

1983 20 сент

Георгий
ТОВСТОНОГОВ:

ТЕАТР — ЭТО ЖИВОЕ ИСКУССТВО

ВЫДАЮЩЕМУСЯ советскому режиссеру, лауреату Ленинской и Государственных премий, народному артисту СССР, профессору Г. А. Товстоногову исполняется семьдесят лет. Руководимый им Ленинградский академический Большой драматический театр имени М. Горького прославлен и у нас в стране, и за рубежом. Мы попросили мастера ответить на ряд вопросов об актуальных проблемах современного сценического искусства.

— Георгий Александрович, спектакли руководимого вами Ленинградского Большого драматического театра пользуются неизменным успехом. В конце каждого из них — овации, крики «браво», цветы. Что вы чувствуете при этом?

— Не буду лицемерить и пытаться убедить вас, будто меня все это не волнует и не радует. Радует! Успех необходим театру. Без него трудно жить и трудно работать. Но нельзя забывать, что у успеха есть негативная сторона, опасная своей обманчивостью. Шумный успех нередко дезориентирует коллектив театра, который принимает ажиотаж (и все связанное с ним) за свидетельство сценических побед. А это далеко не всегда соответствует истине. К внешним проявлениям успеха надо относиться осторожно, не слишком им доверять. Бывает и так: некогда действительно хороший театр теперь живет только за счет былой славы, прежних завоеваний. А некоторые зрители, к общему смущению зала, продолжают поддерживать былых кумиров, хотя они не соответствуют уровню, на котором находится современное театральное искусство. Всегда надо отдавать себе отчет в этой опасности.

Полагаю, настоящий успех — не шквал аплодисментов, не море цветов и не поток восторженных излияний, хвалебных отзывов и благодарных слов. Важно, что сохранится в памяти и сердце зрителя, когда он покинет театр и останется наедине с собою. Когда спектакль затронул в нем самое сокровенное, вызвал ассоциации с его собственной жизнью, натолкнул на серьезные размышления, когда зритель взволнован, в какой-то степени даже растерян, тогда у театра есть настоящий успех. Спектакль должен задеть ум и совесть зрителя, придать направление работе его души, заставить самого искать ответы на поставленные театром вопросы. А спектакль, который подсказывает готовые ответы и готовые решения, — на мой взгляд, скучен и, может быть, вообще бесполезен. Недоверие зрителю, по существу, обкрадывает его, лишает счастья сопереживания. Мне кажется, если о спектакле просто можно рассказать словами, без труда сформулировать его идею, это не слишком высокое искусство. В настоящем произведении искусства всегда ставятся сложные вопросы. Бывают такие, на которые вы не можете ответить всю жизнь, как у Толстого или Достоевского.

— Что прежде всего определяет общественную значимость спектакля?

— Конечно, его тема. Вернее, раскрытие темы на сцене. Когда я репетирую, то стараюсь увидеть все происходящее в пьесе глазами людей, которые заполняют зрительный зал. Я становлюсь как бы их полномочным представителем. Таким же, как они. Но только у меня есть владение профессией, позволяющее выразить средствами театра наши общие тревоги, чаяния, надежды.

— Точное ощущение времени — это свойство каждого человека или профессиональное качество, которое режиссер обязан выработать в себе?

— Мне кажется, каждый человек в той или иной степени обладает чувством своего времени. А режиссер, как, впрочем, любой другой художник, должен особенно заботиться о воспитании в себе этого чувства. Необходимо тренировать, совершенствовать, углублять свою наблюдательность и аналитические способности, свои возможности серьезного осмысления жизненных явлений и социальных процессов.

Режиссер должен чутко прислушиваться ко всему происходящему вокруг, точно и глубоко реагировать на важные события в жизни общества. Жить жизнью своей страны, заботами и мечтаниями современников. Он не имеет права замыкаться только в своей профессии, ограничивать свой круг интересов лишь знаниями по истории и теории искусства, а круг знакомств — людьми, занимающимися театром.

— Всегда ли выбор пьесы определяется ее соответствием требованиям времени или существуют еще и другие условия?

— Разумеется, режиссер обязан учитывать многообразные условия, пренебрегая которыми рискует обречь будущую постановку на провал. Одно из главнейших — возможность максимально точно распределить роли между артистами. Это особенно важно при постановке классических произведений. Если в составе труппы нет актера, темперамент которого позволяет сыграть короля Лира, стоит ли театру обращаться к этой трагедии Шекспира? Вместе с тем есть и другое лимитирующее условие. Если у режиссера нет своего собственного, небанального решения, ну, например, такой хрестоматийно известной пьесы, как «Горе от ума», если он не выявит современность классической комедии, имеет ли он право на ее постановку? Даже когда в его театре есть идеальные исполнители ролей Чацкого, Софьи и Фамусова?

Все в конечном итоге решает концепция спектакля — кон-

цепция, которую постановщик и исполнители вырабатывают, учитывая запросы и веления времени, к которому принадлежит. Каждый спектакль, в том числе и классический, должен решать ту или иную проблему, волнующую современников. Но для этого необходимо обнаружить подлинную, не поверхностную связь между заинтересовавшей театр пьесой и нынешним днем.

Я всегда стараюсь искать в литературном произведении точные сопереживания с сегодняшней болью людей. Смею надеяться, знаю, что их беспокоит, к чему они стремятся, а от чего хотели бы навсегда избавиться. Время по-разному раскрывает тему художественного произведения, поворачивает его неожиданной стороной, открывает новые грани. Время ставит конкретные вопросы. Время выдвигает своего героя.

Как возник, к примеру, замысел спектакля «Мещане» по пьесе Горького? Он был связан с необходимостью выступить против бездуховности, против бездумности, против жизни без смысла, без идеи, без полета и высокой мечты. Люди, поработанные бескрылой жизнью, нередко сознают ее ущербность, тягостность, чувствуют себя несчастными, но не решаются что-либо предпринять, чтобы изменить положение. Бездуховность парализует волю человека, претягивает его настоящей жизни. Чрезмерное увлечение комфортом и особенно мещанской философией невмешательства, отстраненности от дел приводят к утрате личности, к искажению человеческого существа. Это очень страшно. Об этом нельзя, невозможно молчать.

— Значит, критерий отбора литературного материала — его соответствие духу времени. Но не мешает ли настойчивый поиск режиссером точек сопереживания классики с современностью тому, чтобы верно и глубоко раскрывать на сцене сам авторский замысел?

— Не вижу противоречий между авторским замыслом и его сегодняшним прочтением. Гениальный роман Толстого «Война и мир» человек в четырнадцать, двадцать пять и, скажем, в сорок лет воспринимает неодинаково, словно это разные произведения. В четырнадцать лет его, наверное, больше всего увлечет описание военных событий, сражений. В двадцать пять будет волновать тема любви. И, вероятно, только после сорока он подойдет к глубокому постижению философского смысла великого произведения. В романе есть все: война и мир, любовь и смерть, низменные и возвышенные чувства героев, полифония тем, образов, идей, настроений... И каждая эпоха поворачивает роман Толстого иной, прежде неизвестной стороной, открывает в нем неизвестные черты. Классика, как известно, неисчерпаема. И все же опасения

справедливы. Между замыслом автора-классика и сценическим прочтением его произведения действительно нередко бывают серьезные расхождения. Верное раскрытие авторской темы возможно только при условии, что режиссер не будет стремиться к насильственной, прямолинейной актуализации классики, а будет искать настоящую, глубокую, нерасторжимую связь с современностью.

— Как вообще разобраться в том, что такое «концепция спектакля»?

— Я всегда возражал и буду возражать против заранее сочиненной концепции, под которую подгоняется литературное произведение вопреки его сути и плоти. Решительно протестую против того, чтобы пьесе насильственно вколачивали в прокрустово ложе чуждого ей, искажающего до полной неузнаваемости сценического исполнения. Для меня концепция спектакля — это возможность раскрыть идеи автора, а не свобода навязывать рационально-умозрительное решение, не имеющее никакого отношения ни к автору, ни к его произведению.

Замысел спектакля — это постижение режиссером литературного материала. Концепция классического произведения так же, как и современного, в потенции как бы заложена в самом зрительном зале. Она заранее обусловлена восприятием зрителями произведения, даже если они его не читали (как ни парадоксально это звучит!). Это я отличаю от заданного концептуализма, когда постановщик спектакля стремится во что бы то ни стало удивить пуб-

лику. Пусть режиссер не беспокоится о собственном присутствии в постановке, о способе доказать свою оригинальность. Если он — личность, индивидуальность обязательно проявится.

Каждое время открывает в авторе-классике что-то свое, новое, никем прежде не замеченное. Но есть и нечто основополагающее, что нельзя видоизменять или как-либо смещать. Иначе разрушишь поэтику автора, исказишь смысл произведения.

Например, для Чехова характерна любовь к своим персонажам. Ненавидя обстоятельства, которые привели героев к их теперешнему положению, он испытывает симпатию и горячее сочувствие к самим героям. Своеобразие драматургического письма Чехова в том, что, зачеркивая какое-то возмущающее его явление, он заставляет нас влюбиться в персонажей, имеющих к этому явлению самое непосредственное отношение. Тот же прием Чехов применяет и в своих прозаических произведениях. Вспомните «Палату № 6». Прежде, чем осудить паралич воли, губящий героя, автор вначале заставляет нас этого героя полюбить, вызывает к нему наше искреннее сочувствие. Пользоваться щедрыми красками при постановке произведений Чехова нельзя.

— Какое значение вы придаете поиску формы и выразительных средств для спектакля?

— Огромное. Но важно знать, во имя чего ты предпринимаешь этот поиск. Недавно я видел в Западной Германии спектакль



«Дядя Ваня». И долго думал потом, отчего он мне так не понравился. Потому что сам только что поставил эту драму? Ревную или не принимаю другого, отличного от моего решения?

В спектакле действие драмы было переведено в наши дни. Артисты одеты в современные костюмы. На сцене приметы сегодняшнего быта. Соня печатает отчеты о хозяйственных делах усадьбы на машинке, ну и так далее. Режиссер пояснил, что сделал это совершенно сознательно — пытался заинтересовать публику, создав иллюзию сиюминутности происходящего на сцене. Ему нужно было убедить зрителя в актуальности проблематики. А что произошло? Он лишил чеховских персонажей собственной им лексикой и тем самым существенно обеднил пьесу, разрушил ее поэтику. Он совершил и более непоправимую ошибку. Вырвал героев из обстановка своего времени и поставил в неправдоподобные ситуации. Переживания, чувства, побуждения, поступки чеховских героев потеряли достоверность. Все оказалось ложным. В результате — провал, скука на сцене и в зале.

Я не призываю к полной реставрации эпохи в спектакле,

но, если режиссер обращается к классическому произведению, он должен добиться ощущения ушедшего времени, создать на сцене его атмосферу. Тогда основная идея, сверхзадача драмы Чехова дойдет до зрителя. А лобовая, прямолинейная актуализация ни к чему хорошему в искусстве не приводит. Однако, настаивая на необходимости воссоздавать в классической постановке исторический колорит и основные приметы эпохи, я вовсе не утверждаю, что это надо делать с помощью выразительных средств прошлого. В наше время сценический язык не должен быть архаичным. Форма современного спектакля может быть самой разной при условии, что будет органично вытекать из характера произведения. Форму спектаклю диктует сама пьеса.

— Каким, на ваш взгляд, должно быть соотношение традиций и новаторства в театральном искусстве?

— Традиция без новаторства бессильна, недееспособна, обречена на вымирание. Но наши сегодняшние сценические достижения могут основываться только на том, что накоплено предыдущими поколениями. Традициями пренебрегать нельзя. Глупо от них отказываться. Все равно что заново изобретать велосипед, начинать движение с нуля, игнорируя уже познанное, исследованное, завоеванное. Вместе с тем необходимо бороться с театральной рутинной, с традициями, уже умершими, превратившимися в штампы, с тем, что Вахтангов называл «хорошо сохранившимся трупом». Строго определенных критериев, позволяющих раз и навсегда установить соотношение традиций и новаторства, нет и быть не может. Театр — это живое искусство...

Беседу записала
Наталья ПАПКИНА.

58