

К ВОПРОСУ О ТЕАТРЕ НА ТАГАНКЕ

Уважаемая редакция! Я всегда внимательно читал вашу газету и овано много материала об одном, на мой взгляд, очень интересном театральном коллективе. Из нас нет и нет. Мне нравится читать, что вы пишете о театре на Таганке. Я всегда интересовался театром. Вы же можете не знать и его его возрастающей популярности.

Но если я, а тысячи зрителей, посетивших его спектакли, будут благодарны вам за разговор о маленьком театре, дающем большие дела.

Н. ПРОНИН,
студент Московского государственного университета.

3 А СТОЛОМ — трое. Я. Он. Она. Разговариваем обо всем понемногу. А когда разговор о театре, у меня возникает неожиданный идеал.

Кстати, — сказала я, — «Советская культура» попросила меня написать статью о театре...

Она. О Любимовском?

Я. Ну да, о Театре драмы и комедии (Осторожно). Интересно бы узнать, что по этому поводу думаете вы?

Он. Ищите новые формы подачи материала?

Я. Если их ищет театр, то почему бы не поискать и нам?

И я приготовил блокнот.

Я ПЫТАЮСЬ ПРОЧЕСТЬ ЛЕКЦИЮ, НО...

Я. Что подразумевается под словами «театр на Таганке», вы знаете. Театр на Таганке — есть реорганизованный театр драмы и комедии, в который вместе с приходом нового главного режиссера Юрия Любимова вошла большая группа молодых актеров, в большинстве выпускников Театрального училища имени Щукина. Это формально. По сути же дела, можно говорить о рождении совершенно нового театра с существующими выраженными принципами театральности, своим, ярко выраженным репертуаром, со своим остро поставленным внутренним миром, начиная от общения средств актерского выражения, до интима театра...

«Вы помните и этот черныш, не отвлекаясь взглядом потолок зрительного зала, и эти стены, обитые простыми досками, — интерьер, приспособленный для того, чтобы аккомпанировать внимание зрителя на сцену. Фобе, где ничто не способно нарушить впечатление от чуждого. Помещение-лаборатория, помещенное-агрегат, в котором вершится механика общения к действию... Своей званые сцены, где электрические лучи замешки наглухо отделивший актера от зрителя барьер...»

Она. Вот любопытно: от чего и за чем театр так непосредственно перешел сразу к интиму. На мой взгляд, это не случайно. Ибо прощание с внешними решениями подчас слишком уж непосредственно заслоняет у Любимова куда более глубокие проблемы, и я вижу в этом серьезную опасность для театра...

НАЧИНАЕТСЯ...

Она. (Продолжает). Занавес из тяжелой ткани, как известно, не менял ни Станиславскому, ни Вахтангову. Ни актерам. Я считала и считала, что у любого театра есть свои главные козыри, он же его стиль и сила — актер. Он творит, он вызывает зрителя к сопереживанию. Все «полюбки» актеру в виде световых эффектов, кинозвучки, микрофонов чреватны — это либо от неумения в актера, либо от его слабости.

Он. Постой. Нельзя же требовать, чтобы театр был один во все века. Возникает синтетический театр, обогащенный средствами смежных искусств. Все вопросы в том, теряет ли театр от новосприобретенной театральной «кит» нет. Был время, когда, расширяя сферу театральной выразительности, подпадали сцену настоящей пылью, подливая настоящим дра-

мем — создавали «достоверность» происходящего. Вот такая достоверность дает актеру, чье искусство условно по своей природе. И наоборот, погруженный в полнокровную условность происходящего, а ведь и сателлитный свет, и пантомима, и обнаженная пошляка условия — актер обретает особую силу воздействия, он должен заставить зрителя поверить и в реальность леса, которого нет, и в голубя, трещащего в пальцах. И, заставив поверить в это, повести за собой дальше, заставить сопереживать, сочувствовать, убедить в достижимой надежде. Как это важно для театра — социальная трибуна, который в первую очередь наступательного апеллирует к гражданскому чувству зрителя, и его разуму!

Она. А если конкретно?

Он. А разве сказанное не имеет отношения к театру на Таганке и к его спектаклям? Скажем, к «Доброму человеку из Сезуана»?

РАЗГОВОР НАКОНЕЦ ОБРЕТАЕТ КОНКРЕТНОСТЬ

Я. Правильно. Драматургия Брехта вообще очень показательна для нашего спора. Она откровенно публицистична и вместе с тем зрелищна в своей основе. И не случайно, что Ю. Любимов еще в стенах вахтанговского училища обратился именно к Брехту.

Пифос брехтовской песни настолько кардинален, что не может не увлечь, не стать вторым «я» любого из исполнителей, а сложная философская диалектика произведений требует — именно требует! — ярких, образных и острот сценических решений. Вспомните эпизод фабрики, сделанный средствами пантомимы, где люди и машины объединены в одно, в некое мимолетное, короткое, но божественное существо, и вы поймете, какова символика Любимовского спектакля, символика, на мой взгляд, убийственная!

Она. Давайте договоримся сразу: спектакль сделан талантливо и заслужил все хорошие слова, сказанные о нем в печати. Я принимаю и его условность.

Он. Вот видите...

Она. Так ведь сила спектакля — как раз в точном следовании заданным правилам игры!.. Вероятно, Брехт можно ставить и по-другому — Матвея Кураева в Театре Малого куда более традиционна, хотя и не менее гражданственна! Любимов сознательно подчеркивает зрелищное, импровизационное начало брехтовской драматургии, он делает ставку на молодость, непосредственность исполнения, которые заразительны уже сами по себе. От этого спектакль по-хорошему наивен, порой трагичен, порой безжалостен и жесток.

Но вот театр обратился к Лермонтову. Вряд ли нужно говорить, сколь далека Лермонтов от Брехта. Брехт откровенно публицистичен. Лермонтов «растворяет» идею в глубине характеров, в сложном переплетении взаимосвязей героев с обществом. И потому — я убеждена в этом — раскрывать Лермонтова нужно было иными средствами — через актера, посредством психологического анализа.

Я. Но разве театр не имеет права на реинтерпретацию, близкий дух театра средствами?

Она. Имеет. Но спектакль-то нас разочаровал...

Он. Нельзя надеяться, что любой спектакль будет шедевром.

Она. Дело не в качестве спектакля. Дело в самом подходе. Вспомните, не случайно в отзывах даже на «Доброго человека» неизменно сквозила мысль о том, что «мне несколько прощало спектаклю его недостатки, что актеры еще молоды, и неопытны, что умелая режиссура зазор и непосредственность исполнения окутывают несовершенство исполнения»...

Он. И тем не менее в этом спектакле была роспись актерских задач. З. Славина в ролях Шен-те и Шу-та... И. Пеня в роли Уильяма Губенко, Кузнецова, Демидова... Уильямова!

Она. Да, эти способные актеры. И все же я берусь утверждать, что основная причина их удач — режиссерское решение спектакля в целом, точная вписанность в созданный Любимовым исполнительский ансамбль.

Но вот ансамбль разобрал, как строительное целое. Тот же Уильямов, та же Демидова, та же Уильямова, Корнилова, Любимова, Но...

Помните, спектакль начинается с пролога. На сцену выносятся макеты изразцов, а появляющийся следом царь отчитывает поэта и отравляет его на Кавказ. Что это? Неужели, если говорить языком учебника литературы, авторы «абсолютно разоблачили царский режим, думая, что вольнодумная русская литература»?

Я. Мысль пролога шире.

Она. Хотите верить. Но вот пролог, или изразец, или эпиграф к спектаклю, окончил, и на сцену выносятся конкретный актер «Героя нашего времени». Он не похож на Лермонтова. Это что, тоже ради общности? Давайте простим театру эту наивную хитрость. Так что же это человек, который, вероятно, должен продолжить заданную прологом (правда, довольно примитивной) высокую ноту гражданственности? Эпизод, что перед нами довольно бесцельная личность, безострастный комментатор, благодушный «ведущий», главная задача которого — увязывать эпизоды, представлять героев... А между комментаторами — то, чего мы как раз меньше всего ожидали, — иллюстрация!

И хочется спросить: что же тогда хотели сказать эпиграфом, почему именно спектакль с такой высокой нотой? Уверен пролог с эпиграфом — существование — не является спектаклем? Убедит ли в нем?

Я. Несомненно, убедит. Сердцу спектакля — собственно «Героя» мы тогда действительно будем воспринимать как иллюстрацию. Пролог дает тему взаимоотношения художника и общества, подчеркивает социальную основу романа.

Она. Не лучше ли было бы подчеркнуть эту мысль самым ходом действия, чем декларировать ее заранее?.. Не отклика ли этот пролог?.. Его предрекает как раз раскрыв на его первую основную функцию гражданственности, развивая себе руку для поисков чистого режиссерского, постановочного?.. Заметьте, постановочный, даже актерский, потому что актерский спектакль весьма слаб, а трагедия и рисунок роли Печорина, на мой взгляд, просто ошибочны.

Он. А по-моему, самое интересное в спектакле — как раз Печорин. Может быть, мы слишком часто находим актерскую игру невыразительной лишь потому, что не принимаем самой мимими актерского исполнения. Мне нравится стиль игры, который исповедует Любимов: сдержанный, тонкий, чувственный, без чрезмерного «психологизма» и ложного «актерства», которые в равной степени устарели. Посмотрите на Губенко—Печорина! Он ни разу не повышает го-

ОПЫТ КРИТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА

лось, не делает ни одного дышащего жеста, и в то же время мы даже в его молчаливом чувственном «смысл необъятный» души Печорина, все понимающий ум.

Она. Но есть же и непреложные законы! Например, если вы хотите подчеркнуть тишину, ее надо нарушить... Всплеск — отступает, спускается — монотонность. Печорин—Губенко проходит через весь спектакль как бы единым образом сфотографированным, в полусе своей философской скуки... А ведь это личное мятущаяся, способная на сильную, хотя и временную страсть!

Откуда эта неясность? По-моему, от нечеткости режиссерского замысла спектакля. То, что в «Добром человеке» помогло актерам (потому что было верным для этого спектакля), в «Герое» нашего времени заставило «фальшивать» весь ансамбль (в силу его молодости и идущего от неопытности, неуменья в заданном — пусть даже не совсем верном рисунке роли — находить свое, соавторство, так сказать, наперекор режиссеру)...

Я. И все-таки любой неровный, но самобытный спектакль все верно-го сердечка.

АНТИМИРЫ И АНТИМЕНИЯ

Она. О, эти «всетака!» Не из той же области сомнительные компоненты насчет актерской «чуждоты», которая подчас оборачивается достоинством... Ведь именно такими словами похвалял один рецензент спектакль «Антимиры»!

Он. Мы нечуждо... не в равном положении. «Антимиров» и не видел. Раскажишь?

Она. Это «эпическое представление», театральная программа из стихотворений А. Вознесенского.

Представь себе голую сцену с опущенными софитами, белый станок посередине. Справа — актеры, слева — актрисы. Замысел представления — довольно любопытный. Прежде программа называлась «Театр и поэзия», и это, по-моему, было точнее. Целым рядом ассоциаций с самого начала нам напомнили о конкретности театра — это именно театр на Таганке (здесь используются и знакомые мелодии из «Доброго человека», здесь и реальный персонаж спектакля — мальчишка с грифельной доской: он ведет действие). Представление идет — в всяком случае начинается как бы под флагом Брехта.

Каждое стихотворение — эпизод, новелла, сценка или песенка исполнения комично-пародийного в общечеловеческой форме спектакля.

Скажу честно, сидя в зале, я не могла уйти от впечатляющей силы представления.

Номера, следующие один за другим, ошеломляли и увлекали назойливой, заразительной эмоциональностью.

Однако к концу спектакля я стала понимать — меня сознательно держат в напряжении, мне не дают времени остановиться, опомниться, право оценить происходящее. Я пытаюсь сопротивляться. Так сопротивлялся трактовец «Тишина»... в исполнении И. Кузнецовой, но на меня уже обрушиваются злобная музыка «Лобной баллады». Только возникли вопросы по поводу «Лобной баллады», как начинала уже звучать трагическая песенка «Стоя на являх»...

Уходя из зала, я из театра с впечатлением яркого дыша и полного сумбура ощущений.

И наконец поняла, отчего это. Силы были слишком неравны. Был театр со всей его могучей батареей выразительных средств, и была я, одинокая, зритель, человек, который может активно совладать с Гамлетом, волноваться за судьбу Дедемоны, но совершенно бессильно противостоять тщательно подготовленной атаке идей, не воплощенных в конкретной человеческой судьбе, а произносимых от

имени могучего колосса — театра!

Правда, почти каждое из стихотворений было прочтано актером, человеком, прочтано в определенном образе.

Но это мог быть любой актер. Говорит «Первый лед» читает Е. Коринилов. Характерность актера не важна, важен рисунок, важен прием, важна мысль, идея... Я получила; вероятно, такое представление можно поставить и в студенческом коллективе, а заводской самостоятельности... И мне стало как-то обидно за многих талантливых актеров театра. Что если и в дальнейшем им предстоит оставаться лишь функциональными звеньями в драматическом комплексе наряду с прочими компонентами «синтетических спектаклей»?

Я. Позвольте теперь сказать мне. Прежде всего то, что с «Антимирами» родился новый, своеобразный вид театрального зрелища, о котором нельзя судить по законам восприятия Шекспира и Островского.

Это зрелище возникло на границе искусств, поэтому нельзя судить о нем и по законам восприятия поэзии.

Образность театра и образность поэзии в своем соединении дали третий вид образности. Оказалось, что стихотворение можно не только прочитать, но и... протанцевать!.. Вспомни «Стриптиз». Можно исполнить, как пантомиму «На Енисее». Его можно спеть — оказывается, «Бани» не что иное, как чашечки!.. Его можно сыграть, как лягушачью сцену (отрывок из «Оды»). А можно одновременно и протанцевать, и пропеть — «Рок-н-ролл»!

Нельзя воспринимать такой спектакль и как ряд номеров. Цепочка стихотворений, незаметно переходящих одно в другое, составляет сценическую поэму, произведение цельное, цель и монологичное. Вель у спектакля есть своя драматургия! Соединение стихотворений, их порядок тщательно продуманы, подчинены задаче воссоздания картины эпохи, образа времени! «Дышит время». Оно дышит и в монологе Мерилин Монро, и в «Оде клеветникам», и в отрывке из поэмы «Полночь», и в стихах разных поэтов, и в «Рок-н-ролле» «Осторожнее, вы обретаете вращение, мисс!»

Несмотря на все свое сопротивление, ты, зритель, ощутила это дыхание. Театр выполнил свою миссию. Какими средствами? Тем, которыми созданы блоки, которые дадут возможность наибольшей свободы выразительности.

Возможно, у кого-то и возникнет ощущение некоторой непрофессиональности, озорного и смелого студенческого представления. Ну, что ж!.. Значит, не угасла в коллективе молодость, давняя жизнь «Доброго человека», не угас дух студийности, зазор, не иссякла энергия поиска! Что же, что неспешно? Театр еще не существует и тогда, актеры еще вчера сидели на студенческой скамье. Не слишком ли многого мы хотим сразу? И если уж намистоту, то в обмен руками глоссию за такую неопытность, которая к тому же еще умеет обречься достоинством!

Она. Тебя это не устраивает?

Я. Нет. И потом вперед у театра новые постановки. Посмотрим, как они доведут лишь театр.

Мне — восхищению актерских работ, на отсутствие которых ты сетуешь!.. Давайте «обфисим» через них, которые время заговорит о театре по самому полному счету!

— Давайте, — улыбнулся она. — Согласен, — сказал он, — тем более что на днях — премьеры спектакля «Десять дней, которые потрясли мир».

Вот о нем мы говорили в тот вечер.

Владимир ВАЛУШКИН.

ОТ РЕДАКЦИИ: Мы тоже считаем, что разговор о театре на Таганке не исчерпывается лишь драматическим театром. Театральные эксперименты, которые ставятся в стенах театра, вызывают самые разнообразные суждения. И это хорошо. Потому что без такого столкновения мнений, без его жаров и без экспериментов невозможно прокладывать новые пути в искусство.

Природа социалистического реализма предполагает самое широкое разнообразие творческих методов и стилей. С этой точки зрения, и следует говорить о театре драмы и комедии. Надеемся, что поставленные работы этого коллектива дадут новый материал для творческих размышлений.

ОБЩЕСТВЕННЫЙ КУЛЬТУРЫ

30 МАЯ 1965