

**“Quiet Flows the Don” by G. A. Tovstonogov. Prose – Theatre – Cinema  
Potyomkin V.  
«Тихий Дон» Г. А. Товстоногова. Проза – театр – кино  
Потёмкин В. И.**

*Потёмкин Виталий Иванович / Potyomkin Vitaly - кандидат искусствоведения, доцент,  
кафедра междисциплинарных исследований и практик в области искусств, факультет свободных искусств и наук,  
Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург*

**Аннотация:** *прошло сорок лет с премьеры спектакля «Тихий Дон» (1977 г.) Г. А. Товстоногова. Ретроспективный взгляд на спектакль в контексте развития искусств позволяет автору по-новому осмыслить и оценить новаторские идейно-художественные искания выдающегося Мастера. В статье выявляются некоторые значимые для эволюции театра и кино принципы инсценировки эпического романа М. А. Шолохова, использование Товстоноговым в спектакле-романе художественно-выразительных приемов кинематографа.*

**Abstract:** *it's been forty years since the premiere of "Quiet Flows the Don" (1977) by Georgy Tovstonogov took place. A retrospective look into the performance in the context of the development of arts enables the author to rethink and evaluate the innovative ideological and artistic quests of the outstanding Master. This article identifies some significant for the evolution of theatre and film principles of staging the epic novel of Mikhail Sholokhov, and the usage by Georgy Tovstonogov in the novelistic performance artistic and expressive techniques of cinema.*

**Ключевые слова:** *Г. А. Товстоногов, «Тихий Дон» М. А. Шолохова, эпическая проза, эпический спектакль-роман, структурообразующие приемы, полифоническая структура, время-пространство, образ Истории, кинематографическая стилистика режиссуры, кинематографические реминисценции.*

**Keywords:** *Georgy Tovstonogov, "Quiet Flows the Don" by Mikhail Sholokhov, epic prose, epic spectacle, structure-forming techniques, polyphonic structure, space and time, image of history, cinematic style of directing, cinematographic reminiscences.*

Миновало сорок лет со времени постановки Г. А. Товстоноговым новаторского спектакля «Тихий Дон» (1977) по эпическому роману М. А. Шолохова. Обращение к художественному опыту его постановки для нас имеет несколько аспектов актуальности. Как ни странно, он мало изучен. И даже в монографии Е. И. Горфункель «Режиссура Товстоногова» [1], тонкого исследователя творчества Мастера, нет раздела с его анализом, хотя исследуются многие другие спектакли, так же имеющее большое значение для развития искусства. Осмысление художественного опыта товстоноговского «Тихого Дона» уникально с точки зрения познания процессов влияния эпической прозы на театр и особенно его обогащения кинематографическим искусством, что почти не исследовано. К сожалению, «Тихий Дон» не был заснят на кино- и видеопленку (ни одной сцены, сохранились только фотографии, но они не способны передать поэтику спектакля), и его осмысление специалистами, видевшими спектакль, необычайно важно. Мне же довелось быть свидетелем создания этого шедевра, много беседовать с Товстоноговым о его постановке, записать некоторые мысли режиссера. Наконец, гражданские войны, охватившие мир, прежде всего военное противостояние в Украине, вновь открывают современность товстоноговского спектакля. Все это заставляет нас заново осмыслить трагический эпос Товстоногова. Его спектакль, принадлежащий истории, и сегодня не утратил своей художественной и гражданской актуальности.

Жанр «Тихого Дона» Товстоногов изначально определил как трагедию: «Я рассматриваю «Тихий Дон» именно как трагедию, потому что здесь столкновение сильной личности с социальными катаклизмами». [8]. И это было важно для выстраивания многофигурной эпической композиции романа-спектакля. Тем более важно, что, по Товстоногову, жанр – это «угол отражения мира, и он зависит не только от умения художника увидеть жизнь в определенных ее проявлениях, но и от того, ради чего он выбирает именно этот «кусочек жизни» [6, с. 174]. Трагедийный эпический спектакль-роман «Тихий Дон» Г. А. Товстоногов выстроил во всем значении этих слов, и сам процесс его строительства весьма поучителен.

Размышляя о неудачах или полуудачах театров, обращавшихся к «Тихому Дону», Г. Товстоногов отмечал, что сложный философский комплекс произведения – «человек и история, человек и революция, человек и его место в окровавленном, ломающемся мире – все это оставалось за рамками интерпретации» [7, с. 263]. Приспосабливая к сцене огромные четыре тома романа, театры традиционно вычленили одну из сюжетных его линий, обычно основное внимание сосредоточивали на любовном треугольнике: Григорий – Аксинья – Наталья, рассказывали историю семьи Мелеховых, а трагические события первой мировой войны, революций 1917 года, гражданской войны служили историческим фоном. Казалось бы, театр в таких случаях оставался верен повествовательному принципу прозы, но это было лишь подобие верности. На самом деле, невольно беллетризировался философский роман Шолохова, снижался градус трагического конфликта эпопеи. Полифония тем и проблем в расчет не бралась. Театр не выражал роман через присущую театральному искусству драматическую форму, а лишь пересказывал его. Вот один из парадоксов искусства: чем ближе театр желает походить на прозу, усваивая ее повествовательный принцип, тем дальше он отходит от эстетической сути шолоховского романа. В расчет не

берется новаторская специфика эпоса Шолохова, его внутренняя, не бросающаяся в глаза близость к драматической трагедии. На самом деле, в «Тихом Доне» есть все, чего ждешь от трагедии: герой огромной нравственной мощи, его тяжкий путь борьбы и познания истины, мотивы вины и неотвратимость возмездия.

В процессе «перевода» произведения эпической прозы на язык современных драмы и театра происходит синтез: драма, театр обогащаются эстетическими особенностями эпоса, однако не ассимилируются, не подчиняются его законам. Театр, вбирая элементы эпической прозы, создает драматическое художественное единство нового качества. Постепенно складывается и новый тип театрального представления, который принято называть «спектакль-роман», «трагедия-роман», «эпическая драма». Такой тип театрального действия Товстоногов выстраивал издавна: «Новые люди» (по роману «Что делать?» Чернышевского, 1953 г.), «Дорогой бессмертия» (В. Брагина, Г. Товстоногова, 1951 г.), «Помпадуры и помпадурши» (по очерку М. Салтыкова-Щедрина, 1954 г.), «Балалайки и К» (по «Современной идиллии» М. Салтыкова-Щедрина, 1973 г.), «Поднятая целина» (по роману М. Шолохова, 1964 г.), «Три мешка сорной пшеницы» (по повести В. Тендрякова, 1974 г.), «История лошади» (по новелле Л. Толстого «Холстомер», 1975 г.), «Пиквикский клуб» (по роману Ч. Диккенса, 1978 г.)... Для Товстоногова эпический театр – это спектакль с признаками романа. Это театр «романных просторов и широт». [1, с. 60].

В беседе со мною Г. Товстоногов говорил: «Литературоведческая и искусствоведческая мысль в последние годы продвинулась значительно вперед. Мне были интересны взгляды исследователей на роман Шолохова, ставить же я должен не по готовой концепции, а роман. Значит ли это, что я не учитывал движение современной теоретической мысли? Учитывал. Как и учитывал традиции и неудачи постановок на сцене «Тихого Дона» и классический фильм С. Герасимова. Но, как постановщик, я должен выработать в себе внутреннюю художественную сопротивляемость мнениям авторитетов. Художник обязательно – интерпретатор. Я ставлю свою версию шолоховского романа». [9].

Режиссер рассчитывал на эстетически образованного зрителя, воспитанного им за двадцать лет работы в Ленинградском Большом драматическом театре им. М. Горького (ныне БДТ им. Г. А. Товстоногова). Такой зритель знает историю страны, расстановку политических и классовых сил, отраженную в романе, его основные события, роман читал и фильм видел. Такой зритель приходит в театр не для того, чтобы узнать фабулу романа Шолохова, но **познать** его. От режиссера он ждет не иллюстрации, не сценический дайджест произведения, но его трактовки.

Инсценировка шолоховской эпопеи, созданная Г. А. Товстоноговым вместе с заведующей литературной частью Д. М. Шварц, не является в полном смысле пьесой, написанной по мотивам романа с использованием какой-либо сюжетной линии, как это делалось ранее в театральном искусстве. Литературный текст «инсценировки» романа авторами назван «Сценической композицией в двух частях» [10].

Искусствоведческой науке еще предстоит глубоко проанализировать эстетические принципы «сценической композиции», её новаторское значение для товстоноговского спектакля и их влияние на развитие искусства. Мы же прежде всего отметим серьезные, скажем, конструктивные элементы, идущие от драматургических структур не только драмы, но и кино с его экспериментами использования времени-пространства, ретроспекций-воспоминаний, «материализации сознания» (внутренних монологов), снов, визуализации «репортажей из души человека»... Особенно отчетливо влияние кино проявлялось в ткани спектакля.

В товстоноговской «Поднятой целине» эпическое начало выросло как результат исследования множества характеров людей – и главных героев, и второстепенных персонажей, и как результат сложной художественной системы объективизации действительности, лидирующая роль в которой принадлежала Автору. Полифония характеров «Тихого Дона» тем более предоставляла такую возможность. Но тогда вряд ли была бы реализована задуманная режиссером концепция «репортажа из души» «казацкого Гамлета». Это подтвердили репетиции.

Поиск Г. Товстоногов вёл по двум направлениям. Отталкиваясь от идеи античной драмы, он искал такую художественную систему, которая бы, с одной стороны, отвечала философии эпического романа, с другой, вбирала в себя опыт современного искусства – и театрального, и, что очень важно – кинематографического. На этом пути и художественные принципы эпического театра Б. Брехта были неминуемы. Второй путь – углубление в художественный строй шолоховского романа, творческая интерпретация его поэтики.

Г. Товстоногов автору статьи рассказывал: «Один из основных структурообразующих приемов – «кинематографические» реминисценции, воспоминания-наплывы Мелехова – возник, конечно, не только по счастливому стечению обстоятельств, из соображений практических: вместить в спектакль все четыре тома романа, придать сценической композиции характер жанра трагедии. Но прежде всего творческих – раскрыть поэтику романа, опираясь на кинематографические элементы романа и на кинематографический опыт современного зрителя» [9]. Это давало уникальную возможность драматически спрессовать действие, соединив времена – прошлое, настоящее и мечту героя о будущем, воплотить многомерный, глубоко исторический характер героя, требующий романо-эпопейного масштаба измерения.

Соблазнительно отметить такую закономерность: исследователь творчества М. Шолохова Л. Киселева и режиссер Г. Товстоногов одновременно – одним теоретическим путем, другой художественным, пришли к одинаковым выводам: мотивы «памяти», столь характерные для новаторской поэтики романа Шолохова, имеют важнейшее значение для художественного анализа трагической истории и трагической личности Мелехова. По

мнению исследователя, «и содержательно, и в плане новой структуры романа приобретают... мотивы «памяти», повторения аналогичных ситуаций с разными исходами из них, соотнесения «концов» с «началами», многочисленные фольклорные моменты» [3, с. 265]. Как пример Л. Киселева приводит шолоховскую цитату: «Давно играл я парнем, а теперь высох мой голос, и песни жизнь обрезала...».

Этими словами начинается в спектакле первый монолог-воспоминание Мелехова – сцена сходимки восставших против Советов станичников, что в начале третьей книги романа. В этих щемящих душу воспоминаниях (в «киноленте видения» жизни Григория Мелехова и других героев) всплывут эпизоды из их прошлой мирной жизни, события, описанные М. Шолоховым в первых двух книгах романа. События «личного» характера, что традиционно в театре занимали одно из центральных мест, подаются в спектакле, как правило, в ретроспекциях-воспоминаниях. В контексте трагических событий братоубийственной гражданской войны (социальные, военные темы первой мировой войны, революции в спектакле не присутствуют, ибо там отчетливо понятна расстановка сил) даже самые драматические события из «личной жизни» героев воспринимаются как идеальные. К той жизни, к такой жизни тянется душа Мелехова. Его жизнь адаптирована временем-пространством гражданской войны, где он в поисках правды мечется между красными, белыми, зелеными... И это настоящее время-пространство - **трагично**. Прошедшее время-пространство – **идеалистично**.

Братоубийственный конфликт «закреплен» в самой пространственно-временной структуре спектакля. Сошлись на Дону в смертельной схватке две антагонистические социальные силы. Деникинская армия, контрреволюционный повстанческий отряд казаков, согласно режиссерскому замыслу, олицетворяют время трагически обреченного прошлого; отряд Подтелкова, Кошевой, Котляров, Гаранжа – время кровавого настоящего.

Григорий Мелехов помещен во время-пространство контрреволюции, о его службе у красных зритель только получает информацию. В экстремальных условиях раскрывается духовное движение Мелехова – от политической инерции в первой сцене (выбор командира повстанцев) до финала, когда Мелехов берет на себя до безрассудности смелое, грозящее ему гибелью решение – вернуться в дом родной, где властвуют красные.

Чем больше Григорий служит в повстанческом отряде, затем в частях регулярной белой армии, тем настойчивее он бьется над поисками ответов на проклятые вопросы жизни, тем серьезнее он размышляет о целях и средствах войны. В каждой сцене режиссура показывает утрату социальных иллюзий у Мелехова. Григорий напрямую и бескомпромиссно поставлен перед вопросом: с кем ты? И каждый раз, сделав выбор, он оказывается в трагической ситуации, ибо История трагедийна.

Сюжет спектакля-романа организует не история личной жизни Мелехова, его казацкого рода, но сама трагедийная действительность, ее кровавая логика. Мелехов оказывается самым непосредственным образом включенным в трагический исторический процесс. По свидетельству Г. Товстоногова, в инсценировку отбирались те фразы, которые более всего обнажали тему недоверия к Григорию – как со стороны красных, так и со стороны белых. Эти сцены решены в «прямом» действии, и именно в них вмонтированы ретроспекции. Театр обнажает экстремальные ситуации выбора героя в условиях, когда ему до конца не смогут поверить ни командиры повстанческой армии, ни командиры белых, ни хуторяне, ни даже родные, близкие люди.

Г. Товстоногов зримо укрупняет социально-классовые конфликты донской эпопеи. Эпические сцены братоубийственной гражданской войны режиссер монтирует по закону контраста с эпизодами мирной жизни. У самой рампы развернуты массовые сцены боев, сходов, расстрелов, непримиримых споров. Сцены же личной жизни подаются как воспоминания (время личных переживаний), возникающие в сознании Григория, и они, как правило, идут на втором плане. Словно бы эпос теснит драму на второй план.

Есть в спектакле немало сцен, когда трагические (по колориту кроваво-черные) массовые сцены как бы «кинематографически» микшируются, свет приглушается, а над ними возникают в трепетно мерцающих тонах сцены личных, семейных отношений: Григорий и возлюбленная Аксинья, Мелехов и жена Наталья... При этом кроваво-трагические и светло-лирические сцены как бы микшируются, наслаиваясь друг на друга, что создает единый мощный трагедийный эпико-лирический образ. (Такой прием в кино называют еще двойной экспозицией). Это позволяет кинематографически «наложить» образы эпика и образы драмы.

Мне довелось на репетициях наблюдать, как Г. Товстоногов вместе с художником по свету Е. Кутиковым искали художественно-выразительные средства киноязыка и внедряли их в театральную ткань. Наиболее часто режиссер прибегал к смене планов по их крупности. Например, от общего – массовая сцена расстрела красноармейского оркестра, идущая в полутьме, сменялась крупным планом сумрачного лица Григория Мелехова – Олега Борисова в луче прожектора. Могли «монтироваться» планы разной крупности – общий, средний, крупный, деталь. При этом Товстоногов стремился монтировать планы так, чтобы они подчеркивали и выявляли конфликт трагедии.

Кинематографическая стилистика режиссуры заявлялись с самого начала спектакля. Первая массовая сцена спектакля - выборы предводителя восставших против красной власти казаков, где предлагали и кандидатуру Григория Мелехова (она занимает три страницы сценической композиции из шестидесяти восьми), решалась на общем плане, но в него режиссер несколько раз «вмонтировал» крупный план выжидающе молчащего Мелехова, средние планы групп хуторян, занимающих разные позиции.

Прибегал режиссер и к кинематографическому приему «наезда» (трансфокатора). Он свершался сценическим

светом, когда менялась крупность показа героев, чаще всего от общего или среднего – к крупному плану. Так режиссер акцентировал событие или тему, выявлял движение внутреннего конфликта Мелехова, приковывал внимание зрителей к его внутреннему миру.

Кинематографическое выделение детали позволяло не только сделать необходимые акценты, но и создать лейтмотивы сценических образов спектакля. Г. Товстоногов вместе с художником Э. Кочергиным и Е. Кутиковым долго добивался «внутреннего», «конфликтного» развития двух важнейших образов-символов спектакля – Дона, лезвием сабли, вознесшейся над пространством сцены, и Солнца, которое в правом верхнем углу было центром смыслового притяжения. Лезвие реки Дон по ходу развития действия было то голубым, то мутным, то с чернотой, то окрашивалось в трагические густо-красные тона. Как и Солнце - оно то утомляло своей яркостью, то закрывалось черными тучами, то в финале выжигалось до пугающей черноты.

Взяв за одну из структурных составляющих спектакля «кинематографические» ретроспекции, «потoki сознания» Мелехова, Г. Товстоногов рисковал потерять пропорции субъективно пережитого Мелеховым времени и объективного исторического времени, отраженного в сценах «прямого действия». Это могло привести к разрушению эпической целостности спектакля-романа, лишить его историзма. Г. Товстоногов рассказывал, как в ходе работы над спектаклем тщательно выверял эти пропорции, добиваясь единства и глубины социальной мысли, извлеченной как из потока субъективных переживаний героя, так и из «прямого действия» спектакля. Эта работа не прекращалась и после премьеры.

В сценах видения Григорием прошлого раскрывается стремление героя к мирной трудовой жизни, к покою и любви. Мечтая о будущем, он непременно возвращается к довоенному, дореволюционному прошлому как к некоей нравственной модели, словно силясь в своем сознании повернуть время вспять. Прошлое властно держит Григория, накладывает существенный отпечаток на его мысли о будущем и на его поступки. Соединение, точнее сказать, кинематографическое сопряжение времен прошлого и настоящего в материализованном сознании Мелехова сообщает особый накал образу трагического героя, поставленного Временем перед постоянной необходимостью жестокого духовного выбора, и дает спектаклю сильные социально-философские и нравственные импульсы. Сцены наплывов «из прошлого» просвечивают и проясняют характер Мелехова (по товстоноговскому определению – «казацкого Гамлета»), придавая его образу ощущение эпической широты и силы. «Модель» личных переживаний Мелехова вскрывает тайные, а потому сущностные стороны его неустоявшегося мировоззрения, обнажает истинный мир его мыслей, чувств, помогает зримо познать противоречивый процесс духовного становления героя.

Е. Стишова, определившая специфические жанровые особенности спектакля как «эпос души человеческой», отмечала: «История прямо спроецирована на личность. Произведена смена оптики. И уже не личность введена в историю как зависящая от нее функция, а история введена в личность, в ее судьбу в ее поступки и мысли» [5, с. 50]. Интересное наблюдение, отметим, сделанное проницательным кинокритиком. Однако оно требует уточнения. Судьба Мелехова все же зависит от хода истории, иначе не было бы трагедии. И это одна из важнейших мыслей спектакля, которая соотносится с другой мыслью – о «личной ответственности за деяния, творимые общей, коллективной волей» [5, с. 54], – о чем справедливо сказано в этой же статье. Судьба Григория Мелехова, ищущего свою правду «на крутых перекрестках эпохи», трагична в отличие от судьбы коммуниста Михаила Кошевого, изначально принявшего «правду» революции, сумевшего перешагнуть из одного исторического времени в другое, творящего новое трагическое время. В образе Кошевого (Ю. Демич) мы отчетливо угадываем инициатора и вершителя событий 1930-х годов. Его образ как бы продолжен в будущее.

Чуткий исследователь поэтики шолоховского эпоса, Л. Киселева обратила внимание на единство в шолоховском романе «диалектики чувств и мыслей героя с диалектикой духа эпохи в форме необычного, оригинального внутреннего «разговора» истории с героем... Подход к нему от лица прошлого, настоящего и будущего, от совокупности народного мнения, в конечном счете – от лица новой всемирной правды истории» [3, с. 263, 265]. Этой задаче, прежде всего, служит образ Хора, который у Товстоногова становится одним из героев эпического спектакля-романа.

И вполне закономерно, что в процессе репетиций Г. Товстоногов все дальше отходил от своего первоначального замысла создать образ Хора наподобие античной драмы (по канонам античной драмы Хор знал о мире и господствующих закономерностях не больше самого героя, так как сам был подвластен року) и все ближе подходил к художественным принципам хора эпической драмы Б. Брехта. В брехтовском театре хор, прежде всего, служит созданию «эффекта отчуждения» и, кроме этого, по мысли А. Карягина, несет множество функций – «выступает то как свидетель совершившихся событий, то как повествователь, то как комментирующий голос автора, но во всех случаях он служит установлению истины, раскрытию сущности происходящего, его реальных общественных и социальных причин и последствий, – он сам в той или иной степени воплощение этой истины» [2, с. 197].

На ранних этапах репетиций спектакля на сцене существовала роль некоего Ведущего, позже его назвали Автором. Молодой человек, одетый в солдатскую шинель, внешне был похож на М. Шолохова. Ему надлежало от лица всезнающего автора романа комментировать действие, рассказывать о героях, событиях. Не оправдал надежды и Хор в своем первоначальном виде – четыре актера должны были с высоты исторического времени оценивать события революционного прошлого, при этом пользуясь романским текстом «от автора». Каждая

репетиция приносила что-либо новое, и каждая что-либо из найденного отвергала. В итоге Хор состоял не из назначенных только для участия в нём артистов, а из актеров – исполнителей главных и второстепенных ролей. В процессе репетиций Г. Товстоногов стремился к тому, чтобы Хор выражал полифонию тем и проблем спектакля-романа, был одновременно и участником, и комментатором этих событий, и обобщенным образом Истории. Коллектив Хора составили персонажи спектакля. На «лемеха» – небольшие установки, что словно лемехи плуга, режущие землю, выселились над сценой, – поднимались и Петр Мелехов, и его старуха мать с отцом, Аксинья, Наталья, Котляров, Подтелков и красноармейцы, и бойцы отрядов повстанческой и деникинской армий. И живые, и мертвые... Когда актер играл «от автора», «от Хора», то луч света «крупным планом» выхватывал его из черноты сценического пространства трагедии. Порой актеры как бы отстранялись от своей роли, становились свидетелями истории, или, как К. Лавров, сыгравший белого офицера Петра Мелехова, намеренно оставался в образе своего героя. «Авторский текст... высвечивает образ Петра еще с одной стороны: хотя он сознательный враг Советской власти и симпатий наших не вызывает, в то же время это еще одна человеческая судьба, человеческая душа, в которой наряду со злым живет и добро». [7, с. 274]. Порой же в Хоре слышны бесстрастные «чтецкие» интонации, голоса объективных повествователей. Хор – это не однородная, согласная меж собою людская масса. Он внутренние конфликты – и красные, и белые. В самом образе Хора Г. Товстоногов реализовывает «эпическую» мысль о непримиримом трагическом конфликте политических сил: белые и красные. Те и другие – герои потенциально трагические. Это на социальном уровне. Для «философии» Хора важной была мысль и о существовании в нем героев живых и мертвых, ведь с точки зрения современности все они – прошлое, у всех них одна судьба – смерть. На нравственно-этическом уровне Хор мыслился и как коллективный герой, сопереживающий Мелехову.

«ХОР. Ах, ходить бы Гришке по мягкой пахотной бороздке, посвистывать на быков, слушать журавлиный голубой трубный клич, ласково снимать со щек наносное серебро паутины и неотрывно пить винный запах осенний, поднятой плугом земли. И снились Григорию беспокойные сны... И в этих снах не отпускало старое, давно прошедшее...» [10, с. 16].

Хор – защитник Мелехова и одновременно его судья. Хор – свидетель событий и голос нашей современности. В одной из ключевых сцен спектакля – диалоге Мелехова с Кошевым на лемеха встают почти все участники спектакля – с этими героями судьба связала Григория, все они, каждый по-своему, следят за ним, ждут его решения. Именно в момент, предшествующий решению Мелехова покинуть хутор, пойти по третьему пути – ни красные, ни белые, – Хор вопрошает: «Почему, собственно, он думал, что кратковременная частная служба в Красной Армии искупит все?»

В свои функции Хор вступает в самые ответственные, самые кризисные моменты для Мелехова, когда ему предстоит принять решение. Таким образом, сцены наплывов-воспоминаний и Хора смыслово взаимодействуют, акцентируя внимание зрителей на ситуации предвыбора героем решения.

В эстетической концепции режиссера Хор с его многовременным, многопроблемным взглядом на поступки и думы Григория придавал спектаклю объективный, остро современный взгляд на героев «Тихого Дона», служил установлению исторической истины, раскрытию сущности происходящего, реальных общественных причин и последствий. Он не позволял зрителю до конца отдаться переживаниям и думам героев, принять точку зрения какого-либо из них, к примеру Кошевого, как единственно верную, непогрешимо справедливую. Умножая количество «точек зрения» на героев, режиссер стремится исследовать эпоху во всей её полноте.

Г. Товстоноговым была найдена мудрая гармония социально-классового и общечеловеческого, гуманистического взгляда на взаимоотношения Личности и Истории, что придавало спектаклю философскую глубину. Как можно согласиться с В. Максимовой, утверждавшей, что спектакль, поставленный «максималистски-социально», говорит о «суровости социального суда, о неизбежности расплаты, не мести, но революционного возмездия» [4, с. 19] за совершенные героем преступления? Исследуя спектакль-роман, все же необходимо учитывать все его идейно-художественные особенности. Г. Товстоногов в постановке этого романа достиг небывалого ранее в театре именно философского, гуманистического (а не максималистско-социального) уровня познания романа М. Шолохова, эпического героя, диалектики взаимной ответственности Личности перед Историей, Истории перед Личностью.

В этом трагическом спектакле, где История наравне с Григорием Мелеховым главное действующее лицо, образ Истории тоже трагичен. Здесь политические проблемы, над которыми мучается Мелехов, классовые схватки, в которых он участвует, служат субъектом и объектом художественного исследования. Полифоническая структура трагедийного спектакля-романа не могла бы состояться без двух важнейших родовых начал – эпоса и кинематографа, которые Г. Товстоноговым органично были переплавлены в горниле театрального искусства.

### *Литература*

1. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша, 2015. 524 с.
2. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. 227 с.
3. Киселева Л. Ф. Художественные открытия советского классического романа-эпопеи//Советский роман. Новаторство. Поэтика. Типология. М.Наука, 1978. С. 243-280.

4. *Макимова В. А.* Опоясаны бурей (Историко-революционная тема на сцене 70–80-х годов) // Вопросы театра. 1981. М., 1981.
5. *Стишова Е. М.* История души мятежной // Театр, 1977. № 11
6. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Кн. 1. Л.: Искусство, 1980. 303 с.
7. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены. Кн. 2. Л.: Искусство, 1980. 311 с.
8. *Товстоногов Г. А.* Почему я ставлю «Тихий Дон» // Смена, 1976. 22 окт.
9. *Товстоногов Г. А., Потемкин В. И.* Беседы. Личный архив автора.
10. *Товстоногов Г. А., Шварц Д. М.* «Тихий Дон». Сценическая композиция в двух частях. № М-14883 от 28/IV - 1997 г. Архив БДТ.