

ЕСЛИ СТУДИЯ СТАНОВИТСЯ ТЕАТРОМ

ГАСТРОЛИ
ТЕАТРА
НА ТАГАНКЕ

Удивительные парадоксы порой встречаются в нашей театрально-критической литературе. Требуют в один голос, чтобы театры обязательно — хочешь, не хочешь — имели свое лицо. И заголовки статей призвано быть в одну точку — «Лица не общим выражением», «Театр ищет лицо», «Где оно — лицо?» или что-нибудь в этом же роде. Но это еще не парадокс. Это нормальное художественное требование. Парадокс в другом.

Когда в недрах школы-студии при Театре имени Евг. Вахтангова зародилась любимовская студия и заявила о себе звонок и решительно «Добрым человеком из Сезуана» Брехта, все были в восторге.

Но скоро студия стала Театром на Таганке, слившись с коллективом Московского театра драмы и комедии. Вчерашние студиины во главе со своим руководителем Ю. Любимовым обрели законное место в сводной афише театров Москвы. Молодой театр завоевал популярность среди зрителей.

Казалось бы, только и радоваться. Но нет! Немедленно вступил в силу древнейший афоризм: «Что можно Юпитеру, того нельзя волу». Только в данном случае звучал этот афоризм из-другому: «Что мило, обязательно для студии, вовсе не годится для театра». Тяхонечко, мягко, без пинков и окриков театр пытались и до сих пор пытаются вогнать в прокрустово ложе, в обычные рамки обычного театра.

Но почему-то пишущим и выступающим на дискуссиях критикам не приходит в голову мысль: а почему бы, в самом деле, не иметь и такой, совсем не похожий ни на какой другой театр? Пусть будет театр зрелищный, балаганный, площадной, а рядом другой — психологический, а рядом третий — «документальный». Пусть будут театры «хорошие и разные».

Только так, мне кажется, надо подходить к искусству наших гостей из Московского театра на Таганке, которые гастролируют сейчас в Ленинграде. Спектакли их иногда поражают неожиданной броскостью формы, зрелищностью, остротой и темпераментом мысли, кажущейся несовместимостью жанровых пластов, трепетным ощущением современности.

Великое чудо — живая, напряженная, бескомпромиссная человеческая мысль металась в поисках выхода на сцене в спектакле «Жизнь Галилея».

Многие видели эту пьесу во время гастролей у нас брехтовского «Берднер ансамбль» и помнят Галилея в уже ставшем классическим исполнении Эрнста Буша.

Но в этом спектакле действовали совсем иные художественные закономерности. Нет, меня не смущало ни сколько, что Галилей, прожив на сцене долгую жизнь — от молодых лет до глубокой старости, оставался все тем же молодым человеком, каким играл его талантливый артист В. Высоцкий.

Меня ведь не пытаются убедить, что я не в театре. Наоборот, мне все время напоминают, что я в театре. И это в манере поэтики Брехта. Брехт говорил, что на сцене все может быть условно, если достоверен человек, его социальные связи и характер. И что никакая самая точная жизнеподобность не спасет, не сделает спектакль убедительным, если условен человек, его поведение и связи с внешним миром. Важна прежде всего достоверность существования Человека на сценических подмостках.

А такой Человек в любимовском спектакле был — молодой Галилей. Он метался, искал, наступал, отступал, хитрил, лукавил и искал! Он искал Истину! Он был фанатичен, этот Галилей В. Высоцкого. Фанатичен в достижении, в познании Истины — это была его страсть, всепожирающая и великая страсть человека науки.

И режиссер смело идет на предельное обострение этого основного мотива спектакля. Вот финал одной из сцен спектакля. Дочь Галилея в обмороке — ее бросил жених. Бросил потому, что ему не удалось заставить молчать Галилея. И Галилей переступает через распростертое на земле тело дочери. Он просто не замечает его. Он весь прикован к экрану с проекцией солнечных пятен — «Я должен, должен узнать!».

Галилей пал. Он испугался орудий пытки. Он сдался. Но и в своем падении он велик и так же фанатичен в бескомпромиссном осуждении са-

мого себя, как фанатичен был до сих пор в достижении истины, которую предал. Только великий ум мог так осудить себя, не оставляя ни одной самой малюсенькой лазейки для успокоительного самооправдания, свойственного природе человека.

Мы часто употребляем давно знакомое словосочетание — «социальный заказ». И от частого его употребления оно почти лишилось первоначального смысла. Стало понятием общезастетическим — не больше.

А если вдуматься, то «социальный заказ» — понятие совсем не абстрактное. Это внутреннее, часто не осознанное, не выраженное в словах прогрессивное желание большинства зрителей. Это то, чего зритель ждет от театра. Оно живое — это понятие — «социальный заказ». Оно снова и снова заставляет думать об одном и том же: чего же хочет, чего ждет от нас зритель?

На спектакле «Павшие и живые» у меня было ощущение, что я этого давно ждал. Примерно такое же впечатление было, когда я узнал, что в Москве заложен памятник Неизвестному солдату. И, наверное, не только я — так чувствовали многие из тех, кто прошел сквозь войну, вкусив горечь поражений и восторг побед.

И пусть иногда казалось, что композиция спектакля сбивчива и не очень логична, что многое «прятнуто» одно к другому не по мысли, а по элементарной словесной ассоциации, — все это отступило на второй план. Значение имело только одно: со мной говорили откровенно, серьезно, по большому, без сняток, счету всего человеческого, что выстрадала, вынесла и преодолела моя страна.

Все это, что называется, «во здравие», а теперь — «за упокой»...

Я знаю, что слово «профессионализм» в последнее время стало чуть ли не осуждением среди некоторой части театральной молодежи. В него вкладывается все самое дурное, что есть в театре — я хладнокровное ремесленничество, и бездушная всеядность, и нищета философии, и откровенная халтурность. Но для меня слово «профессионализм» имеет совсем иной смысл. Я имею в виду техническую оснащенность актера, без которой самые лучезарные замыслы создателей спектакля остаются «вешью в себе», не раскрываются и не перекидываются в зрительный зал.

Обаяние молодости прекрасно, но нельзя же эксплуатировать его вечно. Принципы студийской непрофессиональности великопечны. Но театр не может им пользоваться всегда. Ведь время идет, и тогда начинается торжество дилетантизма. Я за то, чтобы были в спектаклях неожиданно острые актерские работы в эпизодах почти на грани клоунады. И Театр на Таганке этим приемом владеет. Но нельзя позволять себе играть так плохо, как это делает исполнитель роли Кардинала-инквизитора в «Жизни Галилея» и он же в «Павших и живых» в прекрасной новелле «О четырех солдатах» (арт. Р. Джабраилов). Он попросту безбужно «наигрывает».

В «Галилее» такой Кардинал-инквизитор снижает центрального героя: ему попросту не с кем бороться — противника нельзя приничать всерьез.

Не все ладно и с чтением стихов в «Павших и живых», иногда за напряжением и исключительно высокой самоотдачей исчезает внутренний ритм, а порой и логика стихотворений.

Но это частности. Я уверен, что коллектив и его руководитель сами рано или поздно придут (если уже не пришли) к мысли о необходимости профессионального совершенствования. Главное в другом — у театра есть свое направление, свой арсенал выразительных средств, свой голос и своя стилистика. В этом сила театра, залог его признания зрителем.

Рубен АГАМИРЗЯН,
главный режиссер Драматического театра имени В. Ф. Комиссар-жевской

ЛЕНИНГРАДСКАЯ
ПРАВДА 3
стр.

30 апреля 1967 г.