

Г. ТОВСТОНОГОВ. Сквозная тема нашего разговора, как вы ее определите?

В. РОЗОВ. Ну, давайте определим ее так: что нужно нашему театру для его развития?

Г. ТОВСТОНОГОВ. Тогда, может быть, начнем с того, что театральное искусство необычайно связано с временем, с тем, чем сегодня живет зрительный зал. Что сегодняшний режиссер непременно должен быть представителем зрителя, его полпредом — с выбора пьесы и до премьеры. Ты должен все время ощущать будущее дыхание зрительного зала, чувствовать интересы и волнения зрителя, знать, что происходит у него в душе. Если нет этого, мне кажется, театр не может быть по-настоящему современным.

Уровень сегодняшнего театрального искусства должен быть высок, как никогда. Потому что требования зрителя все время растут. Я это ощущаю просто физически.

В. РОЗОВ. И я это ощущаю, сидя в зрительном зале. Я вижу, как изменилась реакция зала на постановках некоторых пьес.

Г. ТОВСТОНОГОВ. А актерское исполнение? Если раньше эстетическая оценка была уделом, так сказать, театральной элиты, то теперь любой заметит, как весь зал чувствует малейшую неточность, которую раньше прощал. Он становится все требовательнее в оценке лица сегодняшнего театра. И тут нельзя не вспомнить, что один из важнейших элементов творческой физиономии театра — его репертуар.

В. РОЗОВ. Лично меня в драматургии, конечно, интересует то, что напишут Арбузов, Штейн, Салынский, Макаёнок, Зорин, Алешин, Володин, Думбадзе, Радзинский... Только каждый из них — те, кого я назвал, и еще многих сюда можно причислить — это драматурги состоявшиеся. Но самые большие мои ожидания связаны с будущим, с появлением совсем новых имен в драматургии. Потому что давление молодых — это непременно новый, свежий, неожиданный голос. И главная причина того, что хороших пьес и хороших постановок чрезвычайно мало, — в малом числе молодых драматургов. Театры слабо работают с авторами, многие практически вообще перестали работать с ними, забыв, как важен для роста драматурга тесный союз с театром. Я сужу по своей личной судьбе.

Двадцать с лишним лет назад я принес довольно малокровную пьесу «Бе дружья» в Центральный детский театр, попал в интересный театральный коллектив — со Сперантовой, Чернышевой, Перовым и другими, попал к Ольге Ивановне Пыжовой и Борису Владимировичу Библикову. Я работал с ними вместе на кандай репетиции чуть ли не год и доводил пьесу до того состояния, когда она могла называться пьесой. Для меня это была высшая школа.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Примерно в этот период в том же Центральном детском театре я работал над инсценировкой повести комсорта Ирины Ирощниковой «Где-то в Сибири». Это был просто очерковый материал, увиденный свежим глазом, но в нем начисто отсутствовало что-либо похожее на драматургию. И вот вместе с Ириной Ивановной в течение полугода пьеса создавалась, и вышел...

В. РОЗОВ. Чудесный спектакль, я очень хорошо помню. Свежий, интересный...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Которого без театра, может быть, и не было бы.

В. РОЗОВ. А я уж не говорю о своей второй пьесе — «Страница жизни»: для меня счастье было работать с Марией Осиповной Кнебель, работать — и опять учиться писать.

Я знаю, есть люди, которые говорят: «Нечего баловать автора — он должен

Когда Станиславский принял к постановке «Власть тьмы» Толстого, то ему показалось, что пьеса недостаточно хороша и не так написана, как надо. Толстой был в зените славы, даже выше зенита, но Станиславский осмелился просить его переделать ряд сцен. И Толстой с театром доделывал пьесу. Лев Николаевич Толстой!

Г. ТОВСТОНОГОВ. Благодаря содружеству драматурга и театра мы имеем «Бронепоезд 14-69», «Любовь Яровую», «Оптимистическую трагедию» и еще многое другое. Мы имеем целый ряд пьес, которые сегодня называют классикой советского театра.

В. РОЗОВ. Это, если можно так выразиться, естественная творческая редакция пьесы в театре. Сейчас работа с авторами происходит чаще всего в репертуарно-редакторских коллегиях министерств культуры. Пусть работают и коллеги, и театры — это только облегчит путь пьесы к сцене.

У нас почти четыреста театров. Четыреста! Поле деятельности для драматургов нескончаемое. Но новых, новых имен слишком мало... Вот Рошин появился как драматург...

Г. ТОВСТОНОГОВ. В Иркутске — Вампилов, хорошо чувствующий театр и драматургию. Кстати должен сказать, что меня никогда не оставляло ощущение потенциального богатства и в то же время неиспользуемых ресурсов.

Волнует меня на сегодняшний день пассивность театров в борьбе за приход в драматургию талантливых прозаиков, чья проза свидетельствует о глубоком знании жизни и ощущении подлинных конфликтов. У нас не хватает темперамента и терпения добиться активного участия в драматургии таких писателей, как С. С. Смирнов, Ч. Айтматов, Ф. Абрамов, Д. Гранин и др. Я считаю, что по большому счету мы отвечаем за то, что, появляясь на сцене, далеко не все выглядят так крупно, как на страницах книг и журналов. Убежден, что литература — наш резерв! Работа нашего театра с молодыми писателями Л. Жуховицким и Р. Ибрагимбековым подтвердила мои ощущения.

В. РОЗОВ. Как это хорошо для нашей театральной жизни — появление в Москве двух новых театров: «Современника» и Театра на Таганке.

Я говорю так потому, что и это еще очень важно для драматургов: разнообразие театральных организаций.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, это тесно связано и с проблемой режиссуры. Курсы повышения квалификации режиссеров, которые сейчас существуют, или лаборатории ВТО — вещи, конечно, полезные. Но что тут особенно важно? Студия. Как возникли Вахтангов или Завальский?

В. РОЗОВ. Студия. И студия Хмелева. И студия Дикого.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Где, как не в нашей стране, должны развиваться новые театральные студии, коллективы, имеющие что сказать? У нас столько дворцов культуры, столько молодых артистов, они с наслаждением объединяются вокруг какой-то яркой молодой индивидуальности. Настоящий театр может возникнуть везде — большое искусство от адреса не зависит.

А как важно сопряжение режиссера с коллективом... Вот пример: Хомский прекрасно работал в Риге. На этом основании его пригласили в Ленинград, в Театр имени Ленинского комсомола, где совершенно другая среда, другая поэма, даже другое помещение — огромное... Вроде все там у него получалось не очень складно. Но это, по счастью, не определило его судьбу и, возглавив Московский тиз, он снова расцвел.

Если этот момент сопряжения с коллективом не учитывать при назначении нового руководителя, только худшее из конфликтов.

В этой связи меня всегда волнует и смена выразительных средств — и в нашем деле, и в нашем. Новые условия вызывают и новые качества конфликтов.

мерно, если бы я писал пьесу, которая лично мне не нравилась...

У нас порядочно молодых хороших режиссеров, но некоторые довольно много коучут из театра в театр. Все-таки давайте вспомним фамилии и здесь.

Ленинградцы Опоков, рижанин Шалиро, прекрасный поставивший «Город на заре» Арбузов и «Последние» Горького, Юрий Киселев в Саратовском тизе...

Вот появился в «Современнике» Фокин. Вот на ту же букву — Фоменко, как хорошо его спектакль «Король Матиуш Первый» в Центральном детском театре имени Моссовета «Теркина» и «Эдит Пиаф» поставил Шедрин. В Центральном детском хорошо показал себя Лесь Танюк, а потом стал бродить по другим театрам. Чуть постарше ленинградцы Корогодский, москвич Хейфец, Марк Захаров — очень интересный режиссер...

ком случае, кажется — очень чувствую движение нового. Поэтому и я мучительно ищу новых способов выражения — в старой вроде форме, но, бесспорно, нового.

Я уже давно говорю, что являюсь сторонником психологического театра. Я считаю, что театр говорит своим собственным языком, и это — язык чувств, он гораздо более универсален, чем любой другой, в том числе прямая разговорная речь. Словарный состав нашего языка чрезвычайно богат, но «словарный состав чувств» богаче в 10 000 раз.

Вот я иду по улице, стою двое и разговаривают на каком-то языке, для меня совершенно непонятном. Я прохожу мимо, я не понимаю ничего. А дальше я вижу: стоят парень и девушка, она заливаясь слезами и рыдая, уронив голову ему на плечо, а парень гладит девушку по голове и что-то неслышно шепчет на ухо... Я все по-

трясло, как потрясает всякое благородство и высота человеческих чувств. Ну, разумеется, воздействие через мысль... Но есть режиссеры и драматурги, которые придают воздействию на разум чрезмерное значение, как будто мы не знаем заблуждений мысли...

Эмоционально же заблуждаться почти невозможно, хотя случаются эмоциональные вихри, бури, вызванные определенными обстоятельствами...

Г. ТОВСТОНОГОВ. В любви сколько ошибок происходит...

В. РОЗОВ. В любви ошибок не бывает.

Г. ТОВСТОНОГОВ. То есть как это?

В. РОЗОВ. Или любят, или не любят.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Любят, но, оказывается, не того...

В. РОЗОВ. Нет, этого не бывает. Как можно любить «не того»?

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но

нимаешь? — но они вызываются другими средствами.

В. РОЗОВ. Вот мы с вами какие разные: я тоже это все видел, что видели вы... Но вот я смотрел очень хорошую постановку «Кориолана». Там эпизод есть — во время боя Кориолан с мечом танцует так примерно, как Уланова в «Жизели»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Так. Это вы не совсем точный прием употребили сейчас в споре. Во-первых, «Кориолан» — не сам Брехт, постановщик — его ученики М. Бекверт и И. Теншерт. Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матушке Кураж» с Еленой Вайгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все новые эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле рождались. Я, например, получил эмоцио-

чаях мне больше хочется ставить ваши пьесы, чем когда я вижу комматную, так сказать, пьесу «консерватора», как вы сами себя называли. Ведь ваше существо никогда от вас не уйдет, как не уйдет и правда чувств, и все прочее, чем вы сильны как драматург. Я всегда с вами, когда вы ведете линию своих героев, она понятна и прозвучит меня, но мне не во всех ваших пьесах хватает этого, такого мой вам счет. Позвольте предельно его лично, не публикуя...

В. РОЗОВ. Нет, почему же, это ведь правда... Для себя когда-то я считал так, да и сейчас считаю, что сила мышца драматурга измеряется таким прибором: насколько сильно он может сдвинуть время и пространство. В одной комнате за несколько часов я все выражу — вот это...

Сначала я растекаюсь: эта картина будет там, эта здесь, эта — в третьем месте. Потом думаю: зачем там, когда можно тут же? Я вот сейчас новую пьесу пишу. Я ее даже хотел озаглавить так: «Диалоги в разных местах». Может быть, я такую пьесу-растрепу и напишу. Может быть. Но сейчас она у меня, прокладывая, опять сболталась.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Вот я про что говорю, Виктор Сергеевич: мне совсем не обязательно нужно много мест действия — я бы не хотел так просто быть понятым. Я продолжаю говорить о поисках путей воздействия на зрителя. Пусть иногда бывают потери, но обязательно надо искать.

В. РОЗОВ. Да, надо, и я с удовольствием смотрю, как делают другие. Но, грешник, я-то это люблю у других, а когда сам начинаю, мне становится смешно — думаю: чем я занимаюсь? Фокусник я. Кно...

Мне кажется, что нужно писать так: он сидит на стуле, пьет чай и говорит: «Куда это ты собралась?» — «А что?» — «Ну, уж если я спрашиваю, так изволь мне ответить: куда ты собралась?» — «А я тебе не отвечу!» И реплика: «Вышла, хлопнув дверью». Все. Пьеса началась.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Примерно так у вас начинается «Традиционный сбор».

В. РОЗОВ. Самое старомодное, верно? Но я же не могу писать, как не чувствую, да? Вероятно, другие будут писать по-другому, но я пишу так...

Я знаю, что вы любите острую театральную форму, и я тоже чрезвычайно ее люблю, вашу острую театральную форму. Мне, например, ваш «Генрих» очень понравился, очень. Эта разбросанная театральная форма, мысль громадная, игра многих актеров просто великолепная... Но мне очень понравился и «Мещане», где все происходит, в общем, в одной комнате. Кстати, я считаю, что в «Мещанах», поставленных для телевидения, вы нашли совершенно новые формы. Просто замечательно...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Спасибо. Есть один поворот разговора, которым мне хотелось бы с вами поделиться... Я хочу привести пример.

Однажды мы с племянником пошли в музей, в одном из залов подошли к картине современного художника и тихо, не громче, чем сейчас с вами говорим, обсуждали ее достоинства. Вдруг совершенно незнакомая женщина вторгается в наш разговор. Но на какой ноте! Трудно передать ту ноту и ту ярость, с какой она набросилась на нас, «Безобразия!» — кричала она. — «Всерьез обсуждают такую то маэстро!» — и так далее. Остановить эту сцену было невозможно...

Откуда эта неприязнь к непривычному?

В. РОЗОВ. Это, наверное, по Павлову, по Ивану Петровичу. У людей с течением времени в мозгу образуются так называемые...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Мне

ния — на книгу, фильм, пьесу. Порой даже не хочется возражать, потому что понимаешь: все равно толку мало... Как в анекдоте, который вы, наверное, знаете: «Почему вы всегда так хорошо выглядите?» — «А я никогда не спорю». — «Неужели не спорите?» — «Спорю, спорю, спорю»...

Но в творчестве надо обязательно спорить, иначе — штампы, а вы ведь знаете силу штампа.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Знаю... Я только что поставил «Ревизора». До того ни один из актеров не играл никогда в жизни тех ролей, которые ему дали, и я никогда не ставил этой пьесы. Но я, и артисты в процессе репетиций с трудом преодолевали инерцию знакомых театральных гримас и интонаций...

В. РОЗОВ. Кстати, есть еще один аспект: мне кажется, и режиссеры, и драматурги должны быть в силу своих возможностей на уровне современного развития, научного в том числе; и это делает их современными. Мне посчастливилось видеть в Лондоне Лоренса Оливье в «Плоской смерти» Стриндберга. Чем современна его игра?

Он играет вралю, играет неверного мужа своей милой, добродетельной жены. У добродетельной жены есть ухаживающий за ней буржуа с бриллом. Он говорит ей: «Брось ты этого фанфарона!»

Вся пьеса перевернута: Оливье играет человека, у которого, очевидно, такие гены и он несет «крест генов». Он врет, но взгляд его вдруг останавливается, умом он понимает, что с ним происходит, но сопротивляться не может. Когда он выбегает в дверь, то чувствуешь, что он там, наверное, обхватил сейчас водосточную трубу и рыдает от бессилия... И зритель любит его, зритель говорит милой, добродетельной жене: «Да ты не за того ли пузатого пойдешь? Ты люби этого — страдальца!»

Некоторые критики не понимают, что наши симпатии, нашу любовь мы часто отдаем тому, кому можем сочувствовать. «Она меня за муки полюбила, а я ее — за сострадание к ним». А критик замечает: «В пьесе у героя неустойчивая судьба...» Милый критик, не беспокойся: актер, исполняющий роль, разгиримруется и пойдет домой ужинать, но автору нужно сказать что-то «неустойчивыми судьбами», чтобы судьбы сидящих в зрительном зале были устроены, ведь зритель не разгиримруется — ему жить дальше. Автору важно, чтобы люди вышли из театра чище, уверенней, мужественней.

Когда мы еще учились в театральной школе, у нас в гостях была Рыжова Варвара Николаевна, великая актриса Малого театра. Одна студентка спросила ее: «С чего вы начинаете работу над ролью?» Рыжова ответила: «Со слез, милашка, со слез». Это правда — со слез начиналась наша работа. То есть с неуверенности, с мыслей о том, что ничего не получится, что ты выдохся, с сомнениями во всем.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Вы правы, вы правы.

В. РОЗОВ. Я представляю себе вас перед премьерой — шутка ли, вокруг идет шум: «Товстоногов выпускает спектакль...» Ну, поставил пьесу Сидоров. Мы идем, говорим: «Ай да Сидоров!» Но выпускает Товстоногов — и начинается, и начинается «А-а...» Да вы знаете... Нет, «Мещане» все-таки у него были лучше... Э-э, знаете, есть какие-то элементы, но чисто нового не так уж много... Большой, конечно, режиссер, но уже сработался...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Пришло время новых...

В. РОЗОВ. Говорят так, верно?

Г. ТОВСТОНОГОВ. Да.

В. РОЗОВ. А как же! А самое главное вот что:

ДИАЛОГ О ТЕАТРЕ

Драматург В. РОЗОВ —

режиссер Г. ТОВСТОНОГОВ



нимаю, и у меня подкапывает к горлу комок. Потому что это разговор на языке чувств, а наш язык со всем своим богатым словарным составом — азбука Морзе для выражения чувств.

Если я пишу пьесу, то ищу те слова, их сочетания, ту ленту азбуки Морзе, которая позволит актеру выразить состояние героя пьесы. Поэтому лексика и синтаксис драматурга могут называться даже странными и неожиданными, главное — выбить на ленте дорожку чувств...

Язык чувств универсален и интернационален. Глядя спектакль на любом языке мира и зная азбуку, можно понять весь спектакль. Я уже вижу — ревнует, недогадет, подозревает и так далее. А если я буду слушать какой-нибудь доклад, то, даже зная начало, ничего не пойму.

Поэтому, возвращаясь к консерватизму, я должен сказать, что признаю и театр интеллектуальный, но считаю его в какой-то степени обидным. По-настоящему театр состоялся тогда, когда произошло потрясение.

Г. ТОВСТОНОГОВ. У меня есть возражение... Понимаете, я совершенно согласен с вашей посылкой: я тоже за театр глубинного психологического содержания. Но он может быть разным. Вот, скажем, Брехт, который утверждает, что сегодня только мысль может взволновать и что в конечном счете она будет действовать на чувства. Изменился, по существу, способ.

Художественный театр начала века и «Современник» сегодня — и тот психологический театр, и этот, но средства-то совсем другие, они обновляются.

В. РОЗОВ. Да, здесь я целиком согласен.

Г. ТОВСТОНОГОВ. И интеллектуальный театр, он тоже в конечном счете эмоциональный, если это хороший интеллектуальный театр. Просто воздейст-

сколько раз человек обнаруживает, что объект любви...

В. РОЗОВ. Нет, нет, это проходит любовь. Влюбленный не обнаруживает ничего, кроме прелести.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, но я дружу с человеком — вот другая эмоция, пожалуйста. — и потом в нем разочаровываюсь. Здесь была ошибка, о которой мне сигнализирует мозг.

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разложили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал даст мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!» «Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, что такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит и тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас и на это в большой степени...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Мне

нальную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водовоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцию...

Здесь опять речь идет о средствах. А театр немозимоциональный я не признаю, как и вы. Тут нам не удастся поспорить. (Но способ выражения должен быть обогащен, он должен быть усложнен вместе с духовным ростом зрителя, с тем, как он меняется. Зритель смотрит массу вещей, которых десять лет назад не видел. Огромное количество информации воздействует на него, и если мы чуть-чуть отстанем — именно в способах, именно в том, какими путями воздействовать на те подкорковые вещества, которые вызывают эмоцию...

В. РОЗОВ. Вот если вы бросили бы упрек мне как драматургу, я сказал бы: из-за телевидения, радио, кино и прочих средств информации в пьесах сейчас нужно немного говорить — зритель все ведь понимает...

Г. ТОВСТОНОГОВ. О! **В. РОЗОВ.** ...с четверти слова. Не надо даже полуслова. Вот что новое в моей практике: я не должен быть многословным. То, что новые средства выражения приходят в театры, я целиком согласен. Но едва заменю мою любимую эмоцию выражением только чисто словесным...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Мне

песни и до премьеры. Ты должен все время ощущать будущее дыхание зрительного зала, чувствовать интерес и волнения зрителя, знать, что происходит у него в душе. Если нет этого, мне кажется, театр не может быть по-настоящему современным.

Уровень сегодняшнего театрального искусства должен быть высок, как никогда, потому что требования зрителя все время растут. Я это ощущаю просто физически.

В. РОЗОВ. И я это ощущаю, сидя в зрительном зале. Я вижу, как изменилась реакция зала на постановках некоторых пьес.

Г. ТОВСТОНОГОВ. А антересное исполнение? Если раньше эстетическая оценка была уделом, так сказать, театральной элиты, то теперь любой заметит, как весь зал чувствует малейшую неточность, которую раньше прощал. Он становится все требовательнее в оценке лица сегодняшнего театра. И тут нельзя не вспомнить, что один из важнейших элементов творческой физиономии театра — его репертуар.

В. РОЗОВ. Лично меня в драматургии, конечно, интересует то, что напишет Арбузов, Штейн, Салынский, Макаёнок, Зорин, Алешин, Володин, Думбадзе, Радзинский... Только каждый из них — те, кого я называл, и еще многих сюда можно причислить — это драматурги состоявшиеся. Но самые большие мои ожидания связаны с будущим, с появлением совсем новых имен в драматургии. Потому что появление молодых — это непременно новый, свежий, неожиданный голос. И главная причина того, что хороших пьес и хороших постановок чрезвычайно мало, — в малом числе молодых драматургов. Театры слабо работают с авторами, многие практически вообще перестали работать с ними, забыв, как важен для роста драматурга тесный союз с театром. Я сужу по своей личной судьбе.

Двадцать с лишним лет назад я принес довольно малокровную пьесу «Ее друзья» в Центральный детский театр. Попал в интересный театральный коллектив — со Сперантовой, Чернышевой, Перовым и другими, попал к Ольге Ивановне Пыжовой и Борису Владимировичу Бибикову. Я работал с ними вместе на каждой репетиции, что ли не год и доводил пьесу до того состояния, когда она могла называться пьесой. Для меня это была высшая школа.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Примерно в этот период в том же Центральном детском театре я работал над инсценировкой повести комсорга Ирины Ирошниковой «Где-то в Сибири». Это был просто очерковый материал, увиденный свежим глазом, но в нем начисто отсутствовало что-либо похожее на драматургию. И вот вместе с Ириной Ивановной в течение полугода пьеса создавалась, и вышел...

В. РОЗОВ. Чудесный спектакль, я очень хорошо помню. Свежий, интересный...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Которого без театра, может быть, и не было бы.

В. РОЗОВ. А я уж не говорю о своей второй пьесе — «Страница жизни»: для меня счастье было работать с Марией Осиповной Кнебель, работать — и опять учиться писать.

Я знаю, есть люди, которые говорят: «Нечего баловать автора — он должен принести готовую пьесу, тогда он драматург». Нет, к сожалению, это не соответствует исторической картине совместного развития драматургии и театра.

Как работал над пьесами Мольер, мы не знаем. И доподлинно ли что-нибудь Шекспир во время репетиций, тоже не знаем. Известно только то, что потом осталось, — окончательный текст. Но мы знаем, что рождался он в живом театре. Я хочу привести еще один пример, который сегодня даже кажется удивительным, хотя он известен достаточно широко.

быв Яровую», «Оптимистическую трагедию» и еще многое другое. Мы имеем целый ряд пьес, которые сегодня называют классикой советского театра.

В. РОЗОВ. Это, если можно так выразиться, естественная творческая редактур пьесы в театре. Сейчас работа с авторами происходит чаще всего в репертуарно-редакторских коллегиях министерств культуры. Пусть работают и коллегия, и театры — это только облегчит путь пьесы к сцене.

У нас почти четыреста театров. Четыреста! Поле деятельности для драматургов неслыханное. Но новых, новых имен слишком мало... Вот Рошин появился как драматург...

Г. ТОВСТОНОГОВ. В Иркутске — Вампилов, хорошо чувствующий театр и драматургию. Кстати должен сказать, что меня никогда не оставляло ощущение потенциального богатства и в то же время неиспользуемых ресурсов.

Волнует меня на сегодняшний день пассивность театров в борьбе за приход в драматургию талантливых прозаиков, чья проза свидетельствует о глубоком знании жизни и ощущении подлинных конфликтов. У нас не хватает темперамента и терпения добиться активного участия в драматургии таких писателей, как С. С. Смирнов, Ч. Айтматов, Ф. Абрамов, Д. Гранин и др. Я считаю, что по большому счету мы отвечаем за то, что, появляясь на сцене, далеко не все выглядят так крупно, как на страницах книг и журналов. Убежден, что литература — наш резерв! Работа нашего театра с молодыми писателями Л. Жуховицким и Р. Ибрагимбековым подтвердила мои ощущения.

В. РОЗОВ. Как это хорошо для нашей театральной жизни — появление в Москве двух новых театров: «Современника» и Театра на Таганке.

Я говорю так потому, что и это еще очень важно для драматургов: разнообразие театральных организаций.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, это тесно связано с проблемой режиссуры. Курсы повышения квалификации режиссеров, которые сейчас существуют, или лаборатории ВТО — вещи, конечно, полезные. Но что тут особенно важно? Студия. Как возникли Вахтангов или Завладский?

В. РОЗОВ. Студия. И студия Хмелева. И студия Дикого.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Где, как не в нашей стране, должны развиваться новые театральные студии, коллективы, имеющие что сказать? У нас столько дворцов культуры, столько молодых артистов, они с наслаждением объединяются вокруг какой-то яркой молодой индивидуальности. Настоящий театр может возникнуть везде — большое искусство от адреса не зависит.

А как важно сопряжение режиссера с коллективом... Вот пример: Хомский прекрасно работал в Риге. На этом основании его пригласили в Ленинград, в Театр имени Ленинского комсомола, где совершенно другая среда, другая почва, даже другое помещение — огромное... Вроде все там у него получалось не очень складно. Но это, по счастью, не определило его судьбу и, возглавив Московский тюз, он снова расцвел.

Если этот момент сопряжения с коллективом не учитывать при назначении нового руководителя, только случайно может дать хороший результат...

В. РОЗОВ. Вот Товстоногов пришел в ВДТ — это, конечно, случай сопряжения, счастливейший не только для него, но и для театра. Он, как вы все-таки еще и так перешерстил в перебрал этот добротный материал...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Это было довольно сложно, и такое можно сделать только один раз в жизни.

В. РОЗОВ. Я думаю, я представляю себе самого чувственного режиссера, который работает в театре, где ему не по душе. Это при-

ту же букву — Фоменко, как хорошо его спектакль «Король Матиуш Первый» в Центральном детском театре имени Моссовета «Теркина» и «Эдит Пиаф» поставил Щедрин. В Центральном детском театре хорошо показал себя Лесь Танюк, а потом стал бродить по другим театрам. Чуть постарше Ленинградский Корогодский, москвич Хейфец, Марк Захаров — очень интересный режиссер...

ДИАЛОГ О ТЕАТРЕ



Драматург **В. РОЗОВ** —

режиссер **Г. ТОВСТОНОГОВ**

нимаю, и у меня подкатывает к горлу комочек. Потому что это разговор на языке чувств, а наш язык со всем своим богатым словарным составом — азбука Морзе для выражения чувств.

Если я пишу пьесу, то пишу те слова, их сочетания, ту ленту азбуки Морзе, которая позволит актеру выразить состояние героя пьесы. Поэтому лексика и синтаксис драматурга могут называться даже странными и неожиданными, главное — чтобы на ленте дорожки чувств...

Язык чувств универсален и интернационален. Глядя спектакль на любом языке мира и зная языки, можно понять весь спектакль. Я уже вижу — ревнует, негодует, подозревает и так далее. А если я буду слушать какой-нибудь доклад, то, даже зная начало, ничего не пойму.

Поэтому, возвращаясь к консерватизму, я должен сказать, что признаю и театр интеллектуальный, но считаю его в какой-то степени обедненным. По-настоящему театр состоялся тогда, когда произошло потрясение.

Г. ТОВСТОНОГОВ. У меня есть возражение... Понимаете, я совершенно согласен с вашей посылкой: я тоже за театр глубокого психологического содержания. Но он может быть разным. Вот, скажем, Брехт, который утверждает, что сегодня только мысль может взволновать и что в конечном счете она будет действовать на чувство. Изменился, по существу, способ.

В. РОЗОВ. Я думаю, откровенно говоря, что никогда на земле не будет рая, всегда будет конфликтно. Мы видим, как беспрестанно меняются условия, и новые условия порождают и новые конфликты.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Новые условия вызывают и новое качество конфликтов. В этой связи меня всегда волнует и смена выразительных средств — и в нашем деле, и в нашем. Новое качество конфликта требует ведь и нового построения драмы, требует уже другого способа выражения жизни и от нас, режиссеров. Жизнь обновляется, и то, что сегодня казалась таким новым, завтра становится уже безнадежно устаревшим.

В. РОЗОВ. Тут я с вами поспорю. Я Брехта видел в Венгрии — «Кавказский меловой круг» в Театре имени И. Мадача. Именно там он произвел на меня особенное впечатление.

Брехт, потому что был сыгран с поразительной эмоциональной страстностью и горячностью. Я видел, как женщина, взяв чужого реплимента, вдруг почувствовала себя матерью и спасала его, потому что она мать, спасающая свое дитя. Это меня

Г. ТОВСТОНОГОВ. В жизни сколько ошибок происходит...

В. РОЗОВ. В любви ошибок не бывает.

Г. ТОВСТОНОГОВ. То есть как это?

В. РОЗОВ. Или любят, или не любят.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Любят, но, оказывается, не того...

В. РОЗОВ. Нет, этого не бывает. Как можно любить «не того»?

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но

новички — его ученики М. Векверт и И. Теншер.

Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матюшке Кураж» с Еленой Вайгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все нужные эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле родились. Я, например, получил эмоцио-

нальную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцио...

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разлюбили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал даст мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!»

«Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, кто такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?!» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит. И тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас, а даже в большей степени — может быть, жизни остается меньше и хочется что-то сделать... Тем не менее я все больше начинаю ценить тот эмоциональный строй, в котором мы живем, — в нем большое наше счастье.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я говорю ведь о путях, которые ведут к этому в искусстве, а по существу я с вами не спорю... Пути разные, вы же говорите об отдале. Я видел Брехта в постановке Брехта — «Матюшка Кураж» с Еленой Вайгель, и эти же самые эмоции у меня были — по-

новички — его ученики М. Векверт и И. Теншер. Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матюшке Кураж» с Еленой Вайгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все нужные эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле родились. Я, например, получил эмоцио-

нальную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцио...

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разлюбили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал даст мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!»

«Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, кто такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?!» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит. И тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас, а даже в большей степени — может быть, жизни остается меньше и хочется что-то сделать... Тем не менее я все больше начинаю ценить тот эмоциональный строй, в котором мы живем, — в нем большое наше счастье.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я говорю ведь о путях, которые ведут к этому в искусстве, а по существу я с вами не спорю... Пути разные, вы же говорите об отдале. Я видел Брехта в постановке Брехта — «Матюшка Кураж» с Еленой Вайгель, и эти же самые эмоции у меня были — по-

новички — его ученики М. Векверт и И. Теншер. Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матюшке Кураж» с Еленой Вайгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все нужные эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле родились. Я, например, получил эмоцио-

нальную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцио...

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разлюбили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал даст мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!»

«Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, кто такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?!» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит. И тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас, а даже в большей степени — может быть, жизни остается меньше и хочется что-то сделать... Тем не менее я все больше начинаю ценить тот эмоциональный строй, в котором мы живем, — в нем большое наше счастье.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я говорю ведь о путях, которые ведут к этому в искусстве, а по существу я с вами не спорю... Пути разные, вы же говорите об отдале. Я видел Брехта в постановке Брехта — «Матюшка Кураж» с Еленой Вайгель, и эти же самые эмоции у меня были — по-

новички — его ученики М. Векверт и И. Теншер. Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матюшке Кураж» с Еленой Вайгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все нужные эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле родились. Я, например, получил эмоцио-

нальную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцио...

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разлюбили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал даст мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!»

«Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, кто такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?!» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит. И тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас, а даже в большей степени — может быть, жизни остается меньше и хочется что-то сделать... Тем не менее я все больше начинаю ценить тот эмоциональный строй, в котором мы живем, — в нем большое наше счастье.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я говорю ведь о путях, которые ведут к этому в искусстве, а по существу я с вами не спорю... Пути разные, вы же говорите об отдале. Я видел Брехта в постановке Брехта — «Матюшка Кураж» с Еленой Вайгель, и эти же самые эмоции у меня были — по-

новички — его ученики М. Векверт и И. Теншер. Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матюшке Кураж» с Еленой Вайгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все нужные эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле родились. Я, например, получил эмоцио-

нальную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцио...

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разлюбили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал даст мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!»

«Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, кто такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?!» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит. И тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас, а даже в большей степени — может быть, жизни остается меньше и хочется что-то сделать... Тем не менее я все больше начинаю ценить тот эмоциональный строй, в котором мы живем, — в нем большое наше счастье.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я говорю ведь о путях, которые ведут к этому в искусстве, а по существу я с вами не спорю... Пути разные, вы же говорите об отдале. Я видел Брехта в постановке Брехта — «Матюшка Кураж» с Еленой Вайгель, и эти же самые эмоции у меня были — по-

новички — его ученики М. Векверт и И. Теншер. Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матюшке Кураж» с Еленой Вайгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все нужные эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле родились. Я, например, получил эмоцио-

нальную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцио...

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разлюбили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал даст мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!»

«Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, кто такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?!» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит. И тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас, а даже в большей степени — может быть, жизни остается меньше и хочется что-то сделать... Тем не менее я все больше начинаю ценить тот эмоциональный строй, в котором мы живем, — в нем большое наше счастье.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я говорю ведь о путях, которые ведут к этому в искусстве, а по существу я с вами не спорю... Пути разные, вы же говорите об отдале. Я видел Брехта в постановке Брехта — «Матюшка Кураж» с Еленой Вайгель, и эти же самые эмоции у меня были — по-

новички — его ученики М. Векверт и И. Теншер. Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матюшке Кураж» с Еленой Вайгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все нужные эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле родились. Я, например, получил эмоцио-

нальную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцио...

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разлюбили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал даст мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!»

«Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, кто такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?!» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит. И тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас, а даже в большей степени — может быть, жизни остается меньше и хочется что-то сделать... Тем не менее я все больше начинаю ценить тот эмоциональный строй, в котором мы живем, — в нем большое наше счастье.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я говорю ведь о путях, которые ведут к этому в искусстве, а по существу я с вами не спорю... Пути разные, вы же говорите об отдале. Я видел Брехта в постановке Брехта — «Матюшка Кураж» с