

Ответственность художника

Жизнеспособность каждого нового творческого коллектива в разноеобразном по жанрам и стилям современном театральном искусстве утверждается его самостоятельностью. Московский театр драмы и комедии на Таганке, руководимый Ю. Любимовым, заявил о своем рождении шумно и открыто декларативно. И пока создаваемые необычностью и своеобразностью «новорожденного» критики и завязтые театральные спорили о том, что есть «Таганка», коллектив уверенно набирал силы, увеличивая число своих постановок, вызывая уважительные отношения оппонентов.

Сегодня театру драмы и комедии не нужно отстаивать правоту своих художественных принципов и исканий. Она залезла и защищена четырнадцатилетними самоотверженными работами, творческими изобретениями и поражениями, неизбежными в искусстве, активной сопричастностью к проблемам бесконечного дня.

Эстетика московского театра, сформировавшаяся в середине шестидесятых, впитала в себя достижения советского сценического искусства 20—30-х годов, переплывая и творчески переосмысливая традиции К. Станиславского, Е. Вахтангова, В. Майерхольда.

Гостевые дороги пришли в этот год «Таганку» в Минск, где театр ждал с немалым интересом. И сейчас, когда прощались многие спектакли, хочется поделиться своими впечатлениями, порадоваться успехам, определить, что вызвало чувство неудовлетворения. Нужно ли это театру, который испытал упреки и хаалу по самому высокому счету? Думается, что да. Ведь каждый истинно творческий организм всегда реагирует на восприятие и оценку новой аудитории. Потому что незримая внутренняя

взаимосвязь театра и зрителя несет в себе не только обоюдную информационную, но и дает определенный импульс к дальнейшей работе.

Первое, что необходимо пригласить в театр драмы и комедии, — его афиша. Шенклер, Мольер, Булгаков, Трифонов, Бродский, Васильев. Хочется смотреть все подряд. Репертуар серьезен, в нем нет места театру для славы. Он привлекает внимание одна особенностью — постоянное обращение Ю. Любимова и поэзии, прозе и абсолютно сплюснотому отношению и драматургии. За редким исключением мы почти не встретили на сцене театра собственно пьес с сюжетом, конфликтом, развивающимися характерами. Ю. Любимов активно вторгается в область драматургии, фантастично становится соавтором мизансцен и литературных композиций. И это не случайность, а закономерность. Вряд ли можно назвать художника на театр. Ю. Любимов неоднократно подчеркивает, что как режиссер его искусство — искусство мира, а метафорический образ его.

Можно сколько угодно спорить о праве режиссера на произвольное отношение к литературному источнику, о субъективности классика. Возникли споры, но думается, главное здесь — каким образом его собственные художественные видения обратят сценическую плоть? Всегда ли творческое «воспроизведение» адекватно режиссерскому и авторскому замыслу?

Из гастрольного репертуара можно выделить группу спектаклей, которые условно объединяются темой «пот и действительность». «Паша и Илья» (монтаж стихов Симанова и Бегрицкого, Светлова и Берггольца, Твардовского и Ацева и других), «Послушайте!» (сценическая интерпретация творчества Маяковского), «Антиимамы» (поэтический цикл Вознесенского) — поставлены в близком Ю. Любимову жанре агитационного лирико-философского спектакля. Исключая бытовые

подробности биографии поэтов, режиссеры и актеры стремились проникнуть в самую поэтическую сущность произведений, раскрыть личность художника изнутри, соотнести его творчество со временем. И если в спектакле «Паша и Илья» это в определенной степени достигается (через стихи разных поэтов зримо выявляются гнев и боль, сострадание к павшим и предостережение, напутствие живым), то «Антиимамы» вызывают неприятие своей открытой декларационностью, а порой эстрадным декларированием поэзии Вознесенского.

Спектакли «Послушайте!» по существу повторяют принцип художественного решения «То, варич, актеры». Там было пять исполнителей, а здесь — шесть. Пять актеров играют Маяковского. В интервале, Данюша Белорусскую радио, Любимов особо подчеркнул, что его не интересуют ни внешние сходство персонажей, ни правдоподобие их бытия. Назначения пяти исполнителей на одну роль, естественно, на случайное, просто режиссер не видит в современном театре актера конгенитальной личности Маяковского или Пушкина.

Утверждение довольно спорное. Как тут не вспомнить дискуссию дебаты, которые разгорелись на заре нашего кинематографа по поводу фильма С. Эйзенштейна «Октябрь». Многие, в том числе и Маяковский, утверждали тогда, что ни одному актеру не под силу воссоздать образ гениального В. И. Ленина, и ратовали за использование документальной хроники. Время внесло свои коррективы. Достижения Штрауба, Смирнова, Карлова и других актеров в создании советской Лениными бесспорны. Однако, признав как знаменательное право Ю. Любимова на эксперимент, обратимся к спектаклю — результату творчества. Маяковский играет на Таганке В. Смехов, Б. Хмельницкий, В. Золотухин, В. Шаповалов, А. Шербинов. Между ни-

ми распределен стихотворный текст. Каждый из актеров функционально раскрывает одну из гранич человеческой и творческой индивидуальности поэта. Однако сливаясь в один целостный образ, рождающий в нашем сознании определенные ассоциации, не происходит. Не происходит потому, на мой взгляд, что исполнители, не объединенные единой режиссерской мыслью, сверхзадачей, существуют в спектакле несколько обособленно, не соприкасаясь друг с другом, не разная общая идю.

С точки зрения сценической завершенности, сопоставительности замысла и его воплощения выделяются две постановки — «А зори здесь тихие...» и «Час пик». Можно принимать или не принимать сатирическую заостренность «Послушайте!», субъективность спонтанной «Час пик» (на мой взгляд, ему не хватает трагичности, единства и главного героя), но он порождает композиционной и художественной целостностью, точностью найденного режиссерского и образного решения («Ужоник Д. Вороскин»). В спектакле «А зори здесь тихие...» написано много, восемь лет он выдерживает, и первая половина суммирует «шищущей» проталителью, эмоциональной завершенностью. Найденная мера выразительности вытекает из цели, а, преломляясь в реальной образности, достигает высочайшего метафорического обобщения.

Различные по своей тематике, структуре, художественным особенностям, спектакли театры драмы и комедии едины в одном — они поражают своей изобретательностью, ошеломляющей динамикой, экспрессивностью, активностью восприятия зрителем в действо, удаляют неистощимой порой фантазматичность фантазий постановщика. И словно для того, чтобы доказать, — художнику подвластна любая стихия, — Ю. Любимов ставит «Обмен» по повести Ю. Трифонова в совершенно отличной от многих спектаклей манере. Два разных полуса в

репертуаре театра — «Десять дней, которые потрясли мир» по роману книги Джона Рида и «Обмен».

Спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» актуализирует предыдущий опыт советского театра от предстательности «Синей блузы» до гротескной плекативности кинематографической мультипликации (во избежание повторов), согласуясь с теми критиками, которые высказывают предложение, что этот спектакль — действие своего времени — серия (60-х годов). И сегодня он не вызывает адекватного эмоционального отклика. Наверное, потому, что зрители конца 70-х уже мало знают внешнего подтекста зрелища, ему необходим процесс аналитического размышления, исследования, раздумья. С точки зрения формы «Десять дней» и сегодня поражают синтезом выразительных средств, замислованных у серьезных искусств.

Вряд ли трибуновский «Обмен» эпическое повествование, окрашенное в эпигамические тона. Внешне постановка абсолютно статична (актеры на протяжении всего действия сидят на авансцене на фоне «оромонидных» ящиков и односторонне наполнена глубоким внутренним драматизмом. «Обмен» существует монотонно, тактиль Дмитриева — Вильяма с ретроспекцией в прошлое героя. История героя коренится в нравственном поражении. Подобное прочтение повести обусловлено тем, что в нем не выявлены характеры намерен лишь пунктирно, их функции в спектакле мало самостоятельны.

Есть одна закономерность, и понимаемую которой приключил Ю. Любимов на вырыве из контекста репертуара, а подряд, один за другим. Что бы ни ставил режиссер, он всегда несколько поднимается над конкретным материалом, выходя на обобщенный уровень о самых актуальных вопро-

сах современности. Его постоянно волнует проблема творческой личности в ее многообразии самых высоких, подчас парадоксальных проявлений. Талант художника, временное преломление его идей, их созвучность с современностью читаются и скажутся, в мольеровском «Тартюфе».

Однако, кому многое дано, с того многое и спрашивается. Ряд спонтанно вызванных, определенных внутренних протестов по линии исполнительства. Имеется в виду не творческая самостоятельность или несамостоятельность актера в данном спектакле. Это вполне звучит риторично. Пока одни критики умозрительно вопрошают, «воляго ли актеру жить на Таганке?», а другие доказывают, что минимально дитата режиссеру здесь нет, Ю. Любимов утверждал: «Актинг — это профессия исполнительская. И нельзя думать, что это унизитель актара». Это тоже надо принимать как данность. Или не принимать. Многие не принимают.

Московский театр драмы и комедии на Таганке провозгласил себя театром демократическим. Это подтверждает его художественная программа, репертуар, постановки. Сегодня актер играет главную роль, зритель занят в массовом. В то же время обращает внимание, что некоторые актеры довольно-таки пренебрежительно относятся к своей профессии. Участвуя в массовых сценах, они позволяют себе отвлечься, разговориться о вещах, не имеющих отношения к действию, могут «прогнать» спектакль на 30—40 минут ранее положенного времени. Нисколько не удивительно, возможно, воспринимать это как иллюзорное, решая, что такое свободное, а порой попросту развязное обращение с зрелом и есть проявление демократического стиля театра. Но не познается в сравнении. Когда мы смотрим эти же спектакли в Москве на стационарной сцене, они завершаются строгим, четким ритмом, вы-

держанности и внутренней дисциплиной. Значит, для гастролей существуют некие иные правила игры? А Минск театральный город.

В 1976 году мне посчастливилось увидеть «Амлет» этого театра в югославском городе Сараево, на Международном театральном фестивале БИТЕФ-2. Самоцетра, с которой играл В. Высоцкий и все участники спектакля, напомнила нас, членов советской делегации, гордостью за театр. Как личный праздник восприняли мы известие о том, что «Амлету» присуждено первое место фестиваля.

Минчане же, увидев, ушедши другой спектакль. Удалял лаяна небрежность сценического поведения В. Высоцкого. По какому-то непонятному импульсу актер считает необходимым обратиться к своим зрителям, а очень эстетичными местами, а мизансцене, входя в «прямой контакт» с публикой, выслушивается на танцовых волностях, окрашенных «местным» колоритом. Минчане — театральные люди. Минчане много видят, многие выдвигают — разнообразно по методу и стилю театры. Им есть с чем и с кем сравнивать.

Подобные прецеденты относятся, конечно, не ко всем спектаклям «Таганки». В благородной памяти зрителя остаются четверть, Бескомпромиссное тактическое зрелище «Амлет», С. Славина («Амлет», «Дверный человек из Сезанна», «Дверные женщины»), В. Смехов («Час пик», «Амлет и Маргарита»), А. Вилькин и А. Богина («Обмен»), А. Демидова («Амлет»).

Груз славы и признания порою бывает очень тяжел, и вынести его может лишь истинно творческая личность, в полной мере осознающая нравственную ответственность, возмужавший обществу из художника. Попадаем отгол. Хороший театр! Интересный театр! Непростой театр. Не все у него перекресо, но все решено. Такой театр может быть, он есть. Некоторые ему подражают. Но значит ли это, что именно здесь — столбовая дорога в нашем театральном искусстве? Не значит.

Тамара ГОРБОЧЕНКО.