

## НАУЧНЫЕ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 781.1:781.2

*Н. В. Бочкарева*

### О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАБОТЫ Г. А. ТОВСТОНОГОВА НАД СПЕКТАКЛЕМ «ТИХИЙ ДОН»

Работа профессиональных театров над спектаклями, основой для которых послужила проза, — тема очень серьезная и значительная. Театры брали к постановкам прозу многих выдающихся мастеров слова, заказывали инсценировки известным театральным деятелям, делали самостоятельные пробы исходя из своих творческих позиций и устремлений. Существовало множество попыток перевести на сценический язык эпические романы Л. Н. Толстого, философские произведения Ф. М. Достоевского; произведения западных классиков Э. Золя, Ф. Стендаля, Ч. Диккенса, М. де Сервантеса; в XX в. — произведения М. Булгакова, И. Бабеля, М. Шолохова, В. Распутина и других авторов. Несомненно, театры, беря к постановке прозаическое произведение, понимают трудности перевода классического прозаического материала на сценическую площадку.

Упомянем лишь несколько значительных работ в этой сфере: «Литература и театр» Н. Я. Берковского [1], «Театр Льва Толстого (опыты воплощения прозы Толстого на сцене)» Е. И. Поляковой [2], «Фрагменты театральной судьбы» О. Пыжовой [3], «Проза и сцена» К. Л. Рудницкого [4], «Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века» А. Смелянского [5], «Большая проза и русский театр» О. Б. Сокуровой [6] и др. Размышлений самих актеров, работавших в подобном материале, или театроведов, которые писали о них, также огромное множество. Как и остальных серьезных исследований по освоению русским драматическим театром не только отечественной, но и зарубежной прозы.

В настоящей статье рассмотрим попытки перевода на сценический язык грандиозных эпических произведений, в частности произведения М. Шолохова «Тихий Дон». «Тихий Дон» поставлен Г. А. Товстоноговым в 1977 г. Перед режиссером в очередной раз встала проблема перевода прозаического материала в сценический. И материала огромного как по своей значимости, так и по объему. Сам Г. А. Товстоногов определял

---

*Бочкарева Нина Владимировна*, ст. преп., Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства; e-mail: Bochkarewa.Nina@yandex.ru

© Н. В. Бочкарева, 2013

жанровую принадлежность «Тихого Дона» как сценическую композицию в двух частях. Она написана совместно с Д. М. Шварц. Товстоногов к прозаическому материалу обращался довольно часто. Многие его постановки по его инсценировкам вошли в золотой фонд театрального искусства («Идиот» (1 и 2 редакции), «Дорогой бессмертия», «Три мешка сорной пшеницы»).

«Тихий Дон» в постановке Г. А. Товстоногова как «роман о гражданской войне и переломе в истории России имел громадное значение для осмысления событий XX века, совершавшихся в нашей стране. Эпический размах, новые выразительные средства, блестящий актерский ансамбль (О. Борисов, К. Лавров, В. Стржельчик, Л. Малеванная, С. Крючкова и др.) сделали „Тихий Дон“ незаурядным явлением театральной жизни. Инсценировка, созданная в театре (Товстоногов и Д. М. Шварц), корректировалась по ходу работы над спектаклем» [7; отзыв Е. И. Горфункель из архива Н. В. Бочкаревой].

Г. А. Товстоногов всегда подчеркивал роль актера, через которого режиссер доносит до зрителя все свои творческие мысли. В репетициях с актерами в своем родном театре он неустанно говорил о необходимости совместного творчества. Режиссер сочетал точное знание того, что он хочет получить, с предоставлением возможности актеру участвовать в полной мере в реализации замысла, поддерживал и всячески поощрял самостоятельную работу, очень часто принимал предложения, исходящие от актеров. Г. А. Товстоногов организовывал работу таким образом, чтобы актер был творчески заинтересован, чтобы талант исполнителя реализовался в предложенном материале, чтобы соединились творческое горение и отдача всего театрального коллектива. Ведь спектакль создается коллективом. Процесс этот сложен и труден. Насилие и торопливость, стремление к результату губят ростки творческого подхода, и в итоге спектакль как единое художественное целое не рождается.

К примеру, А. Д. Попов во многих своих высказываниях подчеркивал специфику режиссуры как творческого объединения свободных усилий всех участников спектакля, направленных на выявление единого замысла. Режиссер как композитор или живописец стремится найти осязаемый образ той взволновавшей его темы, над которой он совместно со всем творческим коллективом начинает работать. Эта работа поиска логических связей возникающих образов, композиционного построения, темпоритмической структуры спектакля и т. д. Кажется, что режиссер полностью свободен в своем творчестве. И здесь А. Д. Попов предостерегал: «Но такое свободное творческое самовыражение необычайно трудно. Ведь режиссер, в отличие от романиста или живописца, имеет дело не только со своим замыслом, а с живыми людьми, свободу которых он также уважает, как свою» [8, с. 14–15].

Товстоногов на первой встрече с актерами, занятыми в репетициях спектакля «Тихий Дон», начинает свое обращение, акцентируя внимание на необходимости совместной творческой работы, определяет основную тему, задачи, а также некоторые соображения о Хоре.

*«10.03.1977 г. Сбор труппы. Перед читкой инсценировки, обращение Товстоногова к актерам.*

**Товстоногов:** Я пригласил вас, чтобы настроить, если удастся, на необычный способ работы, так как сценическое выражение огромного романа не поддается канонической форме инсценировки. Есть уже определенный опыт в этом направлении, но это компро-

мисс, который не удовлетворяет меня. Хочется идти по другому пути. Решение зависит от самих актеров <...> Не будет обычной канонизации. Наша задача — передать главное ощущение от романа и найти для него сценическое воплощение темы развороченной России. В центре Григорий Мелехов. Это трагедия не приставшего к берегу человека. Тема столкновения человека и рока (социального катаклизма). Здесь просматривается аналогия с античной трагедией. Сильный человек, и его трагедия — человека, не понявшего, к какому берегу *(пристать)*. Столкновение личности и рока — конфликт от античности. Отсюда необходимость Хора <...> Инсценировка не готова окончательно, сейчас есть только первая часть. Вот те общие предпосылки, о которых я хотел сказать. Это сложный путь, но другого я не вижу. Здесь есть некоторая неизвестность — работать вне канонической инсценировки, которая меня привлекает. Многое зависит от вас, от вашей заинтересованности, активности по существу»<sup>1</sup> [7, с. 5].

В беседе со слушателями творческой лаборатории-мастерской из разных театров СССР Г. А. Товстоногов подчеркивает новизну подхода к работе.

«Я прочитал 5–6 инсценировок. В круговороте событий оказывается Григорий и почему-то там *акцент* в основном на две драмы (*личные*). Нам захотелось сделать это от обратного. То есть через разматывание его размышлений: к какому берегу пристать и оказаться в трагическом одиночестве <...> Первые две книги романа в наплыве реминисценции. Сейчас ищется многое эскизно. Идет прощупывание обстоятельств, событий. Законы органики актера и драматургии — одни. Выстраивается линия действия и взаимоотношений, в которых должны быть правда жизни, достоверность, и важно, чтобы зритель в это поверил <...> Главное это осмыслить, *чтобы* охват мыслей событийного ряда обстоятельств был бы четко прочерчен, и чтобы это было верно выстроено» (репетиция от 22 марта 1977 г.) [7, с. 23–24].

С самого начала работы был провозглашен принцип совместного творчества и совместного сочинения спектакля. Создание самой инсценировки прямо по ходу работы над спектаклем — вещь в театре не ординарная. Постоянное внесение поправок в текст, определение построений эпизодов, наплывов из прошлого, их переплетение позволяли актерам становиться соавторами инсценировки и спектакля в целом. Вовлеченность актеров в поиски языка спектакля, в способ существования, отыскивание нового приема, природы чувств, несомненно, были ведущим способом работы. Работа актеров становилась интересной, активной, подробной. Актер как соавтор спектакля — вот чего добивался Г. А. Товстоногов.

Тему сопричастности и полной отдачи в работе над спектаклем Товстоногов продолжает на многих репетициях «Тихого Дона», вплоть до мая. Приведем несколько высказываний режиссера.

«Нужна ваша инициатива в домашней работе и полная мобилизация всех сил <...> Творческие встречи во имя целого, спектакля, рождение которого будет зависеть от вас самих. Требуется предельная заинтересованность, а не дежурное пребывание в пределах дозволенного поведения на сцене» (репетиция от 15 мая 1977 г.) [7, с. 10].

---

<sup>1</sup> Здесь и далее примеры репетиционного процесса цитируются по книге «Товстоногов репетирует „Тихий Дон“» [7]. Текст приводится выборочно, курсив — редактора книги.

В противовес некоторым высказываниям о роли режиссерской экспликации, которую необходимо сразу предъявить актерам, Товстоногов избегает таких вещей. Иначе актеры исключаются из полноправного участия в работе. «Мне хочется, чтобы актеры вместе со мной прошли, прожили весь путь от замысла к воплощению» [9, с. 13]. Коллективный поиск побуждает актеров к творческой активности, к творческому состоянию, и этот процесс, как бумеранг, снова возвращается к режиссеру и дает возможность нового осмысления и поиска «свежих» сценических решений. В другой своей работе Товстоногов высказывается так: «...Бывает и иначе. Чем определеннее поставлена перед актером конкретная и результативная задача на первом этапе репетиций, тем пассивнее становится он сам в процессе ее решения. Это происходит потому, что режиссер затормозил работу его в тот момент, когда он мог предложить нечто такое, чего нельзя представить заранее» [10, с. 40].

Как увлечь актеров, скоординировать, выстроить такой уровень творческой работы с артистами, чтобы максимально получить отдачу — эти вопросы для режиссеров остаются и ныне современными и актуальными.

В БДТ за годы большой совместной работы у Товстоногова с актерами выработался свой особый общий язык. Актеры с полуслова понимали режиссера, иногда достаточно было нескольких слов, чтобы актер сумел ухватить точный смысл и решение того или иного эпизода.

Надо отметить, что при работе над спектаклем «Тихий Дон» практически до последних репетиций вносились какие-либо изменения. Даже вариант инсценировки на момент начала репетиций был согласован с министерством только частично. Товстоногов пытался найти тот необходимый созвучный роману прием. Искал совместно с Д. М. Шварц, которая за два года до начала репетиций начала работу по шолоховскому материалу, продолжал искать с артистами, уже работая над спектаклем.

*«Товстоногов: Пора оторваться от стола и переходить на площадку. Локальные эпизоды собрать в одно целое. Пока еще нет определенного сценария. Надо учесть, что еще будет что-то дополняться, меняться, импровизироваться. И это создаст еще дополнительную трудность. Рассчитываю на вашу помощь и самостоятельную работу дома над текстом <...> Двигать же вами должна сопричастность с высокой литературой и глубокая ответственность» (репетиция от 15 марта 1977 г.) [7, с. 10].*

Такой же заряженности процессом и полной отдачи в работе над спектаклем Товстоногов требовал от всех сотрудников театра (например, можно упомянуть записи С. Лосева<sup>2</sup>).

Доработка текста в процессе репетиций, перестановка эпизодов, неготовность сценарной основы второго акта к началу репетиций создавали серьезные трудности. Порой в репетиционном процессе возникали очень драматические моменты.

*«(Когда Товстоногов прочитал второй акт, у многих он вызвал недоумение. Артисты стали говорить, что в инсценировке нет хорошей сцены как в фильме, что многое будет непонятно, и т. д. и т. п. Стали сыпаться отрицательные отзывы. До этого был неприятный разговор со Стржельчиком насчет полученной им „рольки“ генерала Фицхелаурова (так выразился Стржельчик). В какой-то момент Товстоногов встал и ушел с репетиции*

<sup>2</sup> См. об этом в: [11, с. 535–567].

в свой кабинет. В труппе — реакция растерянности и тревоги. В кабинет к Георгию Александровичу пошли Борисов, Стржельчик, Басилашвили, Лавров, кажется, была и Дина Морисовна, может быть, еще кто-то. После разговора в кабинете Товстоногов вернулся на репетицию. — М. К.)

**Товстоногов:** Во втором акте... В романе тоже все кончается личной жизнью. Это в нашем приеме, это же и в романе. В фильме экранизируются два эпизода (попытка самоубийства и сама смерть Натальи). А у нас же этого нет. Давайте обсуждать. Когда на стол бросается большинство отрицательных впечатлений, то можно и отказаться. Мы беремся за огнеопасное дело. Когда я вижу скепсис и все его поддерживают, какая же может идти речь о дальнейшей взаимной творческой работе?..

— ... (не записано)

**Товстоногов:** Хорошо, будем ставить это пятнадцать вечеров. Должен сделать для себя какие-то выводы... (может быть, именно в этот момент он ушел с репетиции. — М. К.)

**Лавров:** Надо сейчас не обсуждать это, а включаться в работу, и когда мы уже увидим результат, то спорить в связи с этим. Мы схлестнулись на литературном сценарии, который еще во многом, может, не на той высоте <...> Не всегда решение большинства является верным для художника.

**Товстоногов:** Давайте назначим эпизоды и приступим к работе... Это же не пьеса готовая, а экспериментальный сценарий, который, так же как и первый акт, может во многом измениться» (репетиция от 8 апреля 1977 г.) [7, с. 52–53].

Работа над спектаклем «Тихий Дон» требовала смелости, поскольку роман огромен и сложен. Ф. Кузнецов, директор Института мировой литературы им. М. Горького, в передаче, посвященной М. А. Шолохову, говорил, что в романе гражданская война показана всесторонне и правдиво. В основе всего человек, которого видишь живым, веришь ему и сочувствуешь. Трагедия всей страны показана через тончайшие человеческие отношения, образы которых взяты все из жизни, а не вымышлены<sup>3</sup>. В романе задействованы более 800 персонажей, из них около 200 — подлинные прототипы (Деникин, Краснов, Фомин, персонажи села Вешенского и т. д.). Как уместить такое количество людей в одной инсценировке? Так, значительный период пребывания Григория Мелехова в банде Фомина (это почти 400 страниц романа) Товстоноговым был сокращен до небольшого текста. Приведем пример.

«**Борисов:** Остаток *текста* про банду остается <...> Может быть, Кошевой скажет пару фраз о банде Фомина.

**Товстоногов:** Не только сказать *про* банду <...> Но сыграть сценически <...> Ведь сделали же мы переход к Красным на фоне оркестра. Также надо подумать и здесь. Если это ввести, то по тексту немного прибавиться <...> Можно пойти на такую вольность: сделать текст на шолоховском материале своими словами, попасть в стиль, в характер шолоховского *текста*. Сказать небольшой текст, в котором эти четыреста страниц пребывания в банде Фомина будут сказаны <...> Этот период жизни Григория мы не сыграли, но не обошли. Широко обрисовать мучительную бандитскую жизнь, что только что ушел, пошел на прямое сопротивление с бандой. И только, когда *стало* немого, решил с Аксиньей уехать на юг. Таким образом, мы заполним драматургический провал, нарушение логики драматургии, что в банде Фомина *был*. И сразу к Ксюше. Воевать ему не хочется, ему работать хочется <...> Донести этот этап его жизни. Сегодня установили очень важную вещь. Спасибо. Во вторник выходим на сцену» (репетиция от 23 апреля 1977 г.) [7, с. 95].

<sup>3</sup> Передача «Черное солнце», посвященная 100-летию М. А. Шолохова. 24 мая 2005 г., 1 канал ОРТ.

Один из центральных и важных персонажей спектакля — Хор — присутствовал в предыдущей сцене разговора Григория и Кошевого, Хор «врывался» в этот сложный диалог и он же заканчивал его рассказом о вступлении Григория в банду Фомина.

«Кош е в о й: Ненадежный ты человек.

Григор и й: Это ты зря. Говоришь ты это зря! <...> Ты, думаешь, я такой уж белым приверженный? Хреновина! Я отслужил свое. Навоевался за свой век предостаточно и уморился душой страшно. Все мне надоело: и революция, и контрреволюция. Хочу пожить возле своих детишков, заняться хозяйством. Вот и все. Ты поверь. Михаил... От чистого сердца говорю...

Хор: Никакие заверения уже не могли убедить Кошевого. Григорий понял это... он испытал мгновенную и горькую досаду на себя. Зачем он оправдывается, пытается что-то доказать?..

Григор и й: Кончим этот никчемушный разговор! Хватит! Одно хочу тебе напоследок сказать: против власти я не пойду до тех пор, пока она меня за хрип не возьмет, а возьмет — буду обороняться!..

Хор: И он выбрал... Вступил в банду изменника Фомина... Снова война — волчья... Вступил в банду, хотя с самого начала понимал, чувствовал, был убежден, что вся эта затея обречена на неизбежный провал... И вот однажды ночью, охваченный внезапным приступом горячей тоски, он пришел в свой родной хутор. В черном небе — золотая россыпь мерцающих звезд. В степи — тишина и ветерок, напитанный родным и горьким запахом полыни...» [12, с. 73–74].

Этот последний текст Хора был распределен между многими актерами, исполнителями разных ролей, в том числе и участниками Хора — уже от лица театра.

Вначале Товстоногов продумывал показ «Тихого Дона» в два вечера по аналогии со спектаклем МХАТ «Братья Карамазовы». Затем отказался от этого. Чтобы осилить такую глыбу материала, Товстоногов вложил в работу весь свой богатый опыт, талант, тщательный анализ. Он сам не раз повторял, что при разборе и анализе пьесы заставлял себя не увлекаться восприятием пьесы, когда начинал работать с ней. Каждый эпизод, каждая сюжетная линия, каждое слово для него имели значение. Скрупулезно и настойчиво разбирал он каждое действие, сопоставлял, сравнивал, находил точный угол взгляда в современном прочтении выбранной им темы.

В определении композиционных принципов, по которым построена инсценировка, Товстоногов говорит, что будет использоваться «принцип монтажа киноленты по Эйзенштейну» (репетиция от 11 марта 1977 г.) [7, с. 9]. Многие авторы справедливо утверждают, что слово *монтаж* в России утвердилось в 20-е годы XX в., когда театральные критики логику построения спектаклей В. Э. Мейерхольда окрестили «монтажом эпизодов». Монтажная структура не просто механическое соединение отдельных игровых кусков. Характер и порядок введения эпизодов определяются смысловым началом. Ассоциации, круг мыслей, возникающих при чередовании эпизодов, становятся объемными. При этом монтаж позволяет не придерживаться строгих временных правил. Режиссер порой выстраивает действие на резких, контрастных столкновениях. Сопоставление или контрастность рядом стоящих эпизодов рождает неповторимый философский язык, выявляют оригинальное образное решение. При использовании приема монтажа должны быть найдены законы построения эпизодов и всего спектакля, когда каждый самостоятельно действенный элемент находится в полном соответствии и во взаимодействии с другими элементами и отражает позицию художника в его подчи-



нении основной идее художественного произведения. Сходная задача стоит и перед артистом — необходимо внутреннее насыщение, которое сможет обеспечить переход к следующему куску, эпизоду на новой стадии. Монтаж как драматургический прием разнообразил палитру актерской выразительности, воспитал актера, способного быстро реагировать на изменения структуры действия, «переключаться» в другую временную плоскость, сохраняя внутренний накал и логику. Остановки в действии при параллельном и ассоциативном монтаже потребовали особого умения — «замирания» и «возобновления» жизни персонажа на новой стадии. В спектакле «Тихий Дон» Товстоногов применил прием возникновения сцен-наплывов. Наплыв как воспоминание о каком-либо событии, персонаже, как театральный эквивалент сложной насыщенной внутренней жизни. Большие сцены чередуются с совсем маленькими. Очень часто возникают возвраты к предыдущим сценам. Приведем порядок эпизодов по копии экземпляра помощника режиссера, сохранившейся у Карнаухова, и порядок сцен уже в спектакле (см. таблицу).

Сравнивая приведенный порядок сцен, можно заметить, как много добавлено наплывов, когда в тот или иной эпизод «вклинивается» прошлое событие. Как напоминание, дающее возможность сопоставления, позволяющее понять, что «подтолкнуло» Григория к определенным действиям. Добавлены пять эпизодов в первом акте и три — во втором. Так, сцена братьев на фронте — эпизод «У пушки» — прерывается сценой «На покосе», в мирное еще время, где есть земля, которую надо обрабатывать, есть семья, Аксинья, — и снова возврат к важной сцене разговора Петра с Григорием о том, как война разделила людей: «Один — в одну сторону, другой — в другую, как под лемехом. Чертова жизнь, и время страшное! <...> Боюсь, переметнешься ты к Красным...» [12, с. 12].

Прием переплетения сцен прошлого и настоящего в работе над спектаклем «Тихий Дон» стал основным. В сопоставлении временных позиций Товстоногов улавливал тот необходимый ракурс современности. Как будто он всеми силами старался увидеть абсолютную взаимосвязь всех пластов человеческой жизни. Эту взаимосвязь специально выделял. Человек, его мир складывался из всей жизни. В таком сопоставлении нет места забвению. Все ценно, все имеет значение.

**«Товстоногов:** Вся инсценировка построена на временном смещении настоящего с прошлым — в этом принцип инсценировки» (репетиция от 6 мая 1977 г.) [7, с. 123].

В некоторых сценах-наплывах Товстоногов вводит персонажей, которые там физически не могли присутствовать. Это как возникший в сознании мысленный образ, разговор, размышление, иногда спор (например, с Хором). Иногда почти иллюстративность как прием. Например, когда Григорий говорит Аксинье, что его собираются просватать за Наталью, возникает Наталья в подвенечном платье.

**«Товстоногов:** ...Должна быть диффузия — одно в другое входит. Постепенно как бы в вашем сознании это возникло, проявилось в сцене наплыва и незаметно исчезло — переход в настоящее, а не просто отбивка временная — это в прошлом, а это сейчас» (репетиция от 22 апреля 1977 г.) [7, с. 89].

**Порядок эпизодов в спектакле**

Начальный порядок сцен	Порядок сцен в спектакле
<b>1 акт</b>	<b>1 акт</b>
1-й эпизод — Майдан	1 — Встреча Дона и Майдан
2-й эпизод — Подтелков	2 — Подтелков
3-й эпизод — Аксинья (1-я)	3 — Аксинья (1-я сцена)
4-й эпизод — Братья (на покое)	4 — У пушки
5-й эпизод — У пушки	5 — Братья (на покое)
6-й эпизод — Аксинья (2-я)	6 — Возврат к сцене «У пушки»
7-й эпизод — Пленные	7 — Пленные
8-й эпизод — Гаранжа	8 — Гаранжа
9-й эпизод — Генералы	9 — Возврат к сцене «Пленные» (две последние фразы о пленном — «Так как же? К стенке его?»)
10-й эпизод — Дом Мелеховых (Тюрников)	10 — Аксинья (2-я сцена, в которую вплетаются сцены — Степан, Аксинья; Наталья в подвенечном платье; Степан; снова Григорий и Аксинья)
11-й эпизод — У Кошевого	11 — Генералы
12-й эпизод — Гулянка	12 — Дом Мелеховых (в сцену вклиниваются телеграммы Краснова и Фомина), приход Красных (Тюрников)
13-й эпизод — Смерть Петра	13 — Наплыв с Пленным
14-й эпизод — Гульба	14 — У Кошевого
15-й эпизод — Бой (Финал 1 акта)	15 — Гулянка
	16 — Наплывы: Наталья; Аксинья; в доме Мелеховых — «Наталья собирается уходить»; Аксинья, Григорий
	17 — Смерть Петра
	18 — Гульба
	19 — Наплыв — Аксинья
	20 — Бой (финал 1 акта)
<b>2 акт</b>	<b>2 акт</b>
— Пролог (построение отряда)	— Пролог (построение отряда)
1 — Дом Мелеховых (и сцена с Листницким)	1 — Дом Мелеховых (и сцена с Листницким)
2 — Аксинья, Григорий; сцена с молодым Листницким	2 — Наплыв — Письмо Натальи
3 — Копылов	3 — Продолжение сцены с Листницким
4 — Расстрел Котлярова	4 — Дом Мелеховых (продолжение сцены)
5 — У тетки Аксиньи	5 — Аксинья, Григорий; сцена с молодым Листницким, снова Григорий, Аксинья
6 — Фицхелауров	6 — Копылов
7 — Пьянка	7 — Расстрел Котлярова
8 — Смерть Натальи	8 — У тетки Аксиньи
— Интермедия «Эвакуация»	9 — Фицхелауров
9 — Расстрел оркестра	10 — Пьянка
10 — Дом (Кошевой в доме Мелеховых)	11 — Смерть Натальи
11 — Григорий, Кошевой	— Интермедия «Эвакуация»
12 — Григорий, Аксинья	12 — Расстрел оркестра
— Финал	13 — Дом (Кошевой в доме Мелеховых)
	14 — Григорий, Кошевой.
	15 — Григорий, Аксинья
	— Финал



Возникает эффект вовлеченности всего и всех в жизнь главного героя спектакля Григория Мелехова. Бывший когда-то в реальности эпизод повторяется несколько раз. Этим подчеркивается, что это событие, мысли по поводу него не «отпускали» Григория. Внутренний диалог переводится в сценическую реальность (например, при чтении писем от Натальи, в разговоре с матерью о гибели Натальи и т. д.).

Сложный театральный прием — двойной ход сцен-наплывов, когда в одной сцене возникают несколько наплывов в разных временных смещениях, — открытие Товстоногова. Ему необходима была метафорическая многозначность, отражающая сложность и противоречивость внутреннего мира главного героя. Во время одной из репетиций он говорил:

«Переплетение мыслей мне нравится, но как это сценически сделать — еще не знаю <...> Здесь хочется усложнения. В смещенном сознании Григория не просто наплыв, чтобы было не просто обозначено, *чтобы* не было буквально лихорадочное состояние Мелехова, а чтобы дрожала струна как на колке <...> В сегодняшней горячке и вспоминает перетасованное. Иначе, это было бы обозначено как галлюцинация, или просто вспомнил. Все овеществляется перед концом Григория в финале. Проходит эпизодно все. Но этот способ сценического приема должен быть задан здесь. Найти законы как они здесь существуют — а ежели *только* наплывы, банально» (репетиция от 30 марта 1977 г.) [7, с. 37].

Одним из центральных вопросов, занимавших Товстоногова при постановке спектакля «Тихий Дон», был вопрос о Хоре. Что это за персонаж? На первой встрече с актерами Товстоногов говорил, что темы, поднятые в романе, созвучны греческой трагедии. Само решение ввести Хор как действующее лицо было итогом серьезных размышлений о возможных вариантах передачи всей трагической многогранности столкновения человека и социального перелома, затронутого в романе.

«Что такое Хор? <...> Он и автор и театр. Знает все наперед, что будет. И помогает нам разобраться в том, что происходит, вовлекая зрительный зал <...> Хор стоит над Белыми и Красными. Размышляет. Это Шолохов, Театр, но не противопоставление — эти за Белых, а эти за Красных. Пока это ищется, посмотрим, как будет получаться» (репетиция от 10 марта 1977 г.) [7, с. 7].

Необходимо отметить, что принцип введения Хора претерпевал серьезные изменения в процессе репетиций. Сам Товстоногов называл по-разному введенный им в инсценировку персонаж. В беседе со слушателями творческой лаборатории-мастерской Товстоногов подчеркивает, что «Хор — Ведущий, который вне обстоятельств. Иногда вступает в прямое общение с Григорием. Иногда вклинивается в действие — телеграммы и др. Путь Григория — это есть сквозное действие. Два главных героя: Григорий и Ведущий (*Хор*)» (репетиция от 22 марта 1977 г.) [7, с. 23–24].

С начала репетиций Товстоногов предлагает делать переходы из роли в Хор в открытую, при зрителе: «Надел генеральскую фуражку, затем вернулся, далее игра в другом качестве» (репетиция от 10 марта 1977 г.) [7, с. 7], т. е. уже от лица Хора. Прямой переход к позиции Театра заявлялся отчетливо, но не прямолинейно. Прием этот нельзя назвать отстранением в чисто брехтовском виде. Чуть позже возникает идея Ведущего. Так, репетируя сцену расстрела отряда Подтелкова и музыкантов, Товстоногов пробует распределить функции Хора между четырьмя Ведущими.

«Товстоногов: Мне представляется дать загадку, а не иллюстрацию <...> Найти прием ввода 4-х исполнителей (*Ведущих*). Задача трудная, но необходимая. Если два события склиниваются, схлестываются, то надо определить, которое из них главнее, и оно-то и должно задать и определить поведение действующих лиц в сцене. Характер сцены определяется событием. Либо оно рождается внутри сцены» (репетиция от 16 марта 1977 г.) [7, с. 14].

И на второй месяц репетиций Товстоногов продолжает искать, думать, каким же должен быть Хор? Искал принципы появления Хора, соответствующие духу романа, думал, кто из персонажей и в какой момент может «переходить на сторону» Хора, пробовал разные варианты.

«Товстоногов: Есть идея, которая требует проверки, опытного способа проявления. Каждый эпизод распределить среди персонажей, определенный, данный эпизод. Вместо текста Ведущего — первый эпизод рассказывает Пальму — как он видел ... (*не записано*). Подтелкову отдать текст „Завиднелась и на донской земле кровница“. Артист, рассказывая, переходит в сцену, в театр — таким способом. Хочу предложить, посмотреть, что из этого получится. Давайте повторим. <...>

— (*чей-то вопрос, не записано*)

Товстоногов: Так мы не знаем, кто это скажет (*об авторском тексте*), это идет от театра, рассказать эпический текст и идти уже в роли играть сцену. Мы должны персонафицировать текст Ведущего. И если их всех соединить, то и будет Хор. Если пойдем по этому пути, то там уже можно варьировать. В этом есть интерес и загадка <...> Раньше мы думали о Хоре. Потом перешли на Ведущего, а теперь *Хор* сам органично возникает из сути. Начали сначала» (репетиция от 7 апреля 1977 г.) [7, с. 48–49].

Актеры на репетициях часто задавали вопросы, касающиеся перехода действующего лица-персонажа в лицо от Хора, Ведущего от Театра. Товстоногов предлагал ввести прием объединения-сочетания: актеры, участвующие в спектакле, могут быть и участником Хора, и конкретными персонажами. Иерархия героев, которые могут быть подвержены такой трансформации, не имеет значения. Здесь и родные Григория, люди дорогие ему бесконечно. И действующие лица, которые проходят не через весь спектакль, появляющиеся эпизодически, но не менее значимые для спектакля. Это и генерал Фицхеллауров, которого с блеском играл Стржельчик, он же и участник Хора. Или О.Басилашвили, он также участник Хора (впоследствии ему была отдана и роль Копылова). В сцене расстрела Петра — брата Григория О.Басилашвили как Ведущий Хора должен быть «Над» событием, и вместе с тем «*может* превращаться в комиссара. Он участник событий в эпизоде с пленными. Тогда он имеет право все это говорить (как в спектакле «Беспокойная старость»)» (репетиция от 1 апреля 1977 г.) [7, с. 39].

Обратим внимание на слова «Он участник событий». Ведущий Хора может спорить, не соглашаться с героем, или, наоборот, поддерживать главного героя, может стать дополнительным участником того или иного эпизода, может быть, как и положено Хору в греческой трагедии, «Над».

Актерам необходимо было найти нужный эквивалент состояния и внутреннего наполнения, соответствующего переходу из своей роли в Хор. Так, Товстоногов предлагает Кириллу Лаврову, исполнявшему роль Петра, брата Григория, сделать какое-то движение, как бы «выйти» из своей сцены и стать участником Хора, чтобы подчеркнуть, что он сейчас Хор, а не Петр. Или предлагает Богачеву, исполнителю роли Мить-

ки Коршунова, в обратной трансформации, из участника Хора к своей роли, проводить плеткой по ладони, а потом резко стегнуть себя (репетиция от 26 апреля 1977 г.) [7, с. 100–101]. Для Товстоногова было очень важно, чтобы актер сумел найти правильный переход к такой трансформации.

Товстоногов небольшим количеством актеров добивался впечатления грандиозности событий: встреча с Доном — всеобъемлющая, мощная, яркая и запоминающаяся; сцена расстрела музыкантов — пронзительная, необычайно искренняя, в ней не было ничего от «псевдогероических» сцен расстрела красноармейцев, щедро представленных на советской сцене, или сцена эвакуации, отступления Белых во втором акте. Иногда Хору были отданы лирические пейзажные отступления.

«Хор (от имени Хора читал Лавров): Над степью, покрытой нарядной зеленкой, кагитились тучи. Высоко, под самым тучевым гребнем плыл орел. Редко взмахивая крыльями, простирая их, он ловил ветер и, кренясь, тускло блистая коричневым отливом, летел на восток, удаляясь, мельчая в размерах.

Григорий (один): Чья же правда? Скрестились пути... Ну, мужики и казаки когда еще цокнулись, а казаки? И Подтелков, и Котляров, и Мишка Кошевой, полчок мой... тоже с ними, с Красными... Где правда? У каждого своя? А моя где ж?.. Летит жизнь... Летит... Давно ли я парнем играл?.. Калинушка моя горковатенькая...» [12, с. 9–10].

Иногда Хор выступал от имени главного героя Григория Мелехова: как его размышления, принятие решения. Хор вел споры с главным героем. Хор был участником событий: прошлых и настоящих. Перед последней сценой Хор появлялся на сцене и уже не уходил до конца. Товстоногов стремился придать Хору позиции Размышляющего Человечества.

«12.05.77. Товстоногов: Солнце черное. Олег, так и лежать плашмя. Пошел текст Хора — (Басилашвили). Лучше с другого лемеха, так как там уже говорил Котляров (Медведев). Солнце контуром. Григорий встает медленно на тексте Хора — (Медведева). Григорию выйти на середину, поднял шапку. Из правой кулисы выбежит Мишатка, их встреча. Хор сходит с лемехов, глядя на Григория, медленно в кулису уходят. Остались только Григорий с Мишаткой. И пойдет текст Шолохова <...> Григорий поднял Мишатку перед собой, и, оглядывая вокруг себя как в космосе, все его мысли возникают с этим звуком — звенящая нота чтоб звучала. Олег, пластически надо это выразить. Огляделись. И, может, оставить его в тишине, так как и так было много грома в спектакле. Хорошо, что он один остается на голосе Шолохова.

„Хор: Что ж, вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына. Это было все, что осталось у него в жизни, что пока роднило его с землей, со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром“» (репетиция от 12 мая 1977 г.) [7, с. 135–136].

Исповедальный характер размышлений Григория Мелехова поднимает этого героя на высоту высоких человеческих страданий. Не случайно после выхода спектакля Товстоногова Мелехова окрестили как крестьянского Гамлета (выражение Смелянского). Внутренняя правдивость, неуспокоенность, бунтарское начало определяли колебания этого героя, его поиски Правды. Все это создавало вокруг него особое магнитное поле. И вот финал спектакля — сильный когда-то человек становится похож на волка, загнанного в угол, которого травят. Эта гордая душа металась, кричала, страдала. Он

был одинок на этой сцене, как в огромном мире. Кто он?! Зачем он?! Зачем ему надо обязательно делать выбор, почему?! Почему он не может просто жить, пахать, воспитывать детей?!

В то время театр через этот материал говорил о вещах, которые в небольшом будущем станут пророческими. Извечная тема войны и мира. Тема необходимости выбора и невозможности остаться в стороне, когда наступает время перемен. Тема «брат на брата». Все те столкновения политические, межнациональные, религиозные, которые потрясают не только нашу страну, но и многие страны восточной Европы и Ближнего Востока... Эта тема остается острой в наше время. Требуется осмысления уроков прошлого.

Товстоногов в спектакле «Тихий Дон» предлагал воображению зрителей работать; постепенно вовлекая их в особый прием постановки, приучал к постоянной смене действия, постоянному сопоставлению времени, событий. Зрителю нужно доверять, быть вместе с ним, вести диалог. Артисты и режиссер не «над» залом — они вместе с ним рассуждают, мучаются над наболевшим вопросом, сопереживают, сопоставляют время и проблемы прошлого и настоящего, выявляют подлинное и непреходящее.

#### Литература

1. Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. 639 с.
2. Полякова Е. И. Театр Льва Толстого (опыты воплощения прозы Толстого на сцене). М.: Искусство, 1978. 344 с.
3. Пыжова О. В. Фрагменты театральной судьбы. М.: Сов. Россия, 1986. 331 с.
4. Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М.: Знание, 1981. 112 с.
5. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.
6. Сокурова О. Б. Большая проза и русский театр. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. 240 с.
7. Товстоногов репетирует «Тихий Дон». (Запись стажера М. Е. Карнаухова) / отв. ред. Н. В. Бочкарева; вступ. сл. Е. И. Горфункель. СПб.: Дом проектов, 2010. 166 с.
8. Попов А. Д. Спектакль и режиссер. М.: ВТО, 1961. 128 с.
9. Товстоногов Г. А. Профессиональность — залог художественности // Рождение спектакля. М.: Знание, 1975. С. 10–19.
10. Товстоногов Г. А. Режиссерский замысел // Товстоногов Г. А. Записки о театре. М.: Искусство. 1960. С. 40–43.
11. Товстоногов репетирует и учит. Литературная запись С. Лосева. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.
12. «Тихий Дон». Сценическая композиция Г. А. Товстоногова, Д. М. Шварц. М.: ВААП, 1977. 80 с.

Статья поступила в редакцию 1 октября 2012 г.