

ПРАВДА
г. МОСКВА

19 мая 1986 года

№ 139 (24761)

ЧЕЛОВЕК НА СВОЕМ МЕСТЕ МАСТЕРА КУЛЬТУРЫ

Эти разговоры велись давно, и не по какому-либо особому поводу, когда само событие настраивает на определенный лад, но просто так, в силу сложившихся обстоятельств. В Ленинградском Большом драматическом театре шел спектакль «Три мешка сорной пшеницы», и артисты играли так яростно, словно это был не спектакль даже и не сцена, а трибуна, с которой если не сказать заветного слова, то и жить дальше не стоит. Счастливо жить не удастся. Олег Борисов так играл, Юрий Демич, Кирилл Лавров, Наталья Тенякова, Зинаида Шарко, Владислав Стржельчик — словом все, и было в этом единении, в этой общей страсти нечто, что не исчерпывалось даже таким всеобъемлющим словом, как талант.

Разговоры, расспросы и были вызваны желанием обнаружить это «нечто», заставляющее столь разных в обыденной жизни людей воодушевляться общим и стоять за него крепко и верно.

Лавров: Меня не коробит, когда говорят, что театр — это храм. Так я о нем думал, и таким он оказался — в Киеве, где я начинал, и в Ленинграде, в Большом драматическом. Товстоногов научил нас не просто наслаждаться пребыванием на сцене, но говорить с залом о жизни. Это стало главным: я не могу просто так выйти на подмостки.

Борисов (теперь он артист Художественного театра): Пылкая юношеская любовь к сцене перешла в любовь выстраданную, взрослую. Последнее время особенно дорожу возможностью высказать накопленные мысли.

Лебедев: Счастье приходит тогда, когда ты и твои товарищи даете людям возможность смеяться и плакать. Для этого актеры должны проникнуть в чужую жизнь. Это трудно, но только это может заставить людей в зале задуматься о себе.

Итак, все, кого ни спроси, начинают с любви. С ощущения особого, притягательного смысла профессии, которая сама по себе и независимо от тебя благородна и значительна. Огромное число претендентов на одно место в театральном институте вернее объяснить именно этим обстоятельством, а не тщеславием и жаждой известности. Тщеславие, если оно к художнику приходит, приходит не столько от приобретений, сколько от потери. Сама же возможность потерь подстергает любого и в любом деле. Просто в театре все обнаруживается быстрее и нагляднее. Если же ты главный режиссер, подмена истинного настоящим дает о себе знать особенно скоро и явно.

С чего же начинать, когда приходишь в театр, который сформировался задолго до тебя и труппа которого не спешит признать тебя лидером? Г. А. Товстоногов начал с того, что стал ставить спектакли. Много. По три, а то и четыре в сезон, даже в первый.

Могут сказать, что не у всякого достанет таланта на такое количество новых работ (за тридцать лет их было не менее девяти), но сам же Товстоногов как-то заметил, что главный режиссер должен ставить в сезон несколько спектаклей. Обязан их ставить не время от времени, не тогда, когда приходит вдохновение, но постоянно.

Не пришло тогда в голову спросить: почему, но объяснение напрашивалось само собой. Он не просто ставил спектакли, он строил театр и строил его в работе, делами, а не словами воспитывая труппу, устанавливая с ней контакт.

Нередко случается так, что пример чужой жизни укрепляет твою. В одной из статей Товстоногов написал: «Жизнь театра, как и жизнь вообще, требует разрешения неразрешимостей». В непрестанном усилии, которое определяло бытие Немировича-Данченко в Художественном, Товстоногов видит подтверждение правильности и необходимости своих непрестанных усилий. С годами крепло именно это убеждение: как бы благополучно ни складывалась жизнь

театра, предоставлять ей идти своим ходом нельзя.

Тут, пожалуй, возникает первая или, вернее, самая очевидная неразрешимость. Принимая должность, главный режиссер принимает на себя и заботу о труппе. Правда, желая всех удовлетворить невозможно, но думать обо всех необходимо. Риском сказать, что, строя театр, Товстоногов полагал не столь даже важным немедленно убедить сотрудников в режиссерских своих возможностях, сколько завоевать их веру в свою объективность. Не дать им повод думать иначе.

Случай из давних лет: актер несомненно талантливый поставил условием своего пребывания в театре всякого рода льготы. Индивидуальность его была режиссеру дорога, но тем не менее они расстались. Согласись главный на его условия, как могла расценить этот шаг труппа? Только отрицательно.

Случай из последних: Товстоногов пьесу «Амадеус» сам ставить не собирался. На постановку был приглашен одаренный режиссер из другого коллектива. Обо всем, кроме одного, с ним договорились, но это одно заключалось в том, что среди актеров БДТ режиссер не видел исполнителя главной роли и предлагал актера со стороны. «Амадеус» поставил Товстоногов и актера на главную роль в театре нашел. «Мне могут простить ошибку, если она продиктована искренним заблуждением, а не предвзятостью», — считает он.

Только не надо думать, что он придерживается принципа взаимозаменяемости. Случись так, ни о каком доверии труппы и речи бы быть не могло. Искусство театра настолько же коллективно, насколько индивидуально. Безвременный уход из жизни Павла Луспекаева и Ефима Копеляна лишил режиссера возможности поставить задуманные им спектакли, а переезд в Москву других актеров сказывается то в одном, то в другом. Но ведь надо жить дальше, надо решать неразрешимости...

Те, кому довелось наблюдать Товстоногова в театре, не могли не заметить, что на репетициях он держится иначе, нежели в служебном кабинете. И там и тут он неизменно и естественно вежлив, но во время репетиций он еще и необыкновенно контактен, предупредителен. Начальственный окрик и право вето не входят в арсенал его воздействия, он предпочитает им пробу. Предлагает исполнителю показать свой вариант, а потом сравнивает — чей точнее и выразительнее, тот и останется.

Когда же репетиция кончается, между главным и актерами возникает определенная дистанция. Спросила, почему так, и услышала в ответ, что «дистанция должна быть. Это момент этики. Творческий же процесс интимен — от этого возникает сближение».

Когда главный режиссер говорит, что в деле ему необходимы единомышленники, это не дань привычному словосочетанию. Это — условие существования театра, его каждодневной практики и дальнейшего развития: свои художественные идеи режиссер выражает с помощью других, актеров в первую очередь. Если они безразличны, если неумелы — это сказывается на замысле. Такова его режиссура, ее принципы и ее природа.

Когда Лавров говорит, что театр для него храм, а не торжище, когда Лебедев самым дорогим в искусстве сцени почитает возможность обратить внимание публики на свое самое сокровенное, когда Товстоногов признается, что замысел спектакля существует в зрительном зале и дело художника его угадать, они имеют в виду одно и то же: соответствие времени. Осознание этой задачи, этого долга объединяет людей театра, поддерживает его этический климат, объективность самооценок.

Когда в театре ставят классику, то стремятся выразить мысль, predeterminedную временем и живущую в настроении зала. «Перемена пульса»

всегда берется в расчет: стараются ведь не только декорации, и опыт добросовестного восстановления сценических шедевров убеждал нас в этом.

Но, слушая время, режиссер не ограничивает себя жесткими рамками. Мысль спектакля не задана раз и навсегда, не статична. Начиная, режиссер, по всей вероятности, знает, к чему придет, в пределах каждой постановки ответ ему, наверное, ясен. Речь о другом — о том, что он почитает своим долгом испытать собственную мысль, и испытать ее на наших глазах. Стремится быть максимально объективным, твердо веруя в то, что защищает и отвергает.

Отсюда — убеждающая неожиданность спектаклей БДТ. Только далекие от театра люди могут вообразить, что высшее счастье актерского существования — свободная импровизация, пренебрежительная к точности. Люди театра знают, что с нее все как раз и начинается. Не с отвлеченных рассуждений о том о сем, но с выяснения конкретностей. В «Дяде Ване» это был безбоязненный взгляд на то, что может статься с человеком, коль скоро его существование лишено общей идеи. В «Волках и овцах» шла речь о пустотелстве как о главном зле. В «Мещанах» добровольное рабство съедало и калечило человеческую жизнь. Герой «Тихого Дона» был понят как «казацкий Гамлет», и на вопросах Мелехова, обращенных то к себе, то к жизни, сходилось многое и открывалась не только его судьба.

Товстоногов настойчиво говорит, что театр учит, как жить, а не как поступать в том или ином случае. Мысль эта родилась в полемике с теми, кто понимает искусство утилитарно. Припоминая афишу БДТ последнего тридцатилетия, мы, пожалуй, не назовем спектаклей, не отвечающих общественным, художественным, гражданским принципам театра. Не будем утверждать, что все работы БДТ на уровне его же высших достижений, но каждая сделана во имя. Во имя человека, во имя утверждения в нем гражданственности, чувства собственного достоинства.

При этом современная пьеса требовала от театра такой же чуткости к залу, как пьеса классическая. При всей сегоднешности, даже злободневности она легко могла стать «общим местом», коль скоро шла не вглубь, а по верхам. Чтобы избежать этого, мало замечать очевидное: надо угадывать то, что нарождается, что отвечает движению человеческой души. Выразить же все это театр хотел через пьесу.

Он читает «Пять вечеров» А. Володина не как бытовое, а как поэтическое сочинение, цель которого в прославлении верности и любви. В «Трех мешках сорной пшеницы» смерть одною капитана Кистерева воспринималась как потеря личная, больше того — реальная. Можно было бы сказать, что это уже и не театральное впечатление, если бы рядом с ним не возникало и не оставалось другого. Древние называли это чувство катарсисом — очищением, соединяя в понятии и эстетическое переживание от встречи с прекрасным, и возвышающее, облагораживающее действие прекрасного. Ту самую его способность «учить жить», которой все так дорожат в Большом драматическом и которая является венцом всех его усилий, движущей силой спектаклей — комедийных, трагических, драматических, историко-революционных.

Товстоногов и Лавров перечитывают страницы Ленинских, и итогом этих внимательных чтений становится открытое заново и для себя и для сегодняшних зрителей пожизненное кредо Владимира Ильича: учиться коммунизму!

Добровольно взятая на себя обязательность усилий и превращает соседство разных спектаклей в единый организм, имя которому — Театр. Театр, естественно соединивший «учительство» с игрой и вдохновением, с минутой свободного творчества, дарованной таланту.

Н. ЛОРДИПАНИДЗЕ.