

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** После окончания института прошло уже десять лет — срок достаточно большой, чтобы сделать первые выводы. Мне они интересны вдвойне: я был одним из тех, у кого ты учился, и я продолжаю учить. Вот скажи: что из того, чему тебя учили, прямо «работает» на сегодняшний день и что ты, как считаешь, недополучил?

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Очень четко разделяется то, что совершенно не пригодилось, и то, на чем я держусь. Первое: я знаю, как анализируется пьеса. У нас была хорошая актерская практика (студенческий театр, БДТ). Мы кожей, мышцами, мозгом прочувствовали движение ролей. Это сейчас фундамент для меня, как для человека, овладевающего тайнами режиссуры. И второе, что очень помогло, — работа с актерами студии при Большом драматическом театре.

Может быть, это и кощунственная мысль, но я в принципе за мастерские режиссеров при театрах. Я никого не хочу обидеть — и прежде всего наших прекрасных педагогов в институте, — но мне кажется, чем ближе мы к театру и к мастеру, тем лучше.

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Это — с точки зрения профессионального мастера. Но ведь есть еще мировоззренческая сфера работы режиссера, без которой голое ремесло не имеет смысла. Ведь можно, даже обладая талантом, не быть художником, если не чувствуешь дыхания времени. Художник остается бесплодным, если не ощущает себя гражданином, участником исторической битвы за новое общество. В этом случае его творения останутся всего-навсего игрой фантазии. Не более того. Ибо составная часть таланта — ощущение пульса жизни. Режиссер не может быть бесстрастным наблюдателем. Он должен активно утверждать новое, прекрасное в жизни. Потому что талант не может существовать в отрыве от мировоззрения — повторяю: голое ремесло — одно оно — зрителя не заинтересует.

Я думаю, сейчас, когда ты переживаешь этап становления, такой «профессиональный крен» естествен, потому что в нашей учебной работе есть существенный изъян. Он заключается в том, что мы нередко обучаем — как бы сказать? — вне практики. Студент обычно работает со своими коллегами по курсу, которые не принимают его всерьез как режиссера, а он их — как актеров. Между тем молодой режиссер во ВГИКе сразу получает пленку, аппаратуру и артистов, каких хочет, и показывает пусть короткий фильм, но — фильм. А режиссер в театральном институте только аккумулирует знания, но не применяет их и проверить свои способности может, лишь вырвавшись «на свободу». Мне кажется, в этом дело, потому что часто ведь я даже не могу сказать о своих учениках, что они собой представляют...

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Я счи-

таю, что без влияния невозможно поначалу никакому процессу творчества. Важно только вовремя выйти из-под этого влияния и стать самим собой. Если бы у меня, например, не было за спиной школы БДТ, я бы ничего не сумел. Конечно, я никогда не думал, что надо ставить, «как в БДТ». Но я пользовался опытом театра. Я пытался и на своих репетициях создать такую же атмосферу, точно зная, что надо, с одной стороны, не подавить актера и дать ему свободу, с другой — все же подвести его к необходимому результату.

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Подражатели... Может быть, у многих это происходит бессознательно. Они используют не школу, опыт, о чем ты говоришь, а заимствуют на первых порах как раз внешние приметы школы. А ведь художник либо преодолевает влияния, либо становится эпигоном.

И еще одна сторона работы молодых. Они порой заражены псевдомодернизмом, когда импонирует прежде всего оригинальность формы. Когда режиссер в каждой сцене бьет вас, так сказать, по носу, словно говоря: «Не забываете обо мне! Я хоть и за кулисами, но существую!» Но вот три года назад тебя назначили главным режиссером. Ты помнишь свои первые шаги?

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Помню. Меня подстерегала еще одна опасность — люди театра знают ее — «игра в режиссуру». Иной раз для меня — вразрез с традициями школы — было важнее настоять на своем, заставить сделать что-то так, как я хочу, независимо от творческой природы артиста. «Прессинг по всему полю», как говорят в хоккее. Сейчас я почувствовал, что и это было во мне... Идя путем такой «волевой» режиссуры, я каждый раз проигрывал, пока в какой-то счастливый миг не удался самого себя «схватить за фалды»...

Но одновременно я продолжал ставить спектакли, и постепенно для меня актеры открывались с неожиданной стороны. Многие, производившие впечатление очень слабых — просто балласта, оказались не только на своем месте, но продемонстрировали совершенно новые грани. Например, бывший герой стал прекрасным характерным артистом с колоссальным юмором и с большим диапазоном, чем в прежнем амплуа. Поэтому резко изменился мой подход к актерам.

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Попробуем в этом разобраться. У впервые назначенных главных режиссеров — особенно молодых — очень распространена болезнь, какую ты правильно в себе самом подметил: дайте мне ключи от здания, как бы говорит режиссер, и я наберу всю труппу заново. Но это путь ложный. Самое главное — открыть сначала все возможности коллектива, всех расставить по своим местам, затем обнаружить пустые ячейки и постепенно начать их заполнять.

И только тогда, когда ты прошел — есть такой старый театальный термин — у большой части труппы, ты доказал свое право на реформы. Репетиция и спектакль — вот главные козыри любого режиссера. Как ты

можешь кого-то в чем-то убедить, если сам еще не сделал нечто такое, что находилось бы выше прежнего уровня? Кто тебе поверит? А если ты создал это «нечто», значит, уже приобрел право на чем-то настаивать.

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Мне здесь нечего добавлять. Но с чего же надо начинать, придя в новый театр?

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** С основного. В чем заключается отличие дурного театра от хорошего? В том, какие в нем царствуют законы. И этические, и эстетические. Потому

**А. ТОВСТОНОГОВ.** А что меня беспокоит? Вроде один спектакль бывает хуже, другой лучше, но получается, что я все время опираюсь на трех-четырех артистов. А я обязан охватить... этим...

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Брожением.

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Да, брожением — всех. Во всяком случае — большинство...

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Надо еще, чтобы были «артисты-катализаторы». В каждом коллективе. Обязательно. В БДТ это Е. Лебедев, С. Юрский,

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Ясней некуда...

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** А что ты считаешь главным в работе с актером?

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Главное — отгадать природу его дарования. По-моему, так. Чем дальше, тем больше эта проблема становится для меня основной. У каждого актера, я убежден, есть целая палитра красок, и надо уметь пользоваться всеми цветами... Мне кажется, для этого надо самому режиссеру иметь, так сказать, актерскую душу.

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Дело не

ко важно не ошибиться, потому что очень опасно притворяться стариком, когда между «шкурой» образа и актером проходит не только игла, а целый верблюд, как говорил один старый артист.

**А. ТОВСТОНОГОВ.** И все-таки есть ли какая-то закономерность в назначении на роль?

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Однозначный ответ трудно дать. Каждый раз это — сопряжение личности актера и характера роли, оно всегда находится в области «некоего угадывания»...

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Чему как раз научить нельзя.

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Чему научить нельзя. Надо просто знать актерскую природу, личность данного актера, рядом с которым ты прожил много лет, — только все это может помочь правильно решать подобного рода задачи... И все равно ошибешься.

**А. ТОВСТОНОГОВ.** А вот такой «случай главного»: как режиссер он человек способный, а администратор — никудышный...

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Такой режиссер может натворить много бед на посту главного. Много бед. Как ни талантлив. Но надо иметь в виду и другое. Многие думают: талант плюс административные качества и есть, мол, главный режиссер. Но не на слове «организатор» я бы делал акцент. Зато принципиальность, последовательность, абсолютная — как точнее сказать? — честность в искусстве — как раз те свойства, которые, мне кажется, делают режиссера главным. Поэтому совсем не в формуле «...плюс администратор» вижу я идеал художественного руководителя театра, а — в его идейной убежденности, твердости его эстетических и этических позиций.

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Я помню, на одном из первых занятий нам сразу сказали, что профессии главного режиссера научить нельзя...

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Вообще ведь театральным институт научить и режиссуре не способен. Можно обучить ремеслу, а искусству — нет. Именно с этого я всегда начинаю первое занятие: никто не берет вас научить. Так же как в любом литературном институте, я убежден, нельзя «выучить на писателя»...

У меня есть еще вопрос. Сейчас в «Литературной газете» идет «дискуссия об аншлагах». Вот скажи, как все-таки тебе удалось привлечь зрителя в театр?

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Три года назад я пришел в театр. Что идет? «Маскарад», «Бесприданница»... Все билеты проданы, а людей в зале нет. Выясняется интересная система: план делается, потому что абонементы распределяются принудительно, а зритель «голосует ногами» — не идет. Иллюстрация, так сказать, к разговору об аншлагах.

Первая моя постановка — «Прощание в июне», для которой нужно создать ту атмосферу, о которой мы только что говорили. Спектакль поставлен. Что я вижу? Первый премьерный зритель принял хорошо. Я имею за плечами сотни спектаклей «Прощания...» с полными залами в Москве, а здесь на следующий день — ползала.

Почему? Оказывается, в театре шло «Прошлым летом в Чулимске» того же Вампилова, где, когда ставили пьесу, даже не знали названия — потерялся титульный лист!!! И уже как-то дискредитировали Вампилова... Через два спектакля опять Вампилов — «Старший сын», и он уже идет с успехом.

А в промежутке были «Энергичные люди» Шукшина, которые вызвали большой интерес. И «Энергичные люди» послужили переломом — к нам пошел зритель. Сразу после этого мы поставили и «Точку зрения» Шукшина — впервые на советской сцене.

Затем к тридцатилетию Победы мы поставили инсценировку «Молодой гвардии». Старались сделать спектакль с яростью против забвения, и здесь прекрасно сработали наши молодые актеры, которые заглянули вот этой вот яростью. И потом я понял, что спектакль должен быть необыкновенно зрелищным.

Сейчас что-то потихонечку, очень медленно сдвигается — во всяком случае, часто мы слышим, что билетов не достать. Постепенно меняется отношение к театру... И мы, конечно, отказались от абонементов. Напрочь.

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Ты коснулся самого главного в жизни театра — проблемы репертуара, последовательности идейной и художественной линии, подлинного качества спектаклей и тем самым — борьбы за зрителя. Но что, кстати, интересно? Должно быть, идеальных новых пьес нет. Но найти художественно достаточно высокую, наиболее близкую данному театру и отвечающую его принципам современную пьесу — это должно быть, так сказать, чертой характера главного режиссера. Если он этим даром не обладает, то развалит театр в течение даже небольшого времени. И примеров тому множество: и в Москве, и в Ленинграде, и в других городах, где угодно.

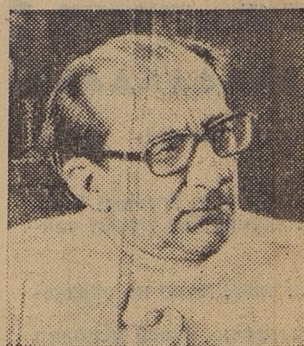
Нужно сказать, что зритель, как ни странно, тонко чувствует направленность репертуарной линии, и отсюда-то и возникает подлинный интерес к художественному коллективу. Тогда театр становится общественным явлением. Последовательность здесь такая: вначале возникает интерес к театру, потом — уважение к тому, что в нем происходит, и уже как последний подарок — любовь зрителя. Я бы так разграничил это по стадиям.

Думаю, три года — слишком маленький срок, чтобы подводить итоги. Я уже больше двадцати лет работаю в БДТ, но до сих пор не считаю многие вопросы решенными. При том, что у театра есть и устоявшаяся репутация, и, смею думать, есть и любовь зрителя. Тем не...

Главное, мне кажется, — не обманывать зрителя и обращаться с ним, как с равным. Надо помнить: что интересно тебе, то интересно и ему. Таков процесс завоевания зрителя, и другого пути здесь нет. Но это одновременно еще и процесс становления художника.

Запись диалога и фото Григория ЦИТРИНЯКА

## ПРО ИГЛУ И ВЕРВЛЮДА



Диалог  
Георгий ТОВСТОНОГОВ —  
Александр ТОВСТОНОГОВ  
О «СЕКРЕТАХ»

### РЕЖИССЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

Есть хорошо известная читателю рубрика «Репортер меняет профессию», но этот диалог в пору публиковать под рубрикой «Режиссер меняет профессию». Когда «по делам службы» корреспондент «ЛП» пришел в номер гостиницы, где остановился главный режиссер Тбилисского русского драматического театра имени А. С. Грибоедова Александр Товстоногов, то застал там и народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии Георгия Александровича Товстоногова, пришедшего повидаться с сыном. Узнав о цели визита, Товстоногов-старший сказал: «Вас интересуют секреты режиссерского мастерства? Хотите, я за вас спрошу его?»



что этические законы, существующие в труппе, влекут за собой и эстетические. Сразу же! И первая задача главного режиссера — создать определенные законы, на которые все будут ориентироваться.

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Это единственно плодотворный путь еще и вот почему: просто добротный и успешный спектакль, то есть ремесленно грамотно сделанный... этого слишком мало для искусства.

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Если в театре нет того, что называется творческой атмосферой, то он ничего не стоит.

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Знаем мы и такие примеры. Казалось, были «крепкие» спектакли, но с каждым сезоном развал театра становится все более явным...

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Потому что театр был заквашен на ремесле, а не на искусстве. В какой-то момент пришел такой режиссер — имярек, — сделал «крепкие», как ты выразился, спектакли, все вроде бы в порядке... А искусства, раскрепощенного творчества, незримого художественного союза людей, которые заражены одной идеей и делают общее дело, — этого нет. Есть только диктат...

О. Борисов. Вокруг них создается «силовое поле» таланта, которое «намагничивает» всех.

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Но, наверное, не каждый, даже очень способный, режиссер может быть главным?

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Я думаю, нужны какие-то природные данные — как для артиста, так и для режиссера. И обязательно должна присутствовать еще и этическая высота личности. То есть в театре необходимо создать климат доверия. Ты можешь ошибаться, как всякий человек, — и коллектив, как ни странно, имеет свойство прощать подобные ошибки, если только не подозревает в твоих решениях «боковых» мотивов. Вот пример: труппа может считать назначение артистки Икс на роль неверным. Но коллектив этот прости, если сочтет творческим заблуждением режиссера. Если же он усмотрит в решении нечто, не имеющее отношения к искусству, — что угодно, — то этого коллектив не простит никогда. Чистота помыслов и есть та этическая высота, которая создает авторитет и без которой нет главного режиссера. Ясно ли я говорю?

только в ней: ты уже говорил, что надо раскрепостить актера. Интересно, скажем, давать роль «на преодоление»...

**А. ТОВСТОНОГОВ.** Я как раз хотел добавить, что история театра знает много трагических ошибок в использовании актера. И один из самых плодотворных путей, чтобы их избежать, — давать роль на преодоление привычного амплуа. Это же поразительно, как Стрельчик от «голубого» героя вдруг пришел к такому неожиданному повороту!

**Г. ТОВСТОНОГОВ.** Тут целая история, полезно ее знать. Когда мы приступили к постановке «Цены» Миллера, в театре работал хороший артист Корн, ему было за шестдесят, и он очень подходил для роли старого комиссионера. Но я понимал: интереснее, чтобы комиссионера сыграл сорокалетний тогда Стрельчик, потому что здесь есть дистанция между личностью артиста и героем, а магия перевоплощения всегда волшебнее, чем просто достоверность старости. Толь-