28 июня 1972 г. "Литер. газета" №26

ДИАЛОГ О ТЕАТРЕ

Драматург В. РОЗОВ — режиссер Г. ТОВСТОНОГОВ

Г. ТОВСТОНОГОВ. Сквозная тема нашего разговора, как вы ее определите?

В. РОЗОВ. Ну, давайте определим ее так: что нужно нашему театру для его развития?

Г. ТОВСТОНОГОВ. Тогда, может быть, начнем с того, что театральное искусство необычайно связано с временем, с тем, чем сегодня живет зрительный зал. Что сегодняшний режиссер непременно должен быть представителем зрителя, его полпредом — с выбора пьесы и до премьеры. Ты должен все время ощущать будущее дыхание зрительного зала, чувствовать интересы и волнения зрителя, знать, что происходит у него в душе. Если нет этого, мне кажется, театр не может быть по-настоящему современным.

Уровень сегодняшнего театрального искусства должен быть высок, как никогда, потому что требования зрителя все время растут. Я это ощущаю просто физически.

В. РОЗОВ. И я это ощущаю, сидя в зрительном зале. Я вижу, как изменилась реакция зала на постановках некоторых пьес.

Г. ТОВСТОНОГОВ. А актерское исполнение? Если раньше эстетическая оценка была уделом, так сказать, театральной элиты, то теперь любой заметит, как весь зал чувствует малейшую неточность, которую раньше прощал. Он становится все требовательнее в оценке лица сегодняшнего театра. И тут нельзя не вспомнить, что один из важнейших элементов творческой физиономии театра — его репертуар.

В. РОЗОВ. Лично меня в драматургии, конечно, интересует то, что напишут Арбузов, Штейн, Салынский, Макаёнок, Зорин, Алешин, Володин, Думбадзе, Радзинский... Только каждый из них — те, кого я назвал, и еще многих сюда можно причислить — это драматурги состоявшиеся. Но самые большие мои ожидания связаны с будущим, с появлением совсем новых имен в драматургии. Потому что появление молодых — это непременно новый, свежий, неожиданный голос. И главная причина того, что хороших пьес и хороших постановок чрезвычайно мало, — в малом числе молодых драматургов. Театры слабо работают с авторами, многие практически вообще перестали работать с ними, забыв, как важен для роста драматурга тесный союз с театром. Я сужу по своей личной судьбе.

Двадцать с лишним лет назад я принес довольно малокровную пьесу «Ее друзья» в Центральный детский театр, попал в интересный театральный коллектив — со Сперантовой, Черышевой, Перовым и другими, попал к Ольге Ивановне Пыжовой и Борису Владимировичу Бибикову. Я работал с ними вместе на каждой репетиции чуть ли не год и доводил пьесу до того состояния, когда она могла называться пьесой. Для меня это была высшая школа.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Примерно в этот период в том же Центральном детском театре я работал над инсценировкой повести комсорга Ирины Ирошниковой «Где-то в Сибири». Это был просто очерковый материал, увиденный свежим глазом, но в нем начисто отсутствовало что-либо похожее на драматургию. И вот вместе с Ириной Ивановной в течение полугода пьеса создавалась, и вышел...

В. РОЗОВ. Чудесный спектакль, я очень хорошо помню. Свежий, интересный...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Которого без театра, может быть, и не было бы.

В. РОЗОВ. А я уж не говорю о своей второй пьесе — «Страница жизни»: для меня счастье было работать с Марией Осиповной Кнебель, работать — и опять учиться писать.

Я знаю, есть люди, которые говорят: «Нечего баловать автора — он должен принести готовую пьесу, тогда он драматург». Нет, к сожалению, это не соответствует исторической картине совместного развития драматургии и театра.

Как работал над пьесами Мольер, мы не знаем. И дополнял ли что-нибудь Шекспир во время репетиций, тоже не знаем. Известно только то, что потом осталось, — окончательный текст. Но мы знаем, что рождался он в живом театре. Я хочу привести еще один пример, который сегодня даже кажется удивительным, хотя он известен достаточно широко.

Когда Станиславский принял к постановке «Власть тьмы» Толстого, то ему показалось, что пьеса недостаточно хороша и не так написана, как надо. Толстой был в зените славы, даже выше зенита, но Станиславский осмелился просить его переделать ряд сцен. И Толстой с театром доделывал пьесу. Лев Николаевич Толстой!

Г. ТОВСТОНОГОВ. Благодаря содружеству драматурга и театра мы имеем «Бронепоезд 14-69», «Любовь Яровую», «Оптимистическую трагедию» и еще многое другое. Мы имеем целый ряд пьес, которые сегодня называют классикой советского театра.

В. РОЗОВ. Это, если можно так выразиться, естественная творческая редактура пьесы в театре. Сейчас работа с авторами происходит чаще всего в репертуарно-редакторских коллегиях министерств культуры. Пусть работают и коллегии, и театры — это только облегчит путь пьесы к сцене.

У нас почти четыреста театров. Четыреста! Поле деятельности для драматургов несказанное. Но новых, новых имен слишком мало... Вот Рощин появился как драматург...

Г. ТОВСТОНОГОВ. В Иркутске — Вампилов, хорошо чувствующий театр и драматургию. Кстати должен сказать, что меня никогда не оставляло ощущение потенциального богатства и в то же время неиспользуемых ресурсов.

Волнует меня на сегодняшнем этапе пассивность театров в борьбе за приход в драматургию талантливых прозаиков, чья проза свидетельствует о глубоком знании жизни и ощущении подлинных конфликтов. У нас не хватает темперамента и терпения добиться активного участия в драматургии таких писателей, как С. С. Смирнов, Ч. Айтматов, Ф. Абрамов, Д. Гранин и др. Я считаю, что по большому счету мы отвечаем за то, что, появляясь на сцене, далеко не все выглядит так крупно, как на страницах книг и журналов. Убежден, что литература — наш резерв! Работа нашего театра с молодыми писателями Л. Жуховицким и Р. Ибрагимбековым подтвердила мои ощущения.

В. РОЗОВ. Как это хорошо для нашей театральной жизни — появление в Москве двух новых театров: «Современника» и Театра на Таганке.

Я говорю так потому, что и это еще очень важно для драматургов: разнообразие театральных организмов.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я думаю, это тесно связано и с проблемой режиссуры. Курсы повышения квалификации режиссеров, которые сейчас существуют, или лаборатории ВТО — вещи, конечно, полезные. Но что тут особенно важно? Студия. Как возникли Вахтангов или Завадский?

В. РОЗОВ. Студия. И студия Хмелева. И студия Дикого.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Где, как не в нашей стране, должны развиваться новые театральные студии, коллективы, имеющие что сказать? У нас столько дворцов культуры, столько молодых артистов, они с наслаждением объединяются вокруг какой-то яркой молодой индивидуальности. Настоящий театр может возникнуть везде — большое искусство от адреса не зависит.

А как важно сопряжение режиссера с коллективом... Вот пример: Хомский прекрасно работал в Риге. На этом основании его пригласили в Ленинград, в Театр имени Ленинского комсомола, где совершенно другая среда, другая почва, даже другое помещение — огромное... Вроде все там у него получалось не очень складно. Но это, по счастью, не определило его судьбу и, возглавив Московский тюз, он снова расцвел.

Если этот момент сопряжения с коллективом не учитывать при назначении нового руководителя, только случайность может дать хороший результат...

В. РОЗОВ. Вот Товстоногов пришел в БДТ — это, конечно, случай сопряжения, счастливейший необыкновенно. Но, извините меня, Георгий Александрович, вы все-таки еще и так перешерстили и перекроили этот добротный материал...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Это было довольно сложно, и такое можно сделать только один раз в жизни.

В. РОЗОВ. Я думаю... Я представляю себе самочувствие режиссера, который работает в театре, где ему не по душе. Это примерно, если бы я писал пьесу, которая лично мне не нравится...

У нас порядочно молодых хороших режиссеров, но некоторые довольно много кочуют из театра в театр. Все-таки давайте вспомним фамилии и здесь.

Ленинградец Опорков, рижанин Шапиро, прекрасно поставивший «Город на заре» Арбузова и «Последнее» Горького, Юрий Киселев в Саратовском тюзе...

Вот появился в «Современнике» Фокин. Вот на ту же букву — Фоменко, как хорош его спектакль «Король Матиуш Первый» в Центральном детском! В Театре имени Моссовета «Теркина» и «Эдит Пиаф» поставил Щедрин. В Центральном детском хорошо показал себя Лесь Танюк, а потом стал бродить по другим театрам. Чуть постарше ленинградец Корогодский, москвич Хейфец, Марк Захаров — очень интересный режиссер...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Весьма.

В. РОЗОВ. Кого-то сейчас мы впопыхах пропустили, но я думаю, что в одной Москве мы наберем почти десяток молодых режиссеров. Пройдет время, они станут пожилыми, и если не будет условий, недодадут многого. А когда появятся новые, талантливые? Они приходят редко, потому что талантливое вообще приходит редко.

В общем я говорю так: талант падает с неба. Что мы можем для него сделать? Только взрыхлить и удобрить почву, в которой ему расти. Если он упадет на камень, то погибнет. Если упадет в чернозем, то взойдет, даст цветы и плоды. Наше дело — готовить почву.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Прекрасно...

В. РОЗОВ. Я думаю, откровенно говоря, что никогда на земле не будет рая, всегда будет конфликтно. Мы видим, как беспрестанно меняются условия, и новые условия порождают и новые конфликты.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Новые условия вызывают и новое качество конфликтов. В этой связи меня всегда волнует и смена выразительных средств — и в вашем деле, и в нашем. Новое качество конфликта требует ведь и нового построения драмы, требует уже другого способа выражения жизни и от нас, режиссеров. Жизнь обновляется, и то, что сегодня казалось таким новым, завтра становится уже безнадежно устаревшим. Здесь мы — и режиссеры, и драматурги — в одной опасности находимся.

В. РОЗОВ. Я даже в большей, чем вы. Только не примите за пустой комплимент: вы более подвижны, чем я. Я ужасно консервативен в форме письма. Но я — как мне, во всяком случае, кажется — очень чувствую движение нового. Поэтому и я мучительно ищу новых способов выражения — в старой вроде форме, но, бесспорно, нового.

Я уже давно говорю, что являюсь сторонником психологического театра. Я считаю, что театр говорит своим собственным языком, и это — язык чувств, он гораздо более универсален, чем любой другой, в том числе прямая разговорная речь. Словарный состав нашего языка чрезвычайно богат, но «словарный состав чувств» богаче в 10 000 раз.

Вот я иду по улице, стоят двое и разговаривают на каком-то языке, для меня совершенно непонятном. Я прохожу мимо, я не понимаю ничего. А дальше я вижу: стоят парень и девушка, она заливается слезами и рыдает, уронив голову ему на плечо, а парень гладит девушку по голове и что-то неслышно шепчет на ухо... Я все понимаю, и у меня подкатывает к горлу комок. Потому что это разговор на языке чувств, а наш язык со всем своим богатым словарным составом — азбука Морзе для выражения чувств.

Если я пишу пьесу, то ищу те слова, их сочетания, ту ленту азбуки Морзе, которая позволит актеру выразить состояние героя пьесы. Поэтому лексика и синтаксис драматурга могут казаться даже странными и неожиданными, главное выбить на ленте дорожку чувству...

Язык чувств универсален и интернационален. Глядя спектакль на любом языке мира и зная завязку, можно понять весь спектакль. Я уже вижу — ревнует, негодует, подозревает и так далее. А если я буду слушать какой-нибудь доклад, то, даже зная начало, ничего не пойму.

Поэтому, возвращаясь к консерватизму, я должен сказать, что признаю и театр интеллектуальный, но считаю его в какой-то степени обедненным. По-настоящему театр состоялся тогда, когда произошло потрясение.

Г. ТОВСТОНОГОВ. У меня есть возражение... Понимаете, я совершенно согласен с вашей посылкой: я тоже за театр глубинного психологического содержания. Но он может быть разным. Вот, скажем, Брехт, который утверждает, что сегодня только мысль может взволновать и что в конечном счете она будет действовать на чувство. Изменился, по существу, способ.

Художественный театр начала века и «Современник» сегодня — и тот психологический театр, и этот, но средства-то совсем другие, они обновляются.

В. РОЗОВ. Да, здесь я целиком согласен.

Г. ТОВСТОНОГОВ. И интеллектуальный театр, он тоже в конечном счете эмоциональный, если это хороший интеллектуальный театр. Просто воздействие через голову, а не прямо на сердце, скажем так, если опрощать...

В. РОЗОВ. Тут я с вами поспорю. Я Брехта видел в Венгрии — «Кавказский меловой круг» в Театре имени И. Мадача. Именно там он произвел на меня особенное впечатление, Брехт, потому что был сыгран с поразительной эмоциональной страстностью и горячностью. Я видел, как женщина, взяв чужого ребенка, вдруг почувствовала себя матерью и спасала его, потому что она мать, спасающая свое дитя. Это меня потрясло, как потрясают всякое благородство и высота человеческих чувств.

Ну, разумеется, воздействие через мысль... Но есть режиссеры и драматурги, которые придают воздействию на разум чрезмерное значение, как будто мы не знаем заблуждений мысли...

Эмоционально же заблуждаться почти невозможно, хотя случаются эмоциональные вихри, бури, вызванные определенными обстоятельствами...

Г. ТОВСТОНОГОВ. В любви сколько ошибок происходит...

В. РОЗОВ. В любви ошибок не бывает.

Г. ТОВСТОНОГОВ. То есть как это?

В. РОЗОВ. Или любят, или не любят.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Любят, но, оказывается, не того...

В. РОЗОВ. Нет, этого не бывает. Как можно любить «не того»?

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сколько раз человек обнаруживает, что объект любви...

В. РОЗОВ. Нет, нет, это проходит любовь. Влюбленный не обнаруживает ничего, кроме прелести.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Хорошо, но я дружу с человеком — вот другая эмоция, пожалуйста, — и потом в нем разочаровываюсь. Здесь была ошибка, о которой мне сигнализирует мозг.

В. РОЗОВ. Нет, не только мозг...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Если он меня предал, человек, то прежде это понимает мозг, а потом уже возникает эмоция...

В. РОЗОВ. Но вы не умом разлюбили своего друга — вы его потеряли эмоционально. Говорят: «У меня как будто все внутри оборвалось»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Но сигнал дает мозг?

В. РОЗОВ. Погодите, Георгий Александрович! Сознание ваше, оно пользуется и ушами, и глазами, и кожей — всем. Значит, не только один мозг, скажем так. Любимая женщина может изменить, а вы все еще будете любить, хотя мозг вам говорит: «Не надо ее любить! Не надо!» И все друзья говорят: «Кого ты любишь? Опомнись!»

«Кавалер де Грие, кого ты любишь? Ты посмотри, кто такая Манон Леско — шлюха низшего разбора! Что ты делаешь?!» Но ничего не слышит кавалер де Грие, бежит с Манон в Америку, где она и умирает у него на руках. Для меня самая великая книга о любви — «Манон Леско». Потому что он любит не хорошую женщину, он любит не за что-нибудь: он любит. И тут уж мозг ничего не может поделать. Вот это и есть эмоция, и я говорю именно об этом театре...

Я давно всеми этими вопросами мучаюсь. Я раньше был очень нетерпим, теперь я чаще умею прощать, хотя нетерпим к мерзостям и сейчас, и даже в большей степени — может быть, жизни остается меньше и хочется что-то сделать... Тем не менее я все больше начинаю ценить тот эмоциональный строй, в котором мы живем, — в нем большое наше счастье.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Я говорю ведь о путях, которые ведут к этому в искусстве, а по существу я с вами не спорю... Пути разные, вы же говорите об отдаче. Я видел Брехта в постановке Брехта — «Матушка Кураж» с Еленой Байгель, и эти же самые эмоции у меня были — понимаете? — но они вызывались другими средствами.

В. РОЗОВ. Вот мы с вами какие разные: я тоже это все видел, что видели вы... Но вот я смотрел очень хорошую постановку «Кориолана». Там эпизод есть — во время боя Кориолан с мечом танцует так примерно, как Уланова в «Жизели»...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Так. Это вы не совсем точный прием употребили сейчас в споре. Во-первых, «Кориолан» — не сам Брехт, постановщики — его ученики М. Векверт и И. Теншерт. Как вы не можете по всем спектаклям МХАТа судить о Станиславском, так же далеко не все в своем театре принял бы сам Брехт. Но мы говорили о «Матушке Кураж» с Еленой Байгель — я предпочитаю вот этого Брехта. Должен сказать, что все нужные эмоции, о которых вы говорили, они у меня на спектакле родились. Я, например, получил эмоциональную радость, посмотрев «Доброго человека из Сезуана» в замечательной постановке Бенно Бессона, одного из выдающихся современных режиссеров. И, вы знаете, это «двойное отчуждение», как его называет Брехт, когда мы играем пьесу про Гамбург, про немецких безработных, про тот дух протеста, который у них зарождался, через китайскую притчу... Когда водовоз-китаец соединяется с тем немцем рабочим, о котором, по существу, писал Брехт, и с артистом, который говорит прямо зрителю, что — ну, должен же быть хороший человек на земле, — вот это уже тройное соединение вызывает во мне краску волнения, эмоцию...

Здесь опять речь идет о средствах. А театр неэмоциональный я не признаю, как и вы. Тут нам не удастся поспорить. Но способ выражения должен быть обогащен, он должен быть усложнен вместе с духовным ростом зрителя, с тем, как он меняется. Зритель смотрит массу вещей, которых десять лет назад не видел. Огромное количество информации воздействует на него, и если мы чуть-чуть отстанем — именно в способах, именно в том, какими путями воздействовать на те подкорковые вещества, которые вызывают эмоцию...

В. РОЗОВ. Вот если вы бросили бы упрек мне как драматургу, я сказал бы: из-за телевидения, радио, кино и прочих средств информации в пьесах сейчас нужно немного говорить — зритель все ведь понимает...

Г. ТОВСТОНОГОВ. О!

В. РОЗОВ. ...с четверти слова. Не надо даже полслова. Вот что новое в моей практике: я не должен быть многословным. То, что новые средства выражения приходят в театры, я целиком согласен. Но едва заменяют мою любимую эмоцию выражением только чисто головным...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Мне хочется — уж если у нас пошел такой откровенный разговор, — мне хочется вам сказать, что я, например, больше всего люблю такие ваши пьесы, как «В дороге», как «Традиционный сбор», где вы выходите за пределы, — как вам сказать? — традиционного способа отражения действительности. Где вы не думаете: а как там театр сделает?.. И жизненные наблюдения остаются при вас, и психология, за что мы с вами оба ратуем, и эмоциональный эффект. Мне хочется от вас раскованности. В таких случаях мне больше хочется ставить ваши пьесы, чем когда я вижу комнатную, так сказать, пьесу «консерватора», как вы сами себя назвали. Ведь ваше существо никогда от вас не уйдет, как не уйдет и правда чувств, и все прочее, чем вы сильны как драматург. Я всегда с вами, когда вы ведете линию своих героев, она понятна и пронзает меня, но мне не во всех ваших пьесах хватает этого, таков мой вам счет. Позвольте предъявить его лично, не публикуя...

В. РОЗОВ. Нет, почему же, это ведь правда... Для себя когда-то я считал так, да и сейчас считаю, что сила мышц драматурга измеряется таким прибором: насколько сильно он может сдавить время и пространство. В одной комнате за несколько часов я все выражу — вот это...

Сначала я растекаюсь: эта картина будет там, эта здесь, эта — в третьем месте. Потом думаю: зачем там, когда можно тут же? Я вот сейчас новую пьесу пишу. Я ее даже хотел озаглавить так: «Диалоги в разных местах». Может быть, я такую пьесу-растрепу и напишу. Может быть. Но сейчас она у меня, проклятая, опять сболталась.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Вот я про что говорю, Виктор Сергеевич: мне совсем не обязательно нужно много мест действия — я бы не хотел так просто быть понятым. Я продолжаю говорить о поисках путей воздействия на зрителя. Пусть иногда бывают потери, но обязательно надо искать.

В. РОЗОВ. Да, надо, и я с удовольствием смотрю, как делают другие. Но, грешник, я-то это люблю у других, а когда сам начинаю, мне становится смешно — думаю: чем я занимаюсь? Фокусник я. Кио...

Мне кажется, что нужно писать так: он сидит на стуле, пьет чай и говорит: «Куда это ты собралась?» — «А что?» — «Ну, уж если я спрашиваю, так изволь мне ответить: куда ты собралась?» — «А я тебе не отвечу!» И ремарка: «Вышла, хлопнув дверью». Все. Пьеса началась.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Примерно так у вас начинается «Традиционный сбор».

В. РОЗОВ. Самое старомодное, верно? Но я же не могу писать, как не чувствую, да? Вероятно, другие будут писать по-другому, но я пишу так...

Я знаю, что вы любите острую театральную форму, и я тоже чрезвычайно ее люблю, вашу острую театральную форму. Мне, например, ваш «Генрих» очень понравился, очень. Эта разбросанная театральная форма, мысль громадная, игра многих актеров просто великолепная... Но мне очень понравились и «Мещане», где все происходит, в общем, в одной комнате. Кстати, я считаю, что в «Мещанах», поставленных для телевидения, вы нашли совершенно новые формы. Просто замечательно...

Г. ТОВСТОНОГОВ. Спасибо. Есть один поворот разговора, которым мне хотелось бы с вами поделиться... Я хочу привести пример.

Однажды мы с племянником пошли в музей, в одном из залов подошли к картине современного художника и тихо, не громче, чем сейчас с вами говорим, обсуждали ее достоинства. Вдруг совершенно незнакомая женщина вторгается в наш разговор. Но на какой ноте! Трудно передать ту интонацию и ту ярость, с какой она набросилась на нас.

«Безобразие! — кричала она. — Всерьез обсуждают какую-то мазню!..» — и так далее. Остановить эту сцену было невозможно...

Откуда эта неприязнь к непривычному?

В. РОЗОВ. Это, наверное, по Павлову, по Ивану Петровичу. У людей с течением времени в мозгу образуются так называемые устойчивые связи. Когда эта устойчивая связь рвется, человек кричит, потому что больно.

Но вопрос гораздо шире, я понимаю вас. Наше воспитание и образование, особенно юношества, должно быть построено так, чтобы не возникали там, где не надо, эти устойчивые связи.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Вероятно, в этом корень.

В. РОЗОВ. Вероятно. Но, знаете, это вообще людям иногда свойственно: навязывать свою точку зрения — на книгу, фильм, пьесу. Порой даже не хочется возражать, потому что понимаешь: все равно толку мало... Как в анекдоте, который вы, наверное, знаете: «Почему вы всегда так хорошо выглядите?» — «А я никогда не спорю». — «Неужели не спорите?!» — «Спорю, спорю, спорю»...

Но в творчестве надо обязательно спорить, иначе — штамп, а вы ведь знаете силу штампа.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Знаю... Я только что поставил «Ревизора». До того ни один из актеров не играл никогда в жизни тех ролей, которые ему дали, и я никогда не ставил этой пьесы. Но и я, и артисты в процессе репетиций с трудом преодолевали инерцию знакомых театральных приспособлений и интонаций...

В. РОЗОВ. Кстати, есть еще один аспект: мне кажется, и режиссеры, и драматурги должны быть в силу своих возможностей на уровне современного развития, научного в том числе; и это делает их современными. Мне посчастливилось видеть в Лондоне Лоренса Оливье в «Пляске смерти» Стриндберга. Чем современна его игра?

Он играет враля, играет неверного мужа своей милой, добродетельной жены. У добродетельной жены есть ухаживающий за ней буржуа с брюшком. Он говорит ей: «Брось ты этого фанфарона!»

Вся пьеса перевернута: Оливье играет человека, у которого, очевидно, такие гены и он несет «крест генов». Он врет, но взгляд его вдруг останавливается, умом он понимает, что с ним происходит, но сопротивляться не может. Когда он выбегает в дверь, то чувствуешь, что он там, наверное, обхватил сейчас водосточную трубу и рыдает от бессилия... И зритель любит его, зритель говорит милой, добродетельной жене: «Да ты не за того ли пузатого пойдешь?! Ты люби этого — страдальца!»

Некоторые критики не понимают, что наши симпатии, нашу любовь мы часто отдаем тому, кому можем сострадать. «Она меня за муки полюбила, а я ее — за состраданье к ним». А критик замечает: «В пьесе у героя неустроенная судьба...» Милый критик, не беспокойся: актер, исполняющий роль, разгримируется и пойдет домой ужинать, но автору нужно сказать что-то «неустроенными судьбами», чтобы судьбы сидящих в зрительном зале были устроены, ведь зритель не разгримируется — ему жить дальше. Автору важно, чтобы люди вышли из театра чище, уверенней, мужественней.

Когда мы еще учились в театральной школе, у нас в гостях была Рыжова Варвара Николаевна, великая актриса Малого театра. Одна студентка спросила ее: «С чего вы начинаете работу над ролью?» Рыжова ответила: «Со слез, милочка, со слез». Это правда — со слез начинается наша работа. То есть с неуверенности, с мыслей о том, что ничего не получится, что ты выдохся, с сомнений во всем.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Вы правы, вы правы.

В. РОЗОВ. Я представляю себе вас перед премьерой — шутка ли, вокруг идет шум: «Товстоногов выпускает спектакль...» Ну, поставил пьесу Сидоров. Мы идем, говорим: «Ай да Сидоров!» Но выпускает Товстоногов — и начинается, и начинается: «А-а... Да вы знаете... Нет, «Мещане» все-таки у него были лучше... Э-э, знаете, есть какие-то элементы, но чисто нового не так уж много... Большой, конечно, режиссер, но уже сработался...»

Г. ТОВСТОНОГОВ. Пришло время новых...

В. РОЗОВ. Говорят так, верно?

Г. ТОВСТОНОГОВ. Да.

В. РОЗОВ. А как же! А самое-то главное вот что: мы знаем, что стареем, что изнашиваемся, что можем повторяться. Мы знаем. Но мы на это не имеем права. Зрителю нет никакого дела, что тебе 80 лет, 90 лет, болен ты, у тебя несчастье, — в нашу профессию входит вечно быть молодым и новым. Только тогда тебя будут слушать и слышать.

И еще я думаю, что театр будет нужен всегда.

Г. ТОВСТОНОГОВ. Как всегда будут нужны учителя...

Запись диалога и фото
Г. ЦИТРИНЯКА