ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА
г. МОСКВА
16 АПР 1980

ОБЕЩАНИЕ

Е. СУРКОВ

Театральные студии в последние годы привлекают все большее внимание. Проблемам их развития посвящена и публикуемая сегодня статья.

КАЖЕТСЯ, не обойтись без полемики.

Недавно на страницах одного театрального журнала педагог, много лет работающий с будущими актерами, решительно утверждал: «Когда пытаются создать театр из одного курса училища — допускают ошибку, считая его студийным. Курс — это не студия. И даже за четыре года стать ею не может».

То, что курс, как правило, не развертывается в студию,— верно. Верно и то, что, как правило, учебные курсы и не ставят перед собой такой задачи. Но то, что курс вообще не может стать студией, — сомнительно. Ведь обыденная практика в искусстве еще вовсе не выражает всех свойственных ему возможностей. С формулированием правил и нормативов в этой области следует поэтому быть поосторожнее. Только ты провозгласишь правило, а искусство, глядь, его уже обошло. Развитие через исключение из правил для него как раз не исключение, а правило.

Как и в этом случае. Да, повторюсь, актерские курсы в театральных вузах в студии не перерастают. Но пойдите по адресу, теперь хорошо знакомому театралам столицы: Чаплыгина, 1. Там над дверью вы прочтете: IV курс актерского факультета ГИТИСа.

Так оно и есть. Здесь, в этом обычном московском доме, играют студенты IV курса ГИТИСа, руководимого Олегом Табаковым. Но то, как они играют, позволяет уверенно сказать: перед нами именно студия. То есть коллектив, озабоченный не вообще приобретением профессиональных навыков, а в первую очередь осознанием способов все более полной кристаллизации собственных программных установок.

Было время, когда студий было множество: студия Вахтангова, студия Завадского, первая студия МХТ, четвертая студия МХАТ, музыкальные студии Станиславского и Немировича-Данченко, студия Козинцева и Трауберга, студия Юткевича. В 30-е годы — студии Р. Симонова, Хмелева, Дикого, Арбузова и Плучека, в 50-е — студия «Современник», полемически противопоставившая себя тогдашнему МХАТу и МХАТом же пригретая, поддержанная. Кем были участники этих студий? Учениками. Но осознавшими себя соратниками, сознательными и убежденными адептами эстетических установок учителя.

Ведь, собственно, что нужно, чтобы занятия актерским мастерством под руководством одного какого-то педагога переросли в студию? Так, пустяк... «Всего» лишь наличие своей, всех объединяющей идеи. Сознание, что именно хотим мы, студийцы, собравшиеся вокруг мастера, внести в искусство современной сцены, с чем собираемся спорить, а что — утверждать.

Что, это нескромно? Еще студенты, а уже собираются развивать искусство? Но не надо бояться ставить перед собой большие задачи. Большие результаты никогда не придут к тем, кто ставит задачки помельче и попривычнее.

Курс Олега Табакова в ГИТИСе стал студией даже не за четыре, а за три года. И очень важно понять, как и почему это стало возможно. В самом деле, в чем секрет актерской заразительности студийцев? В импровизационной легкости игры? В какой-то особой творческой раскованности, с которой они отдаются движению спектакля, развитию его темы?

Да, и в этом тоже. Но далеко не в первую очередь. Самое поразительное (и обнадеживающее!) в спектаклях курса не в том, что они согреты такой увлеченностью, развертываются в таком сложном и динамичном рисунке, где слово, жест, мысль, чувство, акробатика, пантомима слиты в живой игре свободно самопроявляющихся темпераментов, воль, а в том, что актеры играют всегда на свою тему. И тема эта — остросовременная, получающая благодарный отклик у зрителей, у молодых, с которыми студийцы говорят на одном языке, особенно.

Поэтому сейчас понятие «табаковцы» уже не столько педагогическое, сколько собственно художественное. Как бы ни были они молоды, неопытны, как бы часто привычное ухо ни ловило изъяны в их речи, недочеты другого рода, я уверенно говорю — это уже не ученики, это артисты. Молодые, не все умеющие, но в большинстве своем ярко талантливые. И то, что они делают,— это не выполнение учебной программы, а искусство. Творчество. Яркое и в своих исходных посылах вполне самобытное.

Через несколько улиц от табаковской студии, на улице Станкевича, 9, в точно таком же обычном доме работает Молодежный театр-студия В. Спесивцева. Там недавно поставили «Прощание с Матёрой» — спектакль, который можно считать едва ли не самым последовательным и смелым опытом эпизации сценического действия в нашем театре. Раскрывая рассказ о Матёре и ее обитателях в плане философском, обобщенно бытийственном, спектакль Спесивцева говорит о неодолимости жизни, о том, что всякое движение связано с неизбежностью потерь. Но что движение, развитие не перестают из-за этого быть неизбежными. В «Матёре» временные горизонты смещаются. И прошлое, настоящее и будущее не просто встречаются на пространстве сцены, остающейся весь спектакль неизменной, а как бы совмещаются в сознании зрителей.

Табаков понимает театр иначе. Для него спектакль — это прежде всего свободное и радостное самопроявление актеров в стихии лирического по своей сути высказывания. Спектакли его студии — это всегда маленькие лирические поэмы, даже если в руках у педагогов-режиссеров и были пьесы, написанные в другом ключе. Для актеров студии они все равно прежде всего предлог для лирической самоактуализации. Эта потребность одинаково остра и в «Двух стрелах» А. Володина, написанных в форме столь модной сейчас философской притчи, и в пьесе А. Казанцева «...С весной я вернусь к тебе», построенной как взволнованный сценический рассказ о жизни коммуниста Павла Корчагина. Так же, по сути, обстоит дело и в «Страстях по Варваре» О. Павловой — последней по времени работе Табакова, неожиданно засвидетельствовавшей желание студии испробовать себя, свою стилистику еще и на плацдарме обычной, бытовой, психологической комедии.

Актер, обладающий завидной способностью лепить характеры сочно, выпукло, озорно высвечивая в них все смешное, своеобычное, Табаков и своим ученикам привил любовь к острой наблюдательности, стремление к острой характерности рисунка. Посмотрите, как в легенде Р. Киплинга о Маугли — человеческом детеныше, вскормленном волками — С. Газаров играет медведя, А. Якубов — шакала, В. Никитин — волка, а Е. Майорова — пантеру, и вы поймете, что и именно как-то по-медвежьи вывороченные ноги и руки у Газарова — Балу, и тягучая, завораживающая пластика Майоровой — Багиры были найдены не на учебных занятиях. Они были подсмотрены у вольеров зоопарка, а потом поистине с пантомимическим совершенством адаптированы сценически.

В спектакле «Прощай, Маугли» (режиссеры А. Дрознин, К. Райкин) мысль, как кажется сперва, выражается на равных — и через слово, и через пантомиму. Здесь грань между психологическим театром, цирковой пантомимой, акробатикой сдвинута, стала зыбкой, подвижной. Но главное тут не в этом. Как и в других спектаклях студии, решение физических задач, всегда очень сложных, мобилизует в «Маугли» эмоциональный аппарат актеров. Разжигает их мысль. Движет исполнителей в глубь образов. Их спектакль поэтому — это спектакль, в котором каждая ситуация, стимулированная сложной физической задачей, переживается каждый раз заново. Здесь. Сейчас. И на этой основе, на мой взгляд, родилось новое, еще нуждающееся в осознании качество актерской игры, которое полнее всего проявляет себя в ярко талантливом — на грани чистой акробатики и одновременно содержательном, точном психологически — исполнении Маугли Андреем Смоляковым.

Несколько иначе организован художественный строй спектакля о Павле Корчагине (режиссеры В. Фокин и С. Сазонтьев). Здесь есть и юмор бытовых наблюдений, и точная жанровая достоверность, и острое внимание к выразительной характерной детали. Но и здесь главное — лирический монолог самого Корчагина. В. Мищенко не играет этот монолог, а выращивает его из самых глубин своего человеческого «я». Закрепленный в мизансценах, выразительных опять-таки на чисто пантомимическом уровне, монолог Корчагина нарастает, становится все драматичнее, пока не заполняет собой все эмоциональное поле спектакля. И вот мы уже вместе с Корчагиным выходим на уровень его нравственного подвига, заражаемся главной мыслью пьесы, прежде всего через лирическое самовыражение актера.

А мысль эта в главном так нужна, так жизненно необходима сверстникам студийцев: это мысль о нетерпимости к фальши, трусости, об идейной бескомпромиссности. О том, как прекрасна — даже если и бесконечно трудна — жизнь, прожитая на одном дыхании. И только по прямой. Без зигзагов и отступлений перед тусклым, мещанским «здравым смыслом».

Но в этом-то и есть та главная тема табаковцев, которая живет, развиваясь и наполняясь все более емким и многомерным смыслом, во всех их работах. Та главная мысль, которую они и стремятся разрешить со всем пылом своих двадцати лет.

Да, именно разрешить, а не воплотить и не сыграть. Самое важное в студии Табакова, на мой взгляд, это как раз авторская, что ли, то есть своя личная, человеческая, ответственность каждого студийца за нравственное, эмоциональное обеспечение утверждаемой ими всеми идеи. Они все вовлечены в ее движение, в процесс ее постижения.

Что бы они ни играли, главное для них — защита человечески значимого в человеке. Желание сказать нам, зрителям: человек все может преодолеть, если у него есть идея. Если он верит в то, что отстаивает. Если идея слилась со всем его существом. Вошла в его плоть. Стала его сутью.

Вот почему спектакли табаковцев так мажорны. Так поэтически одухотворены. Они ведь играют, как чувствуют. Как ощущают — не только события пьесы, а стоящую за ними жизнь. Те человеческие ценности, которыми увлечены не одни их лирические герои, а и они сами.

Мажорная звонкость их спектаклей не от того, что все они молоды и не успели втянуться в рутину театрального быта. А от того, что они готовы к бою. Видно это и на спектакле «Две стрелы» — наиболее сложном и, в пределах ее теперешних возможностей, особенно подробно и сложно разработанной постановке студии. Олег Табаков как бы синтезирует в своем решении все то, чему уже успели научиться студийцы. И смело выводит их на уровень раздумий о силе добра и многоликости зла, о том, почему злу, как бы оно ни было самоуверенно, не устоять в поединке с добром, когда его защищают уверенно и всей своей жизнью. И студийцы отдаются этим раздумьям с таким личным увлечением, что никому уже не приходит в голову спросить: а что им Гекуба?

Потому что «Гекуба» для табаковцев — не только пьеса. А и то, что за нею — жизнь. Те человеческие, нравственные «константы», о которых с нынешними восемнадцатилетними важно говорить именно так — не риторически и сухо дидактически, а страстно и как бы от себя лично.

Я далек от того, чтобы сказать, что все студийцы решают эту задачу на одном и том же уровне. Вообще, если бы я писал рецензию на отдельные спектакли студии (а не статью о ней, как о некоем новом феномене в нашей театральной жизни), я бы со многим — в частностях — поспорил. Многое лишнее попытался бы отмести. Но сейчас меня интересует главное. А главное в тех же «Двух стрелах» в том, как самоотверженно защищает — от себя, не актерски — правду Ушастого И. Нефедов или как точно и зорко докапывается до глубоко запрятанной — опасной и страшной — сути Долгоносика А. Марин.

Именно такое отношение к высоким нравственным ценностям нашего бытия и позволяет сказать, что студия не просто играет спектакли, а ищет свой путь к сердцу своих одногодков. И одновременно свою формулу театральности.

Значит, можно и из одного курса создать театр?!

Можно (хотя, конечно, совсем не обязательно и даже в огромном большинстве случаев, как правило, и не нужно!). Надо только знать, на каком пути станет курс искать эту свою формулу. И надо, чтобы она отвечала потребностям, обозначившимся и в жизни, и в ходе развития современного театра.

Надо, чтобы идея, ради которой все затевалось, стала жизненной идеей и для студийцев, и для самого мастера. В самом деле, для чего Табаков сперва работал со школьниками в стенах одного из Дворцов пионеров, потом добавил к лучшим из них тех, кого сам отобрал для учебы в ГИТИСе. А потом не занимался с ними, а жил с ними одной жизнью. Ездил — «коммуной» — по Вологодчине. Неделями пропадал на концертах в консерватории. Всей ватагой ходил по театрам. Образовал из курса «коммуну» и целое лето провел с ребятами в Пущине, когда там снимали «Обломова».

То есть на практике осуществил то, что принято обозначать высоким и многозначным словом «наставничество».

Да, конечно, это не может быть правилом для всех. Но пусть это исключение из правила. Важно другое: так возник живой театр. Со своей стилистикой. И со своим «эстетическим пространством», в которое так легко вписать многое и разное и из советской, и из мировой драматической литературы. Потому что когда есть свой эстетический код, с его помощью можно многое заново прочесть сценически.

Надо только, чтобы студия жила. Мужала. Крепла.

Сейчас — это очень важно осознать со всей серьезностью — студии снова становятся одной из очень актуальных форм поисков на трудном и многоуровневом поле современного театра. Об этом очень серьезно и пристально надо бы задуматься всем нам. И прежде всего тем, кто стоит у театрального кормила. Студия В. Спесивцева. Студия О. Табакова. Новый театр-студия В. Ланского. Театральные коллективы в Челябинске, Ленинграде, других городах — о них все чаще пишут журналы и газеты. Нет, все это неспроста. Все это не случайности, а ответы (пусть и разной ценности) на какие-то острые, актуальные запросы нашей художественной жизни.

Все это обещание чего-то, что так жадно ждут и театры, и зрители. Конечно, не все обещания сбываются. Но в то, что О. Табаков и его студийцы дадут то, что обещали, можно поверить.