

ЕГО ПОЯВЛЕНИЕ на сцене – всегда вызов... Привычным представлениям об актерской игре. Общепринятое понимание театральности. Установившимся трактовкам и решениям. В нем есть что-то декларировано неактерское, подчеркнуто несценическое. Для Высоцкого участие в спектакле – повод утвердить себя, выразить свое отношение к происходящему на сцене и, что для него еще важнее, к происходящему вокруг – в жизни.

Высоцкий на сцене – это стремление доказывать и протестовать. Он всегда идет от себя; порой это бывает в ущерб сложности, а иногда неожиданно открывает текст так, как можно открыть его только сегодня, сейчас, зная или чувствуя тревогу дни.

Высоцкий на сцене – крайнее выражение личного начала. Его лиризм обнажен настолько, что перестает казаться проявлением чего-то глубокого, скрытого – случай, когда внутреннее становится откровенным настолько, что заполняет все и второй план превращается в первый.

Обстоятельства в спектаклях Театра на Таганке понятны главным образом потому, что ясно выражено актерское отношение к ним, потому что о них говорят и говорят с определенной интонацией.

Высоцкий в «Жизни Галилея» играет именно такого Брехта. С первой, остро полемической сцены, этой уже всеми описанной стойки на голове, до последней, когда Галилей застыл один в центре сценической площадки, освещенный спомом света, герой Высоцкого ни на минуту не остается спокоен. Юрий Любимов подчеркивает одиночество Галилея построением мизансцен, а Высоцкий – неудержимым стремлением добиться ответа у окружающих, самозабвенным желанием, чтобы его услышали.

И часто голос приходится повышать до крика и, растривая энергию уже в первой сцене, требовать, протестовать и сопротивляться до конца спектакля. Иногда кажется, что Высоцкому не хватит сил, голоса довести спектакль. Но ничего подобного не происходит, и в последнем монологе – все та же одержимость, все то же, характерное для Высоцкого стремление вызвать собеседника на спор, провоцирование его возражения, подчеркнутое желание вызвать несогласие. Желание, чтобы остановили и возразили, даже заставили замолчать – в самой интонации актера. В «Галилее» такая манера оправдана необходимостью его героя доказывать, не соглашаться. Он утверждает новое, встречает препятствия, и нужно протестовать и спорить.

Создателей спектакля интересует не отступничество человека, не же-

лональное напряжение необходимо довести до предела. Весь монолог Хлопушки–Высоцкого – единственный порыв, яростный напор эмоций, в котором тонет все. Остается только человек, сдерживаемый цепями и рвущийся вперед в неудержимом стремлении пройти, добиться, действовать. Ни разу до этого Высоцкий не сыграл такого надрывно-страстного желания действия, такого неистового требования своего. Это мяtek и самоутверждение. Герой Высоцкого настаивает и исповедуется одновременно. И в конце, когда ясно, что преграда разрушена и сметена, – вдруг спад. Его Хлопуша падает внизу помоста: он уже все сказал, и нет больше сил.

В «Павших и живых», где основное – живая поэзия погибших поэтов, Высоцкий играет несколько ролей, но главное для него – Михаил Кульчицкий. Для актера равным образом драматично и то, что актер погиб на войне в 24 года, и трудность его поэтической судьбы. Высоцкий читает стихи, где о сложности судьбы молодого поэта нет ни слова, но у него все ощущается в агрессивных интонациях, в нарочитом обращении в зал. Он и тут, как всегда, играет протест, он защищает поэзию, и в стихах возникает непредусмотренный полемический оттенок:

Я очень сильно

люблю Россию...

Высоцкий читает стихи, подчеркивая ритм, задерживаясь в начале

К годовщине со дня рождения Владимира Высоцкого

ПРАВО НА ПРОТЕСТ

Независимое издание – 1999 – 26 янв. с. 7



Владимир Высоцкий в компании Булата Окуджавы и Юрия Любимова.
Фото Александра Шпинева

Высоцкий знает, когда и чему надо сказать «нет», он усвоил это по-своему, но именно это и придает ему своеобразное обаяние. Он интересен не глубиной отношения к окружающему, не тонкостью, а ясностью и прямолинейностью, когда все называют своим именем, и черное никогда не выдается за белое. Сфера восприятия намеренно или невольно сужена, но это компенсируется активностью и остротой реакции.

В поэтических композициях, где есть пласт авторско-исповеднический и иллюстративный, Высоцкий всегда выступает «от автора». Он читает разных поэтов и относится к ним по-разному. Он очень субъективен и очень дорожит реакцией зрительного зала, ему нужен ответ. Если ему кажется, что его не поймут так, как он того хочет, то он сделает все, чтобы быть понятым. Пусть даже поймут примитивно, он будет рад. Поэтому иногда он начинает кричать там, где его товарищи спокойны, он срывает голос, играет на зал, почти захлебывается словами...

Вот он подчеркнул, усилил что-то, что, в общем, нетрудно подчеркнуть и усилить, и был ответ зала, и он завтра повторит это, а сегодня подмигнет партнерам и отойдет куда-то в глубь сцены, довольный тем, что сделал, как хотел.

В Театре на Таганке сложилась традиция: из спектакля в спектакль переходят ведущие. Они привыкли друг к другу; из спектакля в спектакль повторяется их манера что-то делать, говорить, стоять на сцене, наконец. Высоцкий – один из них. У него в ансамбле своя роль, активизирующая. Реплики в зал, иронические замечания, все он... Он дает толчок, остальные поддерживают и продолжают. Он цементирует ансамбль, Высоцкий будоражит, спорит, поет, играет на гитаре...

Быть может, от недостатка профессионализма или все из-за той же субъективности он не умеет сыграть роль, если в ней нет повода выразить что-то свое, ему нечем такую роль заполнить: жанровыми красками и искусством детали он владеет слабо.

В нем сочетание обостренно-исповеднического и бесшабашно общительного. Его неприятие резко активно. Ему легче обругать и объявили несостоятельным ложное и не-нормальное, чем утвердить нечто истинное и настоящее в его представлении.

В спектаклях Театра на Таганке умышленно выбираются предельно острые ситуации, даже в поэтических композициях. Возможность разрешения конфликта рождается из силы и страсти, из искренности и последовательности протеста против всего, что довело остроту обстоятельств до предела. Самые большие вопросы неожиданно решаются очень лично. И рождается свой Брехт, менее жесткий и трезвый, но пронзительно гуманистичный.

лающего поступиться благополучием плоти, а невозможность бескомпромиссности для человека, стремящегося просто жить, занимаясь делом, без которого жизнь немыслима. Театр в «Галилее» интересует тема власти, боящейся невыгодных изменений в мировоззрении и пресекающей их не потому, что она с ними не согласна, а потому, что за ними могут последовать другие, уже непосредственно угрожающие ей.

И учение Галилея предстает для поглощения, ибо «сквозняк во Вселенной» не для официальных кругов, им легче иметь дело с догмой, пусть ложной, зато испытанной.

Высоцкий на сцене становится истинно театральным с помощью и поддержкой режиссера. Сам он в своей манере исключительно нетеатрален, иногда даже натуралистичен, опять же в силу обнаженности и неконтролируемости реакций. Интонации Высоцкого – это интонации улицы, но не той, о которой поет Окуджава, и тем более не той, которую показывает в своих фильмах Хуциев.

Высоцкий может, почти закашлившись оттого, что не хватает голоса, нервно теребя ворот свитера, сесть на случайно подвернувшийся стул, и Любимов его не остановит, только в конце заставит принять скользкую позу: устремиться вперед с рукой, вытянутой вдоль тела.

Высоцкий может, бегая вдоль рампы, размахивать руками и шуметь, а Любимов заставит его остановиться и застыть. И зафиксированный жест покажется смягченным и облагороженным. Пластический прием вносит странное равновесие и изменяет угол зрения. Все укрупняется и отделяется одновременно. Это элемент, привносимый режиссером, – своеобразная эстетизация. Юрий Любимов не сдерживает темперамент и эмоции актера, помнит обо всем спектакле и строит его, учитывая индивидуальность исполнителя.

У Высоцкого резкая и несколько грубоватая пластика и очень свободное представление о поведении на сцене. Он может стоять, прислонясь боком к порталу, может, как-то странно изогнувшись, передать товарищу гитару, может, отвернувшись от зрительного зала и подвинув ногой стул, показать партнеру нужную клавишку на рояле, а если он чем-то недоволен, то может просто отойти, даже качая головой. Любимов придает этому вид театрального действия, сообщает настроение театральной игры. Высоцкий свободен в импровизации, но только выверенная режиссером она становится истинно театральной. Любимов точно расставляет акценты спектакля. В «Пугачеве» Высоцкий появляется именно в тот момент, когда спектакль необходимо заставить звучать на самой высокой ноте, когда эмо-

строки, растягивая концы, он выдавливает отдельные слова, будто им трудно выбраться наружу. Так читают свои стихи, написанные только что. Для Высоцкого при чтении стихов существует постоянный оппонент. Актер произносит каждую фразу, как реплику в споре.

Целиком в своей стихии он в сцене перекура в «Послушайте!». «Маяковский, как ваша настоящая фамилия? – «Пушкин», – почти огрызается он. И все последующие ответы в той же интонации,зывающие иронической, потому что слишком надоело поэту непонимание, и терпение уже на пределе.

«Послушайте!» – субъективный спектакль, его прямолинейность опять же от субъективности. Режиссерский принцип Любимова тут откровенно нагляден. Есть пятеро, они выступают от имени Маяковского, и есть остальные – враждебный поэту мир, остальные, мешающие сознательно или невольно. Тема, заостренная и выдвинутая Высоцким в «Павших», здесь присутствует открыто, только масштаб возрастает.

«Послушайте!» – для театра программный спектакль, и для Высоцкого он программен, хотя лучшие его роли – Галилей и Хлопуша. В «Послушайте!» ему проще, характерное для поэзии Маяковского присутствие собеседника свойственно индивидуальности актера. Он здесь полемист, бунтарь, задира. Увлеченность поэзией – вот, пожалуй, что наиболее показательно для него в спектакле. Собственно лиризм приобретает особенную поэтичность. Отталкиваясь от близкого ему материала, Высоцкий поднимается над своим личным и верно чувствует стихи, казалось бы, лежащие вне его индивидуальности. Вероятно, близость одних проблем сделала актера чутким к другим, новым для него, а острота и темпераментность реакции осталась.

Юмористические и сатирические сцены будто созданы для него. Только юмор у него своеобразный. Высоцкий может веселиться и потешать окружающих, но без внутреннего веселья, оно для него изображаемое, а не испытываемое. Это юмор, озорство, хулиганство даже с некоторой драматической окраской; он привык играть отрицание, и юмор у него негативен, своего рода разрядка, иногда просто надо смеяться или петь, чтобы обрести себя.

Высоцкий на сцене – разрушение препятствий, до конца еще не осознанных, полная самоотдача, стремление к независимости.

Он выходит на сцену и говорит о том, что, по его мнению, важно, и он имеет на это право, потому что нужное и важное для него оказывается нужным для нас.