала первой после ухода Товстоногова из жизни.

Говорил с Резо Габриадзе о постановке «Человека в пейзаже» Андрея Битова.

Приглашал Михаила Туманишвили.

Вел телефонные переговоры с Эрвином Аксером. Аксер с женой приехали в Ленинград в июне. Договорились о постановке Беккета «В ожидании Годо».

В интервью газете «Известия» перед закрытием сезона Георгий Александрович говорил о современном положении театра — не только своего, а Большого драматического в числе других: «Единственный выход я сейчас вижу в том, чтобы обратиться к целому ряду направлений, имен в искусстве, которые были закрыты для нас. К Дюрренматту, Фришу, Беккету... Сегодняшний зритель не подготовлен к восприятию их эстетики, а драматургия эта содержит в себе богатство огромное. Я пригласил режиссера Аксера ставить Беккета “В ожидании Годо” — эту классику абсурдизма. Понимаю, что это опасная игра, что, возможно, зрители будут уходить из зала, потому что понять это до конца очень сложно. Но я считаю: пусть мы провалимся, пусть какая-то часть зрителей не поймет, но

мы сделаем шаг в эстетическом воспитании зрителя».

Однако в силу разных причин все не складывалось, не получалось. В лучшем случае — отодвигалось...

Приехал американский режиссер из Принстона, поставил «Стеклянный зверинец» и уехал за неделю до премьеры — неизвестно, чем Георгий Александрович был разочарован больше: постановкой или необъяснимым поступком режиссера?

Все складывалось не так, не так, как хотелось...

В мае все-таки договорились о постановке с Владимиром Воробьевым, учеником Товстоногова, на протяжении 16 лет руководившим театром Ленинградской музыкальной комедией. Воробьев как раз в это время оказался без работы, из родного театра его «ушли».

В это же время велись переговоры о предстоящих гастролях в Японию. Как это принято, большая группа японцев приехала смотреть спектакли — впечатление было сильным. Театр начал готовиться к гастрольной поездке, которая совпадала по времени с 75-летием Георгия Александровича.

Конец весны — начало лета были тревожными для Товстоногова. По воспоминаниям Дины Шварц, плохое настроение Георгия Александровича было связано не только с проблемами его здоровья, но и с судьбой сыновей — Александра и Николая. Они были совершенно самостоятельными, но Сандро часто терял уверенность в своих силах, ему казалось, что он находится в тени великого отца. Он срывался из одного театра в другой, был человеком увлекающимся, из-за чего разрушилась семья, не складывались отношения в театрах, где Александру Георгиевичу довелось работать. Еще труднее было с Николаем — каких-либо ярких способностей у него не проявилось...

Было из-за чего волноваться, переживать. «Никогда вовремя не советуются, обращаются к отцу, когда совсем плохо», — записала в своем дневнике Дина Морисовна.

В начале осени Большой драматический отправился в гастрольное турне — Токио, Нагоя, Осака... Восторженная публика рукоплескала «Дяде Ване», «Истории лошади», «Амадеусу». Прием был не просто дипломатически теплым, он был горячим, потому что японское Общество любителей театра (общественная организация, возникшая после Второй мировой войны) давным-давно проложило тропу в Большой драматический. Члены этого общества, интересующиеся русским театром, ежегодно приезжали в СССР и в течение недели смотрели спектакли БДТ. Этот театр привлекал их куда больше достопримечательностей, которыми так богат город на Неве. Имя Георгия Александровича Товстоногова стало

для японцев символом великого русского театра, такого же загадочного и влекущего, как огромная страна, находящаяся по соседству.

С гастролей Товстоногов вернулся измученным, но довольным.

Вскоре Георгий Александрович поехал в Италию. Там, в небольшом городке Маратео, Товстоногову вручили премию за выдающийся вклад в мировую режиссуру. По воспоминаниям Анатолия Смелянского, который тоже был в этой поездке, Георгий Александрович, «как обычно, был вполне респектабелен в своих крупных роговых очках, с неизменной коробкой “Мальборо”, которую он вытаскивал едва ли не каждые десять минут. Он сильно похудел, как бы истончился, впечатление было такое, что от его тела осталась только душа вместе с этой самой проклятой сигаретой, которую ему категорически запрещали. Но менять жизненный уклад и привычки он уже не хотел. Ощущение близкой развязки не покидало режиссера. Он сказал, что собирается привезти свой театр в Москву в феврале, провести последние гастролы и уйти из театра. «Понимаете, я не имею права больше работать. Я уже не могу засучить рукава и выйти на сцену, чтобы поправить спектакль... Если я не могу выйти на сцену и показать — я не могу вести театр».

Завершался год. Товстоногов по-прежнему нервничал, не мог работать. Понимал, что должен войти в репетиционный зал в привычной для себя и своей труппы форме. Бодрым, энергичным, полным сил. А их оставалось все меньше и меньше.

Это было невымысленной трагедией еще и потому, что талант Товстоногова обладал совершенно удивительным свойством, точно подмеченным Диной Шварц. Восемь лет спустя после смерти Георгия Александровича она вспоминала: «Г. А. репетирует — какая энергетика простирается на артистов! Сколько в нем заразительности, когда ничего не страшно — пусть ругает, пусть будет недоволен, но как верит!

Милый мой дружок, великий режиссер, где найти хоть каплю той простой и высочайшей человеческой заразительности одного существа другим? Речь даже не о таланте, не о профессионализме, а о человеческой готовности отдать себя другим.

Я вижу эту спонтанность, это не думание о результате, а сиюминутный процесс проникновения в пьесу и желание передать это ощущение артистам. Если не получается с некоторыми — детская обида на лице и призыв себя к терпению...»

Себя, именно себя — не других...

В начале мая Георгий Александрович снова почувствовал себя хуже и на две недели поехал в санаторий «Дюны», расположенный под

Ленинградом. В это же время в «Дюнах» отдыхал Даниил Гранин, они с Товстоноговым часто беседовали о настоящем и о прошлом, обсуждали телевизионные передачи.

Георгий Александрович часто вспоминал какие-то давние эпизоды из жизни. Рудольф Фурманов, навещавший Товстоногова в санатории, пишет в своей книге: «Так, он рассказал, как однажды в конце сороковых годов в Москве его пригласили ехать на дачу с какой-то компанией. В компании были высокие чины, намечалась развеселая гулянка, и его отказа не поняли. А ему не хотелось, и все тут. Что-то его удерживало. Потом оказалось, что все, кто поехал тогда на дачу, были арестованы. И таких ситуаций, когда ему будто случайно удавалось избежать опасности, у него в жизни было много».

Кажется, Георгий Александрович все-таки решился уйти из театра. Он все чаще говорил: «Уйду в конце сезона...». А сезон уже близился к завершению...

Полным ходом шли репетиции «Визита старой дамы» Ф. Дюрренматта с Валентиной Ковель в главной роли. Генеральная репетиция спектакля была назначена на 23 мая.

Накануне Георгий Александрович сказал Нателе Александровне: «Либо я здоров, либо вообще не хочу жить!..» А на следующее утро сам сел за руль машины, словно бросив вызов, и поехал на генеральную репетицию.

Перед началом репетиции он попросил Рудольфа Фурманова вместе с ним поехать после просмотра по магазинам — на следующий день был день рождения Нателы Александровны, брат хотел купить подарок своей Додо, но не мог в одиночестве ходить по магазинам, не любил этого никогда.

Художественный совет после спектакля затянулся, спектакль оказался довольно слабым, Георгий Александрович расстроился и вместо запланированной поездки по магазинам решил отправиться домой. Его племянник Алексей Лебедев, понимая, что он никому не даст сесть за руль, попросил, чтобы театральный шофер Коля хотя бы сел рядом — Георгий Александрович чувствовал себя плохо, вел машину после большого перерыва...

Ворота открылись, «Мерседес» медленно выехал из двора Большого драматического театра и повернул на набережную Фонтанки. Проехал Марсово поле. Перед поворотом на Кировский мост Георгий Александрович Товстоногов остановил свой «Мерседес» на красный свет и умер.

Мгновенно.

Словно не ленинградский обычный светофор остановил его, а сама судьба...

Он умер совсем недалеко от дома, на том самом месте, где часто любовался небом, причудливо меняющимся над Петропавловской крепостью: «Когда я вижу это небо, эти краски, всю панораму набережной и дворцов, я счастлив, что живу в этом городе»...

Это случилось 23 мая 1989 года в 18 часов 30 минут.

Из дневника Дины Шварц:

23 мая.

«Вот и кончилось все.

Нет театра, нет жизни.

26 мая.

9 часов. Отпевание в Преображенском соборе.

13 часов. Гражданская панихида в театре.

Доронина сказала, что умер не только Г. А., а умер БДТ. Я лично чувствую то же самое, но молодые обиделись.

Просто Таня не захотела повторять расхожие истины — вроде “будет другой театр”, “может быть, и лучше” и т. д.

Для нее БДТ кончился.

Для меня тоже.

Когда он первый раз сказал: “У меня агония, я кончаюсь”? Не помню. Это было примерно месяц тому назад. У него дома. Потом он повторял это всем.

Погребение в Александро-Невской лавре. Красота места. Немыслимо».

Это казалось действительно невыносимым. Кончилась целая эпоха — прекрасная, великая эпоха отечественного театра.

Анатолий Смелянский писал: «Похороны режиссера каким-то особым образом заставили подумать о его искусстве. Это был первый в его жизни спектакль, в котором он участвовал как молчаливый статист. Отпевание происходило мерно и торжественно, совершенно в духе его классических постановок, поражающих не только глубиной содержания, но и мощной внутренней силой, той завораживающей энергией, которая отличает высокую режиссуру. Отпевание шло ровно час, секунда в секунду. В строгом ритуале, как и в его спектаклях, был жесткий ритмический закон, притом, что и здесь сохранялась какая-то глубоко личная импровизация. Порой казалось, что слова старой молитвы звучат так, как будто они были

сложены именно к этому случаю — так звучали в его спектаклях тексты Толстого или Достоевского. “Смертию смерть поправ” — финальная кода православного отпевания — вершила жизненный и художнический путь этого человека, подсказывала и формулировала главную тему его искусства. Разве не об этом — “смертию смерть поправ” — он поставил лучшие свои спектакли, от “Идиота” до “Истории лошади”?

Он был требователен и беспощаден к тем, с кем работал, совершенно чужд сентиментальности и утешительства. Он был человеком своего времени, своей страны. На протяжении десятилетий он, как канатоходец, сохранял и выдерживал чудовищную балансировку. Под конец, когда воздух страны стал иным и дышать, ходить стало легче, его ноги не выдержали, подкосились.

“Ныне отпускаеши раба Твоего”...

Гроб с телом Товстоногова установили на сцене БДТ. Вокруг сияло множество свечей из спектакля «Мольер», поставленного когда-то Сергеем Юрским. Я вспомнил, как пятнадцать лет назад художник Эдуард Кочергин поведал мне замысел булгаковского спектакля, вот этих самых вертикальных штанкетов с люстрами: они хотели тогда “зажечь воздух”.

Георгий Товстоногов зажег воздух нашего искусства и держал этот воздух зажженным больше тридцати лет».

Глава 8

ЗВЕЗДЫ ТОВСТОНОГОВСКОГО НЕБОСКЛОНА

Из дневника Олега Борисова:

«Май 24. Умер Товстоногов.

Это случилось вчера. Как говорят англичане, присоединился к большинству. Не просто к большинству, но лучшему...

Знатоки говорят, что в том мире человек должен освоиться. Что это трудно ему дается. Но у людей духовных, готовых к духовной жизни, на это уходит немного времени...

Со смертью человека с ним происходят самые обыкновенные вещи. Он перестает принадлежать своим близким, своему кругу. Кто-то имел к нему доступ — к его кабинету, к его кухне, — кто-то мечтал иметь, но так и не выслужился. Теперь все изменилось. Я могу говорить с ним наравне с теми, кто раньше бы этому помешал. И я скажу ему, что это был самый значительный период в моей жизни — те девятнадцать лет. И самый мучительный. Вот такой парадокс. Но мучения всегда забывались, когда я шел к нему на репетицию. Он очень любил и наше ремесло, и нас самих. Он исповедовал актерский театр, театр личностей. Мы имели счастье создавать вместе с ним».

Эту главу в контексте биографии Георгия Александровича Товстоногова ни в коем случае нельзя считать чем-то вроде лирического отступления. Она — необходимое логическое дополнение, пояснение этой удивительной личности, создателя и собирателя плеяды уникальных мастеров сцены — ведь, по точному выражению О. Борисова, Георгий Александрович «исповедовал актерский театр, театр личностей».

О каждом из них — без преувеличения! — могла бы быть написана монография: и о тех, кого уже нет, и о тех, кто надолго пережил своего Мастера, и о тех, наконец, кто, по словам Алисы Фрейндлих, успел вскочить на подножку уходящего поезда, всего несколько последних лет проработав с Товстоноговым.

И о тех, кто в силу разных причин покинул Большой драматический, оставив в душе Георгия Александровича незаживающую отметину. В их числе были и писавшие о нем Татьяна Дорониная, Иннокентий Смоктуновский, Сергей Юрский, Олег Борисов...

«Он обожал своих артистов, — вспоминала Натела Александровна, — чтобы скорее вернуться к ним, он, когда работал за границей, назначал по две репетиции в день. Уставал из-за этого страшно...

Многие считают, что его боялись в театре. Да, в каком-то смысле, наверное, так. Георгий Александрович требовал железной дисциплины, неукоснительного подчинения... Но я все-таки думаю, что не столько его боялись, сколько стеснялись — чего-то не зная, о чем-то не ведая. Он так умел вовлечь всех в общий процесс, в общее дело, что было неловко не соответствовать, выпасть из этого».

Актриса Валентина Ковель признавалась, как стыдно ей становилось, если в заграничной поездке она не могла сразу, в первые же дни, поделиться с Товстоноговым впечатлением от какого-нибудь известного музея или картинной галереи (а он ждал этого, всегда ждал!), потому что, как весь советский народ за границей, осматривала, в первую очередь, магазины, а не достопримечательности.

Артисты Большого драматического вспоминали, как, узнав о том, что кто-то еще не читал достаточно известного произведения, о котором кругом говорили, Георгий Александрович испытывал изумление, смешанное с искренней завистью: счастливый человек, вам еще только предстоит это наслаждение!..

Счастливейшие люди! Они прожили жизнь в эстетических измерениях, которые сегодня все дальше и дальше уходят от нас!..

Эрвин Аксер пишет в своих воспоминаниях: труппа Большого драматического «могла соперничать с лучшими европейскими коллективами. Ведущие актеры этого театра, мастера своего дела, ничем не уступали всемирно известным звездам, а возможно, и превосходили их умением соединить игру в ансамбле с индивидуальной виртуозностью. Именно ансамбль, воспитанный, сплоченный и управляемый режиссером, который сам — крупная, яркая личность, был, по крайней мере, по моему мнению, самым сильным и самым прочным магнитом БДТ. Правда, режиссер этот был также постановщиком, который, очистив сцену от натуралистического мусора в современных пьесах, избавился от оперной напыщенности в классическом репертуаре. Он обратился к лучшим традициям московского театра 20-х и 30-х годов и взял у Станиславского самую ценную составляющую его системы — то, что связано с актерской игрой».

Может быть, стоит внести одну поправку в слова известного польского режиссера: труппа Большого драматического не могла соперничать с лучшими европейскими коллективами, потому что была на протяжении

нескольких десятилетий *величайшей труппой* в мире: по собранным в ней индивидуальностям, по ощущению театра-дома, по приверженности учению К. С. Станиславского об этике и эстетике в театре. По своей ансамблевости...

Недаром Константин Рудницкий в конце 1980-х годов писал, что попасть в труппу нынешнего Большого драматического, пожалуй, труднее, чем в труппу МХАТа 1930—1940-х годов.

В одном из интервью, датированных сентябрем 1988 года, Товстоногов говорил, что для него «каждый спектакль — заговор, некий художественный заговор, и он имеет сверхзадачу. То, ради чего ставится спектакль. В заговоре все участники равны и нет разницы между большой и малой ролью... Почему? Да потому, что, конечно, есть лидер, есть исполнители, но есть еще и тот человек, который стоит за углом и делает отмашку. Вот сейчас появится карета с царем, он не махнет вовремя — и заговор не состоится. Закон этот в театре абсолютно действителен. Важно только, чтобы каждый понимал свою функцию. Это момент не только художественный, методологический, но и этический...

У меня есть несколько таких художественных принципов, по которым я собирал труппу... Обязателен интеллектуальный уровень актера, без которого он не сможет заразиться целью заговора. Все важное, интересное в нашей жизни должно его касаться. И обязательна способность к импровизационному поиску в процессе работы... Я это повторяю всю жизнь как заклинание».

Невозможно объять необъятное и рассказать обо всех звездах, любовно, бережно зажженных Георгием Александровичем Товстоноговым. И даже подробный рассказ о нескольких из них увел бы далеко за пределы биографии Мастера, а потому давайте хотя бы совсем коротко вспомним некоторых из тех, кого уже нет на этой земле, и попытаемся понять, как тонко и точно ощущал Товстоногов природу артиста. Об этом, именно об этом говорил Георгий Алесандрович чаще всего на занятиях режиссерских лабораторий, обучая молодых коллег этому высокому искусству *понимания артиста*.

Вот какой характерный диалог приведен в книге «Беседы с коллегами»:

«РЕЖИССЕР Л. Как вы заставляете актера выполнять свой режиссерский рисунок?»

ТОВСТОНОГОВ. Его не надо “заставлять”.

РЕЖИССЕР Л. Я иногда чувствую, что актер добирается до правды, но мне этой правды мало, и у меня возникает желание заставить его

выполнить нужную задачу насильно.

ТОВСТОНОГОВ. Этого делать нельзя.

РЕЖИССЕР Л. Но в таком случае ваша режиссерская мысль останется невыраженной. Если спектакль четко выстроен, актер обязан четко воплощать рисунок своей роли. Ему же легче, если есть точное решение.

ТОВСТОНОГОВ. В невыстроенном спектакле актер работает хуже. Вы правы. Но если за этой выстроенностью режиссер не добивается органической жизни артиста, если он просто вгоняет исполнителя в свой рисунок, он может задушить актерскую индивидуальность, а ее обязательно надо учитывать, особенно если это индивидуальность яркая и своеобразная. Если ее не учитывать, получится марионеточный театр. Надо добиваться точности, но только через актерскую органику, а не вне ее...

Я говорю сейчас о вашем внутреннем настрое. Не такой уж я идеалист, чтобы не представлять, что такое периферия. Но все равно надо стараться каждую репетицию превращать в совместный поиск. Бывает, у каждого режиссера, что ничего не получается, но я говорю о намерении.

РЕЖИССЕР Р. А что нужно для того, чтобы получилось?

ТОВСТОНОГОВ. Ухо надо иметь на актера — это так же важно, как музыканту иметь слух. Это обязательная предпосылка нашей профессии. Такое свойство дается от Бога, но оно поддается воспитанию самодисциплиной.

Индивидуальность актера легко умирает. Загонит режиссер исполнителя в рисунок ему несвойственный, не дождавшись его собственных проявлений, и он ничего оправдать не сможет, формально выполнит рисунок, и все. В вопросах художественной организации спектакля по технике можно прибегать к диктатуре, с артистами — нельзя. Я лично стремлюсь каждую репетицию превратить в поиск индивидуальных актерских проявлений. И не надо отвергать предложенное исполнителем только потому, что это не ваша находка. Это ложное режиссерское самолюбие и не имеет отношения к живому творческому процессу».

За артистами товстоноговской труппы стояло (как ни парадоксально может прозвучать это сегодня) и до сей поры стоит понятие определенной школы — умение работать в ансамбле, склонность к импровизации... Перечислять можно долго. Он не любил вводы и вторые составы — каждая роль была отточена в работе с конкретным исполнителем, и общий рисунок спектакля складывался именно из этих ювелирно гравированных характеров, черточек, общих счастливых находок.

В предисловии к «Беседам с коллегами» Константин Рудницкий

отмечал: «Товстоногов “деспотичен”, как и всякий подлинный режиссер. В его композициях, обдуманых до самых малых мелочей, каждый актер знает свое место и безропотно выполняет все требования автора спектакля. Нельзя и помыслить о том, чтобы нарушить установленную им на репетициях мизансцену. Нельзя и вообразить себе непредуказанное движение или отсебятину интонации. То, что найдено — найдено раз и навсегда. Но жесткая структура товстоноговского спектакля возникает в непринужденном процессе совместных репетиций, в общих поисках, пробах, промашках и находках, поэтому актер законно ощущает себя соавтором режиссера и прекрасно знает, где и когда ему позволено повысить тон, дать выход своему темпераменту».

Порядки в Большом драматическом были жесткие: любому режиссеру известно, как трудно отменить спектакль, если неожиданно заболевает артист — необходим второй и даже третий состав. Но Товстоногов всегда шел на замену спектакля — для него это было проще, чем замена конкретного исполнителя. Даже если заболел исполнитель не главной роли. «Укрупнение персонажа — одно из важнейших правил товстоноговской сцены, — писал К. Рудницкий. — Правило это продиктовано желанием взглянуть на героя как бы впервые, нынешним взором, не сообразуясь ни со сценическим каноном, ни с хрестоматийным стереотипом... После того как репетиции закончены и роль сделана, никакие отклонения в сторону для Товстоногова нетерпимы. Найденное однажды — найдено если не навсегда, то, как минимум, на весь срок жизни спектакля».

Именно потому никакие дублеры были для него невозможны.

Театровед Татьяна Злотникова в статье «Актеры Георгия Товстоногова» пишет: «Актеров Товстоногов любил. Может быть, именно потому школу и создал. Причем любил не кого-то одного, ну двух-трех, с кем комфортно было работать и по кому мерил всех остальных. Любил актеров “как класс”, любил смотреть на них во время спектаклей, любил их импровизации во время репетиций, любил их реакции понимания, любил их изменения от роли к роли.

Любовь была требовательной, подчас обременительной, подчас ревнивой: ревновал он, ревновали его. <...>

У товстоноговской школы я вижу четыре основных уровня существования: *роль, судьба, ансамбль, система общения*».

Эти «уровни существования» прослеживаются у каждой товстоноговской звезды — кого ни назови. Попытаемся ограничить себя в этой главе так называемым «самым-самым малым звездным кругом».

Он был не просто артистом Товстоногова, но его близким человеком, одноприродным, в каком-то смысле необходимым и, может быть, порой единственным выразителем четкой, сконцентрированной режиссерской мысли, пропущенной через открытую эмоцию, через театральную зрелищность. Так происходило в спектаклях Театра им. Ленинского комсомола, куда Георгий Александрович пригласил Лебедева, встретив его, как уже рассказывалось, в Москве. Так происходило в спектаклях Большого драматического. Фактически на всем протяжении их долгой и, несмотря ни на что, счастливой творческой жизни.

Человек, щедро наделенный талантом не только актерским, Евгений Лебедев все рассказал о себе сам в своих замечательных лирических эссе и воспоминаниях, которые не раз цитировались на этих страницах. Он создал на сцене образы, забыть которые никогда не смогут те, кто видел его Бессеменова в «Мещанах» и Рогожина в «Идиоте», Холстомера и Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты»), Аристарха в «Энергичных людях» и Щукаря в «Поднятой целине», Фальстафа в «Генрихе IV» и Артуро Уи, Монахова в «Варварах» и профессора Серебрякова в «Дяде Ване»...

И все же, с горечью признавался Евгений Алексеевич, он никогда не просил у Товстоногова ролей, а потому и не сыграл многого из того, о чем мечталось.

В частности, короля Лира...

Масштаб дарования этого артиста был поистине уникальным. Говорили о редкостном комедийном даре Лебедева, а он поднимал зрительный зал до подлинно трагических высот. Говорили о его блистательном умении импровизировать, а он беспрекословно подчинялся жесткому рисунку режиссера, сдерживая, обуздывая свою феноменальную фантазию...

Наблюдая за каждой его новой работой в театре с восторгом и изумлением — всякий раз с изумлением! — многие говорили, что вот это уж точно вершина, сыграть крупнее, острее, более эмоционально просто невозможно! И всякий раз оказывалось, что перед нами приоткрылась еще одна неведомая сторона поистине безграничного таланта: на сцене, в кино, на телевидении, в концертах, где он играл отдельные сценки из спектаклей, просто рассказывал, пел.

Лебедев мог сделать из каждой песни подробнейшую историю; так,

например, возник почти двадцатиминутный сюжет из частушек про то, как «метелки вязали, в Москву отправляли» или настоящая опера из «Титулярного советника»...

Когда Евгений Алексеевич тяжело заболел, Товстоногов назначил его на роль Крутицкого в спектакль «На всякого мудреца довольно простоты»: «Я его силы знаю, он поправится», — говорил Георгий Александрович, понимая, что лучшим лекарством для такого артиста может стать только новая работа. Но интересами общего дела Товстоногов не жертвовал никогда.

Известен случай со спектаклем «Смерть Тарелкина». Задумывая поставить этот мюзикл ленинградского композитора Александра Колкера, Товстоногов назначил на роль Тарелкина-Копылова Евгения Лебедева. Евгений Алексеевич хотел и не хотел играть в этом спектакле; ему мешала сама идея перевода пьесы Сухово-Кобылина в пространство мюзикла. Лебедев нервничал, сопротивлялся и в конце концов отказался от роли. Товстоногов отказ принял и за кратчайший срок ввел в почти готовый спектакль нового артиста театра, Валерия Ивченко.

Лебедев вскоре после этого попал в больницу, он тяжело переживал случившееся, но и самые близкие его отношения с режиссером не могли помешать замыслу Товстоногова.

После смерти Георгия Александровича Товстоногова Лебедев сыграл несколько ролей в Малом драматическом театре у Льва Додина. И работа артиста над образом Фирса в «Вишневом саде» показалась символичной, знаковой, потому что в совсем иную эстетическую систему абсолютно органично вписалась эстетика товстоноговского театра.

Лев Додин, ученик Георгия Александровича, сегодня по праву считается одним из лучших и самых знаменитых российских режиссеров. Вскоре после смерти Товстоногова ему предложили возглавить Большой драматический, но в силу разных причин этого не произошло и, полагаю, вполне логично — у Додина уже был свой театр, и ему необходимо было достроить задуманное, что в конечном счете и удалось.

Развивая эстетическую систему и профессиональные навыки, которые привил ему учитель, Лев Додин заложил основы собственного театра. В спектакле «Вишневый сад» они обозначены выпукло, резко, но аромат уходящего, на глазах тающего прошлого, аромат великой традиции, по Додину, мог и должен был запечатлеть в спектакле артист, теснейшим образом именно с этой традицией связанный. Каждое появление на сцене Фирса-Лебедева было больше чем выход персонажа на подмостки; это была живая и трепетная связь поколений, и это была живая

преимущество двух культур, двух, если угодно, театральных правд, каждая из которых прямо и опосредованно отражала смену времен.

Потому и слова Фирса о вишне, секрет сохранения которой знали да забыли, — звучали в ином, расширительном значении...

Ефим Захарович Копелян

Он пришел в труппу Большого драматического задолго до того, как театр возглавил Товстоногов, но вряд ли будет преувеличением сказать, что именно с приходом Георгия Александровича мощно раскрылось дарование артиста, его мужское обаяние, обаяние той сильной личности, которая не перестает завораживать и в минуты духовных смятений, душевной слабости. С приходом Товстоногова в БДТ начался бурный расцвет таланта Ефима Копеляна.

Почему-то всегда, когда я слышу в последнее время ставшее модным слово «харизма», — перед глазами возникает именно он: Копелян — синьор Марио Арманди, Гален в «Не склонивших головы», Балтиец в «Гибели эскадры», полковник Робинс в спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!..», Ильин из «Пяти вечеров», Горич из «Горя от ума», Вершинин из «Трех сестер»...

Мужественная, спокойная красота, богатый оттенками низкий голос — эти черты Ефима Копеляна оказались чрезвычайно востребованными кинематографом: сколько сыграл он ролей, сколько исторических и хроникальных лент озвучены его выразительным глубоким голосом!

В дневниках Олега Борисова запечатлен такой эпизод:

«Ироничный, многомудрый Ефим... “У меня в последнее время странные роли, — пожаловался он мне. — За всех все объясняю, доигрываю... Озвучил только что бредовое кино: прежде чем они в кадре что-нибудь возьмут в рот, я за кадром все им разжевываю: “Информация к размышлению... информация к размышлению”. И так много серий... Меня даже прозвали Ефильмом Закадровичем. Слышал?”»

Эти слова были произнесены артистом незадолго до премьеры спектакля «Три мешка сорной пшеницы». В тот день роль Тулупова-старшего сопротивлялась, не давалась ему. Работа над ролью шла параллельно со съемками фильма «Семнадцать мгновений весны» («Информация к размышлению...», — голос Копеляна звучал на протяжении всех серий за кадром). И вот на прогоне, когда в зале были первые зрители, Товстоногов вдруг остановил репетицию: «Ефим, это

неудачная попытка! Вы как не в своей тарелке! Потрудитесь начать снова!»...

«Ефим переживал, лицо стало зеленым. “Остановил прямо на публике, надо же...”», — едва слышно проворчал он и попросил небольшую паузу». После паузы все пошло нормально.

У Ефима Копеляна было по-особому выраженное чувство правды. Вот лишь одно свидетельство, во многом ироническое, но драгоценное для тех, кто любит этого замечательного артиста.

В дневнике Олега Борисова есть запись одного из разговоров с Копеляном: «Есть нарциссы, а есть... марсии. Меня так однажды окрестил Копелян. Мы пили коньяк у меня в гримуборной, он несколько раз заходил ко мне после “Чулимска”. “С одной стороны, в этом слове есть что-то марсианское, — говорит он, — непреклонное... С другой, понимаешь, это такие сатиры, как мы с тобой, покрытые шерстью... любят вино, забияки, немного похотливые... А главное, у них извечный спор с Аполлоном, — Копелян тут очень хитро на меня посмотрел и закурил трубку. — Мы ведь не боимся того, что с нас сдерут шкуру? Ни ты, ни я — хоть три шкуры. А с Марсия шкуру содрали. Они ведь — эти аполлончики — правды не любят... Когда мы с тобой помрем, знаешь, наши шкуры где-то там, у кабинета Товстоногова, должны вывесить. Так гласит предание. И они начнут шевелиться, если услышат хоть слово правды. И, наоборот, шевелиться не будут ни за что, если кругом будет ложь. Вот мы их как уделаем!”»

Среди театральных ролей Копеляна для меня самой памятной, оставившей на всю жизнь незаживший ожог в душе, стала роль полковника Вершинина в «Трех сестрах». Типичная военная выправка, отточенность каждого движения и — невыразимая тоска в глазах, абсолютно «штатская» приверженность к отвлеченным философствованиям. А еще — почти трагическая беспомощность перед жизнью, сложившейся так, как она сложилась...

Ефим Захарович Копелян умер слишком рано, так и не сыграв многих ролей, казалось бы, самой судьбой предназначенных именно ему в том пространстве, которое носит имя «театр Георгия Товстоногова». Умер вскоре после премьеры «Трех мешков сорной пшеницы», где сыграл старшего Тулупова.

Из дневника Олега Борисова 7 марта 1975 года:

«Голос помрежа призвал Копеляна на сцену (шли репетиции “Прошлым летом в Чулимске”. — Н. С.). “Ковель меня ждет, одноногого”, — он уже хотел заковылять на своем костыле, но вдруг решил уточнить,

как правильнее: “заковылять” или «заковелять»? Мы оба заржали.

С того дня прошел год. Он вчера умер. Лечили живот, а потом поняли, что болело сердце. Наша медицина...»

Владислав Игнатьевич Стржельчик

Барственный красавец, покоритель сердец, рыцарь без страха и упрека. Не окажись этот молодой артист в труппе Большого драматического в момент прихода туда Товстоногова, скорее всего, ему пришлось бы большую часть жизни играть пылких любовников, красавцев-мужчин, щедро расточая модуляции своего красивого, бархатного голоса на декламацию вполне банальных признаний.

И даже в этом случае мы были бы вынуждены согласиться: талант Владислава Стржельчика далеко не ординарный.

Творческое общение с Георгием Александровичем Товстоноговым на протяжении десятилетий раскрыло этот талант в полной мере. Снимаясь в кино, на телевидении, Стржельчик, кажется, повсюду нес знак высочайшей культуры Большого драматического, знак его высокого стиля и четкой эстетической программы. А на родной сцене он творил подлинные чудеса...

Можно назвать наугад почти любую роль Стржельчика из его огромного послужного списка и — словно само собой напишется эссе, портрет этого персонажа в контексте спектакля, на фоне времени, на фоне театральной традиции.

«Цена» А. Миллера.

Грегори Соломон — неопрятный, с шумным дыханием, тусклым голосом старик, в лице которого еще различимы следы былой красоты и бывшего величия. Можно ли забыть, как он очищал от скорлупы и ел яйцо? — от рук артиста нельзя было оторваться вовсе не потому, что это был какой-то фокус. Нет! — в медленных движениях словно сведенных артритом пальцев читался портрет одинокого, никому не нужного старика, который доживает свою жизнь отнюдь не по инерции, а цепляясь за каждый миг, продлевая его мучительность и сладость.

«Божественная комедия» И. Штока.

Ангел Б. — кукольно-прелестный, начинающий полнеть от скуки неземного обитания небожитель. На вдохновенное предложение Бога: «Небо будем красить голубым!..» — этот ангел, по-секретарски послушно занося все для памяти в книжицу, деловито грассируя, уточнял: «А

бордюрчик делать будем?» И столько наивной иронии, столько занудства штатного исполнителя прозвучит в этих словах, что и спустя десятилетия, вспомнив, не удержишься от улыбки.

«Амадеус» П. Шеффера.

Сальери — глубокий старик, спящий в кресле. Кажется, он ни на что уже не способен, просто тихо доживает отпущенный срок... Но вот медленно поднимается опущенная на грудь голова, раскрываются, словно слипшиеся, глаза и из-под век сверкает неожиданно такой огненный взгляд, что жутко становится. Ничего не прошло, не завершилось, он и сейчас вслед готов бросить, как смертоносное копьё, свою ярость, свою месть. И когда действие опрокидывается назад, в воспоминания, в этом немощном старике просыпаются былые силы, былая мощь. Дай ему Господь вновь прожить жизнь — он ни от чего не отрекся бы...

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.

Городулин — «молодой, важный господин», по Островскому, явлен в спектакле свежим еще мужчиной в современном понимании расцвета сил, лет сорокапяти — пятидесяти. Он обворожителен, уместен и незаменим в любой среде, куда впархивает, подобно яркой бабочке. Он легок, невесом, потому что полностью свободен от каких бы то ни было моральных установлений — свои речи (которые, к счастью, готов слагать для него Глумов) он будет произносить так же легко и равнодушно, умело имитируя вдохновение, потому что Городулин абсолютно самодостаточен; кружок «стариков» нужен ему как обозначение сферы неких предрассудков, с которыми следующему поколению исторически надлежит бороться; свой кружок нужен Городулину лишь для того, чтобы обозначить собственное участие в общественной жизни. Вне этих эмблем он чувствует себя гораздо более комфортно, бездумно порхая по городу от дома к дому, переноса, словно пыльцу, слухи, сплетни, болтая о чем угодно...

А генерал Епанчин в «Идиоте»...

А Цыганов в «Варварах»...

А Генрих в «Короле Генрихе IV»...

А Актер в последнем спектакле Товстоногова «На дне»...

О каждой из работ Владислава Стржельчика на сцене Большого драматического можно написать большое эссе. А уж если прибавить сюда работы в кино, хотя бы самые крупные — получится книга.

По воспоминаниям близко общавшихся с ним коллег, Владислав Игнатьевич был невероятно трудоспособен и дисциплинирован. Товстоногов не раз говорил, что темпераментный и шумный Стржельчик на репетициях становится собранным, тихим и очень послушным.

Из дневника Олега Борисова 11 апреля 1975 года:

«У Стржельчика есть коронный кувырок назад — он сам его предложил (речь идет о репетициях “Генриха IV”. — Н. С.). Во время кувырка из уст его вырывается короткое междометие — как будто я подсекаю его в воздухе. Но в последнее время он стал к своему кульбиту прислушиваться. Спрашивает: “Тебе не показалось, что во время переворота довольно-таки странный треск раздается? Ты ничего не слышал?” Я делаю непроницаемое лицо: “Нет, Владик, треска никакого не было — тебе показалось...” Тем не менее он иногда стал меня предупреждать — сегодня кувырка не будет. По состоянию здоровья».

Но Стржельчик держался, что называется, до последнего. Он продолжал играть, будучи уже очень больным, потому что для Владислава Игнатьевича, яркой звезды товстоноговского небосклона, не было большего счастья, чем выходить на подмостки.

Павел Борисович Луспекаев

Луспекаеву было неполных 43 года, когда его не стало, он умер, не дожив всего три дня до дня рождения, а кажется почему-то, что он был значительно старше... Может быть, это невероятный, мощнейший темперамент и ранняя седина прибавляли ему несуществующие годы?

Незадолго до смерти Луспекаев, уже тяжело больным, сыграл роль в кино, которая принесла артисту огромную популярность — это была роль таможенника Вершинина в фильме «Белое солнце пустыни», где он спел песню Булата Окуджавы, с той поры и уже навсегда связанную с именем и судьбой Павла Борисовича: «Не везет мне в смерти — повезет в любви...»

Луспекаев проработал в Большом драматическом всего пять сезонов, а кажется — работал всегда, с первых своих актерских шагов до последних. Так много успел, так отчетливо запомнился.

И такая немислимая, нечеловеческая мощь исходила от каждого луспекаевского образа!..

Он вообще был наделен каким-то удивительным темпераментом — бунтаря, богоборца. Олег Борисов, знакомый с Луспекаевым еще с киевских времен (Павел Луспекаев тоже пришел в Большой драматический из Театра им. Леси Украинки), вспоминает в своем дневнике несколько эпизодов, которые, кажется, лучше многих театроведческих статей говорят об артисте Луспекаеве. Вот, например, одна из них:

«У него не получалась роль, он психовал, изводил всех и себя. Наконец

решил вызвать сатану. Купил водки, заперся в комнате и закричал во все горло: приди! явись! Как у Гете. “Никто не приходит, — говорит. — Я кричу еще раз — никого. Ну хоть бы намек какой-нибудь... Умоляю его: приди! я хочу удостовериться, что ты есть, хочу попросить об одном одолжении... Был готов биться головой об стенку —* никого. Значит, нет никому до меня дела, никому!” И заплакал. У Паши в каждом шаге был бунт, сражение со стихией. Такова его “сквозная идея”».

Это очень важный эпизод, потому что раскрывает такие, казалось бы, различные, но такие сходные в «загадочном русском характере» черты, как простодушие и готовность заплатить за сбывшееся бессмертной душой; наивная, почти детская, дремлющая в глубине религиозность и вечное желание поединка, доказательства недоказуемого в принципе; страстная жажда чуда и понимание, что без водки не будет необходимого куража...

Большой ребенок, непослушный и дерзкий мальчишка, готовый тягаться с самим Сатаной. Именно таким и был луспекаевский Макар Нагульнов в «Поднятой целине». Когда он говорил о мировой революции, ноздри раздувались, лицо бледнело, словно речь шла о жизни и смерти. «Нараспашку открытый» (как писал Д. Золотницкий), этот Макар Нагульнов, изучая английский язык, так увлечен своими занятиями, что вынужден то и дело прикладывать к пылающему лбу полотенце, смоченное холодной водой. Но и это не остужает горячей головы: «Вскидывает голову — и словно раздвигаются перед ним стены тесной комнатки, и видится ему степной ковыль, добрый конь, слышится посвист пуль и звон шашек, а сам он летит “у конном строю” на врага, за мировую коммуны...»

Павел Луспекаев играл неистово, страстно. Каждый миг его на сцене был наполнен до краев энергией созидательной, готовой к немедленному уничтожению врагов ради светлого будущего. Нагульнов Луспекаева твердо верил, что он лично приближает победу мировой революции и всю свою жизнь подчинил этой иллюзии с мальчишеским наивным и жестоким одновременно доверием к результату.

Совсем иным был Черкун в «Варварах». Обычно трактуемый в постановках как бездушная сила, Черкун в прочтении Товстоногова и Луспекаева приобрел иные черты. Перед нами человек, сила которого была едва ли не наполовину вымышлена, иллюзорна, и потому он расплачивается за утерянные идеалы внутренней опустошенностью, которую тщательно скрывает. Но скрыть до конца не может — житейская пошлость подминает под себя этого сильного, красивого человека...

Критика сразу же оценила эту работу Павла Луспекаева — яркая индивидуальность артиста выявилась в Черкуне сильно, неожиданно,

несмотря на то, что Луспекаев успел уже заявить о себе в труппе Большого драматического, еще в 1961 году сыграв вместе с Е. Копеляном в спектакле «Не склонившие головы» негра Джексона, «скованного одной цепью» с белокожим Галеном.

Об этом спектакле писали как о «кинематографическом театре» — эффект создавался крупными планами двух мощных артистов, которые своей игрой, самым способом психологического существования как будто «преобразовали “героическую линию” в камерную и психологическую».

Кто знает, может быть, именно этот спектакль и определил в какой-то мере кинематографическое будущее Ефима Копеляна и Павла Луспекаева?..

Павел Борисович Луспекаев (и это было видно в каждой его работе) чрезвычайно строго и требовательно относился к пониманию профессии. С первых же репетиций он работал с колоссальной отдачей, погружался в роль, словно нырял в глубокие воды. И ни в чем не терпел дилетантства.

Вот еще один рассказ из дневника Олега Борисова:

«Хочу представить себе Луспекаева режиссером спектакля. Как бы он вел репетицию, ставил свет. Или выпрашивающего для себя роль. Или выступающего с вечером песен... Он, наблюдая однажды, как один из его коллег “ставил”, несколько раз прошел мимо него, задевая локтем и бормоча эпитафию к “Пиковой даме” (прибавляя от себя только одно слово): “... так в ненастные дни занимались они своим делом... так в ненастные дни занимались они своим делом”».

Он всю жизнь занимался своим, только своим делом, этот гордый и страстный человек, никогда ни у одного режиссера не выпрашивающий для себя роли, глубоко переживавший несправедливости и удары судьбы, глубоко чувствующий театр, кино, литературу, порой пускавшийся в философию...

«Когда-то говорили с Пашкой Луспекаевым о Боге, — пишет Олег Борисов. — Было это давно, но мне хорошо запомнились его рассуждения: “Думаю, там нет никого. Нет, понимаешь?.. Если кто-то и был, то помер. Не может же какое-то существо, пусть даже и Бог, жить бесконечно? Всему наступает конец... С другой стороны, когда мне тяжело и я абсолютно мертвый, меня что-то поднимает, и чувствую, что сейчас взлечу... Что это за сила? Пожалуй, в нее-то я и верю... Иногда мне кажется, что к нам протянуты невидимые проводочки и, как положено, по ним поступает слабенький ток. А когда срок наступает, рубильник включают на полную мощь... и та готовченко... Вся жизнь как на электрическом стуле...”».

Большой ребенок.

Большой артист.

Последние годы Павла Луспекаева были мучительны. Ноги почти отказали ему, он играл в телевизионном спектакле «Мертвые души» Ноздрева, почти не двигаясь. Снимался в «Белом солнце пустыни», преодолевая адскую боль...

Из дневника Олега Борисова:

«Стены помнят, как приходил Луспекаев. Могучий, сам как стена, его медвежьи ноги были уже подкошены болезнью. Несколько чашек кофе почти залпом. Спрашивает: “Знаешь, какую загадку загадал Сфинкс царю Эдипу?” Я, конечно, не знаю, молчу. “Что утром на четырех ногах, днем на двух, вечером на трех?” Сам и отвечает: “Это — Луспекаев, понятно? Когда я был маленьким, то ходил на четвереньках. Как и ты. Когда молодым и здоровым — на двух. А грозит мне палка или костыль — это будет моя третья нога. Почему Сфинкс спросил об этом Эдипа, а не меня? Я тут недавно шел мимо них, мимо тех сфинксов, что у Адмиралтейства, а они как воды в рот набрали”. (По-моему, у Адмиралтейства все-таки львы, а не сфинксы.) Потом попросил Юру (сын О. И. Борисова. — Н. С.) принести пятерчатку — заболели ноги. Он полпачки одним махом заглотнул, не запивая и даже не поморщившись».

43 года — разве это старость?..

Эмилия Анатольевна Попова

Эмма Попова — так называли ее поклонники, приходившие на спектакль с цветами, с предчувствием наслаждения.

К тому моменту, когда была опубликована брошюра А. Яхнина об актрисе (1984), Эмма Попова проработала в Большом драматическом уже 20 лет и сыграла много ролей не только на сцене, но и в кино. Однако А. Яхнин совсем не случайно назвал свою брошюру «Три роли Эммы Поповой», справедливо увидев именно в них вершины мастерства актрисы.

Ирина Прозорова в «Трех сестрах».

Татьяна в «Мещанах».

Марья Львовна в «Беспокойной старости».

Сквозь призму трех совершенно разных, ни в чем не соприкасающихся характеров, отчетливо прослеживается уникальное дарование актрисы, которое позже раскрывалось в таких ее работах, как Мурзавецкая («Волки и овцы»), Фаншия («Игра в карты»), Турусина («На всякого мудреца довольно простоты»). Но выбор А. Яхнина, повторюсь, отнюдь не случаен и не обусловлен определенными критическими пристрастиями, коих у

каждого из нас множество.

В одном из интервью Эмилия Анатольевна рассказывала о своем переходе в 1964 году в труппу Большого драматического из Театра им. В. Ф. Комиссаржевской: «Работая в театре, носящем имя великой актрисы, я, естественно, находилась под влиянием этой незаурядной личности, этого огромного трагического таланта. Я даже стала подражать ее игре — в меру отпущенных мне сил и способностей. Но потом я почувствовала, что это увлечение — почти фанатическое — начинает подавлять мое актерское “я”, и меня настиг душевный кризис. Решила твердо и навсегда уйти из театра. Но неисповедимы актерские пути... Именно в это время меня пригласили в Большой драматический...»

Попова даже внешне напоминала Веру Федоровну Комиссаржевскую и, может быть, невольно, но всегда как-то чуть-чуть стилизовала, подчеркивала это сходство. В жизни оно не так бросалось в глаза, но на сцене возникал совершенно иной эффект.

Это было в каком-то смысле потрясением в ее Ирине Прозоровой. Казалось, актриса играет одновременно чеховскую героиню и большую русскую актрису, выстраивая параллельно две реальности: художественную и жизненную. Ее Ирина, светлая, чистая, грезящая о непреходящем будущем счастье, по ходу развития сюжета все больше и больше сникала, все острее ощущала невозможность отъезда, счастья, встречи с «настоящим» возлюбленным, которому в мечтах она принадлежит всей душой. С каждым действием все отчетливее становилось сходство актрисы с Комиссаржевской — глаза наполнялись трагическим, горьким светом, отчаяние плескалось в жестах, как будто случайных порывах...

Каждая сцена Ирины и Тузенбаха (Сергей Юрский) была выстроена «кинематографически»: выезжающая из глубины фурка приближала их к зрителям, и возникал камерный эффект общения этих двух молодых людей, обреченных на гибель: физическую и духовную. Финал — их прощание, когда Тузенбах отправлялся на дуэль, а Ирина предчувствовала исход, — звучал такой мощной духовной силой, что, записанный на пленку, не раз использовался в позднейших постановках «Трех сестер» разными театрами, но каждый раз оказывался разрушительным. Зрители, помнившие товстоноговских «Трех сестер», мгновенно попадали под гипноз памяти, и то, что происходило на сцене, теряло свою власть...

Опасно вызывать такие воспоминания!..

Последовавшая за Ириной роль Татьяны в «Мещанах» была прямо противоположной по всей стилистике, по манере игры, по душевной наполненности. Вместо чеховской акварели здесь использовались грубые,

жесткие мазки маслом. Попова призналась в одном из интервью, как мучительно искала внутренний ритм роли, пока однажды на репетиции Георгий Александрович не сказал о Татьяне: «Сидит и каркает, как ворона». И родился образ мрачной, хмурой, какой-то неряшливой девушки, которой безразлично, во что она одета, как ходит, как выглядит со стороны. Непричесанная, с платком, свесившимся чуть ли не до пола, Татьяна Эммы Поповой, действительно, «сидела и каркала». И только блеск больших глаз выдавал ее истинные чувства.

Образ Татьяны по мощи, по эмоциональному воздействию на зрителя не уступал образу ее отца, Бессеменова, сыгранного Евгением Лебедевым. Достоянная дочь своего отца, Татьяна ощущала себя выше окружения, и потому неразделенная ее любовь к Нилу (Кирилл Лавров) вызывала не тоску, не боль, а порыв оскорбленного самолюбия — до яростного самозабвения, до отрицания всего. Фигура подлинно трагическая, Татьяна, по верному замечанию критика, «в сценическую карикатуру не превращалась», хотя и приобретала «гротесковую остроту». Страшная финальная метафора, когда Татьяна, отвергнутая даже отцом, к которому она искренне потянулась, ощутив его неприкаянность, начинает сосредоточенно ловить моль, хлопая ладонями, становилась метафорой жизни Бессеменовых, вокруг которых давно уже хлопают ладони и рано или поздно прихлопнут, словно серую моль, этих несчастных, никому не нужных людей...

Мурзавецкая и Турусина — две «островские» роли Эммы Поповой — раскрыли в актрисе комедийное дарование особого окраса. Она со вкусом играла этих ханжей, прикрывающих свою корысть потупленными взорами, фальшивыми интонациями, картинно воздетыми руками, всеми выверенными жестами. И как бы ни разнились между собой эти две «тетушки», черты стоящего за ними мира, мира, сформировавшего, давшего силы, прочитывались отчетливо. Эмма Попова не жалела красок для своих героинь, несмотря на сдержанный внешний рисунок.

Эмма Попова сыграла и в последнем спектакле Товстоногова, в «На дне». Ее Квашня — простая баба, попавшая в этот подпольный мир так же, как и другие. Но какие-то человеческие чувства в ней еще сохранились: оставит пельменей умирающей Анне, с грубоватой кокетливостью поведет Барона на рынок; но вдруг засмеется резким, неприятным смехом над тем, над чем смеяться и странно, и грешно, вдруг бросит из-под бровей горящий злобой взгляд... И задумаешься невольно над тем, какой же была ее жизнь до этого подполья? что заставило торговку Квашню преодолеть эти тринадцать ступеней вниз?..

А. Яхнин писал о том, как актриса умеет прочитать роли: «Словно их никто до нее не играл. Словно не существовало никаких традиционных толкований, комментариев, подстрочных примечаний. Никак не модернизируя классические роли, она сняла с них хрестоматийный глянец, и они предстали перед нами во всей своей человеческой конкретности, во всем богатстве и сложности своей душевной жизни».

Может быть, поэтому и остались в памяти роли Эммы Поповой такими свежими, незатертыми? И звучит, звучит голос Ирины: «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить...»

Валентина Павловна Ковель

Это на ее Клару, «старую даму» Дюрренматта, смотрел Георгий Александрович Товстоногов в последние часы своей жизни из ложи. Это ей, Валентине Павловне Ковель, одной из ярчайших звезд труппы Большого драматического, суждено было стать последним театральным впечатлением своего Мастера.

Когда-то Александр Петрович Свободин назвал роль Манефы в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» «снайперским выстрелом» Валентины Ковель. Это емкое, точное определение приложимо буквально к каждой роли актрисы, чей талант, кажется, был насквозь пропитан преувеличениями. Но преувеличениями совершенно особого рода. Гротеск, фарс, острая пародия — вот те сферы, в которых Валентина Ковель ощущала себя, словно рыба в воде. Но ее гротеск, ее фарс, ее пародия выходили иногда к подлинным высотам трагедии, и именно это качество высоко ценил в Ковель Товстоногов.

Она была некрасива, но порой становилась ослепительной красавицей. Ее голос был резковат, но звучал временами вибрирующими модуляциями.

Каждая ее роль словно рождалась на глазах зрителей, наполняясь какой-то космической энергией, бурным темпераментом.

Не выстроенная тщательно актерская работа — «снайперский выстрел»!

В «Истории лошади» Ковель играла кобылу Вязопуриху, циркачку Матье, любовницу князя Серпуховского. «Табунные» сюжеты продолжались в жизни, подвергаясь лишь легким поправкам — послушная режиссеру, импровизирующая, но не выходя за рамки общего замысла, Валентина Ковель создавала образ пленительный и капризный, *природный*

в женщине и в лошади. Она пользовалась своей богатой палитрой, как пользуются красками дети, сочетая самые неожиданные и смелые мазки, мешая масло и пастель, карандаш и чернильные кляксы...

И внезапно из дикой смеси являлась пронзительная лирическая нота:

«Как пригрело солнышко горя-чо...

Положи мне голову на плечо!...» —

этот чистый, наивный дуэт Холстомера и Вязопурихи прерывал дыхание зала, неотрывно следившего за двумя фигурами лошадей ли, людей ли, неважно: встретившихся после долгих лет разлуки сердец, у которых и мгновенно вспыхнувшая любовь, и мгновенный разрыв происходили естественно, природно, нецивилизованно. Но они встретились, все-таки встретились вновь, когда все уже позади. Слишком поздно...

Не менее «снайперским» было явление Валентины Ковель в спектакле «Смерть Тарелкина», где она сыграла Людмилу Брандахлыстову, кажется, на сплошных преувеличениях, так, что становилось смешно и страшно одновременно. В этой грубой, дремучей прачке, ведающей о женском обаянии и выражающей его так, как ей кажется необходимым, все нелепо: наряд с претензией на шик, но при этом рваные чулки, размашистый косолапый шаг, пение с картинным подвыванием... А как лихо дирижирует Брандахлыстова трио «дочурок», жалобно распевающих про «злодея-папашу» и тяжкую долю сироток, у которых «мама с детства влюбчива очень была»!..

Мне доводилось в ту пору, когда появился спектакль «Смерть Тарелкина», беседовать с критиком-эстетом, ценителем оперы, который, захлебываясь, говорил о том, что готов приезжать в Ленинград на каждый спектакль, только чтобы видеть Валентину Ковель-Брандахлыстову, только чтобы слышать, как, опустив долу взор, она поет: «Вы ведь знаете, что я — женщина с тоской!..»

А как рассказать о Манефе из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты»? Эта лукавая, вечно полупьяная бабенка, глаз которой хитро постреливал из-под спутанных косм в поисках выгоды, порой грозно выкрикивала свои пророчества, порой проборматывала их: «Убегай от суеты-то, убегай!..», — просчитывая последствия слов и жестов. Что ж, и на этого «мудреца» достало простоты. Простоты по имени жадность, ненасытность...

Мы вспоминали уже роли Валентины Ковель в спектакле «Энергичные люди», где, играя жену Аристарха после Эммы Поповой, актриса создавала совершенно иной образ своей героини: она готова была мстить пьянице-

мужу, совершенно искренне забыв о том, что именно ему, Аристарху, обязана всем своим благополучием «дамы из общества». Или в спектакле «Влияние гамма-лучей...» — там Валентина Ковель использовала непривычные для себя краски, создав образ поистине драматический, может быть, лишь совсем немного смешной, но трогательный в своем одиночестве, в незащитности перед жизнью, в которой даже самые близкие люди становятся чужими.

О невероятной энергии Валентины Ковель, о ее темпераменте и силе убеждения в театре ходили легенды. «Если Валентина Павловна сейчас войдет в комнату и скажет мне, что я должна немедленно спуститься вниз, влезть на парапет и прыгнуть в Фонтанку, — я сначала это сделаю, а уже потом, может быть, задумаюсь: зачем?», — говорила Ирина Шимбаревич, многолетняя помощница Георгия Александровича Товстоногова.

Думаю, что она ничуть не лукавила. Магнетический взгляд Валентины Ковель способен был толкнуть к самым безумным поступкам!..

Наверное, еще и потому ей было предназначено сыграть в спектакле «Визит старой дамы» — ведь Клара, вернувшись в свой родной город спустя десятилетия, приехала мстить за былые унижения. И неужели только из корысти, из ожидания больших денег все население согласилось с ее условиями? Это было бы слишком просто и неинтересно для Большого драматического театра. В героине должна была быть какая-то магнетическая тайна.

Та, что была в Валентине Павловне Ковель.

В ее таланте.

В ее личности.

Мария Александровна Призван-Соколова

Удивительная актриса, из числа тех, кто служит своему театру долго и почти незаметно, но без кого многое не было бы возможным.

Мария Александровна прожила большую жизнь, судьба отмерила ей девять десятилетий. Актриса интеллектуальная, женственная, обладающая истинной, врожденной интеллигентностью, Мария Александровна была необходимой, незаменимой «краской» товстоноговской палитры.

Можно рассказать о многих работах Призван-Соколовой на сцене Большого драматического, но необходимо, как и в предыдущих маленьких эссе, ограничиться всего несколькими, особенно запомнившимися.

Какой сестрой Князя была Мария Александровна в спектакле

«Ханума»! За ней прочитывалась «полная» биография бесприданницы, старой девы, преданной безгранично своему разгульному братцу. Он являл смысл ее жизни, ее последние надежды, ее тоску по несбывшемуся в собственной судьбе... Немолодая, уставшая от бесконечных хлопот и забот о деньгах, усиленно старающаяся поддержать былую славу своего рода, эта стареющая княжна была не смешной, а скорее трогательной — своей недалекостью, нерасчетливостью, своими надеждами, сохранившимися в душе вопреки реальности.

Акулина Ивановна Бессеменова в «Мещанах» — чопорная, строгая и в то же время запуганная, тень своего мужа. Никакой самостоятельности, никаких собственных эмоций, никакой жалости к детям — все придавлено, выжжено, все, как у мужа, хозяина ее судьбы! Но Призван-Соколова делала этот хрестоматийный образ богаче, интереснее. В ее Акулине Ивановне под запуганностью и стертостью личности постоянно жила, билась настороженность — вполглаза приглядывая, вполуха прислушиваясь, она постоянно была готова: к скандалу, к побоям, к любой неожиданности. И странным образом просвечивало в ней будущее ее дочери, Татьяны. Казалось, что в молодости Акулина Ивановна тоже пыталась и бунтовать, и строить свою жизнь так, как хочется, но... не случилось. И на этом сломе она, быть может, вот так же гонялась за невидимой молью, устремив куда-то ввысь невидящие глаза и прихлопывая ладонями, словно в танце.

Еще одна роль Призван-Соколовой — Мария Васильевна Войницкая в «Дяде Ване». Прямая спина, папироска, брошюры, книги, чашка чая. Раз и навсегда выверенный порядок жизни, где есть свои кумиры и те, кто должен им служить. Любовь к сыну и внучке строго регламентирована. Но менее всего была Мария Васильевна таким роботом, запрограммированным на беспрекословное выполнение заведенных ритуалов. Она просто не позволяла себе никаких эмоций, и в какой-то момент становилось очевидно, что это произошло с ней после смерти дочери Верочки. Что-то сломалось в ее образе жизни, в восприятии окружающих, и Мария Васильевна фанатично ушла в науку, как уходят в подобной ситуации люди в религию. Бог, отнявший дочь, не смог заменить ей реального мира — его заменил муж дочери, профессор Серебряков. «Слушайся Александра!..», — только и может ответить она растерянному, отчаявшемуся сыну, когда тот молит о понимании. Но чуть дрогнет голос в эту минуту...

Свою последнюю роль Мария Александровна Призван-Соколова сыграла не у Товстоногова, а у молодого режиссера Григория

Дитятковского в спектакле «Отец» А. Стриндберга. Ее старая Кормилица, измученная конфликтами в семье Ротмистра (Сергей Дрейден), страдает душой за всех, всем хочет помочь, но судьба готовит именно ей страшное испытание сродни предательству. Именно она, своими руками, должна будет набросить на Ротмистра смирительную рубашку, успокоив его предварительно воспоминаниями далекого детства.

Я назвала в этой главе лишь несколько имен. Всего несколько — из ярчайшего созвездия, которое не забыть никому из тех, кто видел это небо.

А сколько их было!..

Ведь это о них одна из последних дневниковых записок Дины Морисовны Шварц:

«Куда ушло мое прошлое?

Оно ушло вместе с ними.

Они уходят от нас. Они ушли навсегда: родные, друзья, артисты. Лучшие из лучших. Очень быстро, один за другим. <...>

...Моя жизнь движется к неуклонному завершению, и надо рассказать, что знаю. Иногда мне кажется, что это никому не интересно, все, что касается театра, быстро умирает и уходит, уходит... Недаром Г. А. так любил “Синий цвет” Н. Бараташвили, он как-то особенно подчеркивал последнюю строчку — “мглы над именем моим”. Ни рисовки, ни трагизма здесь не было, было знание, твердая мужская убежденность, что так будет...»

Пусть не будет мглы над этими именами — хотя бы еще немного времени...

Вместо заключения

ИМЕНИ ТОВСТОНОГОВА

...Удивительна геометричность линий Петербурга-Петрограда-Ленинграда-Петербурга!.. Стоишь на Загородном проспекте, на углу переулка Джамбула, и видишь впереди, через Фонтанку, ясно проступающее на фоне вечернего неба здание. И идешь к нему, как к маяку — светло-зеленому, с освещенными окнами — по узкому переулку до набережной, а там через деревянный Лештуков мост на другую сторону. С моста уже можно прочесть: Государственный академический Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова.

Это имя он носит с 1992 года.

Нет уже перед входом толп, готовых разнести двери, лишь бы попасть в театр. Нет уже различимых в человеческом круговороте приезжих, которых всегда вылавливал глаз петербуржца-ленинградца... Есть обычный театральный съезд публики к 19 часам, времени начала спектакля...

Вот уже полтора десятилетия империя живет без своего создателя, и все меньше в ней остается следов былого величия.

Началась новая, совсем другая история.

Собственно, она началась сразу после того, как Георгия Александровича не стало.

Записи, сделанные Диной Шварц после ухода Товстоногова, дышат растерянностью, ощущением жуткой, со всех сторон подступившей пустоты. Да, с большим трудом привыкали артисты труппы Большого драматического в последний сезон к тому, что не вспыхивает в глубине зрительного зала во время репетиций огонек товстоноговской сигареты, но они знали, что Мастер придет, вернется, что-то исправит, зарядит своей энергией. Как говорил сам Товстоногов Смелянскому — снимет пиджак, закатает рукава, и... родится новое чудо от общего вдохновения!.. И как бы ни был Георгий Александрович болен, надежда на его возвращение оставалась, согревала, вселяла какие-то иллюзии.

Теперь они точно знали, что этого не произойдет уже никогда.

Из дневника Дины Шварц:

«29 мая

Первый выходной — пустота без Г. А.

Нет нигде.

Июнь

Тянутся дни без Г. А. Пустота, полная катастрофа.

Ждем Лаврова со съезда. Будто он может что-то исправить.

Здравомыслящий человек, он должен быть *единоличным* правителем, хотя бы на время. Он хочет что-то вроде коллегии из 3–4 человек, это конец. Впрочем, мне все равно, мне надо исполнить долг — записать все, что помню за 40 лет.

19 июня

“Пятое колесо” последнее интервью Г. А., которое состоялось 6-го марта.

Совершенно больной, с таблетками, но умеющий собраться человек, говорил свободно, легко и, как всегда, искренне. Смотреть тяжело, невыносимо.

28 июня

...Бедный, любимый Г. А.

Как я боюсь, что тебе приклеют ярлык традиционалиста. А “Горе от ума”? А “Мещане”? И т. д. Идти в глубину от границ, заданных автором...

Человек должен выразиться на материале классики. Никаких границ. На первый взгляд объективного человека, это верно. Кто знает, что такое “Чехов”?..

Вафля с третьего акта покидает “поле сражения”: “Не могу! Не могу!” — “Малодушие!” А может быть, он ушел плакать? Страдать в своем скромном одиночестве? Для меня судьба Вафли — моя личная судьба. Я не могу приспособливаться к “новым веяниям”. Мне надо уйти вслед за Г. А.

...Нельзя в 68 лет начинать что-то новое. Моя песенка спета — вместе с Г.А. Успеть вспомнить то, что помню, — записать...»

Несколько лет спустя Дина Морисовна записала свое, и не только свое, чувство: «...странно и страшно идти в театр зная, что нет Г. А. Без него неинтересно и пусто... Я потеряла чувство собственной необходимости».

Все складывалось не так, как хотелось. Приглашали на постановку (но с надеждой на будущее) талантливого Владимира Петрова, который в это время дорабатывал в Риге и уже был приглашен в Театр им. Леси Украинки в Киев. Дина Шварц с Людмилой Макаровой ездили в Ригу смотреть его спектакли, и Дина Морисовна, по собственному признанию, влюбилась в режиссера.

Но что-то не получилось.

Кирилл Лавров встречался и беседовал с Львом Додиним. «Если бы Л.

Додину предложили сегодня взять БДТ, — записала Дина Шварц, — он бы согласился. Немедленно. Но важно узнать и почувствовать — как к этому отнесутся у нас».

Снова не удалось что-то...

И сегодня, спустя пятнадцать лет, совершенно очевидно, что никто не мог возглавить Большой драматический, кроме Кирилла Лаврова — не просто замечательного артиста товстоноговской школы, мастера, никогда не выказывавшего режиссерских амбиций, открытого для контактов с режиссерами самых разных направлений, различных поколений, но и человека, очень глубоко и серьезно озабоченного судьбой своего Дома.

Случилось так, что вскоре после ухода Мастера Кирилл Лавров выполнил волю Георгия Александровича, пригласив режиссера Темура Чхеидзе на постановку «мещанской трагедии» Шиллера «Коварство и любовь», и сыграл в этом спектакле одну из самых лучших своих ролей — Президента. После второй и третьей постановок Чхеидзе в Большом драматическом, казалось, что все решено: Темура Нодаровича возглавит театр, носящий имя Товстоногова. Тем более что в родной Грузии реальность грозила полным разрушением не только театрального искусства, но многих ценностей. Жить в Тбилиси стало невозможно, Темура Чхеидзе нашел убежище в холодном Ленинграде, где его режиссерское искусство было востребовано, любимо.

Но Чхеидзе не спешил становиться хозяином, как не торопился и Адольф Шапиро, начавший работать в Большом драматическом через несколько лет после того, как вынужден был покинуть Ригу — там он был хозяином собственной империи, уникального Рижского ТЮЗа, известного едва ли не всему миру. В театре играли две труппы, латышская и русская. Рухнувшее государство погребло под своими развалинами этот театр, оставив Адольфа Шапиро фактически дважды без дома...

Так что Большой драматический на какой-то период стал, с одной стороны, пространством, распахнутым и доброжелательным, с другой же, отчасти оказался «домом, где разбиваются сердца». Вернее было бы сказать: где разбиваются надежды.

Труппы — на нового руководителя.

Кирилла Лаврова — на то, что появится наконец в этих стенах человек, который продолжит дело жизни Георгия Александровича Товстоногова. Пусть по-иному, в соответствии с изменившимся временем, новыми поисками новых путей, но все же... все же...

Вновь все складывалось не так, как хотелось. И ничего уже нельзя было с этим поделать.

Когда-то Сергей Юрский сказал: «Золотое сечение — в спектаклях Товстоногова». Но наступало, стремительно наступало время, не нуждавшееся в «золотом сечении». Это была эпоха сумятицы, когда «все переверотилось» (выражение Л. Н. Толстого) и не думало начинать «укладываться». Новые идеалы, новые ценности, новый способ существования на сцене — все это было продиктовано «обновлением» самой реальности и властно врвалось в реальность театральную.

Поначалу Большой драматический сопротивлялся: интеллигентно, без агрессивности, но настойчиво. Но по мере того, как утихала боль потери, все спокойнее и отчетливее осознавалось: другого Товстоногова не будет — значит, придется рано или поздно менять позиции, ставшие привычными, знаковыми за прошедшие три с лишним десятилетия.

И постепенно в афише стали появляться новые имена — Эльмо Нюганена из Эстонии, Николая Пинигина из Беларуси, молодых питерских режиссеров Григория Дитятковского и Григория Козлова... Большой драматический начал приобретать чуть иное выражение лица. Критики с все более и более обострившимся полемическим задором (это вошло в моду, став признаком хорошего тона) писали о каждом спектакле, пытаясь сравнивать их с работами Товстоногова — очень быстро забывали они собственные упреки, которыми на протяжении последних нескольких сезонов осыпали Георгия Александровича!.. В энергии поиска театру сурово отказывали — слишком долго был Большой драматический раздражающим образцом.

И в связи с этим вспоминается давний (1972-го года) «Диалог о театре», который вели на страницах «Литературной газеты» Георгий Александрович Товстоногов и драматург Виктор Сергеевич Розов.

«Я представляю себе вас перед премьерой, — говорил Розов, — шутка ли, вокруг идет шум: “Товстоногов выпускает спектакль...” Ну, поставил пьесу Сидоров. Мы идем, говорим: “Ай да Сидоров!” Но выпускает Товстоногов — и начинается: “А-а... Да вы знаете... Нет, “Мещане” все-таки у него были лучше... Э-э, знаете, есть какие-то элементы, но чисто нового не так уж много... Большой, конечно, режиссер, но уже сработался...” Говорят так, верно?»

Георгий Александрович ответил утвердительно, но односложно, не комментируя то, что не раз и не два переживал на собственном опыте.

Да, все обстояло (и до сегодняшнего дня обстоит) совсем не просто. Время от времени возникают слухи о том, что Кирилл Лавров передает театр в молодые руки — слухи отнюдь не беспочвенные, ведь Лаврову, несмотря на его энергию и замечательную творческую форму, хочется

доверить дело своей жизни человеку другого поколения, который еще долго мог бы управлять этим кораблем, медленно рассекающим воды текущей рядом, в нескольких шагах от входа, Фонтанки...

Последний сезон упорно повторяется имя Григория Дитятковского. Человек талантливый, поставивший в Большом драматическом несколько спектаклей, он молод, энергичен, интеллигентен. Но что если он поступит по примеру своего предшественника, основательно сократившего труппу в 1956 году? Ведь до сегодняшнего дня на этой сцене работают перешагнувшие солидный возрастной порог Людмила Макарова, Николай Трофимов, отнюдь не помолодевшие с годами Зинаида Шарко, Алиса Фрейндлих, Нина Ольхина, Елена Попова, Изекиль Заблудовский, Георгий Штиль, Валерий Ивченко, Геннадий Богачев, Андрей Толубеев, Леонид Неведомский...

Так уж устроен человек в своих непростых, порой противоречивых взаимоотношениях со временем: мы сегодня не судим Товстоногова за тот его давний поступок, потому что на протяжении нескольких десятилетий видели, ощущали *результат*. Но мы жестоко осудим Дитятковского или другого молодого режиссера, если он пойдет по тому же пути, потому что нам не дано будет увидеть, к какому результату он придет...

Однако не станем гадать — будущее резко выявит ошибку ли, правоту ли, и дело грядущих исследователей расставить все по полочкам.

В «Разрозненных заметках» Дины Морисовны Шварц есть такая: «1 сентября 1989 года исполнилось бы 40 лет нашего сотрудничества, дружбы, нерасставания... Впервые увидев спектакль Георгия Александровича “Где-то в Сибири”, я узнала все, что любила на сцене и хотела для себя. С этого спектакля началась его, Георгия Александровича, *жизнь* в Ленинграде. Я сознательно говорю: *жизнь*. А не работа, потому что его жизнь — это его работа, его спектакли».

Именно потому и получилась книга о жизни Георгия Александровича Товстоногова вот такой — через спектакли, через мысли о своем времени. Очень непростом времени. Впрочем, а когда времена бывают простыми?

Всю жизнь режиссер исповедовал принцип Художественного театра.

Исповедовал — на языке Товстоногова вовсе не означает молился, курил фимиам. Исповедовал — значит безгранично верил и делал все, что в человеческих силах, для того чтобы развивать и развивать дальше, обогащая, творчески обновляя те театральные традиции, что были для него незыблемы.

В своем творчестве Георгий Александрович аккумулировал учение Станиславского и опыт Немировича-Данченко, поиски их учеников —

Мейерхольда, Вахтангова, Михаила Чехова, Таирова. Аккумулировал не механически, а по-настоящему творчески.

Потому каждый его спектакль и становился *товстоноговским*.

Потому и существовало, и вошло в легенду масштабное понятие «театр Товстоногова» — понятие емкое, уникальное, основанное на создании собственного, глубоко индивидуального художественного мира.

Этот мир ушел вместе с Георгием Александровичем.

Он не осмыслен как единая четкая традиция, как определенное учение за прошедшие полтора десятилетия. Видимо, слишком коротка еще временная дистанция для подобных осмыслений. А может быть, ушло безвозвратно то время, когда современный театр остро нуждался в осмыслении, обобщении опыта для освоения новых непокоренных вершин. Ведь слишком многое изменилось за эти полтора десятилетия и в театральном искусстве, и в нас самих.

Товстоногов не оставил преемника, но оставил множество учеников. И эти ученики, рассеянные по городам и весям, до сей поры несут в себе, в своих спектаклях приметы того воздуха, что, по словам Анатолия Смелянского, зажег Товстоногов. Порой они дают себя ощутить то в одном, то в другом эпизоде спектаклей, поставленных в самых разных, удаленных друг от друга театрах.

Учениками Товстоногова называют себя не только те, кто учился в мастерской Г. Товстоногова и А. Кацмана (он пережил Георгия Александровича всего на год с небольшим!), но и те, кто бывал на его лабораториях, кто хотя бы на короткое время прикоснулся к методологии Товстоногова и проникся ею на долгие годы и десятилетия.

В цитированном не раз на этих страницах интервью газете «Известия» (14 сентября 1988 года) Георгий Александрович Товстоногов говорил о том, что было для него невымысленно важным на протяжении всей жизни и так резко обозначилось в последние годы, когда на его глазах рушились многие достижения театральной культуры XX века, — о театральной этике как основе существования русского репертуарного театра вообще.

«Завоевание художественного доверия в театре — самое главное. Я считаю, что руководство театром есть добровольная диктатура. Я подчеркиваю слово *добровольная*, построенная не на власти, а на уважении и художественном авторитете. Если он завоевывается руководителем, то тогда этические законы, о которых читатели и вы меня спрашиваете, можно не на словах, а на деле проводить в жизнь».

Сегодня разговор об этике представляется почти бессмысленным нанизыванием слов — она потеряла свой авторитет и свою власть в театре,

подменившись критериями псевдоэстетическими. Псевдо — потому что подлинная этика неотрывна от эстетики. Так было для Георгия Александровича Товстоногова всегда, и, пожалуй, самый недоброжелательный взгляд не отыщет ни в одном его спектакле разрыва между этими, тесно связанными понятиями.

Говоря о судьбе будущего театра — о том, что серьезно тревожило его в последнее время, — Товстоногов верил в то, что «идеалы сохраняются. Могут меняться эстетические формы, но суть театра — добраться до корок сознания средствами именно этого зрелищного искусства, его соборности... Открывается занавес, и все происходящее на сцене зависит от зрителя, а зритель зависит от того, что происходит на сцене. Эта невидимая взаимосвязь — самая главная. А средства, наверное, будут меняться. Это нельзя предугадать и не нужно».

Наверное, он был прав, великий мудрец Георгий Александрович Товстоногов, когда не хотел заглядывать в будущее — даже близкое.

Но случилось так, что оно, это будущее, стало нашим настоящим. Тем самым настоящим, в котором мы обречены сравнивать, потому что такова особенность человеческой памяти.

Вновь доверившись Георгию Александровичу Товстоногову, не станем заглядывать в будущее и мы. Но очень хочется надеяться, что наступит когда-нибудь время, и наши потомки поймут, как это важно и необходимо: собирать камни, бережно, трудолюбиво. Собирать для того, чтобы сложить из них новое, но прекрасное здание Театра, в фундаменте которого будет не гулкая пустота отрицания, а все то, что вершилось великими создателями прошлого: Станиславским, Немировичем-Данченко, Мейерхольдом, Михаилом Чеховым, Таировым, Поповым, Лобановым...

Георгием Александровичем Товстоноговым.

Время это обязательно придет, вот только когда?

«Если бы знать... если бы знать...»

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА

1913 (1915), 28 сентября — родился в Петербурге (предположительно в Тифлисе).

1921–1931 — учеба в средней школе.

1926, 25 мая — в семье Товстоноговых родилась дочь Натела, младшая сестра режиссера, его ближайший друг и советчик.

1927 — начинает посещать Театр юного зрителя, где осваивает различные театральные профессии.

1931 — поступает в труппу Тбилисского театра юного зрителя (русского) актером.

1933 — поступает на режиссерский факультет ГИТИСа им. А. В. Луначарского, учится у А. Попова и М. Лобанова; ставит в ТЮЗе (Тбилиси) «Предложение» А. П. Чехова.

1934 — постановка «Женитьбы» Н. В. Гоголя в ТЮЗе (Тбилиси).

1935 — ставит там же «Музыкантскую команду» Д. Дзэля.

1936 — постановка «Голубого и розового» А. Бруштейн и «Великого еретика» И. Персонова и Г. Добржинского в ТЮЗе.

1937 — арестован и расстрелян отец Г. А. Товстоногова, А. А. Товстоногов. Георгий Александрович отчислен из ГИТИСа, но вскоре восстановлен; ставит спектакль «Троянский конь» Ф. Вольфа в ТЮЗе.

1938 — заканчивает ГИТИС и ставит дипломный спектакль «Дети Ванюшина» в Русском театре им. А. С. Грибоедова (Тбилиси); зачислен на должность режиссера в Русский театр им. А. С. Грибоедова.

1939 — постановка «Страшного суда» В. Шкваркина (Театр им. А. С. Грибоедова) и спектакля «Белеет парус одинокий» по повести В. Катаева в ТЮЗе; начинает вести преподавательскую работу в Тбилисском театральном институте им. Ш. Руставели.

1940 — постановка «Беспокойной старости» Л. Рахманова в ТЮЗе; постановка «Кремлевских курантов» Н. Погодина в Театре им. А. С. Грибоедова; постановка «Сказки» М. Светлова в ТЮЗе; постановка студенческого спектакля «Лжец» К. Гольдони в Тбилисском театральном институте; постановка студенческого спектакля «Много шума из ничего» У. Шекспира в Тбилисском театральном институте.

1941 — спектакль «Парень из нашего города» К. Симонова в Театре

им. А. С. Грибоедова; спектакль «Полководец Суворов» С. Бехтерева и А. Разумовского в Театре им. А. С. Грибоедова.

1942 — спектакль «Школа злословия» В. Шеридана в Театре им. А. С. Грибоедова; спектакль «Голубое и розовое» А. Бруштейн в Театре им. А. С. Грибоедова; спектакль «Ночь ошибок» в Театре им. А. С. Грибоедова; студенческий спектакль «Бабы сплетни» К. Гольдони в Тбилисском театральном институте.

1943 — спектакль «Ленушка» Л. Леонова в Театре им. А. С. Грибоедова; студенческий спектакль «Время и семья Конвей» Д.-Б. Пристли в Тбилисском театральном институте; спектакль «Бешеные деньги» А. Н. Островского в Театре им. А. С. Грибоедова; присвоено звание заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР; женится на Саломе Канчели.

1944 — студенческий спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Тбилисском театральном институте; в семье Товстоноговых рождается сын Александр (Сандро); спектакль «Собака на сене» Лопе де Вега в Театре им. А. С. Грибоедова; студенческий спектакль «Мещане» в Тбилисском театральном институте.

1945 — спектакль «Офицер флота» А. Крона в Театре им. А. С. Грибоедова; спектакль «Лисички» Л. Хеллман в Театре им. А. С. Грибоедова.

1946 — в семье Товстоноговых родился второй сын Николай (Ника); развод с Саломе Канчели, после которого дети остаются у Георгия Александровича; студенческий спектакль «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони в Тбилисском театральном институте; спектакль «Давным-давно» А. Гладкова в Театре им. А. С. Грибоедова; Товстоногов оставляет преподавание в институте и работу в театре.

1947 — переезд в Москву; «Как закалялась сталь» по роману Н. Островского в Гастрольном реалистическом театре (Москва); назначен художественным руководителем Гастрольного реалистического театра; спектакль «Галантное свидание» Е. Гальперина в Студии театра оперетты (Москва); оставляет должность художественного руководителя Гастрольного реалистического театра и уезжает из Москвы; спектакль «Победители» Б. Чирскова в Казахском академическом театре драмы (Алма-Ата); спектакль «Победители» Б. Чирскова в Русском драматическом театре (Алма-Ата).

1948 — возвращается в Москву; спектакль «О друзьях-товарищах» В. Масса и В. Червинского в Гастрольном реалистическом театре; приглашен режиссером в Центральный детский театр.

1949 — спектакль «Где-то в Сибири» И. Ирошниковой в ЦДТ; спектакль «Тайна вечной ночи» И. Луковского (поставлен совместно с А. Некрасовой) в ЦДТ; спектакль «Где-то в Сибири» И. Ирошниковой в Театре им. Ленинского комсомола (Ленинград); приглашен возглавить Театр им. Ленинского комсомола в Ленинграде; спектакль «Из искры...» Ш. Дадиани в Театре им. Ленинского комсомола; приглашает в качестве заведующей литературной частью театра Д. М. Шварц, с которой проработал до конца жизни.

1950 — спектакль «Семья» И. Попова (поставлен совместно с В. Ефимовым) в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Испанский священник» Д. Флетчера (поставлен совместно с А. Гинзбургом) в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Студенты» В. Лифшица (Театр им. Ленинского комсомола); Товстоногову присуждена Государственная премия СССР за спектакль «Из искры...» Ш. Дадиани.

1951 — спектакль «Свадьба с приданым» Н. Дьяконова во Дворце культуры им. С. М. Кирова (Ленинград); опера А. Даргомьжского «Русалка» в Оперной студии Дворца культуры им. С. М. Кирова (Ленинград); спектакль «Каждый день» В. Полякова в Театре эстрады (Ленинград); спектакль «Закон Ликурга» по Т. Драйзеру (поставлен совместно с А. Рахленко) в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова (поставлен совместно с А. Рахленко) в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Гроза» А. Н. Островского в Театре им. Ленинского комсомола.

1952 — спектакль «Шелковое сюзане» А. Каххара (поставлен совместно с В. Ефимовым) в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Гибель эскадры» А. Корнейчука в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Обычное дело» А. Тарн в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Донбасс» по Б. Горбатову в Театре им. Ленинского комсомола; Товстоногову присуждена Государственная премия СССР за спектакль «Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова.

1953 — спектакль «Степная быль» Е. Помещикова и Н. Рожкова в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Новые люди» по роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (поставлен совместно с В. Ефимовым) в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Кто смеется последним» К. Крапивы (руководитель постановки, режиссер А. Белинский) в Театре им. Ленинского комсомола.

1954 — спектакль «На улице Счастливой» Ю. Принцева в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Поезд можно остановить» Ю. Маккола в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Помпадуры и

помпадурши» по М. Салтыкову-Щедрину в Театре комедии (Ленинград).

1955 — спектакль «Мать своих детей» А. Афиногенова в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Воскресенье в понедельник» В. Дыховичного и М. Слободского в Театре комедии (Ленинград); спектакль «Первая весна» Г. Николаевой и Ст. Радзинского в Театре им. Ленинского комсомола; спектакль «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского в Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина (Ленинград); спектакль «Униженные и оскорбленные» по Ф. М. Достоевскому (руководитель постановки, режиссер И. Ольшвангер) в Театре им. Ленинского комсомола.

1956 — спектакль «Улица Трех Соловьев, дом 17» Д. Добричанина (руководитель постановки, режиссер И. Владимиров) в Театре им. Ленинского комсомола; назначен главным режиссером Большого драматического театра им. М. Горького (Ленинград); спектакль «Шестой этаж» А. Жари (БДТ им. М. Горького); спектакль «Безымянная звезда» М. Себастьяну (БДТ им. М. Горького); спектакль «Когда цветет акация» Н. Винникова (БДТ им. М. Горького); спектакль «Второе дыхание» А. Крона (руководитель постановки, режиссер Р. Агамирзян). БДТ им. М. Горького; Товстоногову присвоено звание народного артиста РСФСР. 1957— спектакль «Лиса и виноград» Г. Фигейредо (Товстоногов выступил и как сценограф спектакля). БДТ им. М. Горького; спектакль «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского в Национальном театре Чехословакии (Прага); спектакль «Идиот» по Ф. М. Достоевскому (БДТ им. М. Горького); спектакль «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (руководитель постановки, режиссер К. Казимир) в Театре им. Ш. Петефи (Будапешт, ВНР); Товстоногов награжден орденом Трудового Красного Знамени; Товстоногову присвоено звание народного артиста СССР; Приглашен в состав редколлегии журнала «Театр».

1958 — спектакль «Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи в БДТ им. М. Горького; спектакль «Трасса» И. Дворецкого в БДТ им. М. Горького; Товстоногову присуждена Ленинская премия за «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина; начало преподавательской работы в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) им. Н. К. Черкасова.

1959 — спектакль «Варвары» М. Горького в БДТ им. М. Горького; спектакль «Пять вечеров» А. Володина в БДТ им. М. Горького. 1960— спектакль «Гибель эскадры» А. Корнейчука в БДТ им. М. Горького; опера «Семен Котко» С. Прокофьева в Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова (Ленинград); спектакль «Воспоминание о двух

понедельниках» А. Миллера в БДТ им. М. Горького; спектакль «Иркутская история» А. Арбузова в БДТ им. М. Горького; фильм-спектакль «Лиса и виноград» Г. Фигейредо (постановка и сценография). Студия «Ленфильм»; Товстоногов утвержден в научном звании профессора.

1961 — спектакль «Четвертый» К. Симонова (руководитель постановки, режиссер Р. Агамирзян) в БДТ им. М. Горького; спектакль «Океан» А. Штейна в БДТ им. М. Горького; спектакль «Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита в БДТ им. М. Горького; спектакль «Моя старшая сестра» А. Володина в БДТ им. М. Горького; телевизионный фильм «Гром на улице Платанов» по Г. Роуз (студия телевидения. Ленинград); радиоспектакль «Верность» О. Берггольц (студия радио, Ленинград).

1962 — спектакль «Перед ужином» В. Розова (руководитель постановки, режиссер В. Голиков). БДТ им. М. Горького; спектакль «Палата» С. Алешина в БДТ им. М. Горького; спектакль «Горе от ума» в БДТ им. М. Горького; спектакль «Божественная комедия» в БДТ им. М. Горького; опубликована книга «Современность в современном театре. Беседы о режиссуре» (Ленинград, «Искусство»).

1963 — телевизионный спектакль «Мститель» по Г. Вайзенборну. Студия телевидения (Ленинград); телевизионный спектакль «Если позовет товарищ» по В. Конецкому. Центральная студия телевидения.

1964 — спектакль «Еще раз про любовь» Э. Радзинского в БДТ им. М. Горького; спектакль «Поднятая целина» по М. Шолохову в АБДТ им. М. Горького; Товстоногов избран заместителем председателя президиума Всероссийского театрального общества (ВТО); вышла в свет книга «Современность в современном театре. Беседы о режиссерском искусстве» (Рига, «Латгосиздат» на латышском языке).

1965 — спектакль «Зримая песня» (руководитель постановки) в Учебном театре ЛГИТМиКа им. Н. К. Черкасова; спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Театре «Вспулчесны» (Варшава, ПНР); спектакль «Три сестры» А. П. Чехова в АБДТ им. М. Горького; вышла в свет книга «О профессии режиссера» (Москва, издательство ВТО).

1966 — спектакль «Люди и мыши» Д. Стейнбека (спектакль поставлен совместно с Р. Агамирзяном в Учебном театре ЛГИТМиКа им. Н. К. Черкасова); спектакль «Сколько лет, сколько зим!» В. Пановой в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Мещане» М. Горького (постановка и оформление) в АБДТ им. М. Горького; 2-ая редакция спектакля «Идиот» по Ф. М. Достоевскому в АБДТ им. М. Горького; Товстоногов избран депутатом

Верховного Совета СССР VII созыва.

1967 — спектакль «Традиционный сбор» В. Розова в АБДТ им. М. Горького; 2-ая редакция спектакля «Лиса и виноград» Г. Фигейредо (постановка и оформление) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля (поставлен совместно с Ю. Аксеновым) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Вестсайдская история» Л. Бернштейна и А. Лорентса в Учебном театре ЛГИТМиКа им. Н. К. Черкасова; телевизионный спектакль «Дело по обвинению» И. Хантера. Студия телевидения, Ленинград; Товстоногов награжден орденом Ленина; вышло в свет второе издание книги «О профессии режиссера» (Москва, издательство ВТО).

1968 — спектакль «Идиот» по Ф. М. Достоевскому (руководитель постановки, режиссер Е. Казанчан) в Драматическом театре им. Г. Сундукяна (Ереван); спектакль «Мещане» М. Горького (постановка и оформление). Академический театр им. Ш. Руставели (Тбилиси); Товстоногову присуждена ученая степень доктора искусствоведения.

1969 — спектакль «Король Генрих IV» У. Шекспира (постановка и оформление) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля (поставлен совместно с Ю. Аксеновым) в Драматическом театре (Калинин); спектакль «Вестсайдская история» Л. Бернштейна и А. Лорентса в Театре им. Ленинского комсомола (Ленинград); спектакль «Люди и мыши» Д. Стейнбека (поставлен совместно с Р. Агамирзяном) в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской (Ленинград); 2-ая редакция спектакля «Униженные и оскорбленные» по Ф. М. Достоевскому в Театре им. Ленинского комсомола (Ленинград); спектакль «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля в Театре им. Леси Украинки (Киев); вышла в свет книга «О профессии режиссера» (Токио, Япония, на японском языке).

1970— спектакль «Беспокойная старость» Л. Рахманова в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Защитник Ульянов» М. Еремина и Л. Виноградова на Малой сцене АБДТ им. М. Горького; спектакль «Гибель эскадры» А. Корнейчука в Русском драматическом театре им. А. В. Луначарского (Севастополь); спектакль «Третья стража» Г. Капралова и С. Туманова в АБДТ им. М. Горького; телевизионный спектакль «Правду! Ничего, кроме правды!» Д. Аля. Центральная студия телевидения. Объединение «Экран»; Товстоногов избран депутатом Верховного Совета СССР VIII созыва; вышла в свет книга «О профессии режиссера» (София, «Наука и искусство», на болгарском языке); назначен заведующим кафедрой режиссуры ЛГИТМиКа.

1971 — спектакль «Тоот, майор и другие» И. Эркена в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Мещане» (постановка и оформление) в Театре им. И. Вазова (София, НРБ); спектакль «Выпьем за Колумба!» Л. Жуховицкого (поставлен совместно с Ю. Аксеновым) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Три сестры» А. П. Чехова в Национальном театре (Хельсинки, Финляндия); спектакль «Валентин и Валентина» М. Рощина (руководитель постановки, режиссер А. Г. Товстоногов) в АБДТ им. М. Горького; телевизионный спектакль «Три рассказа («Злоумышленник», «Дорогая собака», «Жених и папенька») А. П. Чехова. Студия телевидения. Хельсинки, Финляндия.

1972 — спектакль «Ревизор» Н. В. Гоголя (постановка и оформление) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Ханума» А. Цагарели в АБДТ им. М. Горького; вышла в свет книга «Круг мыслей» (Ленинград, «Искусство»); вышла в свет книга «Современность в современном театре. Беседы о режиссерском искусстве» (Киев, «Мистецтво», на украинском языке); вышла в свет книга «О профессии режиссера» (Москва, «Прогресс», на английском языке).

1973 — телевизионный спектакль «Три рассказа» А. П. Чехова. (Студия телевидения. Ленинград); спектакль «Ревизор» Н. В. Гоголя (постановка и оформление) в Национальном театре (Будапешт, ВНР); спектакль «Общественное мнение» А. Баранги в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Балалайкин и К°» С. Михалкова по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» в театре «Современник» (Москва); Товстоногов награжден орденом Ленина.

1974 — спектакль «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Энергичные люди» В. Шукшина в АБДТ им. М. Горького; постановка праздничного представления на стадионе им. В. И. Ленина. Ленинград; спектакль «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову в АБДТ им. М. Горького.

1975 — спектакль «Протокол одного заседания» А. Гельмана (поставлен совместно с Ю. Аксеновым) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «История лошади» М. Розовского и Ю. Ряшенцева по повести Л. Н. Толстого «Холстомер» в АБДТ им. М. Горького; вышла в свет книга «Классика и современность» (Москва, «Советская Россия»); вышла в свет книга «О профессии режиссера» (Тбилиси, Театральное общество Грузии); вышла в свет книга «Круг мыслей» (Будапешт, на венгерском языке).

1976 — спектакль «Дачники» М. Горького в АБДТ им. М. Горького; вышла в свет книга «Круг мыслей» (Москва, «Прогресс», на французском языке).

1977 — спектакль «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти» П. Зиндела в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Ревизор» Н. В. Гоголя (постановка и оформление) в «Штадттеатре» (Дрезден, ГДР); спектакль «Тихий Дон» по М.Шолохову в АБДТ им. М. Горького. 1978— спектакль «Пиквикский клуб» по Ч. Диккенсу в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Записки подлеца, им самим написанные» («На всякого мудреца довольно простоты») А. Н. Островского в Национальном театре (Хельсинки, Финляндия); спектакль «Жестокие игры» А.Арбузова (руководитель постановки, режиссер Ю. Аксенов) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Телевизионные помехи» К. Сакони (руководитель постановки, режиссер Е. Арье) на Малой сцене АБДТ им. М. Горького; Товстоногову присуждена Государственная премия СССР за спектакль «Тихий Дон» по М. Шолохову.

1979 — спектакль «Идиот» по Ф. М. Достоевскому (постановка и оформление) в театре «Талия» (Гамбург, ФРГ); спектакль «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана (поставлен совместно с Ю. Аксеновым) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Дон Карлос» Д. Верди. Международный оперный фестиваль. Савонлинна. Финляндия.

1980 — спектакль «Перечитывая заново...» по произведениям о В. И. Ленине (поставлен совместно с Ю. Аксеновым) в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Волки и овцы» А. Н. Островского в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Игра в карты» Д.-Л. Кобурна в АБДТ им. М. Горького; вышел в свет двухтомник «Зеркало сцены» (Ленинград, «Искусство»); вышла в свет книга «О профессии режиссера» (Гавана, «Издательство искусства и литературы», на испанском языке).

1981 — спектакль «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Три сестры» А. П. Чехова в Драматическом театре (Белград, СФРЮ); Товстоногов награжден Золотой медалью А. Д. Попова за создание спектаклей «Оптимистическая трагедия», «Тихий Дон», «Океан», «Перечитывая заново»; вышла в свет книга «О профессии режиссера» (Москва, «Прогресс», на финском языке).

1982 — спектакль «Дядя Ваня» А. П. Чехова в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Амадеус» П. Шеффера (поставлен совместно с Ю. Аксеновым) в АБДТ им. М. Горького.

1983 — спектакль «Смерть Тарелкина» А. Колкера. Опера-фарс по мотивам комедии А. В. Сухова-Кобылина (либретто В. Вербина) в АБДТ им. М. Горького; Товстоногову присвоено звание Героя Социалистического Труда; Избран членом-корреспондентом Академии искусств Германской Демократической Республики.

1984 — спектакль «Киноповесть с одним антрактом» А. Володина в

АБДТ им. М. Горького; спектакль «Глупость совершает и мудрейший» («На всякого мудреца довольно простоты») А. Н. Островского в «Шиллер-театре» (Западный Берлин); вышло в свет второе издание двухтомника «Зеркало сцены» (Ленинград, «Искусство»); вышла в свет книга «Зеркало сцены» (Белград, на хорватском языке); вышла в свет книга «Зеркало сцены» (Варшава, на польском языке).

1985 — спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Рядовые» А. Дударева в АБДТ им. М. Горького; спектакль «Этот пылкий влюбленный» Н. Саймона в АБДТ им. М. Горького; вышла в свет книга «Зеркало сцены» (Берлин, на немецком языке).

1986 — спектакль «Последний посетитель» В. Дозорцева в АБДТ им. М. Горького исполнилось тридцать лет работы Товстоногова в АБДТ им. М. Горького.

1987 — спектакль «На дне» М. Горького в АБДТ им. М. Горького.

1988, 23 мая — Г. А. Товстоногов скончался за рулем машины по дороге из театра домой.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Беньяш Р.* Георгий Товстоногов. М. — Л., «Искусство», 1961.
- Борисов О.* Без знаков препинания. М., «Артист. Режиссер. Театр», 1999.
- Лебедев Е.* Испытание памятью, Л., «Искусство», 1989.
- Лордкипанидзе Н.* Режиссер ставит спектакль. М., «Искусство», 1990.
- Премьеры Товстоногова. Составитель и автор пояснительного текста Е. Горфункель. М., «Артист. Режиссер. Театр», 1994.
- Рыбаков Ю. Г. А.* Товстоногов. Проблемы режиссуры. Л., «Искусство», 1977.
- Свободин А.* Театральная площадь. М., «Искусство», 1981.
- Г. А. Товстоногов. Жизнь и творчество. Библиографический указатель. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Под общей редакцией Н. П. Будановой. «Гиперион», 1998.
- Товстоногов Г.* Беседы с коллегами (Попытка осмысления режиссерского опыта). М., СТД РСФСР, 1988.
- Товстоногов Г.* Зеркало сцены. В двух томах. Л., «Искусство», 1984.
- Фурманов Р.* Из жизни сумасшедшего антрепренера. Театральный роман. СПб, «Белое и черное», 1998.
- Шварц Д.* Дневники и заметки. СПб., «Инапресс», 2001.

Иллюстрации



Г. А. Товстоногов. 1940-е гг.



Тамара Григорьевна Папиташвили (Товстоногова) — мать Г. А. Товстоногова.



Квартал старого Тбилиси.



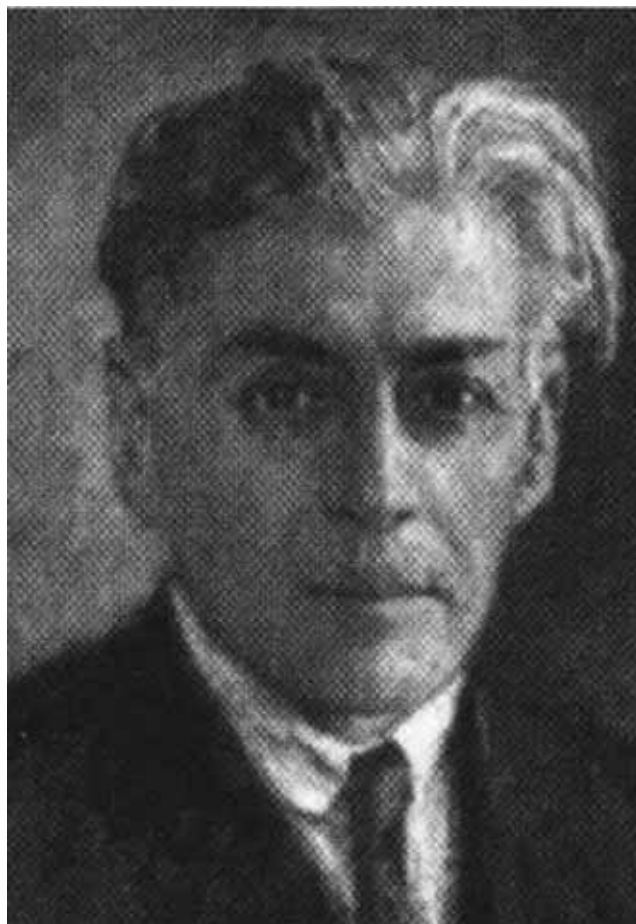
Георгий Товстоногов со студентами Грузинского театрального института им. Ш. Руставели. 1943 г.



Г. А. Товстоногов в общежитии Театра им. Ленинского комсомола.
Ленинград. 1949 г.



Тбилисский государственный академический театр им. Ш. Руставели.



К. А. Марджанишвили.



А. В. Ахметели.



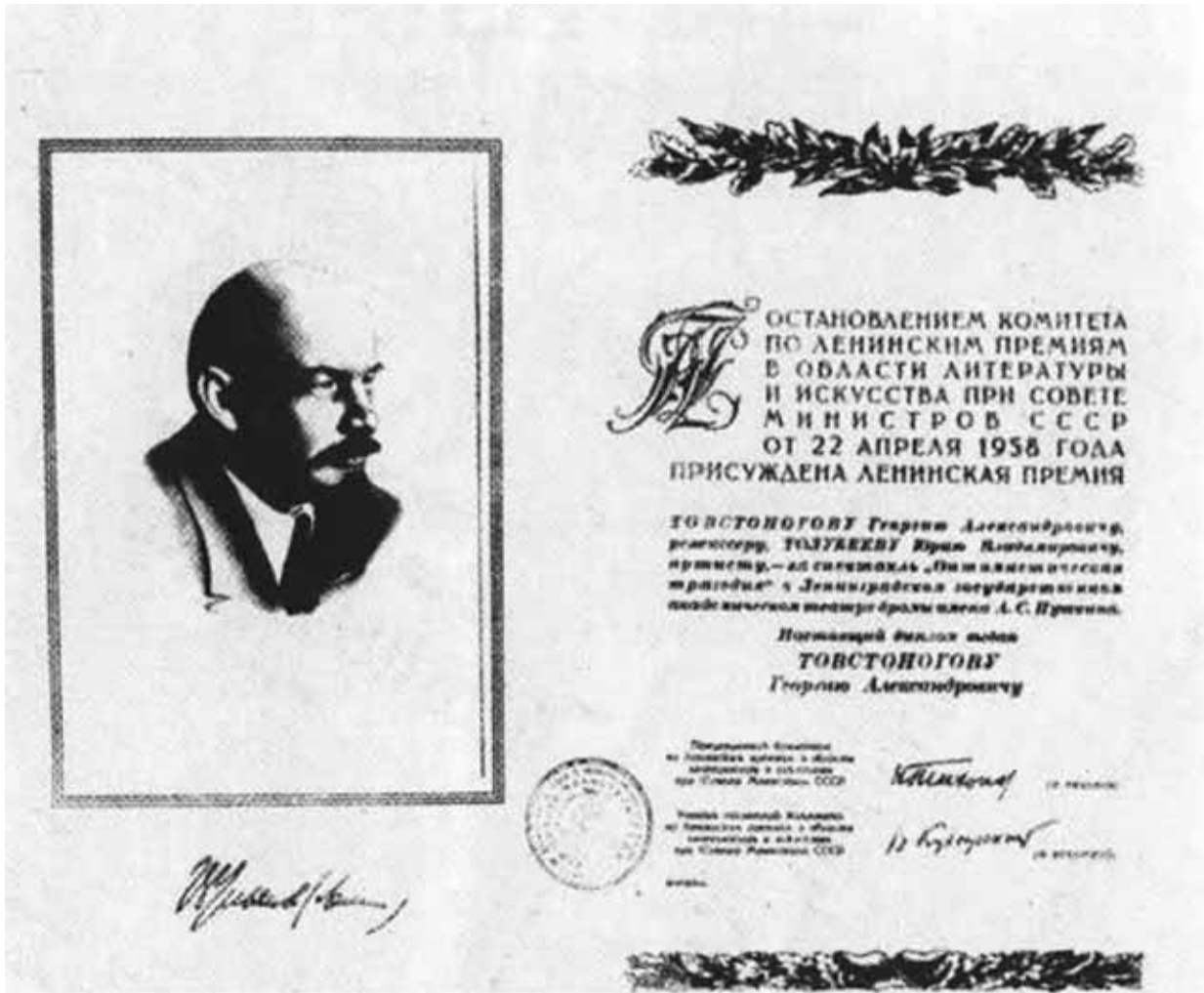
Афиши Тбилисского государственного академического театра им. Ш.Руставели.



А. М. Лобанов.



А. Д. Попов.



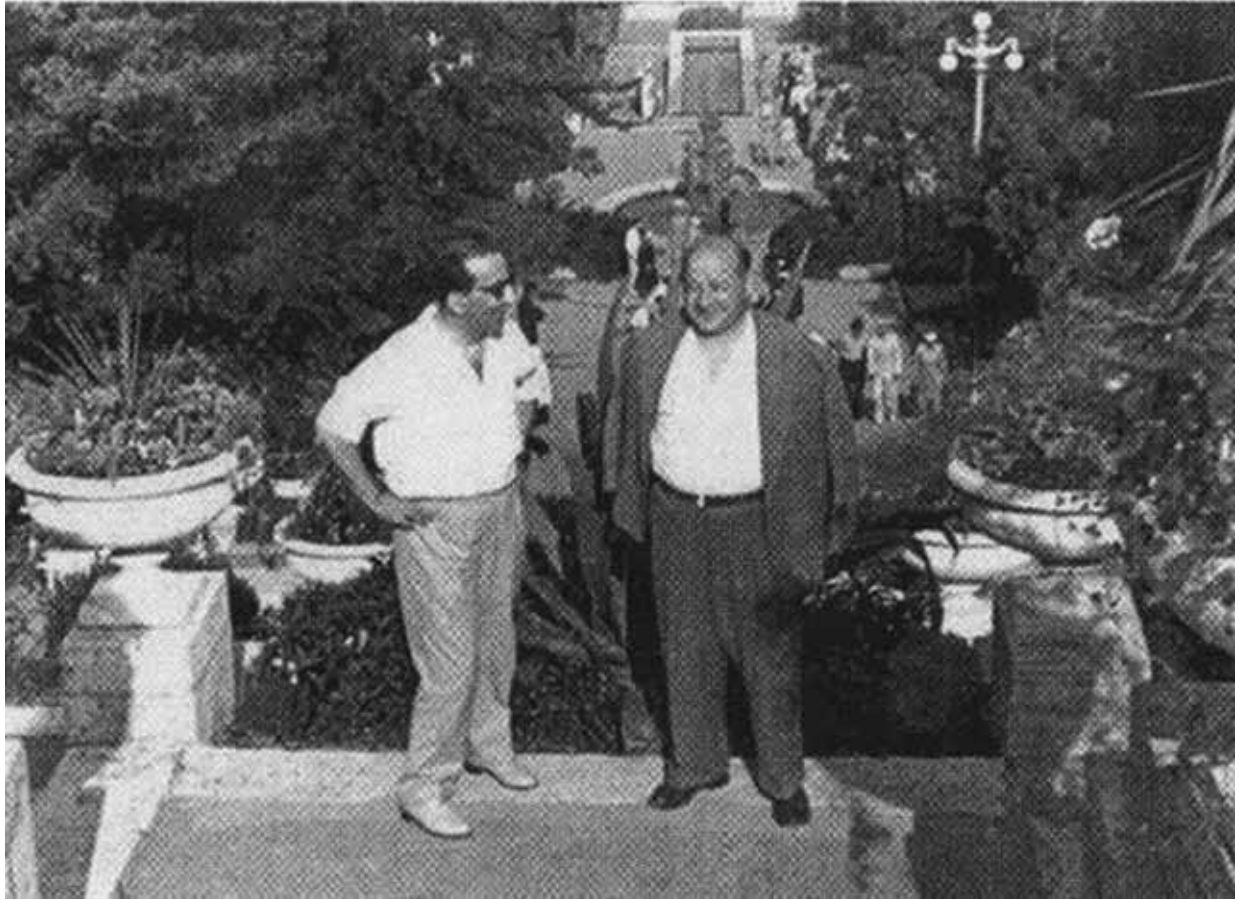
Диплом Ленинской премии Г. А. Товстоногова.



Г. А. Товстоногов. 1950-е гг.



Г. Товстоногов и С. Закариадзе.



Г. Товстоногов и К. Шах-Азизов в Сочи.



В. Шукшин и Г. Товстоногов. 1974 г.



В. И. Стрельчик, А. И. Райкин, Г. А. Товстоногов. 1980 г.



На гастролях в Испании: Е. Лебедев с Н. Товстоноговой. 1986 г.



Ученики Г. Товстоногова: М. Туманишвили, Р. Стура, Т. Чхеидзе.



Г. А. Товстоногов с сестрой Нателой Александровной на общественном просмотре спектакля.



Дружеский шарж на Г. Товстоногова и Е. Лебедева. 1987 г.



Г. Товстоногов и Е. Лебедев в театре. 1980-е гг.



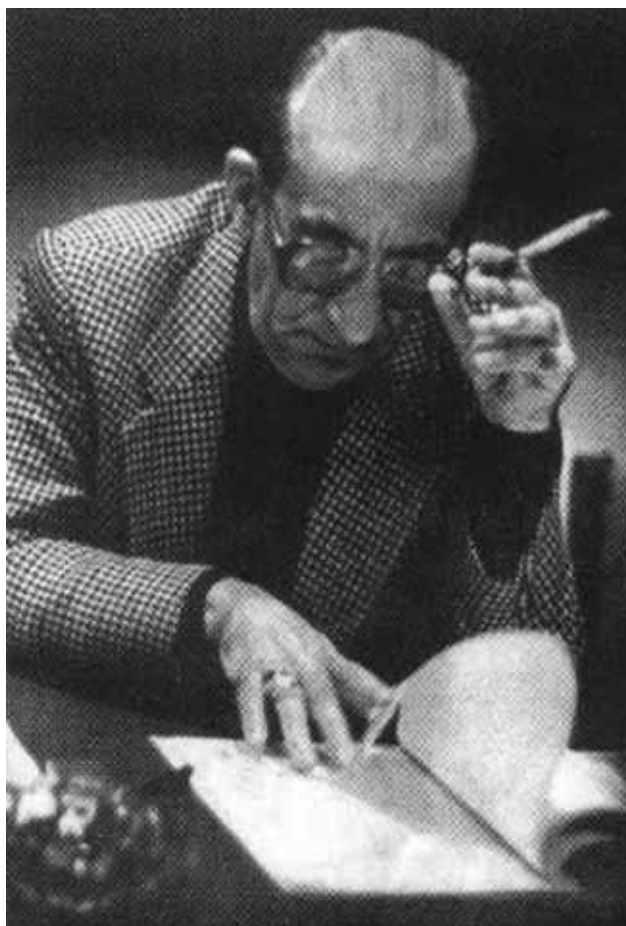
Е. Лебедев и Н. Товстоногова. 1980-е гг.



Георгий Александрович с внуком Васей.



Георгий Александрович с сыном Сандро и внуком.



Г. А. Товстоногов. 1980-е гг.



Большой драматический театр в Санкт-Петербурге теперь носит имя Г. А. Товстоногова.



Г. А. Товстоногов. Конец 1970-х гг.



И. Смoктуновский в роли князя Мышкина.



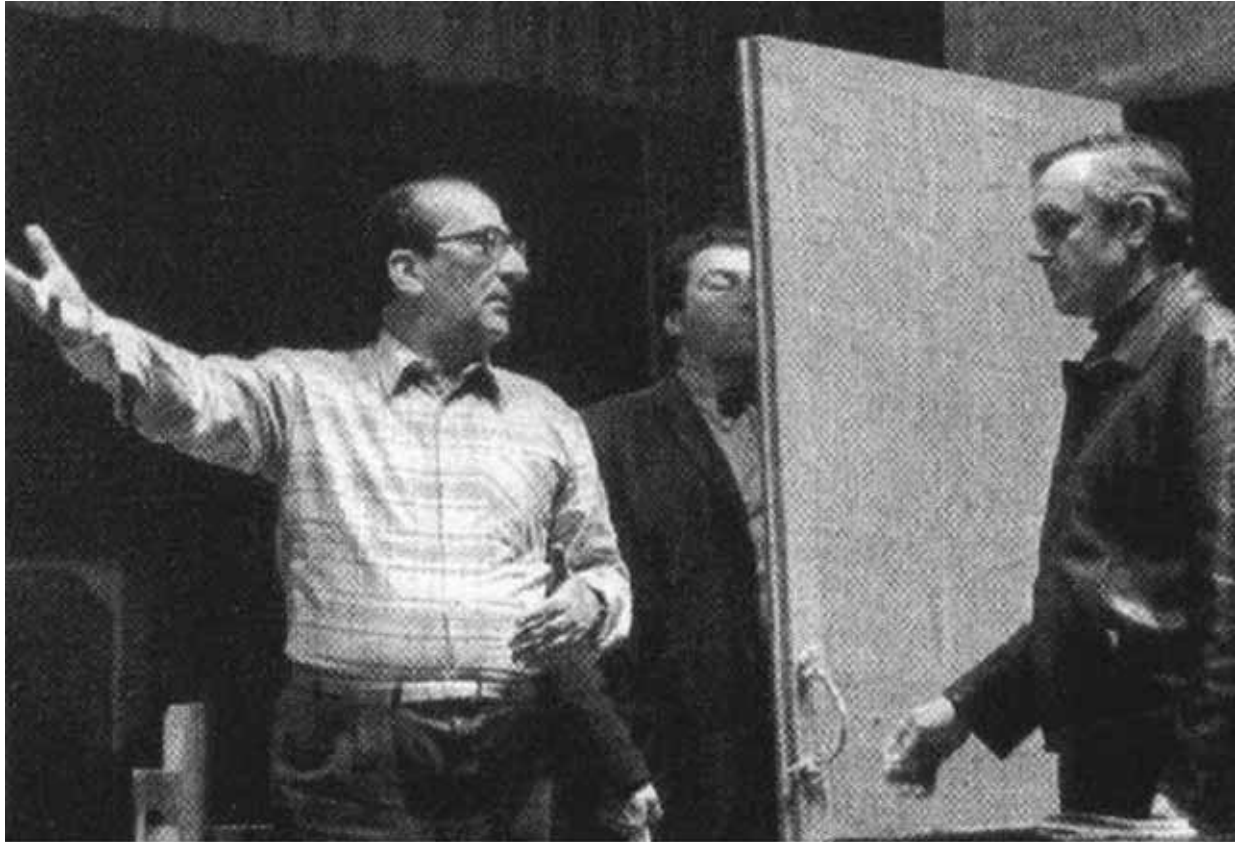
Е. Лебедев в роли Рогожина.



Спектакль «Идиот» по Ф. Достоевскому. Ганя Иволгин — О. Борисов.
Князь Мышкин — И. Смоктуновский. 1957 г.



«Горе от ума» А. Грибоедова. Чацкий — С. Юрский. Фамусов — В. Полицеймако. 1962 г.



На репетиции спектакля «Горе от ума». Г. Товстоногов, С. Юрский, К. Лавров.



Д. М. Шварц и Г. А. Товстоногов на репетиции. 1960-е гг.



«Моя старшая сестра» А. Володина. Лида — Е. Немченко, Надя — Т. Доронина. 1961 г.



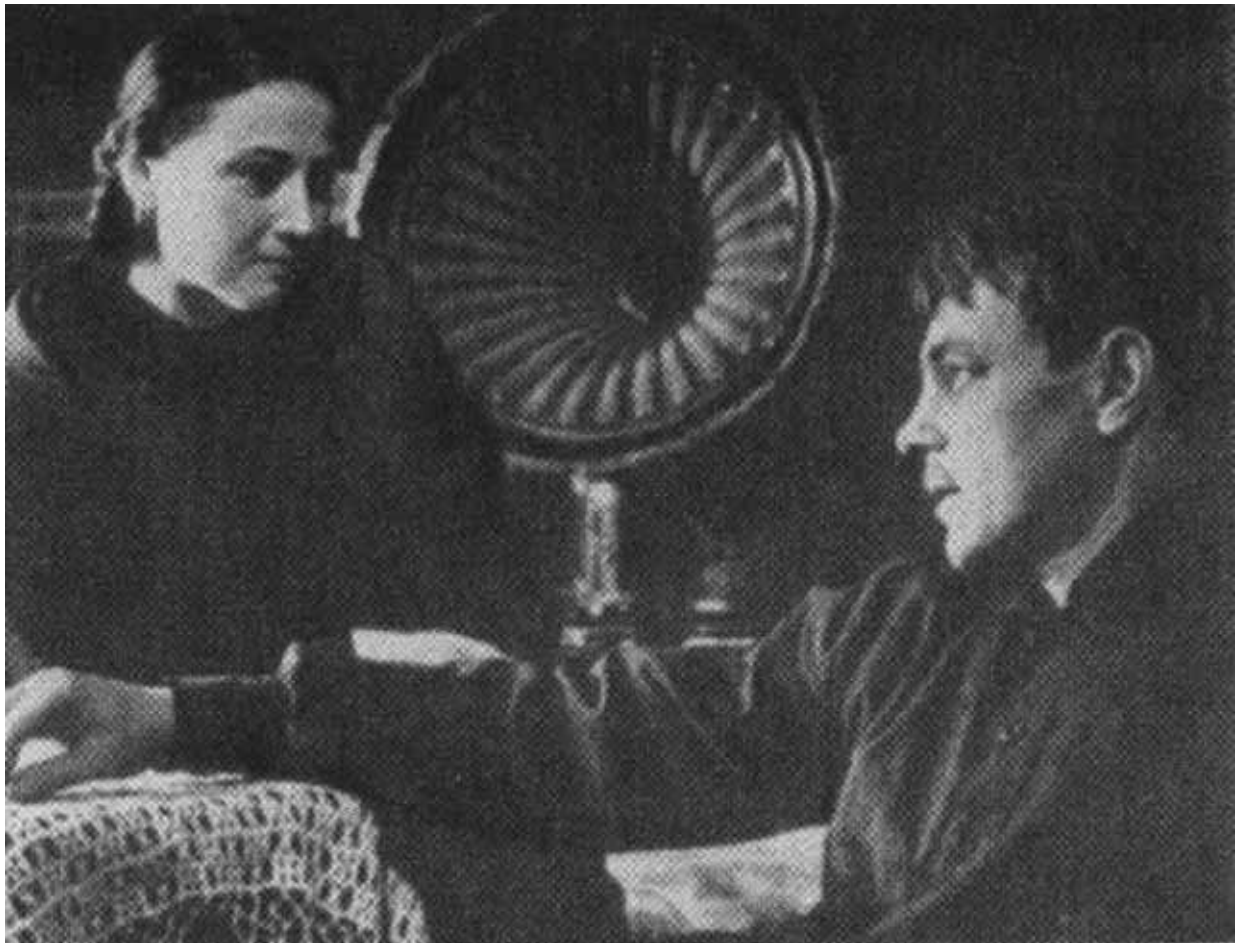
Г. Товстоногов и Е. Копелян на репетиции спектакля «Три сестры» А. П. Чехова. 1965 г.



Тузенбах — С. Юрский, Солёный — К. Лавров.



Ирина — Э. Попова.



«Мещане» М. Горького. Татьяна — Э. Попова, Нил — К. Лавров. 1966

2.



С. Юрский в роли короля в спектакле «Генрих IV» Шекспира. 1968 г.



«Ханума» А. Цагарели. Князь — В. Стрельчик. Ханума — Л. Макарова. 1972 г.



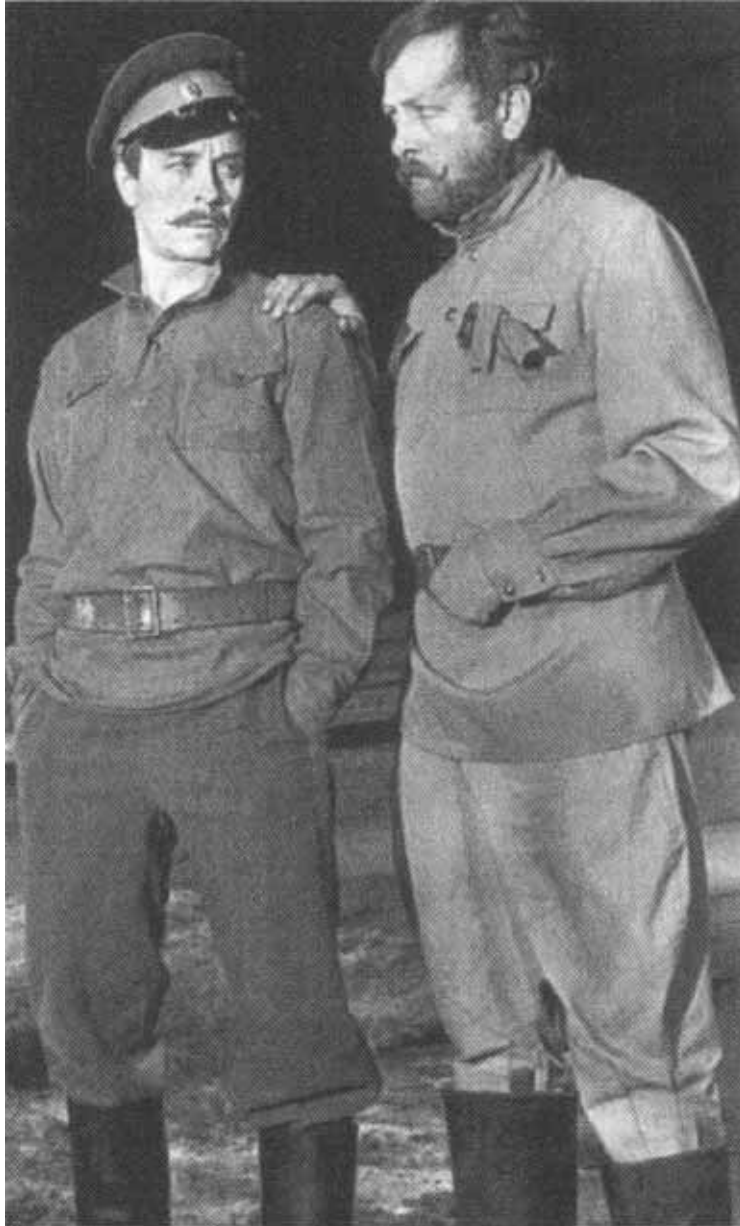
Спектакль «Ханума». Выход на поклоны. Г. Товстоногов, В. Стржельчик, Е. Копелян, М. Призван-Соколова.



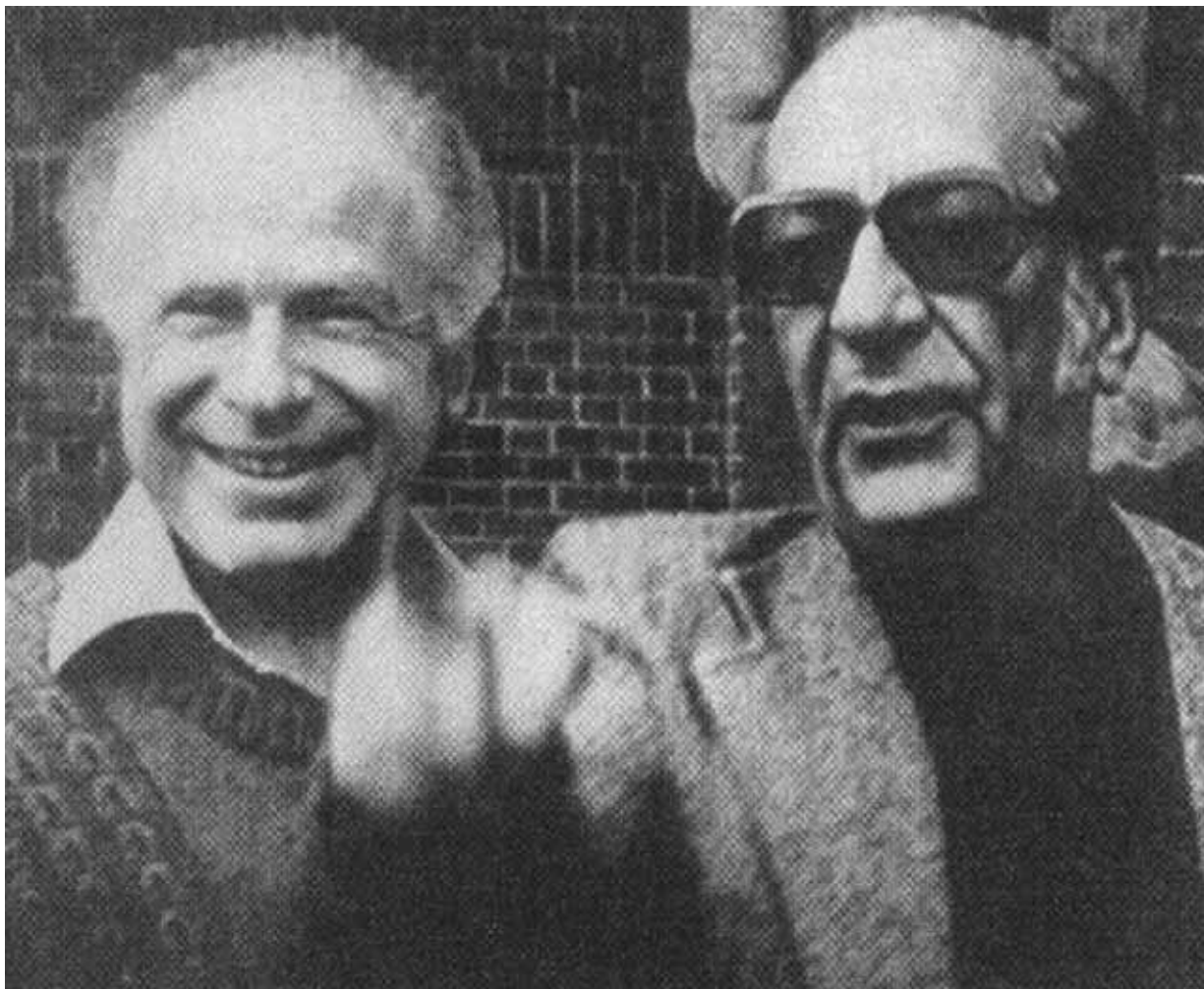
«История лошади». Холстомер Е. Лебедев. 1975 г.



«История лошади». Холстомер Е. Лебедев. 1975 г.



О. Борисов и В. Медведев в спектакле «Тихий Дон». 1977 г.



Г. Товстоногов и П. Брук. 1978 г.



Г. Товстоногов и Ж.-Л. Барро. 1980 г.



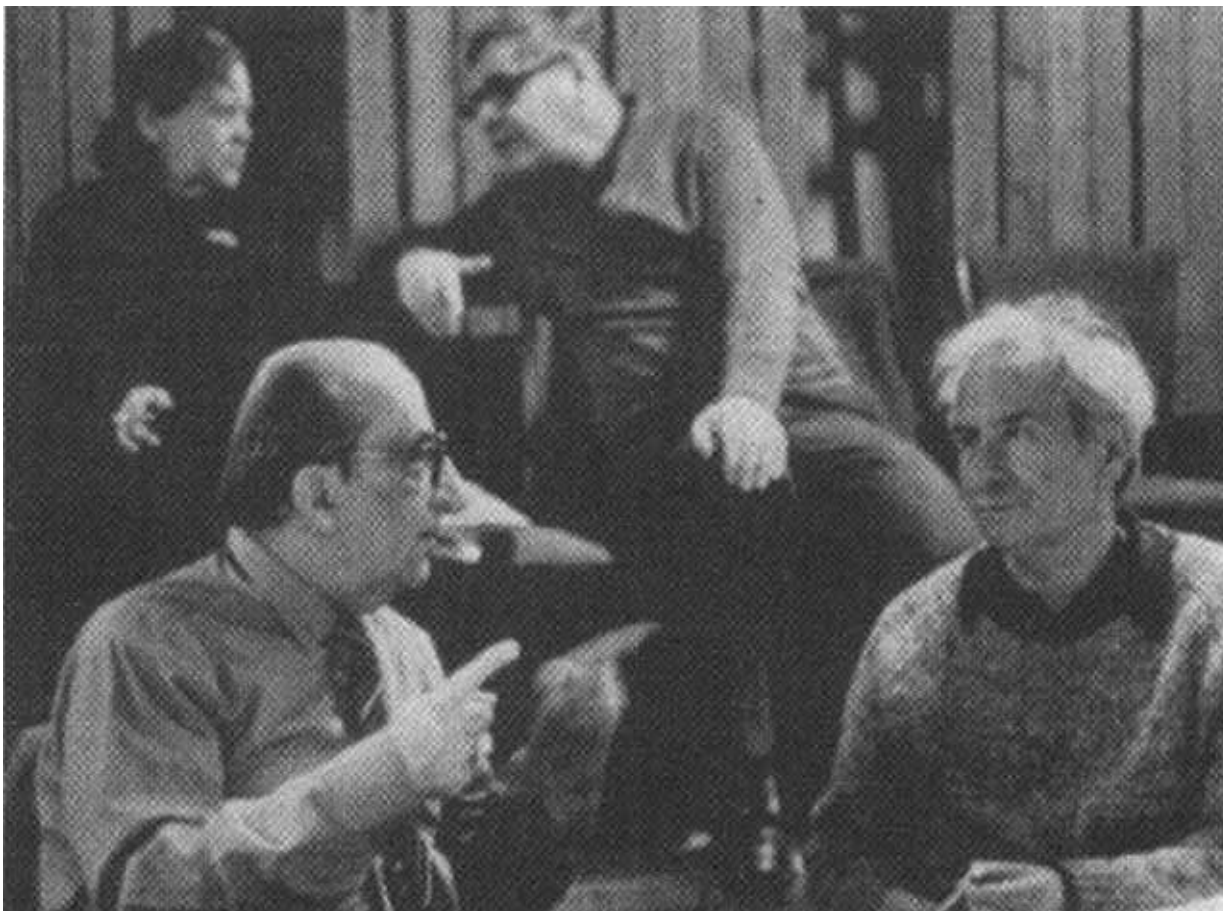
Г. А. Товстоногов и Ирина Шимбаревич.



Г. А. Товстоногов и Л. М. Володин. 1984 г.



Афиша спектакля «Дон Карлос». Савонлинна. 1979 г.



Г. Товстоногов на репетиции спектакля «Идиот». Театр «Галия». Гамбург. 1979 г.



Г. Товстоногов и главный художник А БДТ им. М. Горького Э. Кочсргин. 1985 г.



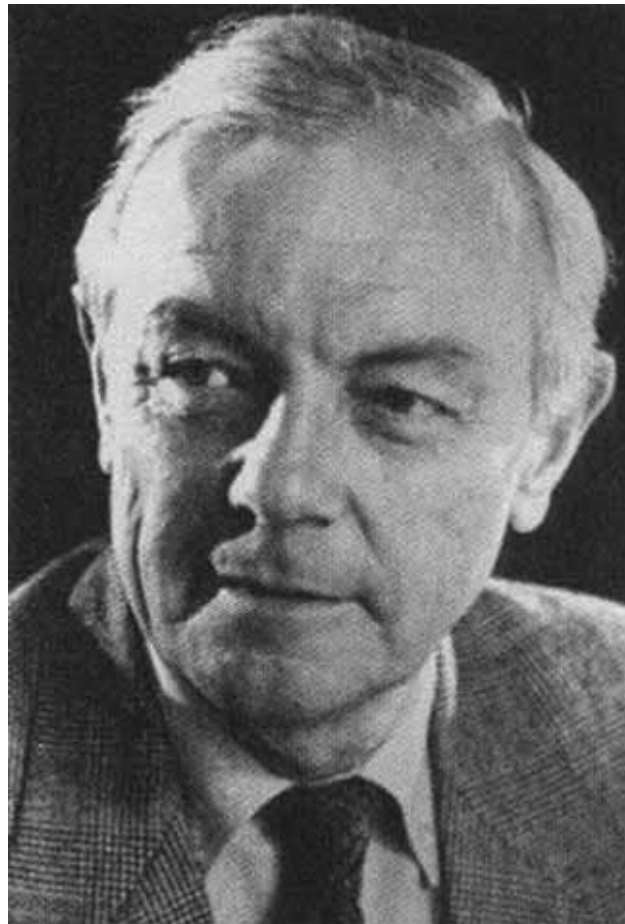
Г. А. Товстоногов и А. П. Свободин.



Г. А. Товстоногов на репетиции.



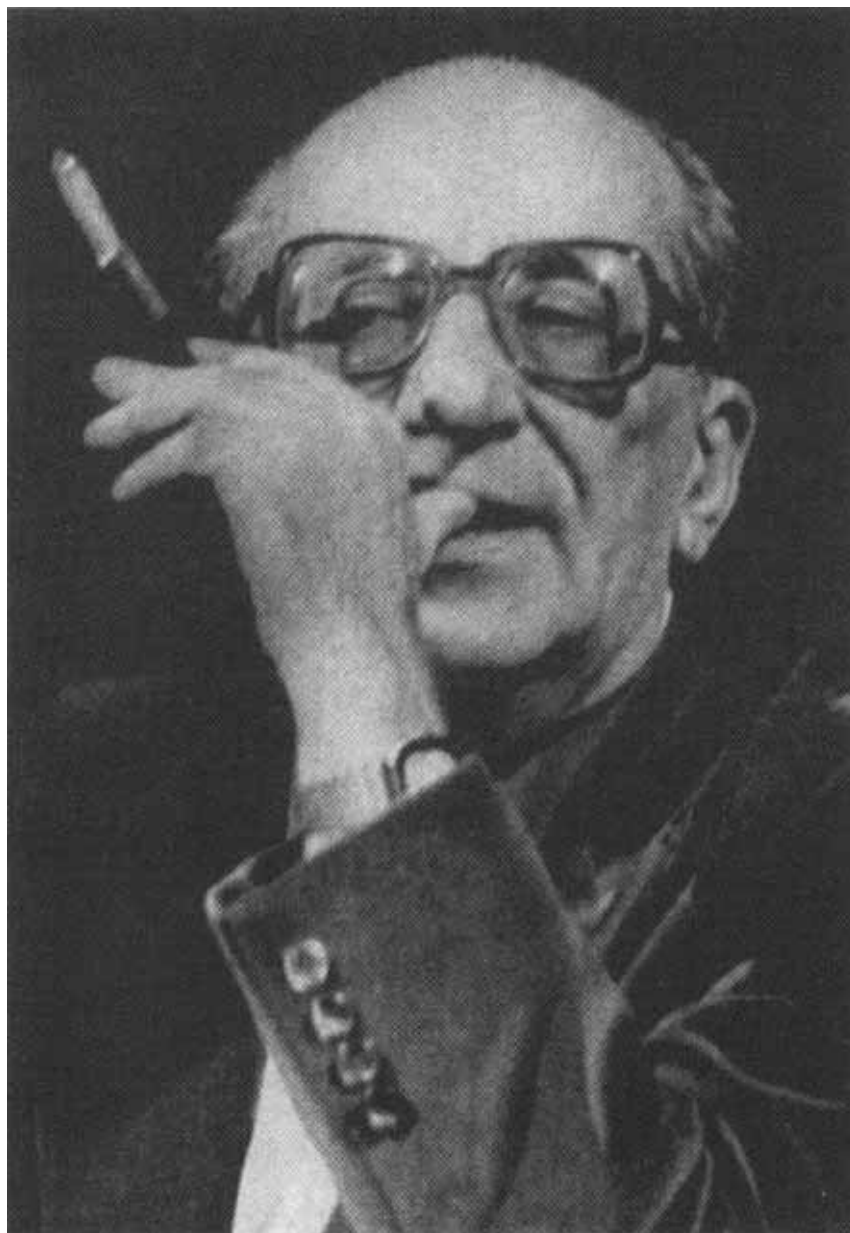
«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.
Крутицкий — Е. Лебедев, Глумов — В. Ивченко. 1985 г.



Преемник Товстоногова художественный руководитель БДТ народный артист СССР К. Ю. Лавров.



Репетиция спектакля «Рядовые», поставленного Товстоноговым к 40-летию Победы. 1985 г.



Г. А. Товстоногов.