

4 ЯНВ 1976

Т Р У Д  
С. Мещеряков

Георгий ТОВСТОНОГОВ

# ТРЕПЕТНАЯ ДУША ТЕАТРА

Корреспондент «Труда» Д. Струженцов встретился с главным режиссером Большого драматического театра имени А. М. Горького народным артистом СССР, лауреатом Ленинской и Государственных премий Г. А. Товстоноговым и попросил его ответить на несколько вопросов.

— Какое место занимают спектакли на современную тему в творческой жизни театра? Какие трудности испытывает театр при постановке спектаклей о наших современниках?

— В нашем театре спектакли, посвященные современности, занимают, как видно из афиш, ведущее место. Но, несомненно, их могло быть больше. Извечная проблема — это проблема пьесы. Очень мало хороших современных пьес. Их недостаток мы ощущаем постоянно. А в нынешнем сезоне, который совпадает со знаменательным событием в жизни страны — XXV съездом КПСС, этот недостаток ощущен особенно остро. Однако мы не склонны обвинять драматургов в нежелании писать на современную тему. Пишут много, но дело это не простое и удач в нем, увы, мало. И что особенно характерно — появляется, скажем, хорошая пьеса, дающая пищу для раздумий, открывающая собой новую страницу в творческой жизни театра, а затем потоком идут пьесы — серые копии с удачного оригинала, ставшего своего рода канонем. Иные не очень разборчивые театры ставят у себя эти поделки. Само собой разумеется, что ни славы театру, ни радости зрителям такие спектакли не приносят. Конечно, пожелание писателям: работать для театра больше и лучше — естественно и закономерно. Но нельзя забывать и о том, что вся история театра свидетельствует: во все времена хороших пьес писалось мало. Хорошая пьеса для театра в полном смысле этого слова — подарок, величайшая и редкая удача. А если принять во внимание, что у каждого театра еще и свой почерк, свой облик и что далеко не каждая, пусть даже очень хорошая пьеса ему подойдет, — то станет ясным, сколь остра сегодня для нас проблема пьесы.

— И тем не менее, Георгий Александрович, на сцене Большого драматического театра идет немало ярких, впечатляющих спектаклей о современности. Не противоречит ли это тому, что только что вы сказали?

— Ником образом. Я уже говорил: хорошая пьеса — это подарок театру, но это не единственный выход из положения. И если бы мы жили только упованиями на хорошую пьесу, наш репертуар был бы крайне беден. Мы не занимаем выжидательной позиции по отношению к драматургам, хотя и надежд на хорошую пьесу не теряем. Но в то же время мы сами активно ищем литературную основу для спектакля. Ищем в художественной прозе, документалистике, используем, когда это возможно, киносценарии.

Вот, к примеру, спектакль «Правда, ничего кроме правды» был поставлен театром на историческом документальном материале, без пьесы как таковой. Спектакль был очень хорошо принят зрителями и критикой.

Недавно состоялась премьера спектакля «Протокол одного заседания», поставленного по киносценарию А. Гельмана «Премия». Киносценарий и пьеса для театра — вещи разного порядка. Однако мы взялись за постановку спектакля на драматургической основе киносценария, потому что увидели в нем современную постановку проблемы, современного героя — рабочего интеллигента, умного, взыскательного, принципиального... Материал оказался настолько удачным, новаторским, что я сейчас не без тревоги ожидаю тех самых копий с него, о которых уже шла речь. Спектакль «Протокол одного заседания» по-своему — событие в нашей театральной жизни. Работаем мы сейчас и над современной пьесой Рустама Ибрагимбекова «Дом на песке». Ибрагимбеков для

нас автор новый, и творческое сотрудничество с ним — тоже результат поиска. Приведу еще пример, хотя он и не имеет прямого отношения к современности. Только что состоялась премьера спектакля «Холстомер». Спектакль — инсценировка повести Льва Николаевича Толстого. Как видите, мы ищем драматургическую основу и в классической русской прозе.

Без такого поиска немислим творческий процесс в театре. Стремимся мы и, если можно так сказать, к «вербовке» своих авторов. Конечно, нам бы очень хотелось заполучить в свои постоянные авторы, скажем, таких писателей, как Даниил Гранин, Федор Абрамов, чей талант уже сам по себе гарантировал бы интересную драматургическую основу. Но ищем мы авторов не только среди маститых. Вот недавно мы получили пьесу под названием «Фантазия Фарятева». Ее написала молодая артистка Ленинградского театра имени Ленинского комсомола Алла Соколова. Это ее первый драматургический опыт. Я не хочу преждевременно раскрывать карты. Скажу лишь, что пьеса современна и, на мой взгляд, удачна. На Малой сцене нашего театра за осуществление ее постановки взялся актер Сергей Юрский. Это будет продолжением его режиссерских поисков. Хочется верить, что в лице А. Соколовой мы обретем своего автора.

— Вы назвали несколько направлений поиска литературной основы спектакля. Всегда ли удачно завершается этот поиск?

— Разумеется, нет. Мне думается, что режиссерский поиск — это всегда немалый риск. И просчеты здесь неизбежны. Но я также убежден, что нельзя работать в искусстве, ничем не рискуя.

И вот что еще хочется сказать, чтобы завершить разговор о литературной основе спектакля. Из-за недостатка хороших пьес театры соглашаются иной раз принять от автора явно недоработанный материал. В дальнейшем, в процессе работы над спектаклем театр, подменяя автора, что называется, дописывает пьесу. Этот явно порочный компромисс, как правило, приводит к появлению на свет заранее обреченного на неудачу спектакля. Не может и не должен режиссер, театральная группа подменять литератора. Каждому свое: пусть литератор пишет пьесы, а режиссер их ставит.

Только добротная литературная основа, а не стенограмма жизни может по-настоящему заинтересовать коллектив театра. И такая основа совместными усилиями автора и театра «подгоняется» под творческую манеру, творческие особенности театра. Как это делалось, скажем, в творческом содружестве классиков русской драматургии Чехова, Горького и Художественного театра.

— Можно иметь талантливого пьесу на современную тему. Но ведь это еще не гарантия успеха?

— Да, конечно, многое зависит от режиссерского прочтения, трактовки пьесы. Это уже разговор специальный, касающийся творческой лаборатории режиссера. Но коль скоро об этом зашла речь, то скажу: самое главное, мне кажется, для успешного воплощения на сцене образов наших современников — это создание в театре творческого ансамбля, объединенного идейной и художественной программой коллектива, ансамбля, в котором бы дружно работали прославленные мастера сцены и талантливая театральная молодежь.

Это во-первых. А во-вторых, мно-

го зависит от того, насколько режиссер спектакля, актеры знают жизнь, понимают ее закономерности. И вот тут-то очень важную роль играют контакты театра с производственными коллективами, общение актеров с теми, кого они играют на сцене. Вновь сошлюсь на конкретный пример. Наш театр связан узлами давней и прочной дружбы с коллективом ижорского завода. Есть там бригада слесарей, возглавляемая Николаем Владимировичем Антоновым, бригада, которая особенно близка нам. Так вот, готовя спектакль «Протокол одного заседания», мы в какой-то степени «списали» характер главного героя спектакля — Потапова с Николая Владимировича. Именно в Антонове мы подметили такие замечательные черты, как отношение к делам производства, как к своим личным делам, раскрепощенное, смелое мышление...

Общение с рабочими завода помогло театральному коллективу сделать спектакль, в котором нет традиционного конфликта между отрицательными и положительными героями. По сути дела в спектакле вообще нет отрицательных персонажей. Все искренне стремятся к одному, к тому, чтобы предприятие выполнило план, работало хорошо... В спектакле заложен конфликт нового качества и очень высокого накала, определяющийся, если так можно сказать, различной мерой раскрепощения мысли.

— Означает ли это, что постоянное посещение предприятий, общение с людьми различных профессий для современного актера — своего рода закон творческой жизни?

— В известной степени да. Но это вовсе не означает, что должен у актера быть какой-то регламент посещения заводов, фабрик и учреждений. Такое понимание проблемы было бы явно упрощенным. Люди наделены различной способностью видеть, воспринимать, понимать... Иной всю землю извездил, а спросишь его о впечатлениях — кроме витрин, ничего не запомнил. Другой всего один раз от дома отъехал на сотню километров и накопил столько самых различных впечатлений, что и пересказать трудно. Поэтому тут не может быть категоричных выводов и рецептов. Очень многое зависит от индивидуальных творческих возможностей актера. Безусловно одно — способный актер должен постоянно собирать, накапливать впечатления и быть всегда готовым к мобилизации этих впечатлений.

— Известно, что Большой драматический театр всегда отличался тем, что преподносил зрителям сюрпризы оригинального актерского исполнения, своеобразия трактовки пьес. Чем, на ваш взгляд, объясняется вот эта освободленность театра от штампов, театральных канонеров?

— Этот вопрос невольно возвращает меня к литературной основе спектакля. Если пьеса сама по себе шаблонна, то и актеры избирают испытанные, привычные исполнительские приемы. Но если пьеса оригинальна по своей сути, то она побуждает режиссера и актеров искать новые коды, новые исполнительские приемы. Начинается творческий поиск, который и приводит к находкам. Вот тогда происходит подлинное перевоплощение актера.

Как большинство современных театров, мы сделали своим законом не поиск внешнего сходства актера с героем, а сближение характеров актера и героя, понимание актером психологии героя.

Каждый актер имеет свой творческий диапазон, и он будет настолько шире, насколько сумеет актер расширить круг своих жизненных представлений, обогатит свою память впечатлениями, разумеется, при наличии подлинного дарования.