

ПОЭЗИЯ ПОИСКА И ПОИСК ПОЭТИЧЕСКОГО

7 МАЯ 1967

Северин Ленинград
Г. Ленинград

За пашами у этого театра всего несколько лет творческой жизни, и на его прошлое, к счастью, можно не смяться. Можно не смяться главным образом потому, что его прошлое, если говорить о нем в более широком смысле, это прошлое всего нашего театрального искусства со всем его сложным, противоречивым и, главное, необыкновенно плодотворным и самобытным искательским опытом.

Над реальным значением этого опыта мы задумываемся слишком редко. Между тем оно не только очень велико, но и в известном смысле всеобъемлюще. История театра, побуждаемые к тому своим исследовательским долгом, любят расценивать этот опыт, старательно отцеживать в нем то, что может пригодиться современной сцене, отбрасывая то, что названо «старое» в прошлом и не пригодится уже никогда. По этому принципу от современности, как правило, отлучаются и многие возникшие в первые послереволюционные годы изобретательные приемы и творческие эксперименты из театрального арсенала двадцатых годов.

А живая история театра иной раз самооправдывает и эти эксперименты. В самой непредвиденной форме они оказывают при решении новых идейно-творческих задач, а точнее говоря, рождаются заново художественные приемы, давно уже сланные в архив. Новизна и мудрость нового исторического этапа нашей духовной жизни дают им жизнь и силу. Примененные сегодня, эти средства художественной выразительности, оказываются, могут стать своеобразными, а иногда и единственно возможными при воплощении на сценических подмостках современных жизненных проблем.

В этом смысле яркие и страстные спектакли Театра на Таганке особенно поучительны. Их поучительность прежде всего в том, что режиссура театра во главе с Ю. Н. Любимовым избегает какой бы то ни было предвзятости по отношению и нашему театральному прошлому. В такой предвзятости всегда есть оттенок межданского выскомера и ограниченности. Театр широко использует в своих спектаклях открытия и изобретения агитационного театра двадцатых годов, опыт свободных и бескорытных литературных композиций, сатирических обозрений, плакатной хореографии и акцентрической пародии. Он широко и

разнообразно использует эти художественные приемы, ибо горячо верит в то, что решаемые сегодня художественные задачи способны сделать их современными и живыми.

Прежде всего здесь используют их именно в той мере, в какой эти приемы помогают утверждению высокой, волюющей и полновесной современной гражданственности. У театра есть свои герои — люди высокого духовного бескорыстия и патриотической самоотверженности, готовые жизнью отвечать за судьбу и честь своего народа и своего поколения. Театру нужно оружие для того, чтобы защищать их. Но театр нетерпим к тем, кто живет на изживании у демагогической словесности, к бес-

НА СПЕКТАКЛЯХ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ И КОМЕДИИ (НА ТАГАНКЕ)

стыдным устройствам собственного благополучия и хранилищам собственного мизерного покоя. И театру требуется оружие, чтобы сражаться с ними.

Художественные приемы сами по себе лишены души, если, как ни литеры, из которых еще не сложилось слова. О них и судить следует не по тому материалу, из которого они отлиты, а по тому, что именно и с какой целью, с какой силой ими сказано. Художественные приемы, примененные в Театре на Таганке, стремятся сказать большое и важное, и при этом сказать ясно, убедительно и энергично. В этом — суть дела.

Не случайно именно драматургия Брехта помогла театру найти себя, утвердиться шумному, деятельному, горластому студийному коллективу, где единая воля руководителя становится волей многих, где в коллективном действии индивидуальное не растворяется, а утверждает себя и выражает наиболее полно и широко. Студийный коллектив на то и коллектив, чтобы сообща, на одном дыхании и в едином порыве задумывались, действовали, искали, убеждать и спорить. Именно таким образом коллективным порывом и творческим увлечением выстраивался в «Добром чужаке» из Селуяна и в ряде последующих работ театра отбор самых крайних, иногда оварных или подчеркнуто грубоватых,

или откровенно прямолинейных сценических приемов. Эстетика коллективной игры неизбежно воздействует и на репертуар театра, и на избирательные им постановочные решения — с этим нельзя не считаться. Поэтому там, где достигнуто единство между эстетикой и решаемой театром идейно-творческой задачей, успех театра оказывается наиболее полным.

Театр настойчиво стремится сделать достоянием своих подмостков современную поэзию. Он как бы расцепляет стихи, выполюждает сжатую внутри стихотворных строк энергию, и она, эта энергия, приводит в движение пластику актера, рождает неожиданные зрительные образы, создает свою, особую жизнь на сцене. Много интересно-

то было найдено в этом смысле в спектакле «Антимиров», но истинные возможности нового синтетического театрального жанра представали в поэтическом представлении «Павшие и живые».

Меньше всего похож этот спектакль на величавый и торжественно-строгий монумент, воздвигнутый на сцене в память о павших поэтах. Памятником павшим становится в спектакле негаснущая гражданская страсть живых и горящие в живых великое чувство неразрывной связи с теми, кто отдал собственную жизнь ради того, чтобы не оборвалась, не погасла жизнь миллионов. Именно такую память о себе оставили поэты, павшие на фронтах Великой Отечественной войны, — беспокойная, страстная, действительная память, которая тем и величественна, что обращена вел от начала и до конца к живой жизни, которую во имя павших надо особенно беречь, особенно уважать, отстаивать и вести грядущим поколениям.

Обращаясь к поэтам павшим и живым, к человеческим судьбам, обратившимся и продолжающимся, вырываешь печаль и гордость, боль и восхищение, театр населяет свое поэтическое представление множеством стремительно возникающих и исчезающих характеров, безобразно чередует сцены, исполнен-

ные высокого трагического воодушевления, с впадениями плакатино-сатирическими и нередко достигает при этом удивительной внутренней цельности. Так очевидно соответствует задаче, решаемой спектаклем, его условная и сжатая образность, так спрессовано в каждой произносимой вслух стихотворной строке эмоциональное напряжение исполнителей, гордость за героев и боль утрат, что, право же, слушая актеров, меньше всего хочется думать о том, перевоплощаются они или не перевоплощаются, действуют условно или живут по правде.

Такие сложные, многоголосые и многоплановые композиции, как «Павшие и живые», требуют от актеров безукоризненного пласти-

ческого мастерства, музыкально-интонационной точности и того безошибочного «чувства локтя» на сцене, при котором движение каждого из исполнителей и произнесенное каждым из них слово становятся началом или продолжением сказанного и сказанного всеми остальными.

Вместе с тем общее построение, рисунок, композиция неизбежно ограничивают при этом внутреннюю жизнь актера и, во всяком случае, мешают ему проживать на сцене жизнь достаточно долгую для того, чтобы воплощаемые ими характеры могли развиваться по законам самой жизни. Отсюда — обостренно-ораторская речь у одних актеров и подчеркнуто-приглушенная разговорная интонация у других. Отсюда же и демонстративный отказ от любых форм внутреннего перевоплощения, вполне объяснимый и оправданный, когда речь идет о таких своеобразных спектаклях, как «Павшие и живые».

Однако, и оставаясь верным своей поэзии, театр в той или иной мере должен задумываться над творческой судьбой своих актеров. Уже при постановке философской трагедии Брехта «Жизни Галилея», спетания задуманного сценария и смысла темы решенного в приемах острой театральзованной публицистики, театр столкнулся с необходимостью решать психологические проблемы, аргументировать

жизненной правдой характеров. Ни сам Галилей, ни кардинал Барберини, ни Андреа Сартри (этот перечень можно было бы легко продолжить) не могут быть верно поняты и в часто философском смысле, если при их воплощении не найдено достоверное психологическое своеобразие. В этом смысле «Жизни Галилея» порой и не кажется антерской законченности и точности.

Между тем успех достигнутый театром на пути создания нового живого и внутреннего необычайно емкого «поэтического представления», его последовательное обращение и поэтической публицистике не только не исключают, а, напротив, предопределяют дальнейшие и в разных направлениях развиваемые репертуарные поиски. Во-первых не исключено при этом, что театр извлечет из достигнутого им успеха уроки самые неожиданные. Вооруженный таким же богатым опытом свободных поэтических композиций, углубляя и совершенствуя их форму, театр на Таганке раньше или позже непременно обратится к драматургии, в которой главным местом действия индивидуальные человеческие характеры, постигаемые в самых многообразных жизненных проявлениях. Я вовсе не думаю, что это будет в каком-то смысле капитуляцией театра, сдачей им своих творческих позиций. Наоборот, скорее всего это окажется новым и более высоким этапом его нынешних исканий, естественным их продолжением. И тогда в актерах непременно понадобятся знания, таланты, правда истинного существования, при котором воплощаемые ими люди будут меняться, обогащаться и менять в процессе жизни, избирать в себе прожитое и худшее и судить иными, чем они вступили на нее.

Судя по нынешним его спектаклям, театр стремится сделать свои подмостки философской и поэтической трибуной. Именно этим более всего определяется его жаровые, образательные поиски. Очень может быть, что в конечном счете эти поиски приведут к тому, что у театра появятся свои, собственные драматурги, использующие в своих пьесах его жаровые находки. Но во всех случаях истинное влечение к большой мысли и большой поэзии ведет талантливый коллектив к главному и вечному властителю театральных подмостков — человеку, не просто очерченному белыми, острыми и точными штрихами, а расправившему во всей его деятельной, неповторимой и прекрасной сущности.

С. ЦИМБАЛ