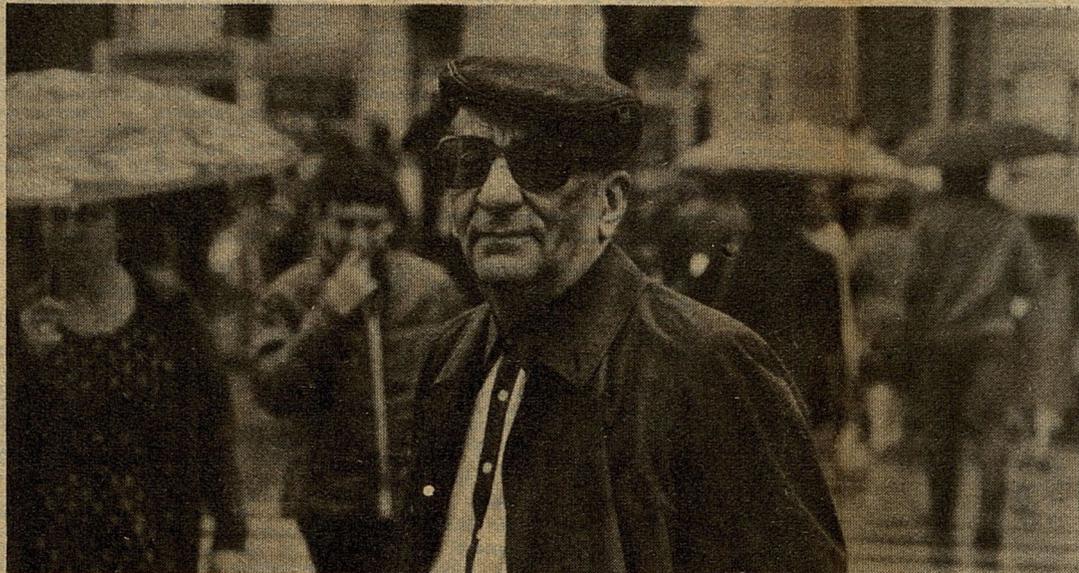




В мире творчества

ГРАММАТИКА ЭСТЕТИКИ

Наш корреспондент С. Ставицкая встретила с главным режиссером БДТ, Героем Социалистического Труда, лауреатом Ленинской и Государственных премий, народным артистом СССР Георгием Александровичем ТОВСТОНОГОВЫМ. К нему публикуем интервью с крупнейшим мастером советского театра.



— Вопрос в какой-то степени ретроспективный. Известно, что в те же годы, когда БДТ поднимался вверх по лестнице славы, на нашем театральном небосводе заигли и другие яркие звезды. Но вот минули годы, одни звезды закатились, другие потускнели, а звездный час БДТ все длится и никаких тенденций и зачатых не просматривается. По-видимому, все-таки дело не только в том, что вы, Георгий Александрович, талантливый постановщик, а в труппе театра много талантливых актеров. Существуют ли у вас, художественного руководителя театра, свои стратегия и тактика, обеспечивающие стабильность творческих успехов? И какими вообще качествами должен обладать главный режиссер?

— Во-первых, во-вторых и в-третьих, у лидера театра должна существовать явно выраженная мировоззренческая, художественная, эстетическая и этическая программа. Театр не может нормально жить при чересполосице, ставке на отдельные яркие спектакли. При этом исчезают принципы, которые заставляли наши великие старики. (Вы, конечно, понимаете, что речь идет о Константине Сергеевиче Станиславском и Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко). Они неустанно повторяли: только художественное единение, патристическое отношение к своему театру обеспечивают успех всего дела.

— Но как-то так получается, что все, как вы их называете, лидеры театра ищутся в своей верности системе Станиславского, но почему-то в практике работы это далеко не всем полагается.

— Клясться в верности и хранить верность — это совсем не одно и то же. Я довольно часто ставлю спектакли за рубежом, и когда говорю там, что работаю по системе Станиславского, нередко слышу в ответ: «Ну что вы, это так устарело, это же начало века. С тех пор появилось столько новых реформаторов театра, что же вы так архаичны?».

Приходится объяснять, что Станиславский существует как бы в двух лицах. Есть Станиславский, который вме-

сте с Немировичем-Данченко создал Художественный театр, оказавший влияние на все мировое театральное искусство, создавший эстетику, которая в ту пору была абсолютно новой, но сегодня действительно умерла и практически невосстановима.

Но есть и другой Станиславский, единственный из всех реформаторов театра, открывший законы органического поведения человека на сцене. Именно это и есть суть системы, отход от которой жестоко мстит художнику. Эти законы соотносятся с эстетикой так же, как, например, грамматика с литературой. Прежде всего научиться грамотно писать. А уж что писать, как писать — это проблемы, которые каждый художник решает для себя сам.

Конечно, Леонардо да Винчи был величайшим художником и, на мой взгляд, никогда не будет превзойден. Но еще более важно, что он открыл законы перспективы, и эти законы остаются в силе для любого направления изобразительного искусства. И если даже Анри Матисс сознательно нарушал эти законы, то все равно он шел от их знания.

— Вряд ли существуют в советских театрах режиссеры, которые не обучены «грамматике», не знают основ системы Станиславского. Но, пользуясь той же «грамматикой», они далеко не всегда создают интересные яркие спектакли.

— А это уже разговор о мере таланта. Впрочем, не только. Театральные коллективы нередко разрушаются и оттого, что не воспитаны в определенных эстетических принципах. Очень нелегко эти принципы соблюдать. Понимаете, все мне мешает:

кино, телевидение. Иду с актерами на прямые конфликты, сплошные конфликты, но разрушать этические принципы не разрешаю. Актер театра — он прежде всего актер данного театра и только с его интересами обязан сообразовывать свою жизнь.

— И что же: такого рода конфликты не ссылаются на творческой атмосфере в театре?

— Ну, как сказать. Я уже обращал ваше внимание на то, что авторитет художественного руководителя зависит от того, чем он руководствуется в своих требованиях. Если актеры понимают, что я руководствуюсь только интересами искусства, а не какими-то «боксовыми» соображениями, они прощают мне даже ошибки (по крайней мере, то, что с их точки зрения является ошибкой). Верят мне и потому, что я всегда готов выслушать мнение, которое явно идет вразрез с моим. Больше того, если я знаю, что какой-то актер категорически и принципиально со мной не согласен, я обязательно введу его в художественный совет: обсудить и его соображения. Глубоко убежден, что художественный руководитель театра, непоколебимо верящий в то, что только его позиция всегда и во всем верна, на подлинный авторитет и уважение коллектива рассчитывать не может.

— Но при всем при том этот художественный руководитель (любой лидер коллектива) свою точку зрения тоже должен уметь отстаивать?

— Безусловно. Даже если знает, что идет на риск. Надо рисковать! Чтобы, как говорится, не отстать от «поезда» — нарождающегося нового.

В этой связи вспоминаю историю постановки «Пяти вечеров» А. Володина в нашем театре. Это было давно, имя Володина само по себе еще никому ничего не говорило. И для того времени эстетика его пьесы была абсолютно новой. Пьесу прочли в труппе, и все единогласно ее забраковали. А я был твердо убежден, что пьесу нужно ставить, и на своем решении настоял. Распределение ролей тоже вызвало в коллективе полное недоумение. Разговоры в театре велись, примерно, такие: «Наш главный, кажется, намурил, но простим ему за многие другие его заслуги». Ну, а потом... Как известно, спектакль имел большой успех, оказал заметное влияние на жизнь нашего театра. Короче говоря, я выиграл. А ведь мог и проиграть...

— Георгий Александрович, вы только что вернулись из очередной зарубежной командировки. Что и где ставили?

— «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в театре имени Шиллера (Западный Берлин).

— Им интересен Островский?

— Безусловно. Как интересно все общечеловеческое в литературе и искусстве. Я имел полную возможность убедиться в том, что коллектив театра испытывает глубокое уважение к русской культуре.

— Работалось интересно?

— Интересно. Но трудно. Там совсем иная система работы над спектаклем. Режиссер-постановщик что-то задумывает, придумывает, а сделать роль — это уже за-

дача актера. И когда я вдруг стал влезать в «кухню» актера, а, стало быть, в его душу, это поначалу вызвало некоторую настороженность. Так продолжалось, пока я эту настороженность не переломил. Зато потом актеры буквально ходили за мной по пятам, спрашивали совета по поводу каждой мелкой детали. Спектакль имел большой успех, но я сам не очень им удовлетворен. Задумал его не как бытовую комедию, а как психологический гротеск, который скорее ближе к Салтыкову-Щедрину, чем к Островскому. Полностью воплотить замысел не удалось. Для актеров этого театра такие понятия, как сарказм, ирония, оказались не очень близкими. Они лучше понимают открытый юмор.

— Надо думать, что ваша способность критически оценивать свою работу — тоже достаточно сильный катализатор в творческой жизни БДТ?

— На этот вопрос я, кажется, уже ответил, отрицая позицию режиссеров, которые умеют слышать только себя.

— Не так давно в БДТ состоялась премьера оперы-фарса «Смерть Тарелкина». Я понимаю, что нелепо спрашивать, как приходят в голову те или другие идеи. Они, так сказать, либо «посекают», либо не посекают... И все же, это так неожиданно: пьеса Сухова-Кобылина ставится как опера-фарс... Почему?

— Я давно думал об этом авторе. Когда стал вчитываться, как ни странно, обнаружил, что из всех русских классиков он наиболее архаичен. По лексике, языку. (В отличие от пьес Островского, Тургенева — они и сегодня совершенно живые). А с Сухова-Кобылиным получилась явная несообразность: абсолютно мертвый язык при поразительно живых мыслях, идеях. Словом, к тому времени, когда композитор А. Колкер принес мне свою оперу, я увидел, что этот жанр создает блистательную возможность «перевести» Сухова-Кобылина на понятный современному зрителю язык. Это во-первых.

Во-вторых. Как вы помните, Станиславский и Немирович-Данченко, помимо МХАТа, создали каждый свой музыкальный театр — искали (если говорить об этом кратко) пути к драматизации опер. После их смерти эти два театра слили в один, он стал нормальным оперным театром — таким

же, как Большой, только по-ниже рангом.

Вот я и подумал: пусть я потеряю в вокале (у меня нет ни Атлантовых, ни Образцовых), но зато я попытаюсь решить задачу, которую «старики» ставили перед собой в музыкальном театре. Тем более, что коллектив БДТ достаточно музыкален.

И, наконец, третье соображение: я подумал, что каждый такой отход «в сторону» — сильная творческая инъекция для коллектива. Вдруг совершенно новый жанр! Это очень полезно, потому что в привычном жанре может возникнуть опасная тяга к рутине, академизму. Должен сказать, что девять месяцев, пока шли репетиции, коллектив работал очень увлеченно, на истинном творческом подъеме.

— А над чем работает театр сегодня?

— Если понимать этот вопрос буквально, то сегодня мы готовимся к закрытию сезона. А вообще — на повестке дня — спектакль к 40-летию Победы. Будем ставить пьесу белорусского драматурга А. Дударева «Рядовые». (Его пьеса «Порог» уже идет в БДТ). Драматургу всего 33 года, он не знал войны, но сумел написать очень интересную пьесу о цене Победы. Действие пьесы происходит в мае 1945 года в Берлине, в разрушенной церкви, где за день до капитуляции гитлеровской армии гибнет наш солдат. Это очень важно: помнить, какой ценой советские солдаты добывали Победу в Великой Отечественной войне.

— А что у вас на малой сцене?

— Поставили, на мой взгляд, очень интересную пьесу Л. Разумовской «Сестры». Теперь буду ставить новую пьесу Э. Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки».

— Вопрос последний: почему ваш театр так редко появляется в Таллине? А если и появляется, то с одним спектаклем?

— Этот вопрос надо задавать не мне. Мы с удовольствием приехали бы на гастроли в Таллин, если бы Министерство культуры ЭССР нас пригласило, предоставив при этом театральное здание с большой сценой. Насколько я помню, это может быть только здание театра «Эстония». В оперном театре проходили наши гастроли в Варшаве. В Риге мы тоже целый месяц играли в здании театра оперы и балета. На тех же условиях мы могли бы (с радостью!) приехать на гастроли в Таллин.

— Ну что ж, надо надеяться, что так и будет. Прощаясь, хотелось бы сказать: «До встречи в Таллине».