

11/590
Товстоногов Г.А.

НА ПРОТЯЖЕНИИ РЯДА ЛЕТ, КОГДА ГЕОРГИИ АЛЕКСАНДРОВИЧУ ТОВСТОНОГОВ СТАВИЛ НА СЦЕНЕ СВОЕГО ТЕАТРА «ДЯДЮ ВАНЮ», «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ», «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА», НАШ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОБОЗРЕВАТЕЛЬ НАТЭЛА ЛОРДКИПАНИДЗЕ ПРИСУТСТВОВАЛА НА РЕПЕТИЦИЯХ — ВЕЛА ИХ СВОЕОБРАЗНЫМ ДНЕВНИК. ИТОГОМ СТАЛА КНИГА — В СКОРОМ ВРЕМЕНИ ОНА ВЫХОДИТ В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «ИСКУССТВО». В НЕЙ ЕСТЬ И ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ С МАСТЕРОМ, В КОТОРОЙ ОН КАК БЫ СКОНЦЕНТРИРОВАЛ СУТЬ СВОИХ ПОИСКОВ В ЭТИХ ТРЕХ, ТАКИХ НЕСХОЖИХ СПЕКТАКЛЯХ. ЭТО ИНТЕРВЬЮ ПУБЛИКУЕТСЯ ВПЕРВЫЕ.

В записных книжках Станиславского приводится мысль Толстого, Станиславскому чрезвычайно близкая. Толстой говорит, что есть как бы два способа работы в искусстве: один он определяет словом «строить», другой — «сажать». И добавляет: никогда не строй, а сажай, и тогда природа будет помогать тебе.

Так вот, всегда ли вы, репетируя спектакль, сажаете, или бывают случаи, когда предпочитаете строить?

Товстоногов. Строить или сажать — вы так ставите вопрос? Мне кажется, что всегда надо сажать, но для этого должна быть почва. На асфальте ничего не вырастет. Чтобы сажать, должен быть воспитанный в едином художественном законе коллектив — тридцать лет совместной работы в БДТ почву, как мне кажется, подготовили. У себя я всегда стремлюсь сажать. А когда ставлю спектакль в чужом коллективе, за границей, там я вынужден больше строить.

Но что значит «сажать»? Так же, как крестьянин, бросая зерна в землю, знает, что должно вырасти — пшеница или овес, так и режиссер должен знать, что он получит в результате работы. Это знание и есть замысел. Однако в процессе создания спектакля важно, чтобы результат возник в самом актере, а не «кодевался» на него сверху режиссерской волей. Именно это Станиславский очень точно почувствовал в словах Толстого. Недаром для самого Константина Сергеевича было столь важно слово «зерно». Сажать и выращивать — сущность и принцип его метода, который я исповедую.

Артист не марионетка, не покорный исполнитель чужой воли, он соавтор спектакля, и, значит, нужно заразить его замыслом. Чтобы он в этом замысле существовал и импровизировал в поиске. Только тогда он может обогатить мою идею. Режиссер сажает пшеницу и знает, что должно вырасти, но с помощью актера зерна в колосьях может быть много больше.

Мы с Евгением Лебедевым пытались вспомнить, какие смешные находки «Мудреца» придумал он, а какие — я, но не смогли этого сделать. Не смогли разобраться, потому что во время работы я ему что-то предлагал, он на этом основании придумывал свое, за это новое цеплялся я и предлагал ему следующее. Получался как бы слоеный пирог. Так может длиться бесконечно, но обязательно в русле построенного действия. В точной логике персонажа.

Если же я буду спектакль строить, то лишу себя этого обогащения. Неожиданного воображения артиста, которое делает более интересным режиссерский замысел. Актер должен быть соавтором спектакля, исповедующим твою художественную идею.

Эти условия — знание, понимание, чувство замысла — обязательны. Просто так импровизировать — конец искусства. У нас за кулисами висит плакат, на котором слова Мейерхольда: «Импровизационный способ существования актера при точном режиссерском рисунке».

Разница же существования актеров в тех спектаклях, о которых мы с вами говорим, зависит от способа отражения жизни. Одно дело — психологический гротеск, как в «Мудреце», другое дело — Чехов. От того, какого автора я ставлю, меняется все: природа существования артиста, способ его импровизации, способ репетиции.

Самое трудное дело — анализ творческого процесса; даже психологи не могут течение этого процесса сформулировать, определить словами. Мы имеем тут дело с талантом, интуицией; однако то, что я чувствую сам, я задаю на репетиции. Природу игры, правила игры: комедию репетируешь иначе, нежели драму, хочешь ты этого или нет. Сама атмосфера репетиции должна быть иной. Объяснить, как находятся природа игры, правила игры, я не могу. Могу привести примеры.

Когда я пришел в БДТ, там репетировали «Шестой этаж» — пьесу Жери. Я побывал на репетициях и понял, что исчезла природа чувств этого произведения. Все было вроде бы по правде, но



ГЕОРГИЙ ТОВСТОНОГОВ:

«ТВОРЧЕСТВО НЕПОЗНАВАЕМО, ИНТУИТИВНО...»

по правде в кавычках, ибо она не имела отношения к данной вещи. На сцена была парижская коммуналка, поданная без юмора.

Я решил добиться нужного с помощью этюдов и предложил актерам заняться «дуракавалынем» (слово Вахтангова), но валять дурака в природе пьесы. И все пошло иначе. Актеры так увлеклись, придумали столько интересного, что мы решили включить этюды в спектакль. Шли они у нас без слов минут десять.

Этюды — не ключ ко всему, но в этом случае они помогли нам обнаружить природу игры, способ существования именно данной вещи.

Закона, как искать этот способ, повторю, нет. И режиссеры, к сожалению, думают об этом меньше всего, что, на мой взгляд, и является одной из причин катастрофического состояния сегодняшнего театра. Из спектакля в спектакль меняются сюжеты, декорации, образы, а способ существования все время один и тот же. Именно здесь корень серости.

Мы тоже не всегда достигаем точности, но эта задача перед нами стоит всегда. И я горжусь, что в «Мещанах» один способ существования, в «Холстомере» — другой, в «Иване» — третий. Необходимость разности мне кажется очень важной, основополагающей, главной.

В чем суть театральности? Не в том ли, чтобы найти природу пьесы и не побояться эту природу раскрыть? Для меня «Дядя Ваня» — трагикомедия, и мне кажется, хотя я не могу этого доказать, что некоторая неудовлетворенность Чехова спектаклями Художественного театра была вызвана тем, что, найдя эстетику его пьес, мхатовцы не почувствовали их жанра. А жанр всех его пьес — трагикомедия.

Абсурдность ситуации, когда человек, который букашки не может тронуть, дошел до такого состояния, что стреляет в себе подобного. Это нелепо, при том что трагично. Трагикомедия. Если бы Чехов писал драму, он не мог бы написать «бац». Театр и должен нащупать такого рода подробности, надо находить жанр и природу игры.

Серебрякова все играют всерьез, а мы с Лебедевым искали юмор. Когда букет, принесенный Елене Андреевне и ей не отданный, оказывается на столе в гостиной, я знал, что Лебедев не упустит такого случая и его обыграет. (Кстати, ситуация с букетом тоже трагикомична и задана Чеховым. Елена и Астров целуются, а Иван Петрович является с цветами). Что же делает Лебедев? Он бе-

рет букет, воспринимая его как подношение себе. Это не произвол, это реми-ниценция его белой жизни, в которой он привык получать цветы. Их дарили ему студентки.

В серьезнейший момент пьесы раздается дружный смех зала, и мы ему рады. А потом Серебряков стоит с этими цветами под револьвером и отмахивается ими от пуль. Опять трагикомический эффект, даже несколько абсурдистский, что Чехову вовсе не противопоказано. Если я всего этого в пьесе не нашел — ставить ее нельзя. Нет юмора, стало быть, нет и Чехова.

А в «Мудреце» трагикомизм переходит в гротеск. Щедринский ход — доведение всего до гиперболи. В этом произведении Островский наиболее близок Щедрину. Если ставить «Мудреца» как бытовую комедию — сегодняшнюю природу Островского не открыть и не избежать скуки. Сегодня он звучит только в ключе гиперболи. А если играть бытово — стол не перевернешь. (Объясним: Крутицкий, находясь в гостях у Мамаева и развивая свою навязчивую идею о вреде реформ вообще, прибегает для доказательства к наглядному примеру. Переворачивает с помощью несколько ошеломленного Мамаева стол вверх ножками, приравнивая это нелепое действие к нелепости современных ему либеральных веяний).

Прием доведен до логического предела, но это уже предел гротеска. Актеры работают в новой логике, которая в свою очередь зависит от жанра. В той же сцене Крутицкий, забыв, что он у Мамаева в гостях, сердится, что тот никак не уходит. Этого поступка нет в пьесе, но возможность его заложена в ее логике, в природе ее чувств и в том жанре, в котором задан спектакль. Это и надо искать, это и надо выращивать.

И в «Тарелкине» то же выращивание, и музыка этому не помеха. Говорят актеры или поют — не это важно, а то, что мы ставим фарс. Фарс — это комизм, выходящий за пределы реального в область фантастическую. Острота выражения тут предельная, и если исполнитель сам до нее не доходит, нужно его доводить. Я, предположим, говорю ему: встань в дверях, а потом сделай то-то и то-то, и благодаря этому он может поймать природу игры и быть смелее, нежели в том случае, если бы я ему ничего не подсказал. Надо настраивать исполнителя на тот уровень, которого требует спектакль.

Сократил ли я теперь застольный период? Опять-таки все дело в том, какую пьесу мы ставим. Чехов требует деталь-

ного разбора, для него чрезвычайно важно выяснение всех предлагаемых обстоятельств. Если пропустить даже малюсенькую деталь, существа происходящего не поймешь или поймать неточно. Обстоятельства же пьес Островского настолько крупны, что их можно найти в процессе физического поиска.

Творчество непознаваемо, интуитивно, но тем не менее практика позволила мне кое-что обнаружить. Я имею в виду природу игры и то, что помогает ее определить. Всякая пьеса, как и всякая жизнь, погружена в предлагаемые обстоятельства. Скажем, погода — у Чехова она имеет огромное значение. В «Дяде Ване» дождь — обстоятельство, которое влияет на поведение действующих лиц. Гроза создает некую электрическую атмосферу: герои не спят, слоняются, объясняются, — и все это не вне погоды. А в комедиях Шекспира погода всегда хорошая, всегда светит солнце — значит для автора это не имеет значения, и обстоятельства, которые определяют существование актера, надо искать во всем другом. Способ отбора выводит на способ игры. И способ общения со зрителем тоже.

Эстетика Художественного театра подразумевала существование «четвертой стены», расположенной между сценой и залом. Вахтангов эту стену разрушил, противопоставив ей открытое общение со зрителем. Сегодня между этими двумя полюсами можно насчитать еще миллион, и найти один из этих путей — значит открыть способ существования актера на сцене. В «Мудреце», например, Мамаев и Крутицкий говорят, глядя друг другу в глаза, но апеллируют в залу. Демонстрируя залу, какой перед каждым из них сидит идиот. Это ведь тоже не что иное, как способ общения.

Есть два хода, помогающие отыскать, определить природу игры: способ отбора обстоятельств и способ общения со зрительным залом.

А как проверить себя? У меня есть общее представление о сцене, о ее внутренней логике, о ее смысле, но я стараюсь даже забывать текст, чтобы себя проверить. Репетируя, я чувствую, что по смыслу должна возникнуть такая-то реплика, если же возникает другая — мое построение неверно. Особенно если я имею дело с классикой. Ни Чехов, ни Островский, ни Сухова-Кобылин не могут ошибаться.