ПОИСКИ НА ТАГАНКЕ

МОСКОВСКИЙ театр драмы и комедии на Таганке за два с лишним года, прошедшие с тех пор, как главным режиссером здесь стал Ю. Любимов, приобрел широкую популярность. О его спектаклях много говорят, пишут, спорят. Театру присущи настойчивый поиск выразительных средств, стремление иметь свое, не похожее на других лицо. Естественно, что в нашей газете почти каждая работа театра получала освещение. Статьи Г. Бояджиева «Стая набирает высоту», Евгения Евтушенко «Не до ордена — была бы Родина», В. Валуцкого «К вопросу о Театре на Таганке» не прошли незамеченными нашими читателями, имели широкий отклик.

Сегодня, нам кажется, можно и нужно подвести некоторые итоги работы театра, поговорить о путях развития и особенностях этого коллектива, о направлении его поисков.

Публикуя статью Ю. Зубкова, редакция не рассчитывает, конечно, на то, что точка зрения автора, его оценки не могут вызвать возражения, споры. Тем более, что статья — и это тоже естественно — не исчерпывает всего круга вопросов, связанных с деятельностью этого театра. Будем рады, если наши читатели захотят продолжить разговор и, может быть, выйдут за его рамки, размышляя о путях развития наших театров.

10 ДЕК 1966
СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
г. Москва

НЕОБЫЧНОСТЬ, непохожесть на другие театры — вот, пожалуй, то главное, что отличает сегодня творческий облик Московского театра драмы и комедии, или, как его теперь называют, Театра на Таганке, и что вызывает у зрителя к его спектаклям повышенный, обостренный интерес.

Творческое своеобразие отличает, конечно, и спектакли других театров — Малого от Художественного, вахтанговцев от моссоветовцев. Но, покупая билет в любой из этих театров, зритель безошибочно знает, что он увидит драму или комедию, пусть инсценировку, но непременно пьесу, населенную людьми, обладающими своими судьбами и характерами, людьми, находящимися в определенных, развивающихся на протяжении действия, отношениях. Спектакль может быть более удачным или менее удачным, но это обязательно будет драматический спектакль...

В Театре на Таганке (главный режиссер Ю. Любимов) зрителей всегда ожидает нечто неожиданное: если не «народное представление с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой», то «поэтическое представление», «документальное представление». Но всегда — представление, даже если оно создано на основе не литературного монтажа или режиссерского сценария, а целостной и законченной пьесы. Другого такого театра не только в Москве, но и во всей стране нет, и поэтому попасть в него, разумеется, нелегко.

Едва ли не главная особенность этих представлений — их зрелищность. Употребляя это слово, я вовсе не хочу осудить театр, сказав, что он уходит с главной дороги искусства, связанной с полнокровным реалистическим освоением и отражением действительности, на одну из боковых троп. Попросту я констатирую истинное положение вещей, считая при этом превращение слова «зрелищность» в бранное неправомерным. Важно, в какие глубины действительности проникает искусство, показывающее нам жизнь в широком и пестром развороте людей, явлений, событий. Ведь и «Конармия» у вахтанговцев, и «Умные вещи» в Малом театре — также спектакли, во многом зрелищные. Как зрелищны, к примеру, и картины народных сходок в постановке моссоветовцев «Дали неоглядные...», и сцены «На колокольне» и «У насыпи» в мхатовском «Бронепоезде 14-69»!

Зрелищность спектаклей Театра на Таганке особого рода. Она предполагает прежде всего высокий уровень монтировочной техники и внешней техники актера.

И в самом деле, монтировочной технике, ее умелому, мастерскому использованию здесь могут позавидовать очень многие сценические коллективы столицы и страны. Всевозможные световые, звуковые, шумовые эффекты — все это по-настоящему впечатляет. Они делаются изобретательно, любовно, старательно, скрупулезно (от внимания постановщика не уходит ни одна мелочь!), со вкусом. Отказавшись от обычного занавеса, его заменили световым, полунаклонным, каждая «складка» которого тщательно «отутюжена» и «отполирована». И уже одно это воздействует своей необычностью на зрителей в нужную театру сторону, помогает режиссеру подчинить их своему художественному замыслу.

И в области внешней актерской техники театр одержал немалые успехи. Его актеры музыкальны и пластичны, отлично двигаются, владеют жестом и голосом, элементами эксцентрики и акробатики, умеют петь. Словом, приближаются к типу синтетического актера. Более того, каждый из них умеет все это превосходно делать не только в одиночку, а и в общей массе, в ансамбле.

Все это, однако, черты существенные, привлекательные, но еще не определяющие сами по себе творческого лица театра, направления и содержания его творчества. Решающая роль принадлежит репертуару и его идейно-философскому прочтению режиссурой.

Анализируя репертуар этого театра, видишь, что оригинальная авторская пьеса оказалась здесь вытесненной с афиши литературными композициями и режиссерскими сценариями. Фактическим автором спектакля в Театре на Таганке является в большинстве случаев режиссер. Хотя это и не обозначено на афише, но это именно так. И актер — за немногими исключениями — в спектаклях театра — послушное орудие в руках режиссера, та глина, из которой создает он свои образы и композиции, а не тот полноправный владыка сцены, который доносит до зрителя всю полноту авторской мысли, дополненной и обогащенной его искусством.

Не вступает ли этот отказ от автора, от пьесы, населенной полнокровными человеческими характерами, в противоречие с главным направлением творческой практики, творческого опыта советского театра? И в противоречие не формальное, а по существу, в корне?

Ведь характернейшей чертой его была всегда глубина исследования художником действительности и человека. Глубина, которую не заменишь ни зрелищностью, ни экстравагантностью приемов и которой в театре без крепкой, содержательной литературной первоосновы не достигнешь.

С ЧЕМ СВЯЗАН был первый успех театра? С постановкой пьесы Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана», постановкой, которая поражала и радовала не только изобретательностью режиссера Ю. Любимова, но и отличными актерскими работами, ясностью и определенностью авторской мысли, театром подчеркнутой и донесенной до зрителей мысли о человечности как главном законе нашей жизни на земле. Не сомневаюсь ни на минуту в том, что и та законченность формы, и та серьезная и глубокая содержательность, которые отличали работу молодых актеров и в первую очередь З. Славиной, игравшей центральные роли Шен Те и ее брата Шуи Та, были бы немыслимы без большой воспитательной работы, проделанной режиссером, без упорного тренажа, без режиссерского вскрытия социальной и философской подоплеки брехтовской пьесы. Но это и есть тот единственный путь, на котором режиссер может не только поразить зрителей, если хотите, ошеломить их своей фантазией и выдумкой, но и оставить в их сердцах и умах след неизгладимый.

Характерно, что З. Славина, очень свежо, искренне, человечно сыгравшая роль Шен Те, еще более сильное впечатление производила в роли Шуи Та. Здесь актриса искала более острую внутреннюю и внешнюю характерность, сильнее подчеркивала трагизм ситуации, создавшейся в мире, где господствуют волчьи законы. Игра молодой актрисы в этом спектакле — подлинное, глубокое, проникнутое острой и благородной мыслью творчество.

ДЛЯ СПЕКТАКЛЕЙ, последовавших за «Добрым человеком из Сезуана», характерен отход от драматургии, замена ее литературными композициями, в том числе и не принесшей театру успеха инсценировкой лермонтовского «Героя нашего времени».

В свое время в беседе с молодежью Художественного театра Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «...настоящее, подлинное в театральном искусстве живет не только во время спектакля, но — можно даже сказать — начинает жить лишь после спектакля. Иной раз в театре вы хохочете весь спектакль, вам весело, все хорошо, в антракте вы все время испытываете удовольствие, только к концу немного утомляетесь. Но спектакль кончился — и в вашей душе ничего не осталось. В вашу жизнь этот спектакль не вошел».

«Настоящее, подлинное в театральном искусстве» Немирович-Данченко непременно связывал с автором, которого считал «руководителем внутренней линии, внутренних образов, внутренних задач, зерна, сквозного действия... Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться».

Правда, мне могут возразить, что, возможно, не случайно именно портрета Вл. И. Немировича-Данченко нет среди тех портретов, висящих в фойе театра, портретов тех, кого, видимо, выбрал себе театр в качестве духовных наставников.

Но эти мысли Немировича-Данченко не принадлежат только ему. Они есть результат его многолетних творческих исканий, проведенных совместно с К. С. Станиславским, который, так же как и Немирович, дал изумительные образцы режиссерской верности автору, постижения и донесения до зрителей его замысла и его идей. Великолепно выполненный портрет Станиславского висит в фойе Театра на Таганке рядом с портретами Вахтангова, Брехта, Мейерхольда. А ведь именно Станиславский говорил и писал о чрезвычайной ограниченности возможностей внешних постановочных средств и внешней актерской техники для передачи «жизни человеческого духа».

В ОТЛИЧИЕ от большинства спектаклей этого театра, где бывает занята почти вся труппа, в «документальном представлении» «Только телеграммы», осуществленном Т. Вульфовичем, участвуют всего шесть человек, включая и исполнителя роли Оленя. Однако и в отношении данного спектакля приходится говорить о решающей роли не драматурга и не актера, а режиссера — и только его. О тех или иных режиссерских приемах, о том, насколько удачно или неудачно они применяются, но не о реалистических, подробно и глубоко разработанных сценических характерах. И вовсе не потому, что занятые в спектакле актеры профессионально беспомощны или неталантливы. А потому, что пьеса как художественное произведение подменена здесь действительно «только телеграммами» и довольно условной, крайне поверхностной фабульной схемой.

И мысль, ради которой, видимо, и обратился театр к этой истории «в телеграммах», мысль о том, что карьеризм, ставший страстью человека, убивает в нем все живое, не рождается естественно и свободно из взаимоотношений персонажей, а существует в спектакле как нечто заданное с самого начала.

Спектакль «Только телеграммы» с особой наглядностью говорит о том, что театр, осуществляя ту или иную постановку, сосредоточивает большую часть внимания не столько на смысловой концепции произведе- [illegible] на средствах художественной выразительности, как таковых. И если можно упрекнуть режиссуру в известном однообразии, повторяемости приемов (неожиданное, оказывается, перестает быть таковым — только, не знаю, вина это режиссуры или ее беда? — вот оно предостережение Станиславского!), то своей тщательностью, стремлением к скрупулезной отделке как сценических композиций в целом, так каждой детали в подробности, в частности, она вызывает чувство искреннего уважения.

И ОБРАЩАЯСЬ к книге Джона Рида, создавая спектакль по ее мотивам, театр показал преимущественно лишь одну сторону революции, связанную с разрушением старого мира. Ярче всего, сильнее всего показан на сцене именно он, старый мир, который революция была призвана разрушить. Тема же рождения нового мира, духовной красоты и силы людей, творящих революцию, в основном осталась за пределами спектакля. И в этом, на мой взгляд, главный просчет авторов сценической композиции и режиссера постановки Ю. Любимова.

Вспоминаешь эпизод за эпизодом — «Благородное собрание», «Притча», «Падение 300-летнего дома Романовых», «Белая гвардия», «Хаос», «Тени прошлого», «Руки отцов города», «Дипломаты», «Логово контрреволюции», «Последнее заседание Временного правительства», — каждый из них ярок, выразителен, заострен. Но ведь представление сохраняет название книги Дж. Рида «Десять дней, которые потрясли мир», — так где же те силы, те люди, которые потрясли весь мир, все человечество?

Неправомерно, на мой взгляд, даже смеясь при расставании с прошлым, преуменьшать опасность и злобную силу врага. Неправомерно, ибо уроки истории всегда обращаются к настоящему и будущему.

Стремясь оценить исторически правдиво и точно те или иные события, отраженные на сцене, театр включает в спектакль ленинскую речь, записанную на пленку М. Штраухом. Но и голос Ленина, прекрасно воспроизведенный Штраухом, заслоняется порой той шумной буффонадой и пестрой пантомимой, которые разыгрываются на сцене.

Было бы несправедливым не заметить такие эпизоды, как «Вечный огонь» и «В столицу за правдой», говорящие о великом народном пробуждении. Однако эти эпизоды — лишь частность в общей картине. Первый из них открывает представление, второй его завершает. И только.

Но при всей спорности трактовки событий революции спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» внутренне оптимистичен и заслуживает доброго слова. Острее дает себя знать недостаточное внимание театра к идейно-философской основе событий и фактов, изображаемых на сцене, в таких работах, как «Антимиры» и «Павшие и живые».

ЗВУЧИТ в одном из оживших на сцене театра стихотворений Андрея Вознесенского справедливая мысль о том, что «все прогрессы реакционны, если рушится человек». Однако резкого контраста при изображении двух полярных друг другу миров — социалистического и капиталистического — в спектакле не возникает. Мир, где рушится человек, показан достаточно сильно и выразительно. Вспомним эпизоды «Стриптиз» и «Монолог Мэрилин Монро», некоторые другие. А изображению мира, где человек утверждается как личность, где ему открывается простор для полного проявления своих духовных возможностей, подобной силы и выразительности явно недостает.

В спектакле не выявлена и не подчеркнута достаточно резко тема социальных, политических и нравственных контрастов, разделяющих между собой два мира. И при изображении нашего мира акцент часто делается на недостатках, пережитках, живучести плохих людей и тому подобном. В том, другом мире женщина унижена тем, что вынуждена раздеваться публично и продавать себя. Но вот бьют женщину и бьет она сама (бьет от отчаяния, от тоски, не находя других форм и способов протеста) — где, в каком мире это происходит — театр вслед за поэтом оставляет без ответа. И «немых обсчитали» неизвестно где, по какую сторону рубежа — обсчитали и продолжают обсчитывать...

Заключительные эпизоды «Сибирские бани» и «На плотах» скорее говорят об удали, широте и неистовости русского характера, нежели что-то проясняют в социальной характеристике мира, на знамени которого написаны горьковские слова о величии человека.

ЗАДАВШИСЬ ЦЕЛЬЮ рассказать в спектакле «Павшие и живые» о подвиге советской литературы в Великой Отечественной войне, театр оставил вне поля зрения таких поэтов, как Н. Тихонов и М. Исаковский, А. Сурков. Конечно, всего объять невозможно. Но люди, пережившие войну, помнят страстную публицистику именно этих поэтов, ставших в те дни голосом народа.

Но и выведя на сцену Мусу Джалиля, Юлиуса Фучика, генерала Карбышева, Чарли Чаплина, Э. Казакевича, молодых поэтов М. Кульчицкого, П. Когана, Вс. Багрицкого, театр не создает законченного художественного портрета ни одного из этих людей. Короткие эпизоды, беглые характеристики, отдельные штрихи и черточки — не более...

Нельзя, вероятно, даже пытаться раскрывать тему писательского подвига вне показа непосредственных, сердечных связей художников слова с народом, их взаимного духовного влияния и нравственного обогащения. Но в спектакле народ фактически представлен лишь в одном эпизоде — «Новелла о четырех солдатах» и выглядит здесь нельзя сказать, чтобы уж столь поэтичным и мудрым, мужественным и душевно красивым.

Не возникает в спектакле и образ Родины-матери, социалистической Родины, вдохновлявшей своих сыновей и дочерей на подвиг. Вдохновлявшей прежде всего тем, что она дала им и что открыла перед ними за четверть века.

ОБРАТИВШИСЬ к брехтовской пьесе «Жизнь Галилея», театр вновь открыл перед актерами возможность поиска глубин человеческих характеров. И с этой точки зрения спектакль, поставленный Ю. Любимовым, является известным шагом вперед по сравнению с его предыдущими работами.

Брехт ставит в своей пьесе крупные общественные проблемы, рассуждает о значительных политических и нравственных категориях в широком историческом плане, остро ощущая «связь времен».

Смысл пьесы заключен в последнем монологе Галилея, где он осуждает себя за то, что «предал свое призвание».

Силы осуждения отступничества от науки, пожалуй, и недостает любимовскому спектаклю.

Театр скорее исследует причины, истоки Галилеева отступничества, нежели преследует цель его столь же категорического и бескомпромиссного, как и в пьесе Брехта, осуждения. Нет, Галилей последней картины нам даже симпатичен. Симпатичен тем, как ловко он перехитрил святых отцов и тайно остался верен научной истине. Как был симпатичен, когда обманул в свое время венецианских советников, выдав им давно изобретенную подзорную трубу за свое новое слово в науке.

Об исполнителе роли Галилея В. Высоцком уже сказано в печати немало лестных слов. К ним можно присоединиться, но только в том случае, если не требовать от актера философской содержательности и глубины. Галилей В. Высоцкого ярок в своей плотоядности. Однако этой плотоядностью, тем, как он увлеченно делает стойку, как жадно хватает служанку за грудь и так далее, и тому подобное, заслоняется могучий интеллект ученого, сила его разума и характера, проявляющаяся не только в его открытии, но и в категорическом осуждении самого себя, своего предательства.

Спектакль оказался мельче пьесы. Появились развлекательные эпизоды — разрезание ленточки перед телескопом, соблазнение Галилея макетиком автомашины. Это снижает идею пьесы, идею, звучащую сегодня без дополнительных усилий с могучей публицистической силой.

Я не собираюсь обвинять режиссера спектакля в преднамеренном измельчении брехтовской пьесы. Просто повторяю: на мой взгляд, Ю. Любимов, увлекаясь задачами постановочными, зрелищными, поисками в этой области, нередко оказывается недостаточно взыскательным и строгим к идейно-философскому содержанию своих спектаклей.

РАЗУМЕЕТСЯ, о многом из того, что делается на Таганке, можно пока говорить, как об издержках поиска: театр ведь существует всего третий сезон. Поиска, который носит характер эксперимента, без которого, как известно, нет движения вперед. Поиска, который не проходит по обкатанному шоссе, а всегда прокладывает дороги сам. Все это бесспорно.

В своих исканиях Ю. Любимов и возглавляемый им театр многое используют из творческого наследия первых лет советского искусства. Но не следует забывать, что от многого из того, что сегодня возрождается на Таганке, театр наш в итоге открытого, честного и отнюдь не скороспелого художественного соревнования (а не по чьей-то субъективной и злой воле!) отказался. И вряд ли бы, к примеру, Эйзенштейн в пору художнической зрелости повторил свой эксперимент с комедией Островского «На всякого мудреца довольно простоты», а там, в этом спектакле, были и цирк, и пантомима, и Керзон: поп, мулла и раввин делали кульбиты, а Голутвин ходил по проволоке...

Полезно вспомнить мысль, высказанную Станиславским в первые годы революции: «Одновременно с попытками приспособить к современности старых классиков театральные новаторы пробовали обойтись совсем без драматурга. Давали просто сценическое зрелище, безразлично, на какую тему. Показывали театральность — ради самой театральности, блистали постановкой, актерской ловкостью и разносторонностью или же брали в основу политическую, общественную и иную тенденцию и разыгрывали ее в новой, острой, иногда талантливой художественной форме».

Отдавая должное талантливости подобных опытов, Станиславский настойчиво подчеркивал их недостаточность и, более того, несостоятельность для полнокровного и глубокого отражения современности. «Суть теперешней жизни человеческого духа, — писал он, — глубока и важна, так как она создалась на страданиях, на борьбе и на подвигах, среди небывалых по своей героике лет революционной борьбы.

Эту большую жизнь духа не передашь одной внешней остротой формы, ее не воплотишь — ни акробатикой, ни конструктивизмом, ни кричащей роскошью и богатством постановки, ни плакатной живописью, ни футуристической смелостью или, напротив, простотой, доходящей до полной отмены декораций, ни наклеенными носами, ни расписными кругами на лицах, ни всеми новыми внешними приемами и утрированным наигрышем актеров...».

Широко используемые театром приемы внешней постановочной и актерской техники не только повторяются из спектакля в спектакль, но и страдают иллюстративностью. Там, где нет развернутого человеческого характера, его постижения и художественного выражения, там есть не что иное, как иллюстрация жизни, каким бы смелым ни представлялся эксперимент театра его поклонникам. Пусть разноцветная, красочная, яркая, но все же иллюстрация.

Необычность формы, естественно, привлекает внимание. Но ведь также привлекают внимание (и иные зрители бывают довольны, и зрительные залы полны!) и душещипательные истории вроде «Дальнего эха» или «Людей в шинелях», далекие от жизненной правды и подлинной художественности. Могут ли удовлетворяться театры только тем, что им удалось привлечь к себе зрителя? Нет, перед ними стоит серьезнейшая задача его политического и этического, идейного и эстетического воспитания. Решить ее наиболее успешно и плодотворно можно лишь в русле идей социалистического реализма, в русле коммунистической партийности и народности, утверждения нашей современной действительности, создания полнокровного реалистического образа современника, покоряющего зрителей силой и глубиной своих переживаний.

Хочется думать и верить, что молодой Театр на Таганке, сохраняя и развивая свою внешнюю постановочную культуру и культуру внешней актерской техники, сделает значительные шаги вперед в области овладения внутренней актерской техникой и создаст к 50-летию Советской власти страстные патриотические спектакли, утверждающие величие деяний партии, народа, социалистического Отечества.

Юр. ЗУБКОВ