

Все лето 1977 года «Литературная газета» вела дискуссию, на нынешний взгляд фантастическую: о вреде и пользе театральных аншлагов. Проявляя отчаянную смелость, газета предложила высказаться в Любимову. В те времена дискуссия была способом опубликовать статьи людей, которых просто так, ни с того ни с сего, печатать было опасно, вернее даже, «низили». А вот в дискуссии... Во-первых, можно и обругать при подведении итогов, или, на худой конец, сослаться — дескать, сам набежал, требовал, пришлось отступить.

Любимову заказали статью. Ситуация была довольно пикантной: «аншлаги» некоторых московских театров держались на том, что их билеты продавали «в нагрузку» к билетам Таганки, «Современника» или на спектакли Эфроса. Это был целый бизнес для театральных кассиров. Получалось: неудобно как бы датируют угодных.

Любимов отдал статью перед самым отъездом театра на первые парижские гастроли. Может быть, и потому еще ее заказали: миру как бы давали понять, что нет никаких ущемлений — всех печатают и Любимова тоже. Капитал в идеологической борьбе. Но случилось иначе. Едва ступив на французскую землю, Юрий Петрович заявил, что, вернувшись, будет судиться с «Литературкой». Они что-то там либо извратили, либо не то сократили в крохотном с ним интервью. Рассуждения Любимова о вреде и пользе аншлагов так и не увидели свет.

Аншлаг — плюсы и минусы? Я не критик: мне трудно разложить чужие спектакли по полочкам и

Юрий ЛЮБИМОВ

ПОПЫТАЕМСЯ ПОСМОТРЕТЬ НА ВЕЩИ РЕАЛЬНО

судить: этот аншлаг меня радует, а тот — тревожит. «Ну и что, — скажут мне, — а кому-то не нравится, что зритель ходит к вам на Таганку». И действительно, кому-то не нравится.

Я не люблю спорить. Но есть в этом споре моменты, мимо которых бы не хотелось пройти.

Обратите внимание — слово «успех» мы почему-то любим произносить с оттенком сомнения: дескать, что это за успех, почему вдруг и нет ли тут каких эстетических махинаций. Конечно, разобравшись, какими средствами успех достигнут, — безусловное право критика, больше того — его профессиональный долг. Но при этом не стоит никогда забывать, что в театральном искусстве «успех» — понятие необыкновенно серьезное, а так называемая «погоня» за ним — не обязательно признак падения творческой нравственности. Что поделаешь, театр жесток, непризнанным он не оставляет надежды. Художник мог умереть в полной безвестности на своем чердаке, но пришло время, и его картины украсили экспозиции лучших музеев мира. Мы не художники, не поэты, не композиторы — общаемся с потомками через головы современников нам не дано. То, что не поняли, не поддержали сегодня, уже не поймут никогда. И в театральном искусстве поэтому, как ни в одном другом, судьба эксперимента зависит от немедленного признания, то есть от успеха у зрителей. От аншлагов.

Конечно, такая зависимость многое для нас усложняет. Но в ней есть и свои преимущества. И прежде всего — преимущество почти мгновенного отклика. Ставя спектакль, я иду от себя, выражаю в нем то, что лично мне кажется важным, волнует лично меня и театр, которым я руковожу, моих товарищей. И реакция зала подтверждает или отрицает мою правоту. Важно, что это непосредственный и массовый отклик, за ним — сами процессы действительности, сама жизнь. Кроме того, зритель — это еще и влияние, которое в этой дискуссии рассматривается в его разрушительной силе.

Но зритель ведь и поднимает спектакль, когда тот оказывается созвучным его интересам. Он освобождает в нем такие запасы общественной, нравственной, эстетической энергии, о которых и сам театр порой не догадывается. В книге Брука есть тому прекрасный пример: помните рассказ о гастрольных спектаклях «Короля Лира»? И еще один важный момент. Зарождающееся в искусстве, как все живое, пробивается углами, острыми пиками. Так появляется из земли побег, или птенец проклевывается из яйца. Эта острота беспокоит, она неудобна, кажется бесполезным разрушением, не более. И возникает желание: угловатое — сгладить, острое — притупить. А это сделать легко: и в искусстве, и в природе новая жизнь при своем появлении чаще всего беззащитна. Попробуйте-ка вывернуть с корнем столетний дуб. А с едва проросшим желудем справится даже ребенок. В театре, если зритель откликнулся на режиссерские поиски, у зарождающегося появляется могучий защитник. Мы на Таганке в свой сложный начальный период испытывали реальную силу такой поддержки, мы многим обязаны именно зрителю, который нас понял и в нас поверил тогда.

Я говорю все это и без меня известные вещи лишь потому, что желание участников дискуссии сосредоточиться прежде всего на отыскании «минусов», подозрительное отношение к успеху влияют на подход к целым процессам, а не только отдельным явлениям в театре. Превращает в спорное то, о чем и спорить, казалось бы, странно. Вот раздаются сөгование, что найденное одними, как только зри-

тель подтвердит ценность находки (успех!), немедленно перехватывается другими, тиражируется, опшляется и таким образом обесценивается. Верно. Но что из этого? И главное, как может быть иначе? Режиссер — не средневековый ремесленник, завещающий на смертном одре старшему сыну профессиональный секрет. Все, что он делает, — открыто другим и неизбежно этими другими усваивается. Таков ход театральных процессов. И все, что мы привыкли считать общим достоянием театра, порождено не какой-то особой безличной субстанцией, но постепенно выкристаллизовалось из творческой практики вполне конкретных художников. И разве современный театр был бы таким, каков он сейчас есть, если бы не «расхватали» открытое Станиславским, Мейерхольдом, Брехтом, Вахтанговым?

Мне-то кажется, что, наоборот, мы слишком плохо знаем историю сценических поисков, слишком слабо используем накопленный ею опыт. Огромные возможности, истинные богатства остаются поэтому вне нашего поля зрения. А обесценивание — оно, конечно, в какой-то момент возникает. Но время все ставит на свои места. Как говорят, вносит свои коррективы.

Не стоит, по-моему, так уж иронизировать и над стремлением театра использовать в своих интересах популярность актеров, приобретенную на стороне: он всегда умел прибирать к рукам собранную кем-то толпу. Сегодня изменилась лишь видимость, а суть явления осталась традиционной, прежняя.

Или проблема эстрадных влияний на современ-

ные режиссерские поиски. И тут есть тенденция видеть простую погоню за скорым и почему-то легким успехом — ведь эстрада так популярна. Все представляется в слишком уж черном, минусовом свете. Пошлость, шлягерное мышление, потакание отсталым зрительским вкусам — от эстрады. Пустая развлекательность, уход от социальной проблематики — от нее же. Ну зачем же свои грехи валить на чужие плечи. И откуда такое высокомерие? Не попадают ли критики во власть того самого «стереотипа мышления», в котором они обвиняют зрителей?

Эстрада — не второстепенное искусство, а искусство великое и труднейшее. Оно требует филигранной техники, чувств зрителя, его сегодняшних интересов, особенностей его восприятия. Эстрада очень многообразна, подвижна, опыт, накопленный ею, огромен. Стоит ли говорить, что театр сегодня так часто к нему обращается? Что же касается пустой развлекательности, то вполне же подражать плохим образцам. Райкин — это ведь тоже эстрада, а театру не плохо бы у него кое-что перенять. И прежде всего — как раз остроту проблематики и остроту формы. Вспомните, кстати, Чаплина, Феллини, их любовь к этому.

Вообще, как показывает история, сложные контакты с другими искусствами, установка на синтез — для сцены всегда плодотворны. И новое легче пробивается на стыках жанров, стыках разных видов искусств. Это как на войне — легче всего пробиваться на стыке фронтов. Театр по самой своей природе синтетическое искусство, он всегда ориентирован вовне, он обречен на усвоение чужого. И как бы мы ни старались, влияния эстрады на сцену критическими негодованиями не отменить. Меня беспокоит другое — наметавшаяся сегодня попытка снова отступить в павильоны. Пришла мода. Зачем? Театру не надо передразнивать жизнь, он способен на большее. Он как локатор, как спутник ловит мир, помогает его понять, ну, а кто понял, пусть не ходит.

Сцена должна помогать человеку чувствовать мир в его бесконечном богатстве — световом, звуковым, ритмическим. Она должна уметь выражать жизнь на всех ее уровнях — от самого бытового до любой философской абстракции. Но если сцена — это неограниченные возможности поиска все новых и новых структур, то как только на ней воцаряется павильон, как только он из равной возможности превращается в явление доминирующее, возникает опасность аморфного передразнивания жизни, ослабляются контакты с другими искусствами, сужается круг используемых выразительных средств. И разные художники делают друг на друга похожими. Стоит вспомнить не такое уж давнее прошлое, чтобы оценить размеры опасности.

До сих пор выходило, что я все говорю поперек. Настал, очевидно, момент присоединиться к большинству участников этой дискуссии. Могу подтвердить — быстрое изнашивание спектаклей, о котором тут говорили, действительно, реальная и непростая проблема. Хороший спектакль, соприкоснувшись с зрительным залом, довольно скоро может превратиться в ничто. Сместятся акценты, перераспределится соотношение частей, рухнут конструкции — и конец: душа отлетела. Откуда же такая нестойкость? Кто сумел так хорошо все развалить? Некоторые участники дискуссии склонны винить прежде всего зрительный зал. Неподготовленный зритель, гонимый за модой, видящий в театре лишь развлечение. Но неужели это оправдывает актеров, в чьи руки после премьеры передается судьба спектакля?

Театру на Таганке — 30 лет. В нормальном обществе и в нормальное время такое событие праздновалось бы единодушно и громко: как-никак подлинное достояние культуры. К сожалению, с нами сегодня что-то «не так». Мы разучились испытывать уважение даже к самым реальным заслугам. Нам понравилось швырять камни в свои же окна, и теперь наши праздники слишком часто бывают окрашены раздражением и равнодушием.

Но у Таганки все равно юбилей — и без этого замечательно-го театра, без его особенно светлой ауры невозможно представить историю нашего искусства, нашу жизнь. Энергия, социальная и эстетическая, которую пробудили спектакли Любимова, не исчезла, не выветрилась. Она стала частью гражданского самопознания и театрального мышления. Она — в живой сегодняшней сценической практике и в неизбежных застарелых теоретических исследованиях.

Как бы ни сложилось будущее Таганки, история уже приняла ее под свое покровительство.

Журнал «Театральная жизнь» посвящает Таганке свой майский номер. Две статьи этого номера мы предлагаем вниманию читателей «Экрана и сцены».



Конечно, реакция зрителя — могучая сила. И актер ощущает ее как никто. Особенно в современном театре, где многое зависит от реальных контактов между сценой и залом. Но все же, почему так легко сдаются позиции, почему из всех возможных вариантов актеры выбирают вариант подчинения? Традиция? Неизбежность? Мне кажется, причина в другом.

Меня часто неверно перетолковывают, говорят, я хочу свести актеров к марионеткам, я их натаскиваю и т. п. Это не так. Единственное, что я утверждаю: актер — профессия исполнительская. Со всеми вытекающими отсюда последствиями. Я долблю это, и долблю без конца, как дятел, и как он, наверное, умру от сотрясения мозга. В театре актеры острят: «свободное от полпреков время». И все же я воспользуюсь случаем и повторю еще раз: не бесплодные споры с режиссером на репетициях, вообще не слова, а только техника — исполнительская! — высокая и постоянно поддерживаемая может дать актеру творческую свободу. Для любой исполнительской профессии это — азбучная истина. В драматическом же театре актер почему-то считает, что исполнительство его унижает. И я не знаю другого вида искусства, где бы так процветал и даже поощрялся дилетантизм, пренебрежение к творческой форме. Актеры приходят в театр, не научившись постоянной работе, не понимая, что технику необходимо поддерживать, даже если она безупречна. Но все тренажи — умирают. На это горько смотреть. Иногда кажется, что имеешь дело с людьми, охваченными необъяснимой страстью к самоубийству. Хочется все бросить и заняться мультипликацией.

Стоит ли удивляться, что спектакли разваливаются с легкостью карточных домиков? Что может противопоставить влиянию зала актер, если он сам не владеет формой, если его подводит дилетантизм, если он не ощущает своего тела в пространстве и ему все равно, где встать, куда повернуться. И при этом он воображает себя центром всего. Да тут и никакого влияния зрительского не требуется, чтобы размазать спектакль, как размазывают манную горячую кашу для детей, чтобы не жгло, утопить его в море неточностей. Форма есть форма, и нарушение ее ничем нельзя компенсировать.

Мы в свое время дорого заплатили за пренебрежение формой. Но оно до сих пор дает знать о себе в том, как и чему учат актера, что ему внушают. Не слишком ли часто у критики проскальзывает желание защитить актера от так называемого режиссерского произвола, одного противопоставить другому. Но пора бы понять, что, лстя актеру, мы обманываем его, мешаем ему разобраться в основах собственной профессии. Замысел (плохой ли, хороший ли, это другой разговор) принадлежит режиссеру. И все, что я видел в театре действительно интересного, поставлено уверенной, жесткой рукой.

У актера со школьной скамьи надо воспитывать умение войти в этот замысел, объяснять ему его реальное положение внутри спектакля, надо учить его уважать в себе исполнителя, как уважают в себе исполнителя певец, пианист, балерина. А истину, что без него театр не театр, актер давно и прекрасно усвоил, так что можно пока и перестать ее повторять. Лучше переключиться на актерское равнодушие к спектаклю как к целому, давно уже ставшее пицей для театральных анекдотов. (Вроде тенора, который всю жизнь пел партию Ленского, а, выйдя на пенсию, поехал дослушать оперу, узнать, наконец, что там было еще после того, как Онегин его застрелил).

Экран и сцена