

Георгий ТОВСТОНОГОВ:

Сцена — трибуна личности

МОЕ ПОСТИЖЕНИЕ театра началось с влюбленности. Мне было в кого влюбиться, было перед кем благоговеть, кого делать своим кумиром. В юности я жил в Тбилиси, и тогда там царили великие Марджанишвили и Ахметели. Глядя на то, как играют, живут на сцене Ушанги Чхеидзе и Берико Анджапаридзе, я уходил потрясенным. И для меня не было вопроса: чему посвятить себя? Театру! Конечно, театру! Тогда же начал понимать главную задачу театра: через эмоциональное восприятие, через эмоциональный строй пробиться к совести человека. Это умели делать великие грузинские мастера.

Мне кажется, что сегодня даже молодые режиссеры редко боятся пробовать. Но ведь никакие художественные открытия без риска невозможны.

Очень важно, чтобы человек ушел из театра взволнованным, в противном случае вся наша работа теряет смысл. Зритель, придя в театр, жаждет быть побежденным, жаждет очутиться во власти этого удивительного искусства. Если этого не произошло — значит, театр проиграл. И никакой актуальностью, сегодняшностью спектакля это поражение оправдывать нельзя.

Плохо, когда режиссера совершенно не заботит форма его будущего спектакля. Но не менее ужасно, и когда постановщик использует пьесу лишь для выявления собственного «я». Такие режиссеры неизбежно начинают повторяться и в конце концов перестают существовать как творческие личности.

В последнее время мне задают немало вопросов, связанных с постановкой в нашем театре пьесы Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина». Чаще всего спрашивают: почему я решил ставить эту пьесу как эксцентрическую оперу?

Чтобы ответить на этот вопрос, решим: что для нас самое главное, когда мы берем классическую пьесу? Найти точки соприкосновения с действительностью. Это кажется простым и очевидным, но сколько у нас режиссеров, которые берутся за классику с единственной целью: «Поразить мир неожиданной трактовкой!» В результате, как правило, получается скучный спектакль,

Пьеса Сухово-Кобылина — пьеса замечательная, в ней есть и проблемы, и ситуации, и живые характеры. Но написано все это невыносимо устаревшим и архаичным языком. Думаю, именно поэтому пьеса практически не имела сценической судьбы. Пьеса эта мертва не по сути, не по глубине — по языку. И перевод ее в новый жанр делал — во всяком случае нам бы этого хотелось — пьесу близкой сегодняшнему зрителю.

Эта причина главная, но мне хотелось бы сказать еще об одной задаче, которую мы ставили, работая над спектаклем. Когда-то и Станиславский и Немирович-Данченко делали эксперименты в жанре оперы, искали возможности насыщения сценического действия, хотели, чтобы опера не превращалась в концерт, а представляла бы собою цепь живых поступков живых людей. Сейчас этот эксперимент почти ушел, и перед нами стояла вторая — производственная, что ли, — задача: вернуть этот эксперимент, оживить оперу.

Вот и возникла в нашем разговоре фамилия Станиславского. И это не случайно. Непосредственно я не учился у Станиславского, лишь однажды, вместе с небольшой группой студентов, имел счастье быть у него и беседовать с ним. Но я все время ощущаю его присутствие, чувствую на себе его укоризненный взгляд.

Каждая эпоха оставляла свою теорию театра, но Станиславский был не главой того или иного течения, он — первооткрыватель направления со всеобщими законами сценического творчества. Скажем, Леонардо да Винчи открыл в живописи законы перспективы, и, какие бы ни возникали в живописи течения, какие бы разные художники ни работали в искусстве, эти законы остаются неизбывными. Также и Станиславский. Его законы — навсегда.

Мне приходилось ставить спектакли в разных странах мира, и в этой работе для меня, наверное, самым главным была пропаганда методологии Станиславского. На Западе к Станиславскому относятся по-разному, находят и такие, кто утверждает, что его система принадлежит прошлому (хотя как могут принадлежать прошлому всеобщие законы?). Но между тем все

крупные театральные режиссеры используют в своих работах законы, открытые Станиславским.

Мне всегда хочется рассказывать и о том, что Станиславский был образцом человека ищущего, не умеющего успокаиваться. Образцом истинного художника. Человеком страстным, горячим. На одной из репетиций, разгоряченный, он выскочил на сцену и стал показывать живой лошади, как надо отмахиваться от шмелей и оводов. Это, конечно, почти анекдотическая ситуация, но как часто не хватает нам такой страстности в отношении к собственному делу.

И когда я читаю пьесы молодых — и не только молодых — драматургов, для меня важно: насколько страстно, ярко рассказывают они о том, что их волнует. У нас интересная молодая драматургия, она ищет — пусть не всегда успешно — свой взгляд на мир, свои способы выражения. Но чем более неожиданной получается пьеса у молодого драматурга, тем, разумеется, легче его ругать.

В нашем театре мы стараемся предоставлять нашу сцену молодым. Не так давно состоялась премьера талантливого драматурга Людмилы Разумовской. Ее пьеса «Сестры» — работа острая, современная, автор ее — человек со своим почерком, своим, незаемным взглядом на мир.

Сейчас я репетирую пьесу молодого белорусского драматурга Алексея Дударева «Рядовые». Этот спектакль наш театр посвящает 40-летию Победы. Пьеса Дударева не столько о Победе, сколько о цене ее. Драматург удивительным образом соединил страшную реальность быта войны с притчевым началом, дух приземленный с духом возвышенным.

Мы работаем над пьесой о войне, стараемся постичь людей, ценой жизни которых завоеван сегодняшний мир, и еще раз понимаем: какое это страшное, непоправимое зло — война. Сегодня, в день праздника театральных деятелей всего мира, мне хочется сказать своим коллегам: в момент всеобщей угрозы наша роль заключается в том, чтобы объединить людей против войны. Театр обязан быть в гуще событий. Даже Чехова нельзя ставить сегодня, не думая о нависшей над человечеством угрозе. Уход от этой проблемы — предательство по отношению к сегодняшним и будущим поколениям.

Театр — искусство древнее и великое. Он многое может. И в сегодняшнем мире его роль возрастает. Мы не имеем права забывать об этом.

Ленинград

Мне нравятся, 1985.27 март