

Г. А. Товстоногов

Беседы с коллегами

Попытка осмысления режиссерского опыта

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/.45
ББК 85.38
Г11

Г11 **Г. А. Товстоногов**
Беседы с коллегами: Попытка осмысления режиссерского опыта / Г. А. Товстоногов – М.: Книга по Требованию, 2023. – 558 с.

ISBN 978-5-458-31579-1

В книге Г.А. Товстоногова в свободной форме бесед с режиссерами раскрываются и осмысливаются проблемы методологии К.С. Станиславского в их непосредственной связи с практикой современной режиссуры. В книгу включены также практические занятия по методу действенного анализа пьесы и записи репетиций спектаклей "Ревизор", "Дачники", "На всякого мудреца довольно простоты", "Волки и овцы".. Вступительная статья К.Рудницкого.

ISBN 978-5-458-31579-1

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ББК 85.334.3(2)

Редакторы:

Ю. С. РЫБАКОВ

В. Ф. РЫЖОВА

Д. М. ШВАРЦ

Вступительная статья

К. Л. РУДНИЦКОГО

СЕКРЕТЫ И УРОКИ Г. А. ТОВСТОНОГОВА

Искусство Товстоногова уже более тридцати лет привлекает к себе самое напряженное и сильно заинтригованное внимание людей театра. Всем нужно знать, над чем сейчас работает Товстоногов. Всем интересно: вот он ставит «На дне», а как распределил роли? Какое избрал пространственное решение? Каким образом связал старую пьесу с нынешней общественной жизнью? Почему из Большого драматического ушел Олег Борисов? Какие роли будут предложены зачисленной в труппу БДТ Алисе Фрейндлих? И так далее, и тому подобное. Это — не праздное любопытство. По меньшей мере две проблемы, непосредственно связанные с деятельностью Товстоногова, имеют для всех, кто посвятил свою жизнь сцене, насущно важное практическое значение.

Проблема первая: поразительная жизнеспособность вехомого Товстоноговым коллектива. Три с лишним десятилетия Большой драматический театр, который он возглавляет, в сущности, не знает периодов заметного спада, понижения творческого тонуса. Станиславский считал, что средняя продолжительность жизни театрального организма — 15—18 лет. Вникая в прошлое нашего сценического искусства, приходишь к выводу, что Станиславский, пожалуй, высказал даже чересчур оптимистический взгляд. Во всяком случае, история МХТ неопровержимо свидетельствует о том, что уже в 1905 году, т. е. на седьмом году своего существования, прославленный театр переживал тяжелый кризис. Настолько тяжелый, что Станиславский, по его собственным словам, начал искать «новое ради нового» и вместе с Мейерхольдом создал первый «театр исканий» — Студию на Поварской.

Следующий кризис, еще не изученный как следует историками МХТ, падает, видимо, на 1916 год, когда Станиславский, круто меняя репертуарный курс театра, сворачивает от Чехова, Тургенева, Островского на иные пути, намеревается ставить «Розу и Крест» Блока, «Прометея» Эсхила, «Короля темного чертога» Тагора, «Каина» Байрона. Еще через десять лет в Художественный театр победоносно вступает так называемое «второе поколение», и снова весь облик театра — репертуар, пространственные решения, манера игры — полностью преобразается.

В театре Мейерхольда смена идей и форм происходит еще быстрее. Аскетический агитационный театр «Зорь», «Мистерии-буфф», «Смерти

Тарелкина», «Великодушного рогоносца» работает всего пять лет, а начиная с «Мандата», «Бубуса», «Ревизора» возникает совсем другая образная система, которая, кажется, не имеет ничего общего с «театром социальной маски».

Но история Большого драматического театра с момента, когда театр этот повел Товстоногов, выглядит иначе. В ней нет ни столь резких поворотов, ни разрывов: движение плавное, уверенно прорезающее десятилетия. Если труппу БДТ и сотрясали порой внутренние конфликты, то в искусстве БДТ они не обнаруживались. А. Смелянский с понятным изумлением пишет: «Театр Товстоногова опроверг все мыслимые и немыслимые сроки творческого долголетия. Он опрокинул прогнозы истощенных безвременьем людей: его искусство не испарилось, его труппа не раскололась, его авторитет не упал. Очевидное — невероятное. Уходили из жизни крупнейшие актеры БДТ, но театр оставался. Уходили из театра выдающиеся мастера БДТ, но товстоноговская сцена была все такой же притягательной и манящей для зрителей».

Сколько исторических эпох сменилось с 1956 года, когда Товстоногов возглавил БДТ, сколько причудливых поворотов знала наша театральная политика, сколько ленинградских руководителей пыталось воспитывать Товстоногова, а его театр жив, и сам он «не отступился от лица».

Да, так оно и было, так оно и есть. И, конечно, всем причастным к сцене важно понять, в чем же секрет столь удивительной жизненной силы, столь негибкой твердости. Хотя бы приблизиться к тайне феноменального долголетия театра Товстоногова.

Как увидит читатель, когда он углубится в только что раскрытую книгу, эта проблема самым тесным образом смыкается с другой — не менее существенной проблемой, тоже волнующей практических работников театра, а особенно — театральную молодежь. Всем важно понять, каким способом Товстоногов извлекает новые и новые импульсы к творчеству из опыта Станиславского.

Взаимоотношения нашей сегодняшней сцены с наследием и с идеями Станиславского далеко не так идилличны, как кажется. Напротив, дает себя знать, и сильно, и повсеместно, скептическое отношение к Станиславскому, почти нескрываемое недоверие к нему. Оно, это недоверие, не беспричинно. В сталинские годы, помимо всеохватывающего культа самого «вождя и учителя», возникло множество локальных «культиков», предназначенных для отдельных отраслей науки или искусства.

Биология была «мичуринская», физиологи клялись именем Ивана Павлова, в прозе непререкаемым авторитетом обладал Горький, в поэзии — Маяковский, которого, заметил Б. Пастернак, насаждали принудительно, «как картофель при Екатерине». Точно так же обраща-

лись и со Станиславским, чья «система» была объявлена единственно верной и для всех обязательной, будь ты узбекский комик или латышский трагик или хоть артист японского театра Кабуки.

Насильственное внедрение «системы» ничего, кроме вреда, идеям, наследию и авторитету Станиславского не принесло. Из-за того, что Станиславский вкупе с Немировичем-Данченко был надменно противопоставлен «формалистам» Мейерхольду и Таирову, из-за того, что «с позиций Станиславского» умаляли значение Крэга, Вахтангова, Брехта, подвергали сомнению поиски А. Дикого, Н. Акимова, Р. Симонова, Н. Охлопкова, а позднее — А. Эфроса, О. Ефремова, Ю. Любимова и других новаторов, наше искусство ничего не выиграло, напротив, оно оскудело и обесцветилось: это стало совершенно очевидно уже в первые послевоенные годы.

Всякие попытки расширить диапазон, выйти за рамки одной официально признанной школы, не замыкаться в пределах одного учения, обратить внимание и на другие театральные идеи, встречали раздраженный отпор. Унылым памятником этой поры осталась книга В. Н. Прокофьева «В спорах о Станиславском». Характерно: и самим названием, и содержанием книжка эта как будто приглашает к полемике, она вся состоит из упреков в адрес режиссеров или критиков, якобы недопонимающих, недооценивающих и извращающих Станиславского. Но, хотя книга издавалась дважды, никто в полемику с автором не вступил, никто ни одного его тезиса не оспорил. Не потому, что доводы Прокофьева были неопровержимы, напротив, они опровергались легко, более того, при первой же проверке критерием практики теоретические построения Прокофьева рассыпались, как карточные домики. Однако каждый, кто решился бы возразить Прокофьеву (у которого на все случаи жизни были припасены цитаты из Станиславского), тем самым поставил бы под вопрос непогрешимость учения, универсальность «системы», ее пригодность всем, на все времена и на все вкусы — короче говоря, оказался бы еретиком по отношению к господствующей религии.

Церковь, где исповедовали веру в Станиславского, всячески оберегала его престиж. На протяжении двух десятилетий я тщетно пытался полностью опубликовать давнишний текст «Всехсвятских записей» Евг. Вахтангова. Мне удалось осуществить это намерение только в декабре 1987 г. (см. журнал «Театр», 1987, № 12) — через шестьдесят шесть лет после того, как Вахтангов доверил бумаге свои сомнения и раздумья. Тем, кто канонизировал Станиславского, сомнения Вахтангова казались кощунственным святотатством.

Армия начетчиков, которые божились именем Станиславского и усердно манипулировали цитатами из Станиславского, толкуя их так и этак, росла на глазах. Но эти патриоты и «пропагандисты» его учения,

в сущности, «систему» не понимали. Соблюдение обряда не равнозначно вере. Наследием Станиславского кормились люди, Станиславскому чуждые, равнодушные к его идеям.

Особенно наглядно продемонстрировал полное безразличие к заветам и к творчеству своего основателя Московский Художественный театр 1940-х—1960-х годов, кичившийся верностью «великому К. С.». В этом театре, на этой сцене выступали прямые ученики Станиславского. Все они были знамениты, увенчаны высшими почестями, и все они поминутно на Станиславского ссылались. Но спектакли МХАТ, за единичными исключениями, только подтверждавшими общее правило, были удручающе скучны, анемичны, мертвенны. Зрительный зал «лучшего театра мира» (по инерции его еще продолжали так называть) все чаще пустовал. На подготовку спектакля «За власть Советов» по В. Катаеву режиссеру М. Н. Кедрову потребовалось 237 репетиций. Спектакль прошел 25 раз. Прежде, чем показать пьесу Вс. Иванова «Ломоносов», провели 395 репетиций. Пьеса выдержала 36 представлений. Оба эти «события» произошли в 1953—1954 годах. В 1954 году поставили «Сердце не прощает» А. Софронова — сыграли 51 раз, «Лермонтова» Б. Лавренева — 70 раз, в 1955 году выпустили «Двенадцатую ночь» Шекспира и сыграли ее 52 раза. Репутация МХАТ пошатнулась. Самое имя Станиславского, повторяемое как заклинание, уже вызывало оскомину.

В это самое время, в 1956 году, как мы уже знаем, Г. А. Товстоногов пришел в БДТ. Пришел с твердым намерением ориентироваться по компасу Станиславского.

Однако что это значит — не на словах, а на практике? Ведь многие рабочие термины, некогда введенные в обиход Станиславским, давно уже вышли из употребления. Даже те режиссеры, которые по-видимому всерьез стараются следовать Станиславскому, все же не говорят ни об «освобождении мышц», ни об «эмоциональной памяти», ни о «внутреннем темпо-ритме» и т. д., и т. п. Три тома собрания сочинений Станиславского (второй, третий, четвертый), где будто бы изложена его «система», у кого ни посмотришь, стоят чистенькие, нетронутые. К ним не обращаются, по ним не учатся, не работают. Договорим до конца: это вполне закономерно, опыт Станиславского не в них сконденсирован. Изучая «Работу актера над собой» или черновые варианты незаконченной «Работы актера над ролью», истинную сущность идей Станиславского не поймешь, его методологию не освоишь. И сколько бы ни ссылались так называемые «пропагандисты «системы» на эти труды, факт остается фактом: в книгах Станиславского его идеи и методы выражены недостаточно ясно. Не говорю уже о том, что такие понятия, как действенный анализ пьесы и роли и метод физических действий, не охарактеризованы вообще, а ведь известно, что в последние годы Станислав-

ский именно эти понятия выдвигал на первый план, как главнейшие, на пути к созданию «жизни человеческого духа» на сцене.

По-настоящему постичь наследие Станиславского можно, только изучая его собственное режиссерское искусство в развитии, в движении сквозь время, опираясь не только на его книги, но и на некоторые книги его ближайших учеников. Лучшие из таких книг были написаны, я считаю, В. О. Топорковым, А. Д. Поповым, М. О. Кнебель. Сейчас к этому перечню прибавляется и достойно его продолжает книга Г. А. Товстоногова «Беседы с коллегами», причем особая ее ценность состоит в том, что она дает читателю уникальную возможность увидеть, как — и с каким коэффициентом полезного действия — применяется методология Станиславского сегодня.

Ибо в лице Г. А. Товстоногова перед нами предстает не смиренный ревнитель и не кропотливый толкователь «системы», но внутренне свободный и духовно самостоятельный художник. Его отношение к Станиславскому лишено благоговейного пиетета, религиозного раболепия, того мистического трепета, который превращает Станиславского в оракула, а учение Станиславского — в мертвую догму. Товстоногов обращается к Станиславскому, движимый насущно необходимой современному мастеру потребностью с максимальной полнотой выразить в своем сценическом творении то, что Станиславский называл «жизнью человеческого духа». А потому опыт Станиславского Товстоногов смело дополняет собственным опытом — и жизненным, и творческим — применительно к духовным запросам сегодняшней аудитории, совсем непохожей ни на аудиторию раннего МХТ, ни на зрительный зал Московского Художественного театра 20-х — 30-х годов. При этом Товстоногов безбоязненно опирается и на традиции Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Брехта, а в то же время внимательно учитывает, берет на вооружение и по-своему применяет новые идеи, выдвигаемые молодой режиссурой.

Искусство Товстоногова подобно полноводной реке, которую питают многие притоки. Но основное течение берет начало из животворного источника, который разведal и открыл Станиславский.

«Беседы с коллегами» знакомят читателя с режиссерской «кухней» Товстоногова. В этой книге, простой и понятной каждому, начисто лишенной малейшего налета высокопарности, Товстоногов предстает перед нами как скромный мастеровой, который, однако, знает свое дело в совершенстве. Записи его бесед с учениками, участниками режиссерской лаборатории и записи его репетиций с актерами БДТ без утайки раскрывают перед нами самые сокровенные секреты работы режиссера. И кажется, что эта работа совсем проста, что перенять его методы может любой — было бы желание. В каком-то смысле так оно и есть, действительно, усвоить уроки Товстоногова нетрудно. Но каждый человек театра,

каждый режиссер или актер, когда-либо участвовавший в процессе репетиций, понимает: сама по себе методология или, если угодно, технология, почти ничего не дает. Она только тогда становится эффективной, когда ее полностью себе подчиняет и сознательно пользуется ею художник, чья энергия устремлена к заранее предчувствуемой цели, чья творческая индивидуальность чутко улавливает и конденсирует в себе веления времени, другим невнятные, другим неведомые.

В 1959 году Товстоногов поставил на сцене БДТ пьесу Александра Володина «Пять вечеров». Это был важный момент в творческой биографии режиссера, ибо володинский спектакль позволил Товстоногову сблизить свое искусство с реальной доподлинной жизнью, окружавшей театр. Напомню: первые пьесы Володина были встречены враждебно. Молодой драматург отклонился от шаблона, и критики сразу же разнервничались. «Мещанская драма», «мелкие идеи» — страдал один. Другого повергало в уныние «отсутствие дыхания коллективов, где работают или учатся герои». Третьего огорчали «ушибинки в характерах». Весь этот переполох произошел потому, что Володин впервые вывел на сцену людей, которых драматургия в те времена замечать не хотела, в лучшем случае отводила им проходные роли где-нибудь на обочине сюжета. А он привлек внимание к мужчинам и женщинам, не обладающим железной волей, не занимающим видные посты, не претендующим реорганизовать производство, что-то такое внедрить, что-то этакое искоренить, кого-то там разоблачить или посрамить. Эпизодические роли Володин превращал в главные, а главные — в эпизодические. Заурядные, вчера еще затертые в массовках персонажи вместе с их житейскими невзгодами и неустроенными судьбами очутились теперь на первом плане.

«Связь сцены с жизнью?» На словах мы постоянно за это ратуем. Святое дело! Принято единогласно, воздержавшихся нет. Драматурги, режиссеры, актеры — они ведь только об этом и мечтают: связаться и сблизиться! Но одно дело мечты и слова, другое дело — театральная практика, которая боится новизны, инертна, склонна к повторению пройденного. А критики, умеющие находить «ушибинки в характерах» — они тут как тут, всегда наготове.

Население володинских пьес заинтриговало Товстоногова. Он с волнением узнавал знакомые лица, какие встречаешь то в магазине, то на троллейбусной остановке, а то и в театральном фойе, но только не на сцене. Он понимал, что эти примелькавшиеся облики лишь на первый взгляд кажутся ординарными. Там, где другим мерещились «мелкие идеи», он увидел сложные характеры, нетронутую натуру, подлинную театральную целину.

С обычной для Товстоногова неприязнью к игре в сценические поддавки, с характерной для него антипатией к мнимым проблемам,

решение которых заранее предуказано, со свойственным ему жгучим интересом к жизненным коллизиям, не сразу поддающимся разгадке, к узлам противоречий, какие и не развяжешь, и не разрубишь, режиссер, встретившись с Володиным, почувствовал в нем единомышленника и единоверца. Режиссера возбуждала манящая возможность демократизации театра, приближения к внутреннему миру самого обыкновенного человека наших дней — того, которого не знала, да и знать не желала привередливая номенклатура лакировочных пьес.

В «Пяти вечерах» Товстоногов впервые применил простой, но выразительный прием: он читал авторские ремарки, и его записанный на пленку интимно-доверительный голос приглашал зрителей сочувственно и серьезно взглянуть — вот сейчас, как только свет вырвет из темноты уголок ничем не приукрашенного быта — в будничные перипетии будничной драмы. На авансцену выплывали тесные и безликие интерьеры. Стандартная мебель, скудный, до боли знакомый антураж: покрытый клеенкой стол, выдавший виды шкаф, кушетка, застланная темным одеялом, корыто, которое висит возле двери — все необходимое, ничего лишнего. Ничего своего, такого, что говорило бы о индивидуальных вкусах или интересах обитателей. Уюта нет, но все как у людей. Все, как в миллионах точно таких же комнатшек таких же коммунальных квартир.

Действие происходило в Ленинграде, и если бы художник В. Степанов прорезал в стенах окна («в которых,— услужливо подсказывала одна из газет,— так легко развернуть традиционные виды Ленинграда»), тогда, конечно, интерьеры выглядели бы поэтичнее, романтичнее. Но режиссер не этого хотел. У него была совсем иная цель, достижимая только актерскими усилиями. И актеры его не подвели, актеры играли с бенефисным пылом.

Самые трудные задачи решали Е. Копелян и З. Шарко. Сложность состояла в том, что в **театральных ролях** Ильина и Тамары сквозь всю пьесу шла полемика против **социальных ролей**, ранее, в молодости, ими себе назначенных. Назначенных, но не исполненных. Студент Ильин надеялся стать главным инженером химического комбината. Фабричная девчонка, Тамара, верила, что будет если не директором, то по меньшей мере парторгом завода.

То есть оба в юношеских мечтах видели себя «большими людьми», такими, каких показывают в кино и в театре. Теперь же Ильин — всего лишь шофер, Тамара — всего лишь мастер, оба они — люди «маленькие», которых ни театр, ни кино в упор не видят. И вся драма возникает из-за того, что нынешние свои социальные роли Ильин и Тамара воспринимают по-разному.

Ильин успел узнать, почем фунт военного лиха, да и после войны многое претерпел, но не жалуется и сегодняшней своей участью сполна

удовлетворен. По его, быть шофером ничуть не хуже, чем главным инженером. Тамара же втайне страдает, что мечты не сбылись, поэтому внушает себе: «Живу полной жизнью, не жалеюсь...».

Он — в ладу, она — в разладе с действительностью.

Нет, Зинаида Шарко не понуждала Тамару ни лицемерить, ни фальшивить. Худенькая большеглазая женщина в наглухо застегнутом коричневом халате, в теплых домашних тапочках, застигнутая Ильиным врасплох — с нелепыми бумажными папилотками в волосах — держалась независимо, гордо. Ее мажорность была неподдельная, чистой пробы. Слабость жизненной позиции выдавала себя только и единственно заученностью оптимистических интонаций, которыми Шарко как бы нечаянно, слегка, чуть-чуть оттеняла газетную фразеологию, то и дело проскальзывавшую в Тамариных речах. Поразительно утонченная игра Шарко ловко лавировала между импульсивным и машинальным, природным и вымуштрованным. Раз и навсегда усвоенный наставительно уверенный тон шел, что называется, из самой глубины души. Стертые, казенные слова произносились как свои. Лирическое, сокровенно-личное выражало себя в форме сознательно обобщенной — до усредненности, до обедненности, до трафарета. И даже внезапное смятение чувств выказывало себя все тем же нищенски-бодряческим лексиконом.

Чутьочку смешная Тамара вызвала щемящую жалость. Мы догадывались, что перед нами грустный результат героической работы над собой: «общественное лицо» выстрадано ценой отказа от живых красок бедовой молодости. Навстречу Ильину выходила полная достоинства, но выцветшая, поблекшая особа неопределенного возраста. Ильина обескураживал и этот вид, и этот апломб. Он и узнавал, и не узнавал девушку своей мечты, ту, с которой не виделся целую вечность: восемнадцать лет!

Ефим Копелян начинал свою роль умышленно тускло, скучливо. Ведь в первый раз, в первый из пяти вечеров мы знакомимся с Ильиным не у Тамары, а у Зои. В тогдашнем театральном контексте эта дуэтная оценка производила шоковый эффект: пьеса завязывалась в комнате женщины легкого поведения. Женщинам такого поведения вход на целомудренную сцену 50-х — 60-х годов был строго воспрещен. В повседневной жизни они, как всегда и везде, играли заметную роль, но в театре им ролей не давали. Товстоногов же, попирая все приличия, позаботился о том, чтобы ситуация, обозначенная Володиным, выглядела недвусмысленно ясной. Широкая тахта в тихом свете торшера бесстыдно выпирала на авансцену и громко сообщала, для чего она предназначена. Зоя — В. Николаева с первых же слов развязно уведомляла зрителей, что у нее с Ильиным «все быстро произошло». Случайное знакомство, случайная связь. Мурлыкал патефон. Ильин стоял позади тахты,