

Театр без актера?

Уважаемый Юрий Петрович! В фойе вашего театра висит плакат, призывающий зрителя выразить свое мнение о спектакле «Десять дней, которые потрясли мир».

Плакат требует категорических «да» или «нет», как бы не допуская возможности промежуточных ответов.

Но как быть, если хочется сказать и «да» и «нет»? Однако есть красный и черный ящики. Третьего не повесили. Это-то и заставило нас опустить свой ответ в обычный «нейтральный» почтовый ящик.

Театр на Таганке — явление, безусловно, не рядовое. Более того, он меняет традиционное представление о театре вообще. Весь этот каскад непрерывно следующих друг за другом ярких режиссерских открытий поражает, ослепляет, захватывает. Это даже не находки. Находка — что-то единичное, случайное. А вы разбрасываете свои открытия щедрой рукой направо и налево, словно черпаете их из каких-то неиссякаемых запасов. Это скорее метод. Скорее способ смотреть на вещи.

Вам как бы мало площади сцены. В сферу воздействия на зрителя вовлекается едва ли не все пространство зрительного зала: проекция портретов Ленина на боковых плоскостях лож, ленинская речь, звучащая не из какого-то определенного источника, а отовсюду... Воздействие на зрителя начинается уже в фойе. Даже в вестибюле.

Ну, и, конечно, свет. Это в полном смысле слова конструкция, на которой держатся многие сцены спектакля. Нельзя, например, не восхищаться сценой митинга или финальной сценой, когда мелькание, перебежка, какая-то скачка световых пятен, выхватывающих из

ПИСЬМО Ю. П. ЛЮБИМОВУ, ГЛАВНОМУ РЕЖИССЕРУ ТЕАТРА НА ТАГАНКЕ

темноты то одну, то другую группу людей, воссоздают напряженность, накал, пафос событий, вызывают иллюзию грандиозного скопления народа.

И противоположность света — темнота тоже используется как художественное средство. Весь спектакль, за исключением отдельных сцен, идет в полумраке, как бы в отсветах костров и пожаров. Часто зал погружается в полную темноту, и это тоже эмоционально, тоже соответствует общему настрою спектакля, тоже передает ощущение разломленного революцией мира...

Все это, казалось бы, относится к формальной стороне дела. Но в том-то и состоит победа театра, что форма не идет в ущерб содержанию, смыслу спектакля. Форма сливается с содержанием. Без нее, яркой и впечатляющей, было бы невозможно передать атмосферу и самую суть исторических дней, которые потрясли мир, — слишком много о них написано, слишком много снято фильмов, поставлено спектаклей. Форма у вас и есть содержание — в этом своеобразие метода, в этом исток необычайной динамичности спектакля, в этом поэтичность театра.

Именно это позволяет вам отказываться от сюжета и ставить традиционную актерскую игру совсем в иную, новую, непривычную для зрителя плоскость. Центр тяжести в вашем театре перенесен с актерской игры на режиссуру.

И тут возникает кошунственный вопрос: а нужен ли вообще в театре на Таганке актер?

Впрочем, вопрос этот столь

же кошунствен, сколь и комплиментарен. Может быть, в этом-то и заключается ваша главная заслуга — создан театр без актера. Нечто вроде магазина без продавца. Театр на самообслуживании. Мы говорим это без всякой иронии. Ведь если вам удается так мощно воздействовать на зрителя, обходясь без настоящей серьезной актерской игры, то, само собой, зачем она тогда нужна? Ведь не вводить же ее ради нее самой как таковой, только потому, что у других она есть.

Да, у других она есть. Но у некоторых из этих других нет зрителей. А вот театр, где гонимая игра заменена подлас клоунадой, где что ни роль, то грубоватый гротеск, — этот театр ломится от публики.

Может быть, в том-то и состоит своеобразие, что это театр одного актера — Любимова? Одного талантливого актера, который не появляется на сцене? Такая позиция тоже правомерна. Разумеется, если она занята осознанно и обдуманно.

Но... Но в то же время ваш театр сам на раз блестяще доказывал уязвимость этой позиции.

Как начинает сверкать спектакль «Жизнь Галилея», когда на сцену выходят Ронинсон и Смехов! Тут рождается то самое необъяснимое чудо, которое зовется искусством. Все происходящее на сцене как бы приобретает долгожданную законченность и зрелость.

В то же время эффект игры Высоцкого, как бы это сказать, чисто количественный, что ли. Его Галилею начинаешь верить

лишь под конец спектакля. Просто свыкаешься с ним.

Чудо, рожденное настоящей актерской игрой, повторяется и в «Десяти днях», когда упавший на колени дворянин читает декрет о передаче земли крестьянам. Его слабый, усталый голос сразу приковывает к себе внимание, заставляет вслушиваться в каждое слово. И вся эта сцена, когда в читающем вначале рождается надежда, что землю возвращают прежним ее владельцам, а затем эта надежда умирает — сама по себе пьеса. Пьеса в пьесе.

Способны Славина, Губенко. Есть, по-видимому, немалые данные у Золотухина. Но создается впечатление, что им трудно в полной мере выявить свои возможности. И еще с ними, как нам кажется, мало работают в актерском плане.

Короче говоря — покажите нам актеров!

Нам представляется будущий спектакль, в котором талант режиссера сольется с отличной, профессиональной игрой всего коллектива. Когда ваши питомцы, чем-то напоминающие дружную футбольную команду, приобретут еще и индивидуальное мастерство. Когда они хорошо выучат текст блоковских стихов. Когда, кроме ошеломляющего фейерверка режиссерских открытий, будут потрясать актерские открытия. Когда голос актера получит митонационное богатство...

Это будет совсем иное качество.

И тогда мы, взволнованные, выйдем из зрительного зала и без колебаний опустим свои билеты в красный ящик.

Л. АМИРАГОВА,
инженер.

Н. КОРДО,
архитектор

МОСКОВСКИЙ ПРАВДА
Г. МОСКВА

18 СЕН 1968