

Г. А. Товстоногов

Зеркало сцены

Том 1

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 792
ББК 85.33
Г11

Г11 **Г. А. Товстоногов**
Зеркало сцены: Том 1 / Г. А. Товстоногов – М.: Книга по Требованию, 2013. – 316 с.

ISBN 978-5-458-31598-2

Сборник составляют избранные статьи выдающегося советского режиссера, лауреата Ленинской премии и Государственных премий СССР, народного артиста СССР Г.А.Товстоногова. Первая книга содержит издававшиеся ранее статьи под общим названием "О профессии режиссера". Они несколько переработаны и дополнены. Во второй книге записи репетиций, режиссерские комментарии.

ISBN 978-5-458-31598-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Г. ТОВСТОНОГОВ

ЗЕРКАЛО

СЦЕНЫ

1

**О ПРОФЕССИИ
РЕЖИССЕРА**

«ИСКУССТВО»

Ленинградское отделение

1984

2-е издание, дополненное и исправленное

Составитель Ю. С. РЫБАКОВ

Художник Д. М. ПЛАКСИН

Сборник составляют избранные литературные произведения выдающегося советского режиссера, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии и Государственных премий СССР, народного артиста СССР Г. А. Товстоногова. Первая книга содержит издававшиеся ранее статьи под общим названием «О профессии режиссера».

Книга рассчитана на специалистов, а также на читателей, интересующихся театральным искусством.

О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова

1

Давно уже, по меньшей мере четверть века, Георгий Александрович Товстоногов известен как один из тех немногих мастеров, чьи работы задают тон советскому сценическому искусству. Годы идут, обойма фамилий лидирующих режиссеров пополняется и меняется, самый язык сцены становится иным, но искусство Товстоногова по-прежнему в центре всеобщего внимания, и почти всякая его премьера — заметное событие театральной жизни. Как минимум это означает, что Товстоногов не стоит на месте. В каждом очередном товстоноговском спектакле есть волнующий привкус опасности, риска, есть азарт опыта, результаты которого заранее предвидеть нельзя.

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.

Однако ни великолепная профессиональная оснащенность, ни большой и разнообразный опыт, ни прозорливость политика,

ни шарм дипломата, хотя все эти достоинства при нем, личности Товстоногова не исчерпывают. Более того, определяющими не являются. Все эти прекрасные свойства — дополнительные.

Взятые вкуче, они прикрывают, надежно и прочно, его человеческую и артистическую сущность.

По-настоящему понять режиссера Товстоногова можно только в процессе длительного знакомства с его искусством. В каждом спектакле Театра на Таганке сразу же чувствуется характерный почерк постановщика. Всякая работа Эфроса обладает специфически эфросовской выразительностью. Точно так же в прежние времена вы без ошибки узнавали Таирова — едва открылся занавес, Акимова — в любом эпизоде акимовского спектакля, Охлопкова — по первой же мизансцене. Товстоногов не так легко узнаваем, его манера переменчива и мобильна. Насколько переменчива и настолько мобильна, что время от времени критики высказывают подозрение, а не эклектичен ли этот большой художник? Им отвечают другие, более благосклонные критики, предлагающие взамен неприятного слова «эклектика» гораздо более приятное «синтез». Согласно их мнению, в искусстве Товстоногова синтезируются театральные идеи Станиславского, с одной стороны, Мейерхольда — с другой; Товстоногов прививает к мощному стволу реалистической образности в духе Немировича-Данченко изысканность таировского рисунка, или вахтанговскую праздничность, или брехтовское «остранение», умеет солидную академическую приверженность традиции в меру приправить перцем новаторства. «Между традицией — и более того академизмом — и новаторством в спектаклях Товстоногова не бывает распрей, на его спектаклях они сходятся и мирятся друг с другом», — писал, и притом достаточно резонно, критик Б. Зингерман. По его словам, «роль Товстоногова в послевоенной режиссуре — можно было бы назвать это более возвышенно: «миссия Товстоногова» — состояла в том, что он, в числе немногих других, связал предвоенную театральную культуру с послевоенной культурой 50-х и 60-х годов... Горьковские постановки Товстоногова напоминают об искусстве Попова, Лобанова, Дикого. «Три сестры» — о знаменитом спектакле Немировича-Данченко, «Горе от ума» — о Мейерхольде, так же, как в свое время его «Оптимистическая трагедия», звучавшая столь актуально и свежо, воскресила в памяти знаменитый спектакль Таирова»¹.

Данное суждение, и сочувственное и уважительное, легко было бы принять, если бы оно не проходило — по касательной — мимо творческой индивидуальности Товстоногова. Многие другие авторы, порой справедливо, указывали, где в спектаклях Товстоногова Станиславский, где Мейерхольд, где Вахтангов и где Таиров. Неясным оставалось одно: где

¹ История советского драматического театра. М., 1971, т. 6; с. 156.

Товстоногов? В чем Товстоногов ни на кого из предшественников и современников не похож?

Связующая, собирательная энергия искусства Товстоногова сомнению не подлежит, а к вопросу о так называемом и будто бы все объясняющем «синтезе» нам еще придется вернуться. Но неоспоримо ведь и другое: 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.

Сделаем попытку хотя бы приблизиться к ответу на вопрос, что же это такое.

2

В 1977 году Большой драматический гастролировал в Москве. Гастроли явились своего рода режиссерской ретроспективой Товстоногова: он показывал работы, сделанные на протяжении пятилетней как минимум дистанции. Конечно, первое, что сразу же бросалось в глаза, — высочайшая культура театра, Товстоноговым ведомого, стройность и стилистическая целостность любого спектакля, максимализм требовательного художника, в чьей композиции не бывает ни одной случайной или неподобающей детали, ни одной необязательной подробности, чьи постановки, восхищая целостностью, связностью и силой неостановимого течения, никогда не производят впечатления зализанности или щегольства формы, того щегольства, которое чуть хвастливо приглашает нас полюбоваться чистотой линий и сглаженностью, закругленностью углов. Напротив, многое звучало нескрываясь грубо, и часто форма была раздражающе шершавая. Углы выпирали. Сильное течение отнюдь не обладало успокоительной плавностью. То тут, то там возникали стремнины, то тут, то там мы с тревогой замечали, как поток «буравит берега и выет водовороты». Этими спектаклями нельзя было бездумно любоваться. Высочайшая культура театра служила иной, неизмеримо более важной цели: спектаклем Товстоногов хотел публику морально встряхнуть, больно ударить по нервам, взволновать, потрясти.

Средства выразительности в каждом конкретном случае избирались новые, только здесь нужные, только здесь возможные и ранее самим Товстоноговым не опробованные. Однажды вы-

сказанное суждение, будто Товстоногов «склопен к послушному повторению когда-то им самим найденных приемов», не подтверждалось. На двух московских сценах ежевечерне двадцать дней кряду шли его спектакли, и всякий раз, когда угасал свет в зале и начиналось действие, пространство сцены преображалось неузнаваемо.

Оно замыкалось в заставленном громоздкими вещами и вытянутом вдоль рампы интерьере «Энергичных людей», будто угрожая спихнуть в публику монументальные буфеты, внушительные шкафы, холодильники, телевизоры, оно распахивалось широчайшей пустынной панорамой степей и небес «Тихого Дона», зябко прижималось к земле под хмурыми тучами «Трех мешков сорной пшеницы», сияло солнечной ясностью «Ханумы», первно трепетало тенями в щелях и просветах тонких стен, обступавших жилье в пьесе «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые поготки», оно переливалось нежнейшими красками Клода Моне в танцующей ворожке зонтиков и страусовых перьев огромных дамских шляп в «Дачниках», потом вдруг застывало в аскетической простоте мешковины «Истории лошади». Точно так же свободно варьировались от спектакля к спектаклю режиссерские композиции. Центробежные движения сменялись центростремительными, динамика диагональных построений — статикой фронтальных мизансцен, обдуманная элегантность, своего рода чеканка пластических форм, уступала место намеренной расхристанности, размагничности поведения, экзотическая взвинченность массовок — их сиротливой понурости, сплоченность — разобщенности.

Структура каждого из спектаклей обладала своей собственной, только на этот случай пригодной целостностью. И хотя властная, крепкая рука постановщика чувствовалась везде и сразу же, все-таки жизненная позиция режиссера, связывавшая все эти разнообразные творения, обнаружила себя лишь тогда, когда перед зрителями прошел весь гастрольный репертуар театра.

Режиссерский дар Товстоногова глубочайше серьезен. 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, к 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». Создатель композиций проблемных, вбирающих в себя непримиримое противоборство идей, Товстоногов испытывает характерную неприязнь к режиссерскому кокетству. Ирония часто сквозит в его искусстве, подвергая сомнению людей, их дела и слова.

но она никогда не бывает скептически направлена против хода собственной мысли художника. Двусмысленность иронической театральности — не для него. Прием, как таковой, ему просто неинтересен. В средствах выразительности Товстоногов разборчив, даже привередлив. Смелые эксперименты и новшества его младших товарищей по профессии он, конечно, учитывает, берет на заметку, но если уж использует в собственных постановках, то всегда в оригинально интерпретированном, насыщенном совсем другим смыслом, одновременно и в упрощенном, и в переиначенном до неузнаваемости виде.

Когда столь ответственный и вдумчивый мастер ставит, к примеру, «Хануму» Авксентия Цагарели, беспечный, старинный, столетней давности водевиль, его, понятно, не может прельстить резвая игра обманов и недоразумений, десятилетиями забавлявшая грузинскую публику. Над комедийным спектаклем витает записанный на пленку взволнованный и торжественный горланый голос самого режиссера — с нескрываемым упоением Товстоногов произносит долевшие из прошлого века любовные строфы Григола Орбелиани:

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

А на планшете сцены безмолвная пантомима, прерывая и останавливая вихрь водевильных происшествий, элегичным языком пластики говорит о том же: славит величие любви.

Всепоглощающая страсть, совершенно неведомая легкомысленной пьесе, где любовью либо торгуют, либо шутят, но только не живут, вторгается в спектакль извне, его на себя равняя, сообщая всем перипетиям новое значение, скрепляя собою затейливую вязь мизансцен. Пылкими рефренами Орбелиани поэзия с небес этого спектакля падает на улочки старого Авлабара (своего рода тифлисского Замоскворечья), и тайное ее очарование, ее ностальгический дух улавливают артисты: и Л. Макарова, пленительная и предприимчивая сваха, воркующая ведьма — Ханума, и грациозно дряхлый князь — В. Стрельчик, и вдохновенно практичный приказчик — Н. Трофимов, и восторженный недотепа Коте — Г. Богачев...

Легкокрылая «Ханума» с готовностью предлагала повод для увлекательных вариаций в духе вахтанговской праздничной театральности, но, как видим, такая перспектива Товстоногова не прельстила. Широко распространенное восприятие театра как праздника вообще не в его вкусе, забавлять зрителей он не намерен. Тут — в серьезности, с которой Товстоногов задумывает и ведет спектакль, — содержится простое объяснение явного нежелания сворачивать на модную стезю шумного и бравурного мюзикла, к которой тоже вполне могла бы его склонить «Ханума». В том-то и дело, что обе эти возможности, которые близко лежали, Товстоногов отверг — и не только по-

тому, что они легко предугадывались, но главным образом потому, что они уводили прочь от единственно для него важной сути. Он поступил иначе, старая комедия наполнилась в его истолковании искренним чувством, расположилась на полпути между наивной красочностью живописи Пирсмани и патетической поэзии Орбелиани. Игрушка вдруг ожила.

Замечу, кстати, что столь важными для «Ханумы» простыми и сильными средствами звукозаписи Товстоногов пользуется очень охотно. Гомон и щебет птиц в «Дачниках», горестные частушки военных лет в «Трех мешках сорной пшеницы», конский топот, ржанье и мощный гул мчащегося табуна в «Истории лошади», раздолбные старинные казачьи песни над «Тихим Доном», живой голос автора, Василия Шукшина, читающего ремарки к «Энергичным людям», — все это для Товстоногова повод и способ раздвинуть пределы сцены, связать ее подмостки с беспредельностью жизни.

К решению проблем, выдвигаемых действительностью и драмой, режиссер приближается настойчиво, медленно, кругами, подступает к ним снова и снова. Его искусство полно предчувствий и предвестий, и в паузах спектаклей постепенно накапливается электричество неизбежной грозы. Товстоногов — организатор бурь. Он сам должен исподволь создать напряжение, которое рано или поздно разрядится раскатами грома, ударами молний, и в их ослепительном свете нам откроется правда.

Монотонно, несколько раз в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову повторяется одна и та же, в сущности, коллизия: бездушному формализму и мертвой чиновнической тыловой хватке Божеумова (которого В. Медведев играет умышленно мягко, намеренно тускло, с угрожающе-тихой достоверностью) упрямо возражает горячая, смелая человечность вчерашних фронтовиков Кистерева (О. Борисов) и Тулупова (Ю. Демич). Вновь и вновь сталкиваются, но никак не могут ни столковаться, ни понять друг друга форма и суть, душа и догма, правило и совесть. Веские, мрачные аргументы даны и той и другой стороне. Атмосфера накаляется до тех пор, пока режиссер не подает Олегу Борисову тайный, невидимый нам знак: пора!

В этот миг сразу меняется весь театр. Будто и не было ни тяжелых дождевых туч, нависших над сценой, ни частушек, только что звучавших над нею, ни крестьянских массовок, горестно и обреченно группировавшихся на планшете. Все куда-то исчезло, пропало. Есть одна лишь реальность: ярость актера, kloчочущий темперамент, голос, который срывается на хрип, осатаневшие глаза — вся человеческая жизнь вот сейчас, сию минуту будет истрачена и сожжена разом, выгорит дотла, без остатка.

Весь многосложный механизм спектакля сконструирован ради одного момента, ибо это — момент истины.

Повесть В. Тендрякова, написанная с протокольной суховатостью, в сценическом изложении Товстоногова зазвучала трагически.

Думается, такой сдвиг — отчасти по крайней мере — предопределило предпринятое режиссером «раздвоение» образа Тулупова — персонажа, от имени которого ведется рассказ. Это «раздвоение» понадобилось Товстоногову отнюдь не для пущей театральности или «драматизации» прозы, не во имя переключения повествования в игровой план. Как раз в этом-то смысле фигура Тулупова-старшего (сегодняшнего), помещенная режиссером рядом с Тулуповым-младшим (военных лет), никакой выгоды не дает. Дrame ни комментаторы, ни наблюдатели не требуются, лишние персонажи, активно в событиях не участвующие, ей только мешают.

Но Тулупов-старший приплюсовывает к правдивой «истории» Тулупова-младшего сегодняшнее ее восприятие. Тем самым интонация воспоминания, чуть размягченная (что прошло, то мило), тотчас отменяется, и актерские темпераменты вырываются на трагедийный простор. В повести выглядели если не должными, то неизбежными все столкновения возмущенного духа с нерушимым общеобязательным правилом, которые война повседневно терпела и легко списывала. Проза глядела на войну «изнутри» войны, она обнаруживала по отношению к тылу известное сострадание, но не могла, попятно, забыть, что на фронте страшней, чем в тылу.

Сегодняшнее зрение видит разом всю войну — всю, от окопов Сталинграда до цехов Челябинска и до колхозных полей, распаханых женщинами, стариками, инвалидами, — видит, не умаляя тягот тыла в сравнении с тяготами фронта, вглядываясь в чрезвычайные обстоятельства суровой поры напряженно и встревоженно. Память о войне вступает в пределы спектакля вместе с чувством общего для всех нас, зрителей, неоплатного долга перед павшими. Да, мы в долгу перед Кистеревым, каким сыграл его Олег Борисов, более того, мы ощущаем свою неизгладимую вину перед ним. Все телесное, плотское в Кистереве непрезентабельно, немощно, жалко. Инвалид, он одет чуть ли не в рубище, живет впроголодь, одинок, физически слаб. Жизнь едва теплится в израненном теле. Но дух не только яростен, не только сокрушительно гневен, дух благороден и смел. Безрукий солдат, ныне председатель сельсовета, Кистерев в один большой монолог вложит всю без остатка силу, которую ему чудом удалось сохранить, сберечь. О. Борисов произносит этот монолог так, что мы чувствуем: его слова — последние, в них человек стораает дотла, после них ничего не может быть сказано: «Дальше — тишина».

Монолог звучит как торжество духа, преодолевающего собственную плоть и даже ее убивающего. Когда голос актера срыгается на хрип, мы тотчас понимаем, что хрип Кистерева —

предсмертный. Потрясение, которое в этот момент охватывает зал, есть потрясение в полном смысле слова трагическое. Трагедия пощады не знает. Зато она внушает нам веру в способность человека возвыситься над собственной участью во имя побуждений идеальных.

Композиции Товстоногова — жесткие, тщательно рассчитанные, выверенные по метроному. Тут всякое лыко в строку, самое малейшее движение заранее предугазано. Однако прочный режиссерский каркас постановки непременно предусматривает такие вот важнейшие мгновения, миги полной актерской свободы. Режиссерское владычество не тяготит и не сковывает артиста. Актер знает: настанет секунда, когда рука Товстоногова неумолимо, но легко толкнет его вперед, туда, куда и сам он рвется, — на самосожжение игры. Неоспоримая истина страстей рождается на театре только так: в счастливой муке актера, которому в этот момент все дозволено — и прибавить, и убавить.

Эта мука и это счастье предуготованы артистам БДТ во всех спектаклях.

Не потому ли так сильна и так популярна когорта артистов, Товстоноговым выпестованных?

Сила духа, героическое напряжение воли, творческая энергия человека — доминирующий мотив искусства Товстоногова. За этой темой, как ее беспокойная тень, движется тема угрожающей бездуховности, неотвязная и тревожная. Она вносит нервный оттенок даже в комедию «Энергичных людей» В. Шукшина.

Фронтально развернутое действие «Энергичных людей» велось на переднем крае планшета, сцена тут в глубине ничуть не нуждалась. Рассказ шел о том, как спекулянты и жулики, награвив сверх меры, устраивали на свой собственный манер «сладкую жизнь» и затевали самые пивные игры. Вот они — стая перелетных птиц, и Е. Лебедев, вожак стаи, весело курлыкая и помахивая руками, «летит» из одной комнаты в другую, а остальные — гуськом, за ним. Вот они — скорый поезд «Москва — Владивосток», и П. Панков старательно пыхтит: он — паровоз, остальные — вагончики. Безмятежный идиотизм пьяных забав режиссера не раздражал, наоборот, он видел, что только в такие минуты, в глупой детской игре, матерые аферисты на короткий срок способны обрести человеческий облик. Но тут одним поворотом интриги менялась вся ситуация. Над «энергичными людьми» нависала более чем реальная угроза тюрьмы. Хмель выплывал как рукой снимало.

Каждый из персонажей получал в пьесе и в режиссерской партитуре сольную партию, возможность показать, кто он таков на самом деле, в жизни, а не в игре. Лучше других солировали опять же Е. Лебедев и П. Панков: обоим удавалось поразному дойти до той грани, где отъявленный цинизм соприка-