

Товстоногов Г.А.

14/IX 88

Точка зрения

ЧТО СЧИТАТЬ ДОБРОМ, А ЧТО ЗЛОМ

На вопросы читателей отвечает **Георгий ТОВСТОНОГОВ**

Сегодняшняя театральная жизнь суетна, нестабильна, тревожна; вспыхивают многочисленные конфликты, раскалываются труппы, кочуют из театра в театр артисты... На обсуждениях, в прессе отношения часто «выясняются» в тонах, оставляющих в душе горечь, неловкость, обиду. Что-то серьезно нарушено в нравственной атмосфере нашего театрального бытия. Зрители оказались вовлеченными во внутреннюю жизнь театра, многих волнует, «не ранит ли все это искусство».

Мы обратились к руководителю Ленинградского Большого драматического театра народному артисту СССР Георгию Александровичу Товстоногову с просьбой вступить в диалог с нашими читателями.

— Более 30 лет вы возглавляете театр. Из вашего личного опыта возник, надо полагать, неписанный, но выстраданный этический кодекс взаимоотношений.

— Одна из главных проблем театра — нормальная смена поколений. Важно, чтобы те актеры, которые должны взять эстафету у старших, были к этому моменту подготовлены, чтобы они, фигурально выражаясь, дышали в затылок старшему поколению. Тогда переход естествен и органичен. Если вспомнить опыт Художественного театра, то именно этими соображениями, я думаю, руководствовались Немирович-Данченко и Станиславский, поставив булгаковские «Дни Турбиных». Хмелев, Добровольский, Андреевская, Тарасова — эти молодые артисты впоследствии определяли движение театра.

— А в сегодняшнем вашем театре «дышат» ли молодые в затылок старшему поколению?

— На этот вопрос не ответить однозначно. И все-таки я скажу так: к сожалению, у сегодняшних молодых редко встретишь одержимость, бесконечное стремление служить искусству. Чаще сталкиваешься с равнодушием. И я стремлюсь в них эту одержимость разбудить. Читатели пишут о «нестабильной ситуации в театрах». Часто нестабильность обусловлена нарушением обязательных этических норм. Меня беспокоит, конечно, нормальная ситуация в сегодняшнем МХАТе, но дать «пояснения» очень трудно.

Артисты должны работать, играть — это неперемное условие любого театра. Это же надо понимать, чувствовать — ни в одной другой профессии нет, может быть, такого стремления работать, как в актерской. Когда Олег Ефремов шел во МХАТ, я говорил ему, что нельзя принимать труппу в 150 артистов. Надо было освободиться от тех, с кем работать не собирался. Они, может быть, и неплохие артисты, но для театра, который он собирался строить, оказались ненужными. А безработные ар-

тисты, да еще в таком количестве, — это в театре подобно динамиту. Новому главному режиссеру разрешили брать в труппу кого угодно и сколько угодно, но труппу не трогать. Чисто бюрократическое рассуждение; не хочется возиться с заявлениями и жалобами (руководящим лицам, я имею в виду).

...В БДТ в момент моего прихода лидером был Полицеймако, артист очень талантливый, но обросший штампами. Он много играл и во всех ролях очень сильно наигрывал. Я говорил об этом на труппе часто, много, давал ему маленькие роли, он сжимался, страдал, но молчал. В 1957 году я взял к постановке пьесу Фигейредо «Лиса и виноград». На обсуждении актеры говорили, что пьеса замечательная, но нет в театре Эзопа. Я же высказал удивление тому, что в театре не увидели будущего замечательного исполнителя центральной роли: Полицеймако. Последовала немая сцена. Полицеймако после этого обсуждения плакал у меня в кабинете... К нему пришел оглушительный успех в этой роли, признание в Ленинграде, Москве, рецензии, овации...

В театре приходится и твердость проявлять, и жесткость. Но как их понимать?

Если жесткость бывает личной, алогичной, она разваливает дело. Должна быть объективность. Например, в распределении ролей... Если коллектив чувствует, что роль дана потому, что данная актриса имеет какие-то особые привилегии и руководитель, назначая ее, как бы идет на компромисс, тогда авторитет руководителя немедленно рушится.

Когда я репетировал «Пять вечеров», главную роль дал Зине Шарко. Ощущая пьесу Володина в старой эстетике, художественный совет считал, что она ничего общего с ролью не имеет. Но к этому моменту наши отношения в театре уже складывались, и артисты говорили: бывает же, что человек ошибается. Меня не заподозрили в личных пристрастиях, посчитали, что я художественно ошибся. А когда

мы выиграли, потому что это была одна из лучших ролей Шарко, возникла вера в объективность, готовность простить. Очень важный момент!

Когда я предложил ставить «Мещан», многие сетовали, что мы берем скучную, никогда не имевшую успеха пьесу Горького. Если бы я ошибся, а могло быть и так, ошибку простили бы, потому что верили: я исхожу из соображений художественных.

Завоевание художественного доверия в театре — самое главное. Я считаю, что руководство театром есть добровольная диктатура. Я подчеркиваю слово добровольная, построенная не на власти, а на уважении и художественном авторитете. Если он завоевывается руководителем, то тогда этические законы, о которых читатели и вы меня спрашиваете, можно не на словах, а на деле проводить в жизнь.

Качества режиссера и художественного руководителя несколько разные. Бывают талантливые режиссеры, но обладающие качествами руководителя. Но их можно воспитать в себе, при настойчивой совместной работе они могут образоваться... Два актера ведут себя неэтично в силу сложных личных отношений, дело доходит до безобразий на сцене, и я, испытывая нормальное человеческое сочувствие к ним (годовалый ребенок), дрогнул и уступил. Было несколько лет мучений, им все равно пришлось уйти. С точки зрения привычной морали я поступил как бы хорошо, а с точки зрения морали театральной, этики театральной я совершил ошибку. Это противоречие, которое часто ставит режиссера перед мучительным выбором: что считать добром и злом.

— Мне кажется уместным, Георгий Александрович, напомнить эпизод, свидетелем которого я неожиданно оказалась. В тот день все было как-то напряженно, натянуто. Мы сказали, идет собрание, выступает Товстоногов. Потом пришли вы и подчеркнуто буднично и сдержанно рассказали, что чувствуете в театре в последнее время расхлябанность, что походили на старые спектакли, послушали, что говорят зрители, и устроили собрание, на котором поставили вопрос: «Либо живем, как договаривались, либо я ухожу из театра».

— Помню, тяжелое было собрание. — А вечером играли «Дачников» с таким озорством, иронией, юмором и наслаждением, что зал раскалился. Я побежала за кулисы, зашла

к Басилашвили, спросила: «Что это было с вами сегодня, со всеми?» — «Ничего особенного, просто мы доказывали Товстоногову, что от нас не надо уходить».

— Этого последнего я не знал. Кризисные положения бывают в каждом театре, важно не избегать их, а смело заострять и разрешать.

Мы много говорим о единстве ансамбля, часто вкладывая в это понятие только творческие моменты, методологию Станиславского и так далее... Между тем в него непременно входят этические моменты. И если забывать об этой стороне, то никакая художественная общность не породит коллектив единомышленников. Ни в одной профессии нельзя сказать по поводу сделанной работы: вы знаете — у вас неприятная улыбка! Или ваша походка не вызывает симпатию к вам... Все время уязвленное самолюбие, борьба самолюбия, борьба за роль! Все на этом существует! Но, если вы не говорите артисту правду, это ужасно, нельзя работать. Я часто не сужу строго актера за предательство, беспринципность (как мы это понимаем), оправдываю особенно-стью профессии.

— Именно в этой беседе об этике театра мне хочется спросить вас о проблеме и творческой, и этической одновременно — о сосуществовании в театре главного режиссера и очере...

— В настоящем театре не может быть сильных очередных режиссеров — может быть, рискованно говорить это, но те, кто на это надеется, жестоко заблуждаются. Очередной режиссер может быть до тех пор, пока он исповедует позиции главного и пока он не раскроет себя. С этого момента он должен покидать театр, потому что иначе в театре возникают два театра — катастрофа, которая кончается трагически. Я так понимаю эту проблему...

В свое время я убедил Игоря Владимировича перейти с актерской деятельности на режиссерскую, взял его с собой в БДТ, но не давал самостоятельных работ. Наконец он поставил спектакль в театре Комиссаржевской, пригласил меня. Он абсолютно был профессионален, да еще и дебют Алисы Фрейндлих, она очень хорошо там играла... «Ну, теперь вы мне дадите постановку?» — спросил меня Владимир. «Вот теперь-то я вам ее не дам. Вы стали режиссером. И я сделаю все, чтобы вы получили свой театр». Хотя спектакль мне не был близок по своей эстетике.

— Что значил для вас уход из театра нескольких прекрасных актеров?

— Тяжело было терять. Тяжело и говорить об этом.

— Немирович-Данченко сказал, что жизнь в театре есть непрерывная цепь компромиссов, важно только в каждый данный момент идти на компромисс наименьший. Вы тоже так считаете?

— В предшествующие годы задача театра была абсолютно ясна — нужно было любой ценой находить произведения, в которых пробивалась правда, и доносить ее до зрителя. И были это не компромиссы, а тяжелая, жестокая борьба... Один из лучших спектаклей театра «Три мешка сорной пшеницы», где этот кусок правды был, подвергли остракизму в ленинградских писали, что 1944 год — это расцвет русской деревни, что театр клеветает на нашу жизнь. А Федор Абрамов сказал мне: это честный спектакль, но есть одна неправда — там у вас на сцене две собаки, а они были к этому времени съедены.

Помню ярость тогдашнего руководства по поводу нашего спектакля «Протокол одного заседания»: где вы видели таких рабочих?!

Много раз мне диктовали условия, грозили увольнением... Приходилось высказывать «соображения», считаться с «мнениями»... Несколько раз в очень острый, принципиальный для театра ситуациях я клал на стол заявление об уходе и... как ни странно, выигрывал сражение. А в труппе при этом «устойчивость» была всегда — меня понимали.

Сейчас театру трудно. Пришла пора ставить истинно художественные задачи — исследовать душу человека. Нужно, мне кажется, говорить со сцены о деформации психологии под многолетним давлением страха. О доносительстве, подлости, о дефиците порядочности. Мы знаем, сколько людей исповедуют сталинизм, несмотря на огромное количество фактов, которые, казалось бы, не оставляют возможности для разных точек зрения. Что это? Исследовать, повторять, все это нужно с самых глубоких художественных позиций, потому что задача театра — достучаться до совести человека. Но произведений таких для драматической сцены нет. И в этом трудность сегодняшнего положения театра. Классика должна быть всегда. Но когда идет только классика, это тоже положение не из лучших для театра. Единственный выход я сейчас вижу в том, что-



бы обратиться к целому ряду направлений, имен в искусстве, которые были закрыты для нас. К Дюрренмату, Фришу, Беккету... Сегодняшний зритель не подготовлен к восприятию их эстетики, а драматургия эта содержит в себе богатство огромное. Я пригласил режиссера Аксера ставить Беккета «В ожидании Годо» — эту классику абсурдизма. Понимаю, что это опасная игра, что, возможно, зрители будут уходить из зала, потому что понять это до конца очень сложно. Но я считаю: пусть мы провалимся, пусть какая-то часть зрителей не поймет, но мы сделаем шаг в эстетическом воспитании зрителя.

Каждый спектакль — разговор, некий художественный заговор, и он имеет сверхзадачу. То, ради чего ставится спектакль. В заговоре все участники равны и нет разницы между большой и малой ролью... Почему? Да потому, что, конечно, есть лидер, есть исполнители, но есть еще и тот человек, который стоит за углом и делает отмашку. Вот сейчас появится карета с царем, он не махнет вовремя — и заговор не состоится. Закон этот в театре абсолютно действителен. Важно только, чтобы каждый понимал свою функцию. Это момент не только художественный, методологический, но и этический. Старая формула Станиславского: нет маленьких ролей, есть маленькие актеры — не просто заклинание. Это — функциональное место каждого человека в общем художественном заговоре, важна этическая сторона методологии. И мне кажется, что она-то очень разрушилась в годы застоя именно благодаря противоречию между

организацией театра и его значением. Чтобы создать единомыслящий коллектив, его надо коллекционировать. Ясно же: много народу — не театр.

У меня есть несколько таких художественных принципов, по которым я собирал труппу. Вот некоторые... Обязателен интеллектуальный уровень актера, без которого он не сможет развиться целью заговора. Все важное, интересное в нашей жизни должно его касаться. И обязательна способность к импровизационному поиску в процессе работы... Я это повторяю всю жизнь как заклинание. Вы видели «Мудреца»? Видели каскад импровизаций Лебедева с Ивченко? Мы потом пытались разобраться, кто из нас что придумал, но так и не смогли. Это взаимный процесс, где режиссер доверяет артисту. А как только руководитель театра говорит: это оставим, давайте, как я говорю, — все кончается, и возникает принципиально другой театр. И другие взаимоотношения.

— Каким вам видится будущий театр? Какие перемены вы предсказываете ему? Этот вопрос повторяется во многих письмах. Что же будет? — спрашивают читатели.

— Никогда не думаю о будущем театра. Каким он будет? Идеалы сохраняются. Могут меняться эстетические формы, но суть театра — добираться до корок сознания средствами именно этого зрелищного искусства, его соборности... Открывается занавес, и все происходящее на сцене зависит от зрителя, а зритель зависит от того, что происходит на сцене. Эта невидимая взаимосвязь — самая главная. А средства, наверное, будут меняться. Это нельзя предугадать и не нужно. Мейерхольд в этом смысле дальше, чем сегодняшний театр по своей сути. Мы не догнали еще его.

...В Тбилиси во время войны Владимир Иванович Немирович-Данченко захотел после моего спектакля поведать. Мы разговаривали в том смысле, что он говорил, а я слушал. Потрясающей мудрости был человек. Тогда он и сказал: Театр принадлежит одному поколению. Через 30 лет появится во главе МХАТа новый лидер, он определит программу, создаст новый театр под тем же названием. Вещим человеком был Владимир Иванович: «Чайка» останется, МХАТа не будет...

Шестидесят девятый сезон Большого драматического закрывали спектаклем «История лошади». Чуть постаревшие актеры и Лебедев (Лебедев!) играли спектакль так же истоно, как на премьере, а переполненный зал затаил дыхание.

Тридцать минут длилась прощальная овация, заставили выйти на сцену Товстоногова... Многие в зале плакали слезами благодарности и счастливыми. Георгий Александрович возмужал...

Опыт человеческий индивидуален, и вряд ли можно им воспользоваться как уроком. Даже если речь идет о таком большом художнике, как Товстоногов. Но знать его, опыт этот, мы должны...

Б. БАРСКАЯ

14 СЕН 1988