Ленинград
БДТ
М. Горького

ЭКРАН И СЦЕНА

БОЛЬШОМУ ДРАМАТИЧЕСКОМУ — 70 ЛЕТ

М. ГОРЬКИЙ:

«...ПОКАЗАТЬ ВЕЛИКИЙ ПОДВИГ!»

Какой театр наиболее сердечно ответил бы духу времени — преобладающему настроению людей, социально чутких, искренно желающих обновления человека!

—Гром и вихрь революции разбудил в душах людей, которые жили в угнетении и обиде, все темное и злое, что было накоплено ими в тайниках сердца. На поверхность жизни хлынул сокрушающий поток чувств, давней ненависти, торжествующей мести, зависти и жадности — инстинктов, воспитанных веками. Эти чувства отравили людей страстной жаждой разрушения всех начал, которые, раньше сдерживая и угнетая человека-зверя, служили почти необоримой помехой росту в человеке человечности.

...И — самое главное — свободный раб все еще не чувствует себя свободным человеком, хозяином жизни, бесстрашным творцом нового; он признал себя хозяином вещей мира, но чужд лучшим идеям его. И не уверен в своей моральной победе, не понимает огромного значения того, что уже совершено, хотя бы только физически.

Этому человеку необходимо показать другого, о котором он сам и все мы издавна мечтали,— человека-героя, рыцарски самоотверженного, страстно влюбленного в свою идею — какова бы она ни была,— человека честного деяния, великого подвига...

Из статьи «Трудный вопрос». 1919 г.

А. БЛОК:

«...ПРОНИЗАТЬ ЖИЗНЬ МУЗЫКОЙ!»

На тысячу ладов можно служить искусству: оно позволяет служить себе и легким смехом, и острой шуткой, и простой песней, и исканием новых форм сценического воплощения, и каменной неподвижностью, застывшей верностью незыблемым канонам, академически установившимся формам.

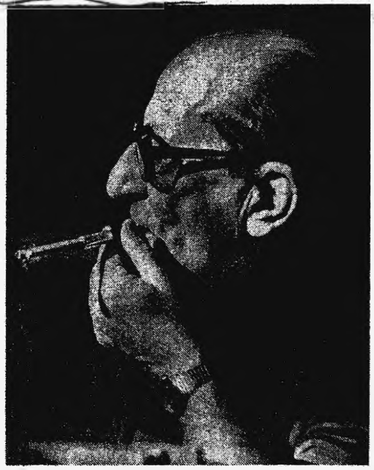
Наш путь — иной путь. Мы — равно не искатели и не академики.

Мы не искатели потому, что тот репертуар, который мы поднимаем, есть в существе своем драгоценная чаша, которую надо нести истово и бережно для того, чтобы ее не расплескать. Подходить к Шекспиру, Шиллеру и подобным им великим трагикам, которых рано или поздно предстоит воплотить нашему театру, необходимо с непокрытой головой.

Но мы и не академики потому, что хотим верить, что высокая трагедия есть насущный хлеб для нашего времени; что это — великая школа благородной воли, музыкальной воли, которая поможет сплотить, организовать и устроить наружно и внутренно расплеснувшихся, расхлебавшихся людей нашего времени. Будучи братьями литературы, мы вместе с тем должны быть братьями других искусств: музыки и танца. Мы должны быть ритмичными и верными музыке, потому что великая задача сегодняшнего дня — напоить и пронизать жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спаянной.

«Если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром»,— трагически спрашивал Гоголь, спрашиваем вслед за ним и мы. И так как в произведениях искусства мы ищем не установившихся канонов, а насущного хлеба, то наш театр не будет чуждаться и нового, еще не пропыленного временем...

Из статьи «Большой Драматический театр в предстоящем сезоне». 1919 г.



Георгий Товстоногов. Фото Б. Стукалова.

Георгий Товстоногов:

Прошлое не проходит...

— Из 70 лет истории Ленинградского академического Большого драматического театра имени М. Горького ровно тридцать три года вы, Георгий Александрович, отдали этому замечательному коллективу. Сегодня у вас как бы двойной юбилей. Прошлое... оно принадлежит уже истории, хотя на сцене все еще идут спектакли прежних лет...

— Прошлое не проходит, оно живет в нынешнем и станет будущим. Не все, что миновало, принадлежит истории. Есть явления современной жизни, явления искусства, историчность значения которых мы явственно ощущаем уже сегодня. И есть явления прошлого, которые одновременно принадлежат как бы двум полюсам — и прошлому, и современности. Так я воспринимаю, к примеру, спектакли К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда. «Дни Турбиных» во МХАТе я смотрел одиннадцать раз — вот это был современный спектакль. Учение Станиславского — для меня не история. Традиции русского классического искусства — они современны, они необходимы, о них нельзя забывать, от них опасно отмахнуться, списать в архив. Новаторство начинается только с открытия новых глубин в закономерностях сторон жизни, в человеческих характерах. Новаторство невозможно без преодоления закостенелых штампов, но оно бессильно, если вульгарно порывает с традицией.

— Традиции БДТ закладывались его основателями: М. Горьким, А. Луначарским, А. Блоком, М. Андреевой, Ю. Юрьевым, Н. Монаховым, А. Лаврентьевым... Тогда, в революционном 19-м, мечтали о «театре героической трагедии, романтической драмы и высокой комедии». Идеальным воплощением этой творческой программы стал уже первый спектакль «Дон Карлос» Фридриха Шиллера, в котором блистали Ю. Юрьев и Н. Монахов. В годы нэпа, как известно, на смену возвышенным героям Шиллера, Шекспира, Гюго пришли персонажи экспрессионистской драмы, далекие от культа возвышенного и героического.

— Безусловно, действительность порой резко меняла, корректировала идейно-эстетическую программу БДТ, и с этим нельзя не считаться. К тому же молодой театр не имел единой школы, в нем собрались актеры и режиссеры самых разных эстетических пристрастий. Но все они были объединены единой целью, некоей сверхзадачей, которая сильнее, нежели разность школ и эстетических пристрастий. Не случайно ведь А. Блок, идейный вдохновитель БДТ, выступая перед шиллеровским спектаклем, говорил: «Когда в воздухе собирается гроза, то великие поэты чувствуют эту грозу, хотя их современники обыкновенно грозы не ждут. Душа поэта подобна приемнику, который собирает из воздуха и сосредоточивает в себе всю силу электричества». И когда художники забывали эти блоковские слова, и когда из художников хотели сделать «пропагандистов утвержденных «истин», в театре наступали кризисные явления.

Так случилось, что советское искусство (и БДТ здесь не исключение) не выразило трагических социальных гроз 30-х годов. Не дали возможности это сделать. Коллектив БДТ в 30—50-х годах пострадал не меньше, нежели иные театры. Репрессированы были его художественные руководители К. Тверской, А. Дикий, в 49-м от занимаемой должности главного режиссера освобождена была Наталья Рашевская.

— Кризис театров принято объяснять внутриэстетическими проблемами, как будто бы не было репрессий, гонений на художников и не они чаще всего приводили к серьезнейшим идейно-эстетическим кризисам не только отдельные коллективы, но и все отечественное искусство.

— К великому сожалению, история советского театра так или иначе находится во власти, казалось бы, давно отвергнутых концепций «Краткого курса истории ВКП(б)».

— Вот характерный пример, взятый мною из четвертого тома «Истории советского драматического театра» (выпуск 1968 г.): «В середине 30-х годов борьба против формализма в искусстве значительно активизировалась. Самым заметным актом этой борьбы стали статьи, напечатанные в «Правде» в январе — феврале 1936 года...»

— Это что же, печально знаменитые статьи «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь», «О художниках-пачкунах»? Обидно, конечно, не только за вульгарные, резко несправедливые оценки конкретных произведений, хотя такие оценки могли в свое время лишить художника не только права на творчество, но и права на жизнь. Несправедлива сама методология. Такой подход лишал художника естественного права на выбор эстетического направления. Давно пора историю советского театра переписать, учитывая новые материалы, новый, открытый временам гласности взгляд на историческое прошлое, на все художественные школы.

— На мой взгляд, особое внимание надо уделить периоду «хрущевской оттепели», благотворному влиянию идей XX съезда партии на развитие искусства. Именно тогда в Москве открылся «Современник», в Ленинграде новой жизнью зажил БДТ, до этого переживший кризис зрительского отчуждения. Позже, в 1964-м, Ю. Любимов кардинально обновил Театр на Таганке. В 60-е годы театр лидировал в духовной жизни общества. С чем это связано?

— Думаю, с природой искусства, с его органической потребностью отзываться на время. Театр творит, как говорил Станиславский, «здесь, сегодня, сейчас». Я люблю повторять: «Концепция спектакля не придумывается, она лежит в зрительном зале». Театральное искусство призывает зрителей к сотворчеству. И если театр не лжет, если не кривит душой, если в нем нет двойной бухгалтерии — «вот те спектакли — для зрителей, вот те — для начальства»,— то театр способен властвовать над публикой. Быть в авангарде духовной жизни. Я не люблю, когда театр сравнивают с верным и преданным пропагандистом. Ну какой он пропагандист? Пропагандист пропагандирует известное утверждение, театр исследует.

— Может быть, потеря этого важнейшего качества искусства сцены и привела современный театр к кризисному состоянию?

— Вероятно. Сегодня так много публикуется литературы прошлых лет, том, что лежала в писательских столах, возвращаются на экраны и «закрытые» в свое время фильмы, а театр, увы, живет только в сегодняшнем дне. И если спектакль сняли, запретили, как было у меня, допустим, с «Римской комедией» в 1965-м, то, поставь сейчас я эту очень хорошую пьесу Л. Зорина, в которой сильны антикультовые идеи, это был бы спектакль уже другой и о другом. Идеологический прессинг, жесткая цензура долгие, слишком долгие годы властвовали над театральным искусством, убивая в нем самое сокровенное — истинность. Знаете, у Даля «истина» означает «противоположность лжи». К истине мы прорывались ценой духовных мук, порой унижений, различных компромиссов. К примеру, в 1962 году нам запретили эпиграф к спектаклю «Горе от ума»: «...черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом». Мы вынуждены были его снять, но актеры играли так, что все было понятно и без этой пушкинской фразы. Нас же тогда обвиняли в том, что в образе Фамусова мы хотели показать тип секретаря обкома.

Помню, на каком-то совещании секретарь ЦК Л. Ф. Ильичев вдруг строго говорит: «Пусть Товстоногов нам расскажет, как это черт его угораздил родиться в России с душою и с талантом». Я популярно объясняю замысел Грибоедова, свой взгляд на комедию... А драматург А. Софронов задает простецкий вопрос: «Почему это на сцене БДТ не идут мои пьесы? Что это — недоразумение в наших отношениях или политическая позиция?» Я отвечаю: «Что касается личных взаимоотношений, знакомство у нас шапочное, и выяснять нечего. Что же касается политической позиции, то, помимо нее, в искусстве существует еще понятие художественного вкуса. Вот по этому признаку ваши пьесы не идут на сцене БДТ». Тогда Ильичев меня перебивает: «Простите, товарищ Товстоногов. Вы должны руководствоваться не личными вкусами, а вкусами зрителя, для которого вы работаете». Я в ответ: «Считаю, что возросшие вкусы нашего зрителя давно переросли уровень произведений драматурга Софронова». И вдруг — слышу аплодисменты. А ведь когда спорил, то ощущение было такое, что последний раз выступаю. Как в рукопашной.

Сцена из спектакля «На дне».

Ю. Юрьев в роли маркиза Позы в спектакле «Дон Карлос».

— И часто приходилось бывать в таких ситуациях?

— Часто, не часто, но приходилось. Сегодня мы должны отчетливо понять, что в те, так сказать, «застойные» годы шла напряженная идейно-эстетическая борьба. Неодинаковые позиции были и у начальства, и у критики, да и у друзей разные были взгляды. Мы сейчас много говорим о плюрализме мнений: мол, иметь разные точки зрения — явление вполне нормальное, естественное, и это признак подлинного демократизма. Все это так. Но это — явление сегодняшней общественной жизни. Тогда же иметь точку зрения, резко отличную от начальственной или влиятельных критиков, возглавлявших журналы или отделы культуры в средствах массовой информации,— о, тогда это было трудно, даже опасно, ибо вы ее гласно, то есть печатно, высказать порой не могли. А если высказывали, то в ответ получали со страниц тогдашних журналов «Огонек», «Театральная жизнь», некоторых газет хорошую порцию «воспитательной» критики.

Особенно ситуация обострилась в середине 70-х годов, когда я поставил «Ревизора», «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову, «Историю лошади», «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова, «Протокол одного заседания» А. Гельмана. Неожиданно меня вызвали в обком партии и обвинили в очернительстве истории и современности, намекали, чтобы я подал в отставку. И это происходило в тех кабинетах, где в середине 50-х годов, в ту «оттепель», театру помогали и словом и делом, не раз даже хвалили за социальную смелость, принципиальность.

Что же случилось? Иные времена. Иные ветры подули. Подморозило. Ну как я мог бросить тогда коллектив!! И коллектив поддержал меня морально. Мы понимали, что стремимся работать честно и в конце концов победим. Об этом я говорю вновь лишь только для того, чтобы показать, как все было непросто даже такому авторитетному, всемирно известному коллективу, как наш. А что же другим! Как им жилось, творилось? Я не обделен ни званиями, ни наградами. Чего греха таить: иной раз регалии помогали мне выстоять, отстоять себя и театр.

— Кроме званий и наград нашей страны, вы еще и почетный академик Академии искусств ГДР, а недавно на международном симпозиуме в Италии удостоены почетной награды за вклад в европейскую театральную культуру. И все же я понимаю, что вам и коллективу АБДТ необходимо было большое мужество, чтобы внутренне противостоять мнению начальства, негативным оценкам ленинградской прессы, особенно замечательного спектакля «Три мешка сорной пшеницы».

— Да, история искажалась в угоду «концепциям» сильным мира сего, и они насаждались повсеместно, убивая в искусстве все живое и неординарное. Мне дороги слова Федора Абрамова, который после просмотра «Трех мешков...» сказал: «У вас есть одна неточность. Там бегают две собаки, так в 44-м в русской голодной деревне они были давно съедены».

— Если так трудно было пробиваться к правде вам, коллективу АБДТ, то каково тогда нам, журналистам и критикам, полностью зависящим от точки зрения руководства газет! В Ленинграде, особенно в 70-е годы, критикам бывало трудно выразить свою точку зрения, и многие предпочитали печататься в московских газетах и журналах.

Представьте себе историка театра, который пишет научный труд. От оценок каких критиков вы хотели бы его уберечь!

— Прежде всего от оценок и разборов Ю. Зубкова, М. Любомудрова, Н. Вергасовой. Сегодня становится все отчетливее понятно, что правда — категория отнюдь не только этического порядка, но эстетического. Пошлость и ложь в искусстве в былые годы достигали результатов порой прямо противоположных тем задачам, которые ставило общество. Стремление к правде — чувство нравственное и эстетическое одновременно.

— Я вспоминаю «Пять вечеров» А. Володина, для моего поколения это была почти революция на сцене. Коммунальная квартира. Несчастливый герой...

— Вот за это разрушение стереотипов, табели о рангах героев нам здорово досталось. В чем только не обвиняли меня: и в очернительстве жизни, и в дегероизации, и в отступлении от героических традиций...

— Ведь к тому времени вы были как бы протагонистом героической темы — в спектаклях «Дорогой бессмертия», «Гибель эскадры», «Оптимистическая трагедия», за который первым в стране из режиссеров удостоены Ленинской премии.

— И тем не менее ругали. Особенно за разрушение концепции «социалистического реализма», коей якобы присущи непременно «идеальные» и «положительные» герои. Мой теоретический спор с нормативной эстетикой длился много лет, в художественный никогда не прекращался. Героическое в самой действительности существует и проявляется в бесконечном многообразии человеческих характеров и судеб, частных и общественных обстоятельств и конфликтов.

Беседу вел
Виталий ПОТЕМКИН.

ЛЕНИНГРАД.