Ленинград БДТ

ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ ГЕОРГИЯ ТОВСТОНОГОВА

У времени в плену

Два года назад ушел из жизни Георгий Александрович Товстоногов. Открытка Большой драматический театр, которому он отдал 33 года жизни. Когда кто приходится бывать в БДТ, я обязательно посещаю кабинет Мастера. Теперь здесь мемориальный музей. Все осталось на своих местах. Зрителям давным порога, огражденного «мемориальной» лентой, не пройти. Чистота, подумаешь, повсюмнимают, посчитают и пойдут досматривать спектакль.

Этот кабинет будто сохранил творческую энергию своего хозяина, И не потому ли Комиссия по творческому наследию Г. А. Товстоногова СТД СССР, возглавляемая председателем союза, художественным руководителем театра К. Лавровым, собирается на свои совещания здесь, за большим белым «столовым» столом, что в центре комнаты.

Время немыслимо летит. Нужно торопиться сохранить все, что дорого для истинной культуры. Я же, когда два года назад взялся за создание на Ленинградском телевидении передачи, посвященной 70-летию БДТ им. М. Горького, ни кадра не нашел от спектаклей «Три мешка сорной пшеницы», «Тихий Дон». Пропали, разматичены многие телевизионные Товстоногова и его блестящих актеров.

Ни в театре, ни в театральных музеях нет видеотеки с записями спектаклей, репетиций, встреч. Благо редактор Ленинградского телевидения Алла Терентьева ревниво хранит хоть что-то, опасаясь, что в любой момент размагнитят, ссылаясь на тотальный дефицит пленки.

70-летний юбилей БДТ был событием радостным и горестным одновременно. Почти физически ощущался конец прекрасной эпохи. Георгий Александрович был очень болен, почти не посещал театр. Он гарантеки переносил муки и радовался, когда я, автор и ведущий телепередачи, появлялся у него в мастерской, чтобы посоветоваться, рассказать о театральных и кинематографических делах в городе, о проектировом. Занизывались долгие и очень откровенные разговоры. И мне хотелось; чтобы передача была не традиционно «датской», а откровенной и правдивой. Я узнал, особенно в последние годы, чего для Георгия Александровича стоило выстоять и сохранить духовный мир своего театра. Всякое бывало. Съемки уже шли, а режиссеру становилось все хуже и хуже. На юбилейном вечере после краткого торжества давал последнюю его работу «На дне» — творческое, духовное завещание Мастера, на мой взгляд, пока недооцененное. Затем он ушел к себе в кабинет, где мы и должны были провести съемки. Я понимал, что Георгий Александрович устал и мы не имеем права его утомлять. Но я так же осознавал, что передача не может состояться без обстоятельного разговора с ним.

Это, было последнее интервью Георгия Александровича в своем кабинете.

Передачу, которую мы вместе назвали «У времени в плену», дважды показали по Ленинградскому телевидению, а затем и по Центральному — на годовщину дня после кончины.

Итак, последнее большое интервью Товстоногова.

Виталий ПОТЕМКИН,
кандидат искусствоведения, член комиссии СТД СССР по творческому наследию Г. А. Товстоногова.

У БОРИСА ПАСТЕРНАКА есть замечательные строки об ответственности художника:

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечность заложник
У времени в плену.
Нелегко судьба художника — быть всегда у времени в плену! А если художник обгоняет свое время!

— Значит, он к этому призывает и зритель. Скажем, Чацкий в «Горе от ума» — человек, опередивший свое время. И в этом его трагедия.

— И художник, опередивший свое время, трагичен?

— Обязательно. Почти всегда. Так сложилось исторически.

— Я вы помните свое первое ощущение от 13 февраля 1956 года, когда впервые переступили порог БДТ в должности главного режиссера?

— Помню, помню. Я был очень взволнован. Ведь труппа находилась в ужасном состоянии. Правда, были еще мощные старики — Казанко, Ларионов, Софронов. Но отсутствовало среднее поколение. За малым исключением. Я знаю и ищу талантливых актеров, как Сергачев, Копелян, Макарова. И полное отсутствие молодежи. Это выглядело знаю в абсолютной норме. Я, было, отказывался, но по указанию руководства города обещано дать мне возможность переформировать труппу. Впервые в истории советского театра мне удалось уволить 36 человек и взять новых артистов. Это и определило весь дальнейший путь развития театра. И если бы в этого не сделал, то, несомненно, возникла бы ситуация, сходная с ахатовской, которая, на мой взгляд, приводит его к катастрофе. Деление МХАТа на два театра ничего хорошего и доброго не дало.

— А какой был первый ваш спектакль в БДТ, давший ощущение единого коллектива, ансамбля?

— Пожалуй, «Варвары» М. Горького. Но начал я с «Шелгского этапа» А. Жери. Мне важно было вернуть в театр зрителя, восстановить репутацию БДТ. Это была вполне благородная, хорошая французская комедия. Конечно, небольшое произведение.

— Можно сказать, что это был творческий компромисс?

— На первом этапе это было правильное решение. И мне действительно удалось приблизить зрителя к театру.

— Георгий Александрович, в компромиссы — в природе театрального искусства или нет?

— Ну, видите ли, если есть цель, то такой компромисс обязателен. Если это просто уступка зрительному залу, тогда плохо. Если же компромисс имеет какую-то высшую задачу, то тогда он закономерен и необходим.

— А спектакль 1957 года «Лиса и виноград» Г. Фигейредо — это компромисс творческий?

— Мне кажется, в первый раз здесь была поставлена интеллектуальная пьеса, притча, тогда очень актуальная. «Где ваша пропасть для свободных людей?» — последняя фраза Эзопа.

— Я имею в виду не содержание пьесы и спектакля, а подбор актеров. Ведь в этом спектакле впервые были единены усилия актеров разных поколений. И это был творческий компромисс...

— А почему вы употребляете слово «компромисс»?

— Чтобы объединить коллектив, вам надо было переступить через личные мотивы...

— А какие личные мотивы?

— Ну, мне кажется, что могли быть и личные мотивы.

— Всему коллективу очень понравилась пьеса, но была интересная перипетия.

— Кажется, в труппе не было актера, который бы смог сыграть роль Эзопа!..

— К тому моменту, когда я сюда пришел, Виталий Павлович Полицеймако в театре определял все — и ставки, и звания, и роли. И вообще, по существу, был руководителем. Поэтому очень важно было поставить его на свое место. Я видел ряд спектаклей, в которых он играл совершенно недопустимо. И подверг их резкой критике. Когда же мы прочитали пьесу на труппе, то все были уверены, что я свожу личные счеты с актером, и сказали: да, пьеса хороша, но некому играть Эзопа. Имея в виду, что Полицеймако уже вышел из игры. А я сказал: «Полицеймако просто рожден для этой роли». И это вызвало полное недоумение. Не могли себе представить, что личное и профессиональное не всегда сходятся.

— Вот я и назвал это творческим компромиссом. Когда личное и профессиональное могут не сходиться, но во имя высокой цели — объединяться.

— Да.

— А конфликты и компромиссы с властями? Неужто когда-нибудь конфликт между художником и властью будет уничтожен? А не есть ли это противоречие — явление естественное, присущее всем странам, временам и народам?

— Я думаю, что в классном обществе такой конфликт вполне естествен. Конфликт с властью. Власть же, если она действительно народная (а не только себя так именует), выражает интересы народа. Тогда зачем же художнику вступать с нею в конфликт?

— А власти — с художником?

— Тем более. У них общие цели и общая задача. Вот мы сейчас создаем правовое государство и хотим верить, что перестройка даст свои результаты, несмотря на все трудности. Стало быть, у нас общие с правительством цели. Почему же должен быть конфликт между современным искусством и нашим руководством? Если мы хотим сформировать человека, который ответственно чувствует задачи общественные, государственные, то не должно быть самой природы конфликта.

— Я понимаю, вы моделируете идеал. А если быть ближе к жизни?

— А если ближе быть, то нужно критиковать, но с тех же позиций. Мы сейчас видим, что даже телевидение критически относится к целому ряду негативных вещей, которые происходят в связи с перестройкой, и это идет на пользу дела. Здесь нет конфликта. Стало быть, его нет и в большом искусстве. Только там все должно быть на другом уровне. Чего сейчас там на хватает? Настоящих художественных, глубоких, психологических пьес. Гласность родила публицистику в театре, но подлинная публицистика в газете или на телевидении не перекрывается театром. Театру раньше было легче: он пробивался, у него были трудности, но он знал, что должен сказать правду. Гласность открыла эту возможность. Скажем, «Диктатура совести» у Захарова. Там все сказано в открытую и впрямую. На первом этапе публицистика в театре волновала, но сегодня другая потребность: заглянуть в душу человека, в его психологию. Такой драматургии, к сожалению, еще нет.

— Георгий Александрович, как объяснить тот факт, что в «застойные» годы театр не испытывал застойных явлений, были выдающиеся спектакли, а в годы перестройки критики всерьез заговорили — и, на мой взгляд, не безосновательно — о кризисе в театральном искусстве?

— Тогда была возможность бороться, получать синяки и шишки. А сейчас борьбы-то и нет. Но нет и художественных произведений.

— Я и говорю об этой дилемме. Вы формулируете идеальную модель, а я говорю о реальной модели. Сама ваша жизнь — подтверждение этих реалий. Вас ведь не раз и не два вызывали на ковер» в начальству, песочили в ЦК...

— Это было с «Горе от ума». И особенно возмущал их эпиграф. Я взял его из пушкинского лицея и заменил: «Черт меня догнал родиться в России с душою и с талантом». Меня допытывали: «Ну, расскажите, как догадал вас черт родиться в России с душою и талантом?» Как было этот эпиграф в отношу к себе.

— Этот вопрос Ильичева задал Секретарь ЦК!

— Ильичев, совершенно верно. Я ответил: «Речь идет не обо мне, речь идет о герое, Чацком, который опередил свое время. Это я и имел в виду, когда поставил тот эпиграф». Но меня не услышали.

— И дискуссия продолжалась?

— Участвовал в ней Анатолий Софронов. Обвинил меня в том, что я не ставлю его пьесы: «Мне это не так важно, чтобы они шли в Ленинграде, но потому что мои пьесы идут по всей стране, но Ленинградцев жалко. Если это недоразумение в наших отношениях, давайте выясним, но если мы расходимся в политических взглядах, то давайте драться. Я сказал: «Что касается личных отношений, то их нет, у нас шапочное знакомство, и поэтому нам нечего выяснять и никаких недоразумений быть не может. А кроме политических расхождений, еще есть понятие художественного вкуса. По этому признаку ваши пьесы не идут на сцене руководимого мною театра». Ильичев меня остановил: «Но вы должны руководствоваться не своими личными вкусами, а вкусами того зрителя, на которого вы работаете». «Вот я и считаю,— ответил я,— что вкусы сегодняшнего нашего зрителя давно переросли одноплоскостный уровень драматургии «Софронова». Такой был конфликт, очень серьезный, и я готов был к тому, что меня освободят от работы.

— Я знаю, что в 1963 году не выпустили спектакль по пьесе Зорина...

— «...Римская комедия». Да просто запрещен был спектакль. Хотя вроде бы спектакль был сделан после XX съезда, когда культ был разоблачен. И действительно, политические ассоциации, аналогии в спектакле присутствовали. Но мы же это делали вслед за решениями партийного съезда. Однако один местный руководитель задал мне вопрос: «Вы что, про Ким играете комедиё?» «Нет,— сказал я,— играем про Советскую власть». «Так ты мне прямо и говоришь?» — «Так прямо и говорю». И я повторил ему то, что вам сейчас сказал: «Мы же это сделали вслед за партией». И тем не менее спектакль был запрещен.

— А какие истинные мотивы запретить спектакль? Вам они известны?

— Я подозреваю, что они очевидны: страх перед вышестоящим начальством. Что было самое страшное? Чиновник думал: «Как я разрешу этот спектакль? Мне ведь начальство может предъявить обвинение». И чтобы его избежать, лучше запретить. Вот такая была психология.

— Казалось бы, октябрьский пленум 1964 года, на котором был снят с должности Н. С. Хрущев, подтверждал принципы возвращения к нормам партийной и государственной жизни.

— Совершенно верно.

— И, пожалуйста, 1965 год. Как резко повернулось.

— Отпепель быстро заглохла.

— В БДТ был поставлен целый ряд спектаклей о тоталитарной власти. Как это получилось?

— Просто я искал, с моей точки зрения, все наиболее правдивое и необходимое людям. И эти поиски вступали в конфликт с тем, чего хотели сверху. Больше сил и энергии уходило на борьбу, чем на сам творческий процесс. Вот в чем было несчастье.

— Скажите, в какой самый счастливый день был у вас в БДТ?

— Таких дней было немало. Каждая премьера, которая вопреки ситуации находила подлинный отклик у зрительного зала, всегда дарила ощущение счастливого момента. Ради этого и живет человек. Ради этих секунд. Но я должен сказать, что отклик выражается не только в аплодисментах, в шумном приеме. Я не стану занижать: аплодисменты всегда важны любому деятелю искусства. Но для меня всегда главными являются минуты сосредоточенного зрительского молчания, когда я чувствую, что в зрительном зале происходит работа воображения, когда возникают ассоциации, против которых боролись люди начальственные. Они не понимали, что ассоциация — это природа искусства, через ассоциацию работает воображение, через эмоцию рождается мысль. Без этого искусство невозможно.

— И начальство понимало, что в Городничем вы хотели показать секретаря обкома партии?

— Но я такой задачи не ставил перед собой. Мне важен был страх, который в эпоху сталинизма в такой степени овладел людьми и обществом, что «Ревизор» стал безумно актуальным. Потому что только страх мог сделать Городничего настолько глупым, чтобы принять Хлестакова за подлинного ревизора. Эта ассоциация и вызвала начальственный гнев, понимаете? А не то, что наш Городничий буквально похож был не какого-то секретаря обкома. Тема страха — она и вызвала нужную ассоциацию, но я этого и хотел. Тут они угадали. Однако почему это преступно? Я не понимаю.

— В спектакле 1983 года «На всякого мудреца довольно простоты» вы, на мой взгляд, замахнулись еще выше.

— Опять же, я субъективно перед собой не ставил такой задачи. Все «выше» объективно. У Островского же выведен в образе вошедший Крутицкий, вот и возникала та самая ассоциация, которую вы имеете в виду. Такие писатели, как Островский, Щедрин, Суховово-Кобылин, поразительно предвидели многое из того в нашей жизни, что сегодня наминуемо вызывает ассоциации. И это прекрасно! Этим измеряется мощь автора.

— В нашей идеологии художнику искусственно отводили роль некоего пропагандиста, как принято было говорить, «исторических решений партии и правительства». Так самым принижалась социальная активность художника, то, что Станиславский называл исследовательской сущностью творчества. Как вы лично преодолевали этот идеологический постулат?

— Я просто с этим не считался. Понимаете, если воспринимать искусство как пропаганду, то, значит, нужно сделать какой-то конкретный вывод, значит, нужно дать мораль, которая должна быть ясна. А это уже уход от искусства. Мораль может быть разве что в басне. Попробуйте сформулировать: а в чем идея «Войны и мира» Л. Толстого? Вы скажете «ведь одной фразой. А пропаганда есть ваш простая, примитивная, открытая.

— Я знаю, что история нашего театра написана по принципу идеологического постулата. Вот период коллективизации — литература этот период увеличивает...

— Оправдать...

— Может быть, с этим и связана трагедия Шолохова?

— Вероятно. В «Поднятой целине» много полуправды, хотя писатель сказал для своего времени и много правды. Когда мы работали над пьесой по «Тихому Дону», мы это почувствовали. Там правда высказана более смело, более открыто. Мне дочь Шолохова рассказывала, что Сталин, беседуя с писателем о Григории Мелехове сказал: «Когда же он вступит в партию?» И когда Сталин дочитал роман, а Григорий так и не вступил в партию, он спросил: «Как же так?» Шолохов ответил: «Я очень хотел и уговаривал Григория, но он никак не хотел вступать в партию».

— Что, по-вашему, свобода творчества?

— Это когда то, что в подсознании художника и требует выявления, он свободен выражать. И когда это присутствует, только тогда и возможно настоящее искусство.

— Свобода — идейная и художественная?

— Обязательно. Одно без другого невозможно.

— Интересно, если была теория социалистического реализма и она оправдывалась на практике (а таких много было практикантов, желающих оправдать ее), то, стало быть, искусство социалистическое по содержанию и национальное по форме...

— ...и привело к необходимости так называемого положительного героя, что, кроме фальши и вранья, ничего не дало. Я абсолютно согласен с В. Быковым: подлинная задача литературы и искусства не создавать положительных или отрицательных героев, а исследовать характер.

— Вы любите повторять: «Концепция спектакля живет в зрительном зале, а я ее только обнаруживаю». Неужто так фатально концепция зависит от зрителей?

— Человеку приходится свои личные вопросы ставить в связь с социальными коллизиями, которые вокруг него происходят. Режиссер как бы угадывает позицию зрителей, которые сегодня это произведение понимают так, а не иначе.

— В спектакле «На дне» вы значит тема ответственности за судьбы мира и фатальности, предопределенности конца мира, оняли человек не одухотворен, если что-то не изменит в этом мире.

— Это и есть точка зрения, которая сегодня театром угадана.

— В спектакле 1974 года «Три мешка сорной пшеницы» вы, на мой взгляд, точно угадали то, что зрители хотели узнать подлинную правду о войне, о тяготах тыла.

— Но власти почему-то не захотели услышать правду о русской деревне. И шли на запрещение пьесы. В «Ленинградской правде» была напечатана статья, где утверждалось, что в 1944 году, оказывается, в русской деревне было изобилие, и мы показывали голод. Федор Абрамов, посмотрев спектакль, сказал: «Правдивый, очень правдивый спектакль, но одна неправда все-таки есть. У вас в спектакле действуют собаки, а это — неправда, к этому времени они были давно съедены».

Когда меня вызывали от имени руководителя Ленинградского обкома того времени и предлагали по существу покинуть этот пост, мне говорили: «Давайте рассмотрим ваш репертуар. Или вы ставите пьесу о современности, где люди не знают, что они строят социализм (имелась в виду пьеса Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»), или вы ставите пьесу о жуликах и мошенниках (имелась в виду пьеса Шукшина «Энергичные люди»)...

— И пьяницах...

— И о пьяницах. Или вы мне скажете классику и вместо Толстого как зеркала русской революции ставите реакционную толстовщину — «Хлопоманов». Что касается «Трех мешков сорной пшеницы», то вам «Ленинградская правда» объяснила, что это за спектакль». Вот такой был диалог. Я ответил: «Что же обсуждать? Когда есть точка зрения, обсуждать нечего. Вы просите подать заявление?» «Об этом и речь. Для этого мы вас и вызвали». Но почему-то это не было поддержано, и я, к собственному удивлению, остался в том кресле, в котором сейчас.

— Георгий Александрович, ну, допустим, случилось бы так, что вам пришлось бы уйти из театра.

— Ну, это означало бы конец жизни. Я ничего другого не умаю и занимался всю жизнь только режиссурой.