

ПОСЛЕСЛОВИЕ К СОБЫТИЮ

ПОЗИЦИЯ РЕЖИССЕРА

Размышления о театре на Таганке

«Можно только радоваться тому, что вахтанговское в театре продолжает жить, и еще больше тому, что оно является в поток новых театральных исканий» — так был воспринят известным театроведом С. Цымбалом учебный спектакль шукинского училища «Добрый человек из Сезуана», заложивший основу создания нового коллектива — Московского театра драмы и комедии на Таганке. Имена Вахтангова и особенно, Мейерхольда и в дальнейшем будут возникать, когда речь пойдет об истоках режиссуры Юрия Любимова, и это естественно, т. к. на пустом месте яичко не возникает и возникнуть не может. Однако, помимо проблемы традиций, без которых искусство не может существовать, имеется немаловажная проблема, на которую нередко не обращается должное внимание. Мы имеем в виду то, что новое в искусстве всегда рождается как отрицание старого. Думается, что именно исторический подход к системе Станиславского, забывая того, в какой борьбе она формировалась, и привели в определенный период к засилью на нашей сцене так называемого «бытовизма» — результата ветровещского о подхода к методу великого новатора. Не приходится сомневаться, что театр Любимова родился не только как продолжение традиций Мейерхольда, Вахтангова или Таирова, но и, в первую очередь, как отрицание чуждого бытовизма, «подножного реаллизма».

Театру, подделывающему под жизнь, Любимов противопоставил театр, не скрывающий свою природу, а, наоборот, подчеркивающий ее. (Конечно, подобное направление в советском театре связано не только с творчеством этого режиссера, оно стало одним из ведущих на нашей сцене последних десятилетий, и в его развитие немалый вклад внесла, в частности, и грузинская режиссура). Подобный театр, в первую очередь, предполагает установление новых «активных» взаимоотношений со зрителями. В свое время, чтобы преградить путь дурному «актерству», игре «на публику», Станиславскому поаодобилась «четвертая стена»; новый театр («новый», конечно, относительно — вспомни режиссуру Мейерхольда, Драматургию Маяковского и т. д.) предполагает отсутствие «четвертой стены», что, естественно, не означает возвращение к тому театру, в борьбе с которым рождалась система. Здесь устанавливаются качественно новые взаимоотношения со зрителем. Это театр агитационный, публицистический, театр социального действия, в котором важнейшее место занимает личность самого художника, выражающего гражданскую идею не только через образ персонажа, но и от себя лично, от имени театра, от имени современности. Ясно, что подобный способ существования требует наличия четкой позиции, точной оценки явления, и они всегда присутствуют в любимоновском театре. «Какой бы сюжет ни игрался, любимоновцы встают лицом к лицу к нему. Они только цитируют сюжет, но речь идет о своем поколении. Отношение актера, видимо, преобладает над воспроизведением какого-либо действующего лица. Это вскрытая оценка...» — писал Ю. Смирнов-Невский в связи с ранними работами Таганки. Со временем, и это во многом связано с постановками классики, театру не раз приходилось отрываться от этого отчуждения в актерской игре, и в та-

ких случаях оценочная функция целиком перекладывается на режиссерские выразительные средства.

Один из наиболее ярких примеров подобной четкости позиции дает нам инсценировка «Преступления и наказания». Если Достоевский, несомненно, не принимая философскую вседозволенность Раскольникова, в то же время как бы призывает нас тоже пережить его трагедию («Что все это над собой сделал!»), то Любимов не приемлет Раскольникова категорически. Взяв явление, Достоевский препарировал его на примере своего героя, Любимов же стремится отразить на сцене не индивидуальную судьбу, а именно само явление. Однако следует отметить, что произведенные режиссером вкрапления в произведение — образы Napoleona, «невинной жертвы», «интеллигента с топором» и т. д. — не воспринимаются инородными: они опираются на образную структуру романа.

Если душевный мир Раскольникова в целом-то не нашел достойного воплощения в игре исполнителя (вплоть возможно, что это — сознательная жертва постановщика, исходившего из общей концепции спектакля), то это компенсировано тем, что он как бы экстраполирован наружу: весь спектакль, в определенной степени, воспринимается как бред Раскольникова. И тут хочется возразить тем, кто охотно прибегает к традиционной формуле «не Достоевский», «не Шекспир», «не Мольер» и т. д., — жуткая безысходность романа нашла на сцене свое достойное воплощение.

Вообще, не теряя своего лица театра социального действия, режиссура Юрия Любимова уже давно тяготеет и к философским глубинам, и вскрывает антологические корни человеческой жизни. Таковы «Мастер и Маргарита», «Гамлет» и, отчасти — как пропавшая вариация на тему жизни и смерти — «Час пик» по Е. Станискому. Несомненно, что режиссеру наиболее близка позиция прицела Датского, пытающегося, пусть без надежды, восстановить связь времен. В своем последнем, вышедшем посмертно, романе «Домой возврата нет» Томас Вулф писал, что если в конечном счете жизнь человека трагична, то мы каждый час своего существования должны опровергать это. Наигнетая безысходность ситуации в «Гамлете», постановщик в то же время преодолевает ее — жизнью и смертью героя, каждый час его существования. В «Мастере и Маргарите» же трагизм преодолевается за счет того, что, как мы уже отмечали, главным героем в сущности является не сам Мастер, а его книга, и шире — произведение Булгакова. Режиссура Любимова не свойственны «голубой» оптимизм, стремление сгладить острые углы, он говорит со зрителем серьезно, о вещах серьезных, часто — трагических, но в своей основе его искусство жизнеутраждающее.

Эти спектакли уже рецензировались в нашей прессе, и, пожалуй, не имеет смысла возвращаться к их несомненным достоинствам и отдельным недостаткам. Правда, хочется сказать, что та «трагическая напряженность» любимоновской притчи, которая отмечалась в прессе в связи с «Гамлетом», скорее относится к тому спектаклю, которым он был несколько лет назад. Именно «напряженность» спектаклем в значительной степени утеряна. И если раньше В. Высоцкому-Гамлету в упрек можно было поставить чрезмерное нагнетание

истерических интонаций, то сейчас его герой, пожалуй, чересчур спокоен... Что же касается «Мастера и Маргариты», то это, несомненно, одна из вершин любимоновской режиссуры, и спектакль самым постановщиком, очевидно, мыслится в качестве своеобразного итога, и именно этим, а не самоплагиатом следует объяснить столь нарочито использование в постановке отдельных выразительных средств из иных спектаклей.

«Час пик» тоже поднимает серьезные проблемы человеческой жизни, но поданы они в яркой и чрезвычайно остроумной форме, что отнюдь не уменьшает смысловую нагрузку. Здесь в числе иных, весьма интересных находок чрезвычайно удачным оказался и комментирование персонажами своих мыслей и поступков. Этот спектакль, являющийся уже около десяти лет, несколько не утратил своей свежести и увлекательности.

К образцам живого прочтения классической комедии следует отнести спектакль «Тартюф», также живой и увлекательный и не лишенный социального звучания... Некоторой частью зрителей не были приняты анахронические вкрапления в текст пьесы. Думается, что сам прием вполне оправдан, но подобные направления непременно должны основываться на злободневности, в то время как «актуальность» Фантомаса и т. д. уже определено потускнела, и, пожалуй, театру следовало бы время от времени обновлять подобный текст.

С точки зрения равноценности всех компонентов режиссуры, оформления и уровня актерского мастерства, несомненно, наиболее значительной является постановка «А зори здесь тихие...» — пример органичного слияния театра режиссерского и театрального актёра, спектакля, которому невозможно сделать ни одного упрека. Содружество постановщика и художника Д. Боровского, весьма удачное и в других работах театра, нашло здесь мощную опору в убедительной, эмоциональной игре исполнителей.

Хотя и не хотелось бы, но придется сказать, что на спектаклях гостей мы не раз встречались с актерскими просчетами — отсутствием живого чувства, механическим проговариванием текста, неумением расставить во фразе эмоциональные акценты и т. д.

Однако в том, что при прimate режиссуры коллектив является не только режиссерским театром, помимо «Зорь», ансамбля — В. Смехов и его партнеры в «Часе пик», убеждают нас и другие значительные образцы, созданные артистами театра. Это Свидригайлов В. Высоцкого — одно из наиболее ярких впечатлений от гастролей, некоторые роли А. Демидовой, Н. Шацкой, Э. Славинной, Б. Хмельницкого...

Мы убедились, что театр на Таганке вступил в пору творческой зрелости. Сохраняя свое не общее выражение лица, свою гражданскую страстность, коллектив за прошедший после первых гастролей в Тбилиси период значительно обогатил свою художественную палитру. Планы на будущее у театра весьма серьезные. И мы вполне надеемся, что их воплощение станет значительным вкладом в обогащение театральной жизни страны. Мы также вправе надеяться, что тбилисцам не придется ждать еще тридцать лет следующей встречи с этим интересным коллективом.

И. ХИМШАШВИЛИ.