

О. Мальцева

АКТЕР ТЕАТРА ЛЮБИМОВА

1001 r.

Ольга Мальцева

АКТЕР ТЕАТРА ЛЮБИМОВА

А если мы будем с ним сравнивать, полагаем, что представление о театральном актере в кино является одним из основных критериев их профессионализма. Конечно, во всем мире: смешивать много известно примеров, когда не умеют работать, и у замечательных актеров театра «рифмическая» с киноискусством не складывается. — и придем к таганским актерам, то окажется, что большинство из них удовлетворило этому критерию. Хорошо известны работы в кино И. Бутмана, В. Высоцкого, А. Демидовой, Н. Губенко, И. Зильбермана, Н. Сайко, Л. Филатова и многих других.

Однако главные достижения и успехи основной части труппы — в Санкт-Петербурге работы актеров труппы Любимовского театра. Именно эта труппа, мы полагаем, в наибольшей степени способна существовать и развиваться в современном театральном искусстве.

T1(M)14
M215

85.33
М 215

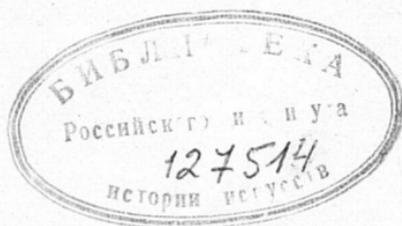


Фото на обложке Александра Бутковского

Работа выполнена
в Российском институте истории искусств.
Санкт-Петербург.

ISBN 5-88314-024-6

© Ольга Мальцева, 1994

© А. Бутковский, фото, 1994

В первые годы существования Театра на Таганке Ю. Любимова нередко обвиняли в том, что актеру в его спектакле уделена несоразмерно с другими составляющими малая роль. Один из возмущенных откликов на первые работы режиссера так и назывался: «Театр без актера?»¹ С течением времени подобного рода претензии исчезли, хотя актер остался по-прежнему, как и у Мейерхольда, строго определенной составляющей спектакля. Не замечать актеров становилось все труднее, бывшая «стая молодых», как когда-то выразился Г. Бояджиев², исподволь превратилась в плеяду крупных мастеров. Многие работы Ф. Антипова, Ю. Беляева, И. Бортника, А. Васильева, А. Вилькина, В. Высоцкого, А. Граббе, Н. Губенко, А. Демидовой, Р. Джабраилова, И. Дыховичного, К. Желдина, Т. Жуковой, В. Золотухина, А. Колокольникова, И. Кузнецовой, Д. Межевича, М. Полицеймако, Г. Ронинсона, Н. Сайко, З. Славиной, В. Смехова, А. Трофимова, С. Фаряды, Л. Филатова, Б. Хмельницкого, В. Шаповалова, Л. Штейнрайха, Л. Ярмольника и других — стали заметным явлением в театральной жизни последних десятилетий.

А если согласиться с М. Захаровым, полагающим, что приглашение театральных актеров в кино является одним из возможных критериев их профессионализма (конечно, не абсолютным: слишком много известно примеров, когда он «не срабатывает», и у замечательных актеров театра «отношения» с киноискусством не складываются), — и применить его к таганским актерам, то окажется, что большинство из них удовлетворяют этому критерию. Хорошо известны работы в кино И. Бортника, В. Высоцкого, А. Демидовой, Н. Губенко, В. Золотухина, Н. Сайко, Л. Филатова и многих других.

Однако главные достижения и успехи основной части труппы — в театре. Театральные работы актеров Театра на Таганке и будут нас интересовать. Тема эта необъятна, и речь пойдет в основном о способе существования актера в любимовском спектакле.

1

В одной из первых обобщающих статей, посвященных Театру на Таганке, Р.Кречетова писала: «Приходя теперь на «Доброго человека из Сезуана», мы не можем пережить пережитое тогда: годы неизбежно должны были сгладить и сгладили полемичность спектакля. Зато сегодня мы знаем, что начиналось им, видим, как много тут было уже заявлено. Понимаем, что дипломный спектакль 63-года оказался не просто случайной точкой отсчета, но носителем генетического кода, определившим будущее Театра на Таганке».³ И дальше, после размышлений о загадке стремительного становления творчества Любимова, чей первый спектакль явил миру зрелого мастера режиссуры, ставятся важные в интересующем нас плане вопросы: «Дальше — проблема актера. Не случилось ли так, что преодолеть трудности Брехта ученикам Любимова помогла не только иная техника, но и молодость и вера в учителя? Можно ли пронести все это через годы и театральные будни?»⁴ Время показало, что и эта «часть фундамента» возводимого здания театра, представленная в первом спектакле, была вполне основательной, не случайной и также несла в себе «генетический код» будущего театра.

Как большой художник Любимов, разумеется, «не стесняясь, берет из театральных кладовых все, что ему может пригодиться».⁵ Однако сначала обратили внимание на то, чем его спектакли в целом и актеры, в частности, отличались от спектаклей и актеров современного театрального окружения. А именно: бросилось в глаза, что в «Добром человеке из Сезуана» «не старались перевоплотиться ни в жителей Сезуана, ни в богов, не старались нас уверить, что на сцене реальный Сезуан».⁶ В то же время удивило, что «у нас перехватывало горло от волнения»⁷, ибо это входило в проти-

воречие с теоретическими постулатами Брехта. И тогда заговорили о некоем слиянии Брехта «с русским, сердечным, эмоциональным искусством — иначе как объяснить самое живое и горячее наше волнение».⁸

Другие рецензенты, покоренные подлинностью человеческих чувств, явленных на таганской сцене, полемично отказывались анализировать образ, созданный актером. «Ни о каком отчуждении, — писал Ю.Головащенко, — говорить не хочется. Подлинное человеческое чувство высоко взметнулось в страстном голосе артистки, кажется, поднявшемся до последней черты, словно своим криком Шен Те захотела прорвать все вставшие перед нею нерушимые преграды, потребовать ответа, суда, справедливости, заставить тех, от кого зависят человеческие жизни, поступить по совести, выполнить свой долг, как выполнила его сама Шен Те, движимая собственным разумением, наивным, но великим».⁹

И этот первый, и затем последовавшие спектакли заставили критиков кроме Брехта вспомнить и Вахтангова, и Мейерхольда, и Станиславского. А в недавней статье, посвященной творчеству Любимова, Б.Зингерман в свойственной ему манере широких и смелых обобщений, сопоставлений и выводов заявил: «обворожительная пластичность художественного мира Любимова, его внутренняя подвижность, свидетельствующая о духовной свободе и неистощимости фантазии, проявляется не только в действенных метафорах, развивающихся как музыкальный лейтмотив во времени и пространстве спектакля, в гибкой стыковке мизансцен, эпизодов и актерских систем, прежде всего она дает себя знать в интерпретации литературного текста»¹⁰ (разрядка моя — О.М.). И так, «стыковка актерских систем»? Любимов, — конкретизирует автор статьи, — безболезненно, с видимым наслаждением сращивает друг с другом (...) Станиславского — с Мейерхольдом, Вахтанговым и Брехтом».¹¹

Подобная точка зрения довольно распространена. Приведем хотя бы еще одно, не менее авторитетное суждение. В.Комиссаржевский также «пришел к выво-

ду, что сегодняшний актер должен (...) уверенно владеть и системой Станиславского, увенчанной жизнью человеческого духа на сцене, и техникой Брехта. (...) Когда я увидел, — продолжает критик, — как Зинаида Славина в «Деревянных конях» Ф.Абрамова, только что иступленно и торжественно сыграв свою смерть, живя в этом неистовом монологе до конца искренне самозабвенно, «по-Станиславскому», в следующую секунду выключилась из него и с какой-то раздумчивой и спокойной печалью прокомментировала свой собственный уход, — я получил тому разительное подтверждение». ¹²

О Станиславском особенно настойчиво заговорили после спектакля «А зори здесь тихие...» Что отмечали в этом спектакле? Во-первых, «естественность» и «достоверность» существования актеров.

«Люди в спектакле такие, — писал один из рецензентов, — словно бы их взяли да пересадили из зрительного зала на сцену без предварительного прохождения курса театрального учебного заведения. И так как действия каждого из них естественны, речь лишена актерских придыханий и звучит голосами обычных людей, то и кажется столь же естественным, когда эти голоса обретают патетическую силу, когда в них — пафос и раздумье о смысле жизни. (...)

Манера игры тут значит многое. То, что иной раз кажется, что и нет ее, игры, вероятно, есть одна из главных, если не главная тайна этого представления. Артист В.Шаповалов, играющий старшину Васкова, которому доверили судьбу девичьего подразделения, достоверен необычайно. И чем далее, тем более. И оттого раздражающий поначалу кажущийся грубоватым службист с ограниченным словарем, позаимствованным из уставов, по мере течения действия становится человеком все более и более привлекательным, цену его познаешь все более и более, испытание открывает в нем человеческую мудрость, и невероятные тайники больших психологических эмоций, и великое чувство ответственности за вверенные ему судьбы людские... В этом спектакле все артисты находят в своих ролях ту меру жизни, без которой невозможно искусство». ¹³

Мы позволили себе столь обширное цитирование, поскольку приведенные наблюдения типичны.

Другие авторы не только указывают на достоверность, но и обнаруживают в спектаклях «характеры». «Васков — В.Шаповалов, («А зори здесь тихие...»), Пелагея — З.Славина, Милентьевна — А.Демидова («Деревянные кони») — конкретные характеры, — пишет один из исследователей, — живые люди с «биографией», с индивидуальной речью, интонацией, жестами. (...) В том, как Шаповалов-Васков степенно, истово показывает женщинам, как надевают портянки, вдруг чудится отголосок «натурализма» раннего Художественного театра, разумеется, преобразенный временем и индивидуальностью актера».¹⁴ Или вот опять о «характере»: «Все глубже и глубже, до мельчайших деталей анализируя характер своего героя, артист находит в нем и вину, и беду — беду, которую он поровну и честно делит со всеми, вину, которая мешает ему сбересть от ненужной гибели молодые жизни».¹⁵

И, наконец, третьи обнаруживают и самый «станиславский» способ сценического существования актера, как, например, А.Гончаров. «Слияние актера с героем, — пишет он, — глубочайшее проникновение личности исполнителя в образ я называю «эффектом присутствия» человека-артиста в художественном произведении. Высокий образец «эффекта присутствия» увидел я в спектакле Ю.Любимова «А зори здесь тихие...», который превосходит не потому только, что в нем много режиссерских находок, не потому, что в нем необычайно интересна работа художника Д.Боровского, а потому, что я впервые увидел в этом театре поразительную «жизнь человеческого духа» и сопричастность исполнителей героям. В спектакле есть великолепные девушки-зенитчицы, солдаты великой войны, очень подлинные, очень узнаваемые, но главное в нем — работа В.Шаповалова в роли старшины Васкова. Тут иголки нельзя просунуть между артистом и образом.»¹⁶

Зритель не обманывался. Любимовские спектакли действительно всегда отличались «достоверностью» существования актеров на сцене. И естественностью. Только не забудем, как естественность понимают на

Тагаңке, например, А.Демидова, которой, видимо, не возразит ни один из актеров этого театра: «Естественность в искусстве и в жизни — это обостренный артистизм».¹⁷ Не забудем также, что достоверность и естественность, как известно, не являются прерогативой системы Станиславского.

А сценический характер? Был ли он в любимовских произведениях, в том же спектакле «А зори здесь тихие...»? При всей неразработанности теории сценического характера, на наш взгляд, сегодня наиболее плодотворным выглядит известный критерий, учитывающий прежде всего субъектно-объектные отношения между актером и персонажем. Этот критерий довольно подробно рассмотрен Е.Калмановским, который, кстати, вполне убедительно показал, что в созданиях таганских актеров, в том числе и в спектакле «А зори здесь тихие...», «доминирует субъект творчества, то есть актер и шире — театр».¹⁸ Исследователь называет этот тип актерского сознания «игрой отношений». Персонажи обрисованы здесь «лишь какими-то отдельными своими сторонами. (...) По самой сути дела так же поступает театр и с Васковым, и с другими (...) персонажами — в них тоже основой является игра отношений, особый отбор и монтаж».¹⁹

По сути о том же пишет Н.Крымова: «непрерывная жизнь роли (закон театра Станиславского) не создается, как правило, в спектаклях Любимова».²⁰ Это было написано до создания спектакля «А зори здесь тихие...» Но верным оставалось на протяжении всех лет творчества режиссера.

О неплотности термина «психологизм» в театроведении сказано уже достаточно.²¹ Можно только добавить, что наш материал лишней раз продемонстрировал это. Сошлемся хотя бы на определение типа персонажей в спектакле «Тартюф». Если одни называли их «масочно однозначными»,²² то другие — «психологически-трактованными».²³

Что касается «слияния актера с персонажем», в действительности, понятно, не существующего, но остающегося идеальным пределом в глазах театральных деятелей, считающих себя последователями Станислав-

ского, то оно, несмотря на свою опять же укорененность в театроведении, требует уточнения. Что значит по сути, что в действительности этого «слияния» не бывает никогда? — Только то, что независимо от типа театра в спектакле наряду с персонажем обязательно присутствует «актер». Другое дело, что его роль в становлении художественного смысла создаваемого актером образа и спектакля в целом может сводиться к нулю, либо быть значительной, не меньшей чем роль персонажа, как в театре Мейерхольда и — как мы попытаемся показать, — в театре Любимова.

Следовательно автор процитированной рецензии, зафиксировавшей «слияние актера с героем» в спектакле «А зори здесь тихие...», — не увидел или посчитал несущественной эту роль для содержания спектакля. Однако она и определена и значительна и к тому же многократно отмечена критиками. Мы уже привели мнение Е.Калмановского о доминировании субъекта творчества, то есть актера, в рассматриваемом спектакле. Другими словами, но не менее определенно высказались по этому поводу и авторы одной из обобщающих статей, посвященных современному актерскому искусству. «А зори здесь тихие...» — один из самых актерских спектаклей театра. Каждая человеческая судьба предстает перед нами в своей неповторимости и правде, в своей невосполнимости и уникальности, в трагической оборванности войной, несвершенности желаний и надежд. А вместе с тем в этом искусстве сосредоточенного, насыщенного, глубокого постижения ролей различимы и собственные голоса актеров, ведущих исповедь «от себя», из нынешнего времени. Спектакль проникнут современным ощущением минувшей войны, суждением людей 70-х годов о том, что произошло уже более чем тридцать лет назад».²⁴

Добавим, что авторы инсценировки не зря часть авторского текста ввели в реплики. И в этих частях реплик, и в других актеры весьма деликатно, без резких «выходов» из роли, но вполне явно «сопутствуют» своим героям. Такая тонкая игра с персонажем вносит по ходу спектакля уловимый дополнительный драматизм в действие, поскольку в «сопутствии» и «помощи» отчет-

ливо просматривается отделенность актера от персонажа.

Необходимость сопоставления частей образа, создаваемого актером, кроме всего прочего, нередко закладывается уже в самом принципе назначения актеров на роль. В частности, это было специально отмечено критиками и в таком «станиславском», по мнению многих, спектакле, как «Деревянные кони»: «Тенденция использования актера впрямую, в соответствии с его наиболее очевидными, легко доступными качествами заметно ослабла.

Сегодня все более утверждается принцип диссонансного или «контрапунктного» взаимодействия нерастворимой «индивидуальности исполнителя и материала роли».²⁵ В качестве примера такого «контрапунктного» взаимодействия актера и роли авторы статьи называют образ, созданный А.Демидовой. «Изысканная в своем пластическом и эмоциональном качестве, актриса холодноватого и пронизательного ума, большой культуры, Демидова в «Деревянных конях», в роли Василисы Милентьевны, раскрывает безбрежное русское великодушие, широту истинно народной природы, легкость и щедрость сердца простой деревенской старухи».²⁶ Сопрежение актера и персонажа и здесь, и в «А зори здесь тихие...», и в остальных спектаклях Таганки, входя в самый ход развития действия, содержательно влияет на становящееся перед нами целое спектакля, вбирающее и своеобразное противостояние разных человеческих миров — актера и персонажа.

Несомненно, Станиславский близок Любимову и новаторством, и нравственным пафосом своего искусства, и пристальным интересом к жизни как она есть. Иначе обстоит дело с художественной определенностью театров, созданных этими режиссерами, в частности, со способом сценического существования их актеров.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что ни в первом, ни в последующих любимовских спектаклях ориентации на «слияние» актера и персонажа не было. Кроме того, актер на сцене Таганки всегда создавал нечто отличное от непрерывной, развивающейся по закону причин и следствий жизни индивидуального челове-

ческого духа персонажа. Был именно «особый отбор» отдельных сторон персонажа.

Наконец, актер становился одним из героев происходящего на сцене действия. ...В начале спектакля «Добрый человек из Сезуана» (1964) на сцене появлялись двое ведущих (введенных режиссером), один с гитарой, другой — с аккордеоном, и — шумной ватагой — все занятые в спектакле актеры. Они слушали вместе с нами записанные на фонограмму слова Брехта о театре улиц. При этом у правого портала высвечивался огромный портрет драматурга. Здесь, в прологе, перед нами были актеры Театра на Таганке.

В следующем эпизоде, непосредственно начинавшем сюжет о добром человеке, — действовали уже персонажи. Действие персонажей следовало за действием актеров. Фабульному образу предшествовало собственно режиссерское построение. Разумеется, весь спектакль — сочинение режиссера. Но одни эпизоды спектакля являются сценическим воплощением эпизодов литературной основы (пьесы, прозы и т.д.), а другие — полностью плод режиссерской фантазии. Для различения одних от других мы и назвали последние «собственно режиссерскими».

В конце спектакля на сцене снова была труппа Театра на Таганке, которая обращалась к публике с финальным брехтовским резюме. Здесь зеркально, только в обратном порядке, отражался пролог. За последним эпизодом пьесы, разыгранным театром, следовал собственно режиссерский эпизод. Перед концом спектакля мы встречались с персонажами, в финале со зрителями прощались уже актеры.

Такие переходы от героев к актерам активизировали общение театра со зрителем не только в начале и конце спектакля. Тут было правило, был закон этого представления. В известном смысле можно сказать, что количество героев спектакля по сравнению с пьесой как бы удваивалось.

Между брехтовскими эпизодами режиссер ввел несколько музыкальных «номеров». Музыка во время перемены декораций при опущенном занавесе и погашенном свете — старый-престарый на театре прием. Но у

Любимова он оказался своеобразным перевертышем. Нехитрые «декорации» действительно менялись где-то там в темноте, а на авансцене в этот момент парень в фуражке и пиджачке (заметим: парня играет актриса — Л. Комаровская, — и это вовсе не скрывается, ибо открытость приема входит в «условия игры») откровенно оповещал нас об этом, озорно выводя на черной доске, которую приносил с собой: «пе-ре-ста-нов-ка». Но и эта «насмешка» над таинством сцены, и музыкальный рефрен, который проносили через весь спектакль ведущие (актеры А. Васильев и Б. Хмельницкий, они же — авторы музыки) играли не только роли осовремененных антрактов. Простой мотивчик всякий раз наполнялся для нас только что случившимся на сцене. Мы оказывались каждый раз другими — только что воспринявшими очередные эпизоды — и потому иначе относились к, казалось бы, одному и тому же музыкальному куску. Кроме того, зрительское восприятие этого рефрена было в достаточной мере обусловлено и бессловесным общением с залом актеров-музыкантов, вроде бы бесстрастно игравших на своих инструментах, но одновременно так серьезно и внимательно смотревших нам в глаза, как будто они желали понять наше отношение к происходящему на сцене, а, может быть, и нас самих.

«Припев» становился своеобразным лирическим отступлением, ибо в музыкальных эпизодах театр переживал только что сыгранное им, эмоционально подводя ему итог. Но здесь была не «чистая» лирика: на наших глазах будто менялся тип действия. Ведь «люди от театра» общались с нами, режиссер на деле выстраивал целый «сюжет» между своими артистами и зрителями. Не случайно переходы от драмы к своеобразной театральной лирике — и в данном спектакле, и в других — наблюдаются на Таганке почти всегда в случае смены фабульных эпизодов внефабульными. Это относится и к пространственным актерским обращениям в зал, к которым постоянно прибегает театр, и к мгновенным, «мерцающим» переходам персонаж-актер и обратно.

Такие выходы из роли наполнены личным, глубоко заинтересованным отношением актеров к происходяще-

му на сцене, их личным переживанием ситуации. Это, несомненно, закладывалось режиссером в партитуру еще на стадии создания спектакля. Не зря Любимов стремился работать с актерами, воспитанными у него в театре.²⁷

Действие героев пьесы или повести не просто «остраняется» открытым выходом актера из роли, этот выход вообще вряд ли можно считать однозначно привязанным к сюжету пьесы, обслуживающим этот сюжет, или, тем более, раскрывающим его.

В том-то и дело, что лирика здесь драматизируется — не только потому, что переживания, которыми артисты делятся со зрителем, неоднозначны и сложны, но и потому, что театр задает сложность отношений между сценой и залом. В такой конструкции «лирическое действие», если можно так выразиться, не дополняет драматическое, оно сопоставимо, или смонтировано с действием, предусмотренным писателем.

Сопоставление актеров и персонажей стало одним из проявлений общего принципа контраста, определившего строение «Антимиров» (1965). Этот принцип оказался необходимым, чтобы воплотить мир в его кричащих противоречиях и противостояниях. Контрасты достигались звуковыми, пластическими, световыми средствами. Так, бурный трагически напряженный эпизод «Рок-н-ролла» прерывался мелодией скрипки и переходил в эпизод «Тишина» (одноименное стихотворение Вознесенского).

Заполнившая всю сцену, содрогающаяся в танце под аккомпанемент музыки и стиха, который хором скандировался танцующими, — как будто «заведенная» на определенный лад толпа — определяла пластический образ первого эпизода. Ему противопоставлялся пластически спокойный эпизод «Тишина». Участники спектакля садились на сцену, образуя треугольник, в центр которого выходила усталая актриса (И.Кузнецова), исполнявшая стихотворение «Тишины хочу, тишины...»

Разные решения получило в эпизодах и противопоставление массы и личности. В первом эпизоде время от времени из неистово двигающейся толпы на несколь-

ко мгновений выделялся отдельный человек (отличными от других движениями, выходом на авансцену или специальным освещением). Толпа, не прекращая своего движения, замолкала. Стихотворение продолжало звучать, но уже в сольном исполнении:

Я носила часики —
 вдребезги хреновые!
 Босиком по стеклышкам —
 Ой, лады...

Так намеком возникала индивидуальная трагедия. Хор, продолжая свой танец, «отвечал» совершенно бесстрастно:

По белому линолеуму
 Кровь,
 кровь —
 червонные следы,
 червонные следы...

И снова эта на мгновение выделившаяся индивидуальность бесследно поглощалась толпой, сливалась с ней. Опять перед зрителем единая безлика нервновзвинченная масса. В эпизоде «Тишина» личность оказывалась в центре: ее слушали, ей внимали. И герои этого эпизода были уже не продукты «атомных распадов», а усталые актеры. То есть здесь эпизод, в котором действовали персонажи, сменялся эпизодом, где действовали актеры, — противопоставление шло и на этом уровне. Первый эпизод развивался под музыку в стиле рок, во втором эпизоде стихи звучали в полной тишине. Возникал другой мир, другой мотив, монтирующийся с соседним, — контрастным ему. Эпизод «Тишина» наводил на сопоставление его с только что прозвучавшим эпизодом «Рок-н-ролл», но был автономным. В этом спектакле об антимирах то, что происходило с героями Вознесенского, значило не больше и не меньше, чем то, что происходило с актерами.

Часть стихов в спектакле была положена на музыку, в этом случае сценическое воплощение стихотворного образа представляло собой песню в хоровом или сольном исполнении.

С помощью контрастного пластического и звукового решения эпизодов, либо соединения сцен, где действовали персонажи, либо по-разному выраженных частей (песня или стихотворение) или, наконец, при помощи их комбинации — достигался смысловой контраст эпи-

зодов, задававший выбор следующих друг за другом стихотворений.

То есть принцип связи между актерами и персонажами — сопоставление по контрасту — оказался законом спектакля, проявлявшимся на разных уровнях; он соединял и эпизоды спектакля, следующие друг за другом; при этом противопоставлялся в том числе и язык, на котором эпизоды выражены, и смысл эпизодов.

К содержательному сопоставлению актеров и персонажей Театр на Таганке вел зрителя и в спектакле «Павшие и живые» (1965). Здесь соединялись эпизоды, в которых читались стихи (читались так, что в них прямо звучало отношение актеров к содержанию стихотворения, к теме спектакля и отношение к реальному миру, прямо или косвенно вызвавшему к жизни это стихотворение), — с эпизодами, где в сценически разыгранных новеллах действовали персонажи, а последние непосредственно соединялись с эпизодами пантомимы, в которой действовали актеры.

Так прочитывался замысел спектакля — «столкнуть» павших и живых на всех уровнях, в том числе и через отношение современного молодого человека к теме павших, к ответственности перед павшими.

И здесь подобное монтирование не стало локальным приемом, применяемым для соединения только этих элементов — актеров и персонажей. Оно обнаруживалось многократно по мере становления темы, например, в соединении эпизодов спектакля. Так, кроме стихов поэтов, павших на войне, и стихов ныне живущих поэтов, в спектакль вошли стихи Маяковского и Пастернака. Эти последние стали по сути поэтическими эпиграфами спектакля.

Прозвучавшие в начале спектакля стихотворение Пастернака «Гамлет» и строфа из стихотворения Маяковского «Юбилейное» —

Мне бы
памятник при жизни

полагается по чину.

Заложил бы
динамиту

— ну-ка, дрызнь!

Ненавижу всяческую мертвечину!

Обожаю
всяческую жизнь!

— сначала как бы мимоходом, но потом все яснее включали в сферу ассоциативного мышления зрителя судьбы Маяковского и Пастернака. Так в спектакль о поэтах, павших на войне, вводилась более общая тема судьбы поэта. А среди живых рядом с поэтами оказывались актеры Таганки, — они от своего имени обращались к залу.

В сценически разыгранных эпизодах романа «Что делать?» (1970) действовали персонажи. В романских же авторских отступлениях, воплощенных театром, действовал то Н.Г.Чернышевский в исполнении актера Л.Филатова, то сам актер как наш современник, напрямую общавшийся с залом. В ряде эпизодов актеры, скандировавшие некрасовские стихи, также выступали от собственного лица, выражая лирический пафос спектакля. Наконец, отдельным слоем спектакля были документы. Актер, выступающий от собственного лица, занимает как бы срединное положение между фабульным и документальным слоями спектакля: с одной стороны, он, подобно персонажам, своего рода «образ», с другой, по отношению к вымыслу — он реальное лицо.

Спектакль «Товарищ, верь...» (1973) оказался своеобразной энциклопедией Театра на Таганке. Здесь было все: стихи и проза, художественная литература и документы, песни и эпизоды пьесы... Стихи и прямые обращения в зал так же, как и песни, исполнялись, как правило, актерами от собственного лица, при этом возникали мгновенные переходы актер-персонаж и обратно, персонаж-актер. Таков, например, «разговор» со зрителем одного из игравших «за Пушкина» актера Л.Филатова, построенный на материале статьи «О народной драме и драме Погодина „Марфа Посадница“» (в эпизоде принимал участие еще один из игравших за Пушкина актеров — В.Золотухин).

Эпизоды же, созданные на основе фрагментов из «Евгения Онегина», переписки поэта, документальных материалов, эпизоды, вобравшие сцены и реплики из «Бориса Годунова», были драматически выстроены, в них действовали персонажи.

Спектакль «Три сестры» (1981) разворачивался как огромная сцена мышеловки. Перед сооруженным на

сцене помостом сидели актеры, чьи персонажи не участвовали в данный момент в предусмотренных фабулой пьесы событиях. Эти актеры вместе с нами смотрели на происходящее. Время от времени они оборачивались, следя за нашей реакцией, как бы вопрошая нас. Нас, своих потомков, — от лица чеховских героев, и от лица актеров, разыгрывавших — в который раз, — вслед за предыдущими поколениями своих коллег эту, видимо, навечно вошедшую в репертуар отечественного театра пьесу. И опять то, что происходило между этими актерами и зрителями, было не менее существенно для развития действия, чем происходящее между персонажами на помосте. Содержание спектакля и здесь становилось в процессе соотнесения, монтирования зрителем этих сосуществующих ветвей действия.

В начале «Бориса Годунова» (1982/1988) своеобразная распевка труппы- хора оборачивалась вступлением в действие одного из главных персонажей — народа. Завершая первый акт, хор выстраивался в круг, как и в начале спектакля. Под энергичное бессловесное пение каждый как будто снимал со своей головы воображаемую корону и поднимал ее вверх. Но тотчас расслабленные руки безвольно опускались. В этот момент на сцене были и актеры, венчавшие конец первой части символической пантомимой на тему только что сыгранного ими — и одновременно народ, который способен мгновенно уловить суть происходящего, какими бы хитроумными ходами и интригами его не запутывали власть предрежащие.

В нужный момент отдельные актеры, участники хора, становились персонажами, игравшими в очередной сцене. Актера выводили, поднимали ему руку, привлекали к нему внимание, и с этого момента перед нами был персонаж, точнее, сложный образ, составляющей которого являлся в том числе и персонаж. Так, например, «слоился» образ, создаваемый Золотухиным в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Рассуждая о Пимене, который

Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно, —
Григорий властным жестом подчинял себе хор-народ, заставляя его повторить последнюю строку. Власть дирижера — это от Григория, уже начавшего воплощать свои далеко идущие замыслы в такой своего рода

репетиции, в проверке собственных возможностей. И власть эта употреблена по отношению к народу, поспешно подчинившемуся силе. Однако пушкинскую строку, выразившую опасную философию равнодушия, народ произносил хотя и по воле свыше, но с собственным мудрым пониманием и горьким знанием. В то же время мы видели и самого актера Золотухина, участника таганского спектакля, который предлагал своим коллегам актерам подчеркнуть существенную для спектакля и нашего народа мысль. И это актеры Таганки вместе с хором-народом с таким волнением и с горьким опытом наших современников обращали внимание зрителей, своих соотечественников, на актуальнейшее пушкинское высказывание.

Подобные расслоения были часты в спектакле. Порой возникали моменты, когда казалось, что хор — это народ, и только. Но тут же мы замечали — по интонационному строю, по взглядам, обращенным к зрителю, — что перед нами одновременно были и собственно актеры Таганки, наши современники, граждане своей страны, художники.

Итак, актеры у Любимова всегда оказывались полноправными героями спектакля — наряду с персонажами. Но вправе ли мы отсюда сделать вывод о том, что перед нами система Брехта или ее аналог? Разумеется, Брехт совсем не случайно признан Таганкой наряду с Мейерхольдом, Станиславским и Вахтанговым — одним из главных учителей. Дух новаторства и острота поднимаемых в творчестве немецкого режиссера и драматурга проблем, — видимо, важнейшие тому причины. Что касается эстетики, то здесь гораздо больше различий, чем сближающих моментов. Ведь у Брехта (помним, что мы всюду говорим о его теории) с персонажем сопоставляется именно личность актера как таковая. У Любимова — другое.

То, что актер, даже выступая от «собственного» лица, от лица театра, тоже предстает перед нами не в «чистом виде», а в определенном созданном им образе, — критикой было осознано и вполне четко сформулировано. «Подобная техника, — писала Р.Кречетова, — ничего не имеет общего с безобразностью, воз-

никающей в том случае, когда актерское «я» выносится на сцену в обыденном частном варианте, не пройдя эстетического его преобразования».²⁸

«Возможна и такая ситуация, — рассуждает другой автор, — когда актер вроде бы вообще никого не играет, а ограничивается намеком на изображаемый персонаж или же обходится вообще без намека, а просто рассуждает о персонаже, комментирует его поведение, обращается к зрителю не посредством создания образа, а прямо от своего лица, как бы лично от себя.

Но в том-то все и дело, что на самом деле артист, выходя на сцену, выступает не сам по себе, а как представитель автора, представитель театра, представитель создателя спектакля, то есть опять же играет роль, образ участника данного коллектива, образ участника данного спектакля».²⁹

В контексте рассуждений о своеобразии феномена «актер Таганки» по-своему показательным, даже вызывающим в своей демонстративности является тот факт, что «премьершами» театра (здесь для нас не важна иерархия, просто этот статус уже как бы зафиксирован) являются два таких «полюса», как З.Славина и А.Демидова. Существенно, что в процессе анализа создаваемых актрисами образов рецензенты обращают внимание на ярко выраженное своеобразие творческих индивидуальностей и темпераментов своих героинь, но на этом фоне при сравнении творческих портретов Славиной и Демидовой бросается в глаза общее в способе существования актрис на сцене, способе, являющемся «родовым» для таганских актеров.

Творческий портрет З.Славиной, написанный В.Гаевским по итогам трехлетней деятельности актрисы, — при сегодняшнем чтении его, — подтверждает догадку о том, что с самого начала Любимов имел вполне определенную если не программу, то систему идей, в том числе и относительно актерского искусства. Она никогда не вырисовывалась из его публичных высказываний. А из спектаклей и отдельных актерских образов — вполне.

Нешадная растрата актрисой нервной энергии, страстный бурный темперамент заставляют критика заявить: «Славина играет, как играть не принято, как играть нельзя. Эти исступленные крики, эта взвинченная патетика, (...). Играет она так, как играют в мечтах о сцене, — не контролируемых разумом. (...) Можно сказать иначе: восстание сердца против рассудка».³⁰ Гаевский вспоминает в связи со Славиной о полуполюгендарных временах актеров-романтиков, об актерах «нутра». Но в этой параллели если и проступает истина, то не

«чистом виде», а в определенном созданном им образе; — критиком было осознано и вполне четко сформулировано. «Подобная техника, — писала Р.Кремets

вся. И, не боясь впасть в противоречие, исследователь продолжает: «цветаевскую женскую мелодию души своей Славина разыгрывает на поскрипывающих инструментах брехтовской железной мысли; обнаженной страстности здесь столько же, сколько и жесткого сарказма. Безудержный лиризм Славиной в подтексте своем интеллектуален. (...) «Нутро» Славиной неотделимо от игры, от «представления», от художественной иронии».³¹ Итак, с одной стороны — бурная страсть, вызывающая впечатление «не контролируемой разумом». А с другой — интеллектуализм, разыгрывание мелодии души на «инструментах мысли». С одной стороны, — та же бурная страсть, иступленность, с другой — отчетливое впечатление игры, зритель видит именно играющую, а не «проживающую» фрагмент жизни персонажа актрису.

Манера игры актрисы, с «короткими», концентрированными, обжигающими вспышками энергии» как будто предназначена для любимовского поэпизодного построения спектакля. «Такая манера исключает драматургию обычного типа, повествовательную драматургию широкого дыхания и достаточно общих фраз».³² Она (манера), — пишет Гаевский, — «резка, импульсивна», что сочетается с психологической документальностью. Это искусство без полутонов и оттенков».³³ О чьей психологии говорит критик? По-видимому, о психологии изображаемого актрисой персонажа. С другой стороны, как мы помним, Славина разыгрывает на сцене и «женскую мелодию с в о е й (разрядка моя — О.М.) души». Значит, на сцене, помимо персонажа, еще и сама Славина, если критик точен, во всяком случае та, мелодию чьей души она разыгрывает. Правда, имея в виду отмеченный критиком лиризм, можно предположить, что мелодию своей души актриса разыгрывает, изображая персонаж. Значит, по Гаевскому, персонаж — это она, Славина, в предполагаемых обстоятельствах? Это подтверждается и следующим пассажем, посвященным «Антимирам»: «В «Антимирах», спектакле, составленном из поэтических текстов А. Вознесенского, Славина читает «Париж без рифм» — стихотворение юмористическое, радостно-легкомысленное, ту-

рандотовское по технике и по настроению. Надо слышать, какую волну веселья несет в себе это чтение. А ведь незадолго до того Славина вся заходится от гнева и плача в другом стихотворении — «Бьет женщина». «Париж без рифм» читается в образе студентки Латинского квартала, — в сценическом облике Славиной, в ее манерах и повадках, даже в ее прическе есть неуловимая близость к этому типу. «Бьет женщина» — монолог современной Катюши Масловой, это другая сторона души и облика Славиной». ³⁴ Здесь уже недвусмысленно говорится о том, что та или иная часть души Славиной проявляется в персонаже. Но несколькими строками выше Гаевский утверждает, что в игре Славиной «обнаженной страстности (...) столько же, сколько и жесткого сарказма». ³⁵ Но даже если обнаженная страстность принадлежит только персонажу, пусть лирическому, то кто жестко саркастичен, если не сама актриса? То есть на сцене, кроме персонажа, причем персонажа лирического, присутствует и «сама» актриса. Да, собственно, Гаевский говорит об этом и напрямую: «Лучшие минуты у Славиной — когда она, вырываясь из контекста роли, из общения, из предлагаемых обстоятельств, бросает в зал свои звеняще-рыдающие фразы». ³⁶ И все-таки, кто же это «она» — сама Славина в нехудожественном варианте? Нет и нет. И об этом в замечательной статье тоже «есть». Ведь и вырываясь из контекста роли, «бросая в зал свои звеняще-рыдающие фразы», актриса не перестает декламировать. «Искусство Славиной, — пишет критик, — яростно декламационно. Даже прозаические фразы Брехта она читает как стихотворение. И наоборот, стихотворения звучат у нее как трагический монолог.» ³⁷ Причем в роли, в стихах для нее важнейшей является интонационная наполненность фразы. «Сама громкость, скандальная взвинченность этого чтения становится содержанием, можно не понять этих слов, нельзя не понять этих интонаций», ³⁸ — пишет Гаевский. Кроме того, «есть скрытая музыкальность в игре Славиной. (...) Музыкальна пластическая форма Славиной. У нее тяжеловатый голос — и легкая стремительная пластика. Она могла бы сыграть танцовщицу. Какой странный и какой яркий

контраст: декламация почти что площадного театра, а пластика почти что театра теней. (...) В пластике поэтический подтекст яростно-декламационного искусства Славиной. Пластика вносит в него бесшумность. Пластика вносит в него холодок игры. Иначе сказать, Славина не только актриса декламации, но и актриса пантомимы». ³⁹ Значит, когда, вырываясь из контекста и бросая в зал свои звеняще-рыдающие фразы, она продолжает декламировать, музыкальная пластика Славиной в эти моменты также продолжает оставаться поэтическим подтекстом. То есть в эти моменты обращения в зал перед нами именно актриса Славина как художник, и высказывается она «напрямую», помимо роли, именно в образе художника, созданном с помощью обычных для нее средств. Можно назвать это ее собственным лирическим героем, если угодно; во всяком случае, это не Славина «из жизни» (бывают ли актеры «сами собой» в жизни, как, впрочем, и все остальные, — другой вопрос). Помимо того, что это художник-лирик, разыгрывающий цветаевскую женскую мелодию своей души, статья неоднократно указывает и еще на одну его особенность. «Отличает же Славинову, — пишет Гаевский, — жанр, к которому она тяготеет, и некоторые гражданские мотивы. (...) То, что делает Славина в спектаклях театра на Таганке, мелодекламация особого рода, почти что с обратным знаком. (...) Славина оттеняет не напевность, но несдержанное волнение, клокочущую гражданскую страсть». ⁴⁰ Значит, образ, создаваемый актрисой в спектакле, представляет собой довольно сложное сочетание из персонажа, причем, персонажа лирического, актрисы, представляющей как художник со своей специфической женской темой, и художника как гражданина.

Автор статьи, посвященной роли Ниловны в спектакле «Мать» (1969), начинает, на первый взгляд, с полемики со статьей Гаевского: «Славина играет свою роль ровно и профессионально, без пафоса и иступления». ⁴¹ На деле здесь получает развитие мысль Гаевского о едва ли не взаимоисключающих возможностях Славиной-актрисы. Да, она может вести свою роль иступленно-страстно, а может и ровно, без пафоса и ис-

ступления. Вспомним пассажи Гаевского об экспрессивной эмоциональности ее игры, как будто бы не контролируемой разумом, и, с другой стороны, — о холодке ее игры и интеллектуализме. «История скромной женщины, сумевшей подняться от жизненной прозы и найти свой путь, рассказана Славиной скромно, ненавязчиво, убедительно»,⁴² — завершает Г.Макарова свою статью. И все-таки в таком настойчивом рефрене, начинающем и заканчивающем статью, скорее, больше полемического. Мы же склонны согласиться с В.Смеховым. «Роль ее, — пишет коллега по театру, — отшлифована, профессионально разделена на «куски», на «задачи», актриса прекрасно общается с партнерами, у нее сильный голос, отзывчивая нервная система, она доносит текст ясно, крупно, без единой потери. Но это, так сказать, первый этаж. Здание ее образа составлено несколькими этажами впечатлений. А высший среди них — достоверность человеческого страдания. Она играет чувство материнства, играет болью, ранимо, как главное в своей — ее — жизни. Это вообще свойство актрисы Славиной — играть роль, словно идти на свое первое и ... предсмертное дело. Она беспощадно, непорочно, иступленно темпераментна. Славина играет так, как летят в пропасть, когда вы можете услышать даже удары ребер о каменные выступы. (...) Следующая ее актерская победа наступит на территории современной прозы — у Федора Абрамова в «Деревянных конях». Она сыграет абрамовскую Пелагею с подробнейшей этнографией одежды, повадок и стиля, а трагедия русской пекарихи снова обдаст зрителя жаром горения, крайним выражением человеческого горя».⁴³ На «одержимость З.Славиной, которая все делает так, словно речь идет о жизни и смерти»,⁴⁴ — обращает специальное внимание и Т.Шах-Азизова.

А другая «премьерша»? «Чудо преображения... В чем его секрет применительно к творчеству Демидовой? — размышляет в своей статье А.Образцова. — Это прежде всего мастерство трезвого и беспощадного анализа. Актриса анатомирует духовную сущность своих героинь с пристрастием подчас педантичным. (...) Она (Эльмира в «Тартюфе» — О.М.) грациозна, что обус-

ловлено не столько грацией движений, хотя Демидова, как и другие партнеры по сцене, умеет владеть своим телом — сколько своеобразной грацией ума. (...) Демидова никогда не скрывает строгой подчиненности всего, что делает, контролю мысли, все тщательно рассчитывая и отмеряя. (...) Этот метод исследования, отстаиваемый Демидовой, можно было бы считать излишне рационалистическим, если бы в созданных ею образах не раскрывалась в результате суть явлений, отнюдь не поддающихся контролю рассудка».⁴⁵

Мы помним, что Гаевский немалую часть своей статьи посвятил пластической форме игры Славиной. Специальный разговор о пластической выразительности сценических созданий А.Демидовой ведет и Р.Беньяш. В ее описании Милентьевны перед нами то и дело предстает именно пластический образ героини: «Она возникает впервые вдали в самой глубине сцены, на низкой лапчатой бороне, неотлучной спутнице ее давней шершавой жизни. Сгущенным и резким лучом сосредоточенного на ней света высвечен силуэт, двухмерный, длинный, чуть сникший, почти бесплотный». А в конце спектакля она отправляется «в глубь сцены и в прожитую теперь, вероятно, уже до края жизнь. Ее силуэт — наклонный, непрочный и чуть колеблемый воздухом — проходит путь, может быть, последний».⁴⁶

Пластика обеих актрис умна, музыкальна и содержательно точна. Порой описания этой стороны ролей двух актрис на удивление похожи. Вспомним еще раз, что Гаевский писал о музыкально-пластической форме игры Славиной и о пластике, в которой — поэтический подтекст ее искусства. А вот замечание Р.Беньяш о Гертруде-Демидовой: «вся пластика образа безупречна. Она составляет аккомпанемент главной теме и выражает мелодию внутреннюю. Рисунок демидовской королевы выточен тонко и строго. Не только в движениях, в самой статике чуть декоративных, изящных поз — не покой и не мудрость, как у Милентьевны, но стиснутость, острая напряженность, обузданный, потому что так надо, хотя безотчетный порыв к бегству».⁴⁷

В той давней статье о Славиной Гаевский заметил: «Окончив Щукинское училище, вероятно, наиболее

профессиональное из московских художественных училищ, и сыграв главную роль в «Добром человеке из Сезуана», технически наиболее сложном спектакле последнего времени, Славина сохранила какую-то замечательную необученность. Она читает стихи так, как читают только на вступительных экзаменах вдохновенные новички, безрассудные одиночки. На выпускных экзаменах так читать не умеют. Играет она так, как играют в прекрасных мечтах о сцене, (...) можно сказать, что игра Славиной — восстание старинного актерского театра, поддержанное современным режиссером». ⁴⁸ Звучит, конечно, эффектно, но здесь попытка уловить одно из реальных противоречий, которое если не разрешалось, то счастливым образом, как бы помимо воли режиссера, отчасти снималось в самом строении любимовского спектакля. Мало того, — вспомним — Гаевский настаивает на, казалось бы, парадоксальной необходимости для актрисы режиссуры именно этого рода. «В полную силу, — пишет он, — Славина может играть лишь в любимовских спектаклях — четких по рисунку, тенденциозных по идее». ⁴⁹

Критик склонен полагать, что даже те индивидуальные актерские данные, которые присущи Славиной и открывались уже в самых первых спектаклях, — своеобразно приговаривали ее к игре в любимовском театре. Так, отмечая «тяжеловатый голос» и «легкую стремительную пластику», критик констатирует: «Контраст вполне в стиле театра на Таганке. Славина рождена для поэтического представления, созданного Ю.Любимовым жанра, рассчитанного на двойной эффект — интенсивно звучащего слова и призрачно тонко вырисовывающегося силуэта». ⁵⁰ И «тональная окрашенность» игры актрисы свидетельствует, по мнению Гаевского, о том же: «Игра Славиной окрашена двумя основными тонами — жалостливым и агрессивным. Промежуточные тона почти отсутствуют. (...) Это, впрочем, общее направление любимовского тетра: человеколюбие, полное ненависти к рабству». ⁵¹

Так ли это, или, напротив, сама конструкция любимовского спектакля с ее особой ритмической организацией, которая способна собрать разнообразный мате-

риал, разной природы ритмы, — ответственна за органическое вхождение в нее образов, созданных актрисой Славиной (мы склонны видеть причину именно в последнем), — важен художественный результат.

Не меньше противоречий сосредоточено и в соотношении актерского образа, созданного А.Демидовой, и спектакля как целого. «Актриса охотно следует за режиссером, подчиняясь замыслу, — пишет А.Образцова, — но почти неизменно уходит несколько дальше, чем было первоначально намечено. Создается даже впечатление, что она самая непокорная и обособленная в актерском коллективе Театра драмы и комедии, несколько отстраненно и иронически корректирующая все, что происходит на сцене. В то же время, — не может не заметить критик, — из ансамбля спектакля она не выпадает никогда».⁵² О сложности коллизии читаем и у других авторов: «Она (...) может не доверять автору пьесы и партнерам по сцене тоже. Любая роль, любая мизансцена нуждается, по ее мнению, в личной проверке».⁵³ Наблюдения любопытны. Но интереснее, когда эти особенности актрисы обнаруживаются в самой ткани спектакля, в способе построения роли. Играя Эльмиру в «Тартюфе», «Демидова хорошо понимает, что такое ансамбль, целостность спектакля, и выбирает для себя стиль лукавой эстетизации — смотрит на все чуть со стороны и в то же время делает положенное по ходу спектакля. Такой стиль совпадает с предложенной Демидовой психологической трактовкой роли».⁵⁴

Здесь уже отчетливо просматриваются отдельные части образа, создаваемого актрисой в спектакле. Как минимум, их две. Во-первых, образ Дорины, трактованный, по мнению авторов статьи, «психологически». С другой стороны, есть некто, смотрящий на все со стороны и делающий положенное по ходу спектакля. Это образ актрисы, так существующей на сцене по ходу спектакля. Не сама актриса Демидова, а именно образ актрисы, созданный ею специально для этого спектакля. «Отъединенность героинь Демидовой от персонажей спектакля не рвет ее контакта с публикой, — продолжают авторы статьи, — наоборот, ее стремление утвердить себя обращено в зал. Контакт этот достигается

благодаря мастерству и явно ощутимому стремлению высказаться, раскрыться и быть понятой, стремлению найти свое место в мире».⁵⁵

Значит, стремление Демидовой утвердить себя обращено в зал не в моменты выхода из контекста роли, из общения, из предлагаемых обстоятельств, как у Славиной, которая именно в этот момент, по словам Гаевского, бросает в зал с в о и (выделено мной — О.М.) звеняще-рыдающие фразы. Нет, ее контакт, общение с публикой происходит по ходу действия одновременно с этой вот длящейся в течение спектакля отъединенностью героинь Демидовой от остальных персонажей. Иными словами, в обращении к зрителю участвует и героиня Демидовой, и «сама актриса» (еще одна роль, которую Демидова играет помимо персонажа). В результате диалог со зрительным залом ведется посредством такого сложного слящегося образа.

Среди спектаклей, в которых актеры оказывались «героями», особенное место занимает «Гамлет». Личность Высоцкого, его поэтическое творчество «продиктовали» режиссеру и намерение ставить пьесу, и ее трактовку.

Гамлет-Высоцкий. Это сопоставление дорогого стоит. На протяжении спектакля возникало множество смыслов: судьба Гамлета — судьба поэта — судьба гражданина — судьба актера Театра на Таганке...

Это был спектакль «о мужестве человека, испившего до дна чашу трагического знания, вступившего в борьбу вопреки смерти, наперекор ей. (...) боль его за человечество не какая-нибудь философическая, умо-зрительная, самая настоящая боль, сгибающая пополам, останавливающая сердце. (...) Гамлет у Высоцкого простой и скорбный. Подойдет к мечу, вонзенному в землю, прижмется лбом к холодной рукоятке: тошно. Печаль его не светла. Владеет им иссушающая тоска, мучительная ненависть, от которой перехватывает горло. (...) Повинуясь лишь голосу своей совести, вопреки могуществу смерти бросается в схватку, — во всем этом больше справедливости и, в конечном счете, разума, чем в самой изощренной рефлексии».⁵⁶

И в то же время: «Движение мысли поглощало его (Гамлета — О.М.) целиком. На всем протяжении спектакля — максимальная, предельная сосредоточенность возмущенного разума. (...) Актер не только сам мыслил «сегодня, сейчас, здесь», он силой заставлял и нас, зрителей, делить с ним груз шекспировской мысли».⁵⁷ Интересно, что если в начале приведенного фрагмента Т.Бачелис говорит о мысли Гамлета, то в конце — незаметно переходит к мысли «актера», тем самым речь

идет об интеллектуализме разных частей образа, созданного актером.

Можно сказать, что перед нами предстал образ Поэта. Можно сказать... Это был один из тех любимых образов, которые не исчерпываются никаким объяснением. Всегда останется что-то еще. Но в связи с нашей темой важно понять, что судьба Гамлета и судьба Высоцкого на самом деле, реально, а не метафорически оказались теми решающими элементами, из которых выстроен сценический образ.

Исследователь структуры сценического действия Ю.Барбой в своем фундаментальном новаторском труде предложил следующее, по-моему, весьма плодотворное членение этого образа. «Здесь был В.Высоцкий — человек, поэт, артист. Здесь была маска Высоцкого (...) Здесь был живой человек (...) поколения, данный типизированно, (...) своего рода маска скептического и жестокосердного «парня» 70-х годов. Наконец, здесь была мощь индивидуального трагического духа, двухтысячелетний воздух трагедии».⁵⁸ Причем маска актера, по мысли ученого, «как бы она ни была сращена с личностью Высоцкого, это специальное образование, созданное из самого Высоцкого и его героев его широчайшей аудиторией. Это был имидж, тиражированный массовой культурой, но не личностное Я артиста».⁵⁹ Проведенный анализ позволил Барбою указать и на генетические истоки созданного актером образа. «Мейерхольд стоял за спиной не только большого целого этой театральной работы, — утверждает исследователь, — он присутствовал не только в монтаже занавеса Д.Боровского с Гамлетом Высоцкого. Он тут предсказал ту структуру, которая держала на себе весь массив роли с ее частями, сочленениями и связями».⁶⁰ Но тот же анализ обнаружил «не только родство группы крови, но и разность». Ведь у Высоцкого «личность актера (...) была тем стержнем, который пронизывал насквозь всю систему — и созданную взрывом массовой культуры маску Высоцкого (...), и маску современного героя с улицы (...) — пронизывал и смыкался с вечным Гамлетом: человек 1970-х годов отвечал на вопросы, заданные человеком из старой пьесы».⁶¹ А у Мейерхольда, может

быть, «тенденция к разворачиванию личности артиста «в чистом виде» никогда не была столь ясной и последовательной, да и сама личность никогда не занимала в структуре образа такого подавляющего положения: в образах, созданных театром Мейерхольда, реальным центром структуры все-таки оставалась комбинация маски актера и структурированной роли».⁶²

«Гамлет» как бы обобщал целый цикл спектаклей, в которых актеры были своеобразными, но существенными героями сценического действия. Конечно, эта работа оказалась единственной — единственными были Гамлет и Высоцкий. Но будучи уникальной, она тем не менее не «выламывается» из типа образа, создаваемого таганскими актерами, а лишь наиболее отчетливо проявляет его особенности. Ведь неперменной составляющей любой роли в этом театре всегда оказывался «живой человек поколения» современников, «данный типизированно», — своего рода «маска» современника определенного типа. Речь о маске в составе роли.

Но есть еще маска актера. Да, маска Высоцкого не имеет аналогий: неповторимость ее в самом феномене Высоцкого. Однако элемент, подобный ей по своей функции, обнаруживается в строении образов, создаваемых любым актером на сцене Таганки. Это актер-художник — обязательная часть творимого актером создания в каждом любимовском спектакле. Эта часть аналогична маске актера в системе Мейерхольда. Актер-художник тоже «возникает только в процессе сценического творчества», и «сам по себе уже есть своего рода художественное создание».⁶³ Он «становится опосредующим промежуточным звеном между актером и ролью».⁶⁴ Это «материал образа»⁶⁵ в целом, а не персонажа. «И одновременно это не только материал — поскольку в сложном целом создаваемого артистом художественного образа»⁶⁶ у него «всегда есть собственное содержание; более того, это содержание чрезвычайно активно воздействует на целое, частью которого его сделали».⁶⁷ Подобно мейерхольдовской маске актера этот элемент для каждого актера отличается относительным постоянством, поскольку вбирает «актерские стороны актерского Я, начиная от физических, вклю-

чая биологические, кончая психологическими свойствами натуры». ⁶⁸ Вот почему можно согласиться с С.Соловьевым, прямо назвавшим эту часть создаваемого актером образа маской: «Иногда представляется (...), что именно та маска грустного клоуна, который в самых невероятных комических ситуациях остается совсем серьезным, быть может, самая органичная и естественная для Филатова». ⁶⁹

Подобная структура образа, создаваемого на сцене актером, обусловлена самим строением любимовского спектакля. Актеру-художнику отведена в нем особая роль. Так, ему здесь не только позволено демонстрировать свое мастерство (да, именно демонстрировать, а не подспудно обнаруживать), такая демонстрация предполагается и непосредственно включается в действие. Так же, как откровенные, «напоказ», переходы актера от одной роли к другой.

Может быть, наиболее показательным в этом смысле стало феерическое жонглирование ролями в «Борисе Годунове» Ф.Антиповым, который сыграл в спектакле Варлаама, поляка Собаньского, Хрущева, казака Карелу, Мужика на амвоне и еще двух безымянных персонажей. Здесь был своего рода звездный час актера. Заметим, кстати, что обычно оставляемый критикой в тени этот актер не только практически не имел провалов, но создал ряд блестящих образов. Антипов, на наш взгляд, по-своему символизирует азартного, жадного до игры таганского актера, каждый раз играющего, будто «дорвавшись», доставляющего зрителю величайшее удовольствие уже от самого наслаждения, получаемого актером от игры. Наслаждения не только не скрываемого, но и непосредственно включенного в действие.

Ф.Антипов занят в подавляющем большинстве спектаклей поздней Таганки. Несомненно, творческий потенциал актера тому причиной. Но, возможно, режиссерская увлеченность этим актером (осознанная или нет — не важно) свидетельствует и о большем. О том, например, что с течением времени роль актера-художника в пределах образа, создаваемого актером, и в спектакле в целом, по крайней мере, не уменьшается. И тем самым с годами, как минимум, не уменьшается

роль темы художника и шире — искусства в любимовских спектаклях.

О необычайной даже для актерской среды страсти таганских актеров к игре писали неоднократно. Сошлемся хотя бы на С.Соловьева, работавшего в разное время с большим количеством преданных своему делу мастеров, истинных «игроков», однако посчитавшего необходимым специально отметить это качество Л.Филатова. «Я спрашивал, — пишет режиссер, — (...) для чего он ввязывается в изначально обреченные на художественный крах работы. А он складно объяснял мне, что любопытного и неожиданного нашел в каждой из них. И действительно, — здесь он отрабатывал это, там — то... Из него бьет, хлещет «профессионализм», желание сниматься, играть, перевоплощаться, меняя имена, костюмы, эпохи. Ему это интересно. И это можно понять. В чем-то он напоминает футболиста международного класса, который, выйдя из дома на тренировку раньше обычного, вдруг замечает во дворе мальчишек, азартно гоняющих мяч, — и вот он уже среди них, ошеломляя неожиданными финтами, замысловатыми приемами. Зачем ему это? Да ни за чем. Играть любит. Жить без этого не может. Вот и все».⁷⁰ И в этом Филатов типичный представитель своей труппы, где не ограничиваются мечтой о большой или малой роли, но нередко, не получив ее, готовят самостоятельно, и, показав главному, порой, начинают играть; где актер, наблюдающий из зала за процессом репетиции, будучи приглашенным подыграть, выкладывается так, будто играет в первый и последний раз. Этот своеобразный азарт игры — не только и не просто естественное и профессионально необходимое качество. Существенно, что он прямо участвует в развитии действия спектакля, являясь важнейшим элементом постоянного в любимовских спектаклях мотива лицедейства, который включает и блестящую демонстрацию мастерства актера, и «подачу» остроумных мизансцен, самой изобретательности постановщика, сложную игру постановщика как составляющими сценического языка, так и возникающими в результате этого сложнейшими образами, тем самым достигая доступной его искусству игры художе-

ственными смыслами. Так и являлась «стихия игры, гуляющая по таганским подмосткам».⁷¹

До сих пор мы говорили об «исполнителе». Но актер-художник действует в любимовских спектаклях еще в одной ипостаси — как «сочинитель».

Имея жестко выстроенную форму, спектакли Любимова одновременно предполагают разные трактовки одной и той же роли. В качестве примера укажем на два содержательно разных спектакля «Дом на набережной» — один с Глебовым-Смеховым, разрабатывающим философию самопрощения собственных грехов, и другой — с Глебовым-Золотухиным, брезгливо отмахивающимся от нахлынувших на него воспоминаний. Кроме того, возможны более прямые проявления актера в спектакле. Например, в «Товарищ, верь...» режиссер ввел в спектакль ряд эпических эпизодов. Время от времени на сцене появлялся Человек с колотушкой, своего рода бесстрастный информатор, сообщавший документальные сведения из биографии поэта. Но внешне бесстрастное цитирование документа не могло скрыть личную заинтересованность актера в судьбе поэта. В исполнении В.Семенова эти эпизоды в спектакле стали скорее лиро-эпическими.

Любимовская композиция «Мастера и Маргариты» органично вобрала в себя характерное для булгаковского романа соединение несопоставимых обычно вещей, явлений, ибо ей самой свойственно сопрягать такие вещи и явления. В лиро-эпически-драматическом многоголосии спектакля органичным оказалось и введение такого персонажа, как автор. Это был не сторонний комментатор (его играл, кстати, также В.Семенов). Хотя по ходу действия он комментировал происходящее, он участвовал в действии и непосредственно, в частности, становясь своеобразным помощником Воланда в выражении пафоса спектакля. Композиционный принцип, напоминающий булгаковский, давал на сцене весьма специфические результаты. Ведь при сопоставлении романа и спектакля бросается в глаза заметное усиление лирического слоя. Это особенно заметно, когда речь идет о Воланде. Воланд в исполнении В.Смехова стал едва ли не лирическим центром спектакля. Он

всегда говорил, непосредственно обращаясь к залу, при том, что между ним и людьми постоянно оставалось ощущение «нездешней» дистанции, так что зритель чувствовал, что этот Воланд прилетел не столько в Москву 20-х годов, сколько в Москву наших дней, и отправил его сюда Юрий Любимов. В кульминации — эпизоде «Рукописи не горят!» — была своеобразная кульминация одной из сквозных тем любимовского творчества — «художник и общество». В одном из неопубликованных диалогов В.Смехов признался: здесь был «восторг не только Воланда, но и мой».

Прежде мы уже заметили, что своеобразная театральная лирика возникает в пространных обращениях в зал и в «мерцаниях» персонаж-актер, актер-персонаж. То есть она непосредственно связана с образом актера-художника. Именно этот образ позволяет вносить в спектакль дополнительные содержательные акценты, чему режиссер не только не противится, но, как видим, вводит эти пристрастия в качестве полноценной составляющей целого, представляя нам творца-лирика.

Другими словами, актер-«сочинитель» обнаруживается подспудно как создатель образа персонажа, — в самом характере его трактовки; — и более непосредственно — в образе актера-художника, который также является полноценным художественным созданием, причем созданием лирическим.

Итак, актер играет роль персонажа (или нескольких персонажей), и своеобразную роль актера-художника. Но на этом ряд ролей, принимаемых на себя любимовским актером в спектакле, не оканчивается. Среди других назову отчетливо вычленяющуюся роль зрителя.

Действительно, своеобразное подбадривание, подыгрывание, подзадоривание и даже нескрываемое восхищение мастерством своих коллег то и дело усложняет развитие действия. Выразительный пример тому — «Борис Годунов», где хор — то народ, то таганская труппа, то зритель, следящий за происходящим на авансцене. Однако ситуация театра в театре, сцены на сцене со своими лицедеями и зрителями возникает и в этом и в других спектаклях и помимо хора, когда зри-

тель в зале ловит себя на том, что он с не меньшим интересом, чем за остальным, следит за тем, как время от времени то один, то другой из актеров воспринимает коллегу не только как партнера по игре персонаж-персонаж, а как зритель, порой с восхищением, порой с иной оценкой, и всегда — с азартным упоением его игрой.

То есть любимовский актер в создаваемом им образе не только «потеснил» персонажа, не только активно «деформировал» персонажа, нередко лиризуя его, но и «простерся» в неожиданную сферу «зрителя». Зритель Таганки реально, значит, состоящий из «актеров» и публики, уподоблен сценическому образу, который состоит из «актеров» и персонажей как минимум.

При этом подобная игровая «стихия» не посягает на автономию актера ни по отношению к коллегам, ни по отношению к залу. Сам тип сценического общения и предполагает и защищает своеобразную суверенность актера-художника в спектакле. И «прямое общение» со зрителем в отсутствии «четвертой стены» на деле оказывается полным сложных коллизий контактом. Существенно, что внутрисценическое общение, например, общение персонажей между собой, происходит через зал, с вовлечением (не косвенным, характерным для театра с другим способом существования актера на сцене, а непосредственным) зрителя. «Они играют не на публику, — поясняет Б.Зингерман, — а вместе с публикой, превращая ее в партнера, включая в свою «компанию». Любимов учит артистов общаться друг с другом не укромно, не шепотком, а через зрительный зал».⁷²

Р.Кречетова справедливо усматривает в особом способе общения на сцене Таганки важный содержательный уровень спектакля. Любимов, — пишет она, — «постоянно стремится к живым, неформальным коммуникациям с человеком и временем, осуществляемым через зрительный зал. (...) Актер на Таганке не замыкается в образе, он работает в подвижной, каждый момент спектакля определяемой точке, где сливаются, встретившись, образ — личность актера — их восприятие зрителем. (...) Любимов стремится к тому, чтобы

его актер и его зритель соприкоснулись, чтобы смешалась в одно их живая энергия».⁷³ — Понятно, что под образом здесь подразумевается образ персонажа. — Подобный тип связи между рассматриваемыми элементами спектакля, по мнению Кречетовой, обнаружил и способность к определенному рода эволюции и в значительной мере обусловил возможности «зрелой» режиссуры Любимова. «Непосредственные открытые отношения между залом и сценой, — замечает исследователь, — возникали уже в первых (...) спектаклях, но были прямолинейны и во многом традиционны. (...) постепенно актеры научились на протяжении всего вечера сохранять с залом подвижный естественный контакт».⁷⁴

На найденную актерскую технику опиралась, в том числе, и «тихая» режиссура «Деревянных коней», спектакля, заставившего ряд критиков сделать вывод о едва ли не измене Любимова основополагающим принципам его театра, как это было и после выхода спектакля «А зори здесь тихие...» Именно благодаря достигнутому за долгие годы работы и поисков, — как вполне справедливо заключает Р.Кречетова, — стали «возможны и это свободное общение героини Т.Жуковой сразу и с залом, и с пижмаками (жителями Пижмы. — О.М.), и с Милентьевной. И эта как будто сама собой разумеющаяся, а в действительности сложнейшая партитура первого акта, где прямые подначивающие обращения в зал, размежевывающие сцену и зрителей, поглощаются атмосферой общего разговора, будто и мы сидим вместе с актерами вот так же неподвижно вдоль стенок и не то слушаем, не то смотрим, не то вспоминаем историю Милентьевны».⁷⁵

Проницательный исследователь, Р.Кречетова совершенно точно отметила в обращениях в зал и момент размежевания. Общение с залом на сцене Таганки было всегда реальным, отчетливо ощутимым, но при этом одновременно строго сохранялась автономия зрителя, даже, как ни странно, при «дерзких вторжениях в зал, хождении по ногам растерянных зрителей, ироническом рассматривании присутствующих, шпильках насчет московского вкуса и т.д. и т.п.»⁷⁶ в «Товарищ, верь...»

Эти принципы общения с залом проявились с самых первых спектаклей. Наиболее внимательные зрители и тогда и позднее улавливали степень «открытости» театра, тем самым приближаясь к пониманию законов, по которым театр предлагал «общаться». Эту меру Н.Крымова, например, сумела определить в момент, когда участники спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» (1965), «смешались» со зрителем в фойе театра и потому близость с ним, зрителем, казалось, была предельной. «Среди актеров, поющих в фойе, — писала она, — (...) был морячок с гитарой. (В.Высоцкий — О.М.) Могло показаться, — знакомый тип «братишки», которому театр поручил установить «свойское» общение с залом. Но у тех, кто пробовал с ним перемигнуться, ничего не получалось. Этот морячок и вышел из толпы, и стоял в толпе, и пел для нее, до него можно было дотронуться рукой, — но любую фамильярность пресекало его лицо. Оно было замкнутым и каким-то яростным изнутри. Шутейные слова песни — необычно серьезное лицо. И гитару он держал так, что было ясно — ударь, не отдаст». «Скоморох, — добавляет Крымова, — «всегда «сам по себе», он и в толпе, и вне ее».⁷⁷

Если мы прислушаемся к тому, что говорил на репетициях по поводу сценического общения режиссер, то поймем, что каждый актер должен был сам решать задачу, которая формулировалась постановщиком в довольно общем виде. Здесь не было требований прямых контактов с залом. К тому же задача ставилась как бы вновь на каждом новом спектакле и мучительно решалась даже в поздние годы, например, при постановке спектакля «Дом на набережной» (1980).

С одной стороны, режиссер напоминал Золотухину-Глебову: «Ты перед зрительным залом — не надо четвертую стену делать». Или Трофимову-Кунику: «Вы опять «в себя»; (вовнутрь) играете. Вы так любите (играть). Вы не общаетесь с партнером». С другой стороны, он напоминает Полицеймако-Юлии Михайловне: «Начали — деликатно и тонко чувствующая, а потом — слишком «через зал». Или — похожее — (Нужно) «не впрямую с залом, а то, что внутри, в груди

что-то сжалось». «Здесь, — замечал он актерам, — надо не конкретно комментировать», а (представить) «размышление-горечь». «Как только (начинается) суд чести — сразу конец спектаклю». — напоминает режиссер Смехову-Глебову. Режиссер добивался того, чтобы «зрителя забрало. Надо, чтобы сам с собой зритель оставался, наедине с собой». И вместе с тем настойчиво напоминает актерам: «мы — привычка есть — все время декларируем в публику. И не надо делать вид, что этого нет в нашем театре».

Вот это — «размышление-горечь», «в груди что-то сжалось», и при этом «в публику», но одновременно «не впрямую», хотя и непременно без четвертой стены — так сформулированное — требовалось для конкретного спектакля, а в сути своей оставалось сквозной особенностью сценического существования таганских актеров на протяжении всей истории театра.

Любимов не отказывался от традиционных приемов актерского искусства, но в то же время стремился к созданию нового языка сценического искусства. Он считал, что актер должен быть свободен в своем творчестве, но при этом должен быть подчинен общему замыслу режиссера. Любимов считал, что актер должен быть свободен в своем творчестве, но при этом должен быть подчинен общему замыслу режиссера. Любимов считал, что актер должен быть свободен в своем творчестве, но при этом должен быть подчинен общему замыслу режиссера. Любимов считал, что актер должен быть свободен в своем творчестве, но при этом должен быть подчинен общему замыслу режиссера.

То есть режиссер не настаивает на строго определенных совокупности индивидуальных особенностей

Общим всегда было «я (...) прямо в глаза тебе смотрю, зритель. Я играю и смотрю тебе в глаза».⁷⁸ Неизменным был герой на авансцене, смотрящий публике в глаза, неизменным был «крупный план» актера, причем не только исполняющего главную роль, но создателя эпизодического персонажа, пусть и появляющегося на мгновение. Эта мизансцена с крупным планом актера, смотрящего в зал, и «подает» актера, и по-своему обособляет его. Так возникает особенная вселенная любовников спектакля, где каждый оказывается в центре, где специфический способ общения героев через зал наделяет каждого своеобразным монологом, утверждая «центральность» художника-творца в мире, реализуя естественные эгоцентрические наклонности, сопутствующие художественному таланту и присущие всякому художнику.

Возникает вселенная, где каждый, попадая в режиссерский «луч», выступает «соло», где этот луч выявляет одновременно и связанность художника с миром, и извечное одиночество его, где противоречие между коллективным характером театрального искусства и индивидуализмом актера не только не пытаются преодолеть, но включают в действие, претворяя его в драматическую составляющую спектакля.

Возникает вселенная, где в пределах точного режиссерского замысла у актера есть широкие возможности для импровизации. Каждая из частей создаваемого актером образа, хотя бы из тех, которые мы здесь выделили — персонаж, актер-художник, актер-гражданин — может варьироваться от спектакля к спектаклю. Действительно, в каждый момент актер-художник на подъеме или спаде вдохновения, его может интересовать та или иная сторона его творчества — в один ве-

чер он завораживает зрителя блеском «жонглирования» ролями во время демонстративных переходов из роли в роль, а на другом его больше увлечет создание филигранного рисунка роли.

Что касается персонажа, то здесь тоже предполагаются возможности для импровизации. Это хорошо видно, например, при сопоставлении двух, разнесенных во времени режиссерских предложений актерам, играющим Пимена в «Борисе Годунове».

5 июля 1982 года: «играть старика не надо, надо найти пластику «поосторожнее» (...) Слова «Смирять себя молитвой и постом» — говори подобнее (...) Не надо бояться смеховых моментов. В благостность Пимену не уходить, а то — сентиментальность получится. (...) «Царь Иоанн искал успокоенья. В подобии монашеских трудов» — здесь ведь ирония даже. Там они спяну устраивали монастырь — во дворце — Грозный и его крошечники».

А вот что режиссер предложил на репетиции 1988 года: «Пимен старый, голос грудной, сосредоточенный. Зачем такая истеричность? Спокойнее. Не нужна тут плохая декламация. Поищи стариковскую походку. Устало, медленно, расслабленно двигайся. Воспоминания у него хорошие, светлые. Тогда снимается штамп строго старца из оперы Мусоргского. (...)».

АКТЕР. Пять лет назад вы не требовали играть возраст Пимена.

ЛЮБИМОВ. А я и сейчас прошу не возраст играть... Но если вы будете паузы делать, дыхание чаще брать, четче говорить, то это поможет вам.

На одной из репетиций сцены «Царская дума» Штернберг-Патриарх, произнося речь, дрожащими пальцами указывает на жезл. Режиссер поддерживает его: «Палец, дрожащая вытянутая рука — это хорошо. — Старый человек». Но так ли уж важно играть Патриарха старым? — Для концепции спектакля совсем не важно. Просто актер нашел убедительную краску, и режиссер тут же согласился с ним.

То есть режиссер не настаивает на строго определенной совокупности индивидуальных особенностей персонажа. Они, как видим, могут даже меняться в за-

висимости от того, что в данный момент органичнее для актера. Нужно только не войти в противоречие с режиссерским замыслом.

Возникает, наконец, вселенная, будто предназначенная для утоления актерской страсти к игре, где каждый непременно играет несколько ролей, даже если создает в спектакле образ лишь одного персонажа.

И в любом таком многосоставном творении актера есть, по выражению Ю.Барбоя, «стержень, который пронизывает насквозь всю систему». Им является, как и в случае с Гамлетом Высоцкого, личность актера. Значение личности актера критика постоянно отмечала. Вспомним, как подробно говорили об этом авторы творческих портретов З.Славиной и А.Демидовой.

«Дело было в уникальном единстве профессионального и человеческого, — писала Н.Крымова о В.Высоцком, — именно человеческое в этом актере было так сильно, что не поддавалось шлифовке, почти неизбежной в каждом театре. Он и менялся и взрослел не как все. Он совершенствовался как художник и не уступал себя как человек. Из каждой крохотной роли в театре он извлекал нечто, по объему несоразмерное с этой ролью. Из каждого режиссерского урока он выносил то, что обычно вообще с собой не уносят, оставляют в театре, как костюм в костюмерной».⁷⁹

Поразительно, но почти то же самое отмечено другим автором о совсем другом актере. Работая с Л.Филатовым, С.Соловьев обратил внимание на то, что «с первых дней работы в актере выявился сильный внутренний стержень, явно осязаемая духовная упругость. Можно сказать, что, искусно меняя выражение лица, Филатов не изменяет выражению души. Его нравственное лицо органически не способно на всевозможные «пластические перемены».⁸⁰

И никакие коллизии — давние или сегодняшние — не позволяют нам усомниться в справедливости утверждения Б.Зингермана, сколь бы прекраснодушным оно ни показалось: «Воспитанию актера этого типа — имея перед глазами идеальный пример Высоцкого — Любимов отдал свои лучшие душевные силы (...) Для того, чтобы исполнитель имел право обратиться к зрительно-

му залу (...) «от себя», через голову своего героя, нужно, чтобы ему было что сказать публике, и чтобы личность актера-гражданина вызывала у публики интерес (...) Выходя из образа, оставаясь один на один с залом, артист Таганки не только поверяет ему свои мысли, но и заражает его своей энергией, взбадривает, встряхивает, сдувает с него сонную одурь».⁸¹ Не театральные мечтания, а реальность художественных воплощений в основе и этого и следующего утверждения Б.Зингермана: «На беспощадных репетициях Любимова личность артиста остается неприкосновенной, здесь она может окрепнуть и расцвести. В роли постановщика он отличается твердостью воли и деликатностью натуры. Он дает актеру форму, требуя, чтобы тот безупречно сохранял рисунок роли и линию действенного поведения. Он не лезет актеру в душу, не поработщает его внутренний мир. Он апеллирует к лучшему, что есть в душе артиста, пробуждает в нем высокие свойства поэта и гражданина, терпеливо ждет, доверяя исполнителю, — иногда ожидание затягивается надолго. Ждет, пока артист не раскроется как личность».⁸²

Б.Зингерман вполне прав, с одной стороны, утверждая, что Любимов «вбивает» актера в форму, определяя пластический рисунок роли тщательно и неуклонно, почти как балетмейстер. Но всегда сохраняет актера как суверенную личность, проявляя по отношению к ней, при всем своем постановочном деспотизме, крайнюю деликатность».⁸³

Однако дело здесь не только и не столько в деликатности. Эта «суверенная личность» интересна режиссеру. Важно, чтобы это не было понято как общее место. Ведь именно актер-художник с его своеобразием как творца и с особенностями его личности является не переменным героем любимовских спектаклей. И теперь, по прошествии лет, оглядывая в целом картину творчества режиссера, можно, пожалуй, утверждать, что это был главный герой его произведений. Скажем больше. Актер-поэт стал своеобразным лирическим героем спектаклей режиссера-поэта. Это была непростая и по-своему парадоксальная ситуация. Ведь с неизбежностью вставали естественные проблемы отношений ре-

жиссер-актер, свойственные режиссерскому театру вообще и театру этого типа, в частности, на которые справедливо указала Р.Кречетова. «С течением времени, — писала она, — актерская проблема на Таганке усложнялась. Соотношение свободы и дисциплины актера внутри любимовского спектакля все очевиднее обнаруживало свои непростые стороны. Для того, чтобы оказаться способным на живую связь со зрительным залом, актер должен был ощущать себя подлинным хозяином спектакля. И в то же время общий режиссерский рисунок, его причудливая мозаичность требовали, чтобы каждый все же «знал свое место», — и в переносном смысле и в самом прямом. Это состояние — между беспрекословным подчинением режиссеру и раскованностью — предполагало подлинный, но совершенно особый профессионализм».⁸⁴

Любимов не просто, по выражению Р.Кречетовой, «включает в общую фактуру спектакля сиюсекундность актерской личности, подчеркивая в актере его уникальность, свободу его внутренней жизни».⁸⁵ Режиссер ставит это «во главу угла», подавая актера вместе с персонажем крупным планом.

Повторю: у нас нет необходимости ссылаться на некие филантропические побуждения, заставляющие режиссера особенным образом относиться к актеру, оберегая его как творческую индивидуальность и как личность. Он не может не делать этого в силу самой что ни на есть «производственной необходимости» — именно потому, что актер-художник здесь — не только материал, но и тема спектаклей или, точнее, один из главных мотивов произведений Любимова. Без этого не может быть выстроена сама структура его спектакля. Он, именно данный актер, нужен режиссеру, ибо он представляет неповторимый мир художника-поэта, который прежде всего (хотя и неизбежно вместе с другим — с непрерывной, изнуряющей, не отпускающей от себя общественной борьбой по роковой традиции отечественного искусства) — в центре каждого любимовского спектакля.

Нам здесь важно отметить принципиальное значение личности актера, пронизывающей всю структуру создава-

емого им образа. Видимо, не стоит специально говорить, что особенности личностной обеспеченности образа значительно изменялись от актера к актеру. Но среди них были и непременно повторяющиеся. Это и обостренный интеллектуализм, отмеченный, как помним, еще в самых первых потрясших одновременно испуганной страстностью славинских творениях, и с тех пор обращающий на себя внимание едва ли не во всех созданиях таганских актеров, созданиях, в которых критики неизменно обнаруживали то «мастерство анализа», «то «грацию ума», то «контроль мысли». Это и те характеристики, которые ориентируют личность актера именно на деятельность его как художника. Мы уже обсудили тематическую и технологическую причины их необходимости в строении образа, создаваемого актером. То есть сами художественные и связанные с ними предпочтения режиссера заставляют его акцентировать определенные черты личности актера, выстраивая вместе с ним сценический образ.

Разумеется, Таганка не оставалась неизменной на протяжении четвертьвекового своего существования. Если середине 60-х годов, «излету» оттепели, — момент рождения театра — еще нужна была своеобразная резкость и в достаточной мере категоричная определенность художественных высказываний, которые и прозвучали в спектаклях тех лет, то драматически усложняющаяся реальность 70-х и уже катастрофически расходящиеся сущность и явление действительности 80-х — требовали для своего понимания большей пристальности, усложняющейся «оптики» и объемности суждений — и тоже получили адекватный художественный «ответ» в спектаклях этого времени. Хотя, справедливости ради, надо сказать, что и сложная диалектика художественного мышления, и богатство языка, и стремление к углубленно-сосредоточенному общению со зрителем — были присущи режиссеру с самого начала. В этом смысле «революции» не понадобилось. А вот эволюционные изменения просматриваются. В том числе и в особенностях создаваемого актером образа. В частности, вместе с исчезновением резкой контрастности, присущей ранним спектаклям, исчезла и резкая

противопоставленность «актера» и персонажа, резкость «выходов» из роли персонажа. Отношения актера и персонажа усложнились и становились как бы более камерными. В то же время, если в ранних спектаклях мы видели рефлексию актера, связанную прежде всего с персонажем, то позднее «автономия» актера становилась заметней, а его размышления — более самостоятельными, и были они по сути размышлениями о жизни. Что касается персонажа, то, по справедливому утверждению Е.С.Калмановского, он всегда обрисовывался здесь лишь какими-то отдельными своими сторонами. Этих «сторон» оказывалось то больше, то меньше, и персонаж тем самым предстал то более, то менее подробно обрисованным. Говорить о сколько-нибудь последовательной эволюции здесь было бы натяжкой. При этом никакие постоянно происходившие изменения не затрагивали принципиально способа существования актера на сцене. В соответствии с этим принципом сюжет любого спектакля Таганки включает не только предписанные литературным источником события, в которых действуют персонажи, но и не менее значимые «события», развертывающиеся между актерами и зрителями; события, развертывающиеся между персонажем и актером (здесь, как мы выяснили, — не только отношение актера к персонажу, но и своеобразный диалог между актером и персонажем, т.к. актер, точнее, «образ актера», высказывается по поводу и происходящего на сцене и жизни вообще); события, происходящие между персонажами и зрителями (они разворачиваются в момент общения между персонажами, так как это общение происходит «через зал», а также и в те моменты, когда актер обращается в зал через персонаж, выведенный на этот момент из фабулы, как это было замечено, например, у Демидовой-Дорины) и, наконец, события, развертывающиеся между актерами-творцами и актерами-«зрителями». Все эти события являются полноправными составляющими драматического действия.

До сих пор мы говорили о «результате». Разумеется, режиссер — это его спектакль. Намерения могут не иметь к результату никакого отношения. Мы не можем однозначно утверждать, что знакомство со «способом работы» как-то поможет нам в постижении его произведения. И все же. Думаю, что, размышляя над способом сценического существования таганского актера, небесполезно прислушаться лишний раз к тому, что режиссер говорил на репетициях, как он добивался воплощения своей цели.

Конечно, постановка «Бориса Годунова» — событие выдающееся даже для Таганки. Но это был этап, к которому режиссер пришел не неожиданно. Здесь в полной мере проявился его метод, сформировавшийся в своей сути уже в первых его спектаклях. Именно поэтому работа над трагедией так важна для исследователя творчества любимовского актера. В дальнейшем мы будем ссылаться на записи репетиций, опубликованных во втором номере журнала Театр за 1989 год, указывая при этом номер страницы, а также на собственные записи репетиций.

Прежде всего вырисовывается первенство мысли как исходного пункта в игре актера. Это в значительной мере определяет и работу над словом в этом театре. Вот что говорит по этому поводу сам режиссер. «Тут очень важно наполнение слов мыслью и энергией» (с.41). «Ведите мысль, и тогда действие будет стремительно развиваться» (с.56). «Скажите просто, только мысль скажите. Думайте о мысли» (с.58).

Итак, первое — мысль. И та, что высказывается в данный момент в конкретной реплике, и та, которая диктуется всей логикой действий персонажей. Но самое главное — понимание роли этой мысли в общей кон-

цепции спектакля. То есть актера постоянно должна сопровождать мысль о целом: «Думайте, что мы говорим сегодня этой пьесой» (с.58). «Сегодня» — это и современный момент, и понимание настоящего времени именно этими, играющими в этот сезон актерами, и даже — играющими в этот вечер. Начиная очередной сезон, Любимов нередко сам подробно репетирует каждый спектакль, даже если спектакль идет давно, — тем более, — если давно. И в этом — наряду с художественным совершенством, — видимо, таится причина феноменального долголетия его спектаклей. Ведь здесь репетиция старого спектакля — это не только технический прогон, восстанавливающий строгий рисунок мизансцен, связи между ними, всякого рода временные и пространственные характеристики. Любимову надо, чтобы спектакль дышал воздухом сегодняшнего дня, чтобы в нем звучала сегодняшняя боль и вставали сегодняшние проблемы. И еще: чтобы актеры не приспосабливались к роли, из года в год играя одно и то же, а меняли бы роль, в соответствии со своим меняющимся возрастом, жизненным опытом и т.д. Так, через девятнадцать лет после премьеры, в начале очередного сезона, режиссер, «запуская» «Доброго человека из Сезуана», напоминал актрисе: «говори низким голосом, присущим тебе сейчас. Вы должны свою мудрость, которую обрели за эти годы, внести в спектакль. Вам сегодня не девятнадцать, вы повзрослели. Соответственно повзрослела и ваша героиня. Она вашего возраста и обладает жизненным опытом». Еще и еще раз режиссер напоминает актерам: «Спектакль девятнадцать лет играем. Целая жизнь! Это и надо играть. Спектакль служит радаром — слышат артисты время или нет. А не музейная реликвия. Здесь сразу видно, кто играет сегодня, а кто повторяет». З.Славиной: «Что это за город? Если городом правят несправедливо, город должен восстать. Вы в шестьдесят четвертом году это кричали, пытаетесь кричать и сейчас. А сейчас уже все другое. Сегодня ситуация другая. Город другой. Сейчас кричать не надо». Золотухину о прологе спектакля: «Пока вы не обратились к своим друзьям. Надо по-настоящему «за-

цепить» актеров. Мы артисты театра улиц. Да, мы можем сегодня и на жигулях, а можем и ...».

Добиваясь постижения общего замысла и сознательного воплощения его каждым актером, режиссер применяет самые разные подходы. Здесь и более или менее общие прямые формулировки концепции: «На сцене должна быть вечная «Русь в персонажах» (с.41). «Это вещь о совести, о нашей совести прежде всего» (с.41). «Что может успокоить человека в наш бессовестный век? Ведь это очень важно» (с.49). «Народ — всякий, прохиндействует, и скорбит, и плачет. Бывают моменты великого подъема — тогда народ творит чудеса. Было у нас такое чудо, когда была выиграна война. Был героизм, но было и предательство массовое. Сотни тысяч предавали. Народ-то всякий. Бывают люди-звери. Превращения людей в животных делают на праздниках в деревнях: волчьи морды одевают и клички дают» (с.51).

Здесь и многочисленные ссылки на проблемы реальной жизни, целые россыпи ассоциаций, которые проясняют режиссерское решение спектакля и помогают актерам найти живые связи с их персонажами. Так, обсуждая реплику Воротынского в сцене «Кремлевские палаты», режиссер замечает: «Тут же знакомые для нас дела: «Ты что — служил Берии?» А играешь, как будто не понимаешь, о чем речь идет, будто ничего особенного не происходит. А тут страшный вопрос: «Зачем же ты его не уничтожил?»

Бортнику-Пимену, который вынужден резко оборвать разошедшегося в пляске и пении Григория, постановщик предложил следующую ассоциацию: «Вот, как Можаяев говорил министерше: «Стыдно!» (подробнее актерам объяснять не надо, это воспоминание об одном из эпизодов в жизни театра — компании травли за спектакль «Живой»).

На репетиции в мае восемьдесят восьмого, когда спектакль восстанавливался, а по сути впервые выходил к зрителям, режиссер, обращаясь к труппе, говорил: «Надо играть — как сегодня. Слава Богу, Сталина сейчас нет, слава Богу, и Брежнева нет. (...) Нас не за форму закрыли, а за пушкинский текст, четкий. Нам

и сейчас надо так поставить, чтобы и сейчас закрыли», — тем самым демонстрируя и полную включенность в отечественную жизнь, несмотря на свое почти пятилетнее отсутствие в стране, и свойственную ему бескомпромиссность.

Порой замечания режиссера, на первый взгляд, относятся только к тем историческим событиям, которым посвящена пьеса, однако в них неизменно проступает окружающая действительность, ни на секунду не дающая актерам отвлечься, сбиться на игру «вообще». «У народа положение тяжелое, неизвестно, что будет» — ну, разумеется, это не только и не столько о народе времен Бориса Годунова. Золотухину-Самозванцу во время репетиции сцены в келье: «Показывай, как цинично власть берут». А вот Казанчеву-Самозванцу о реплике:

Я знаю дух народа моего;

В нем набожность не знает исступленья:

Ему священ пример царя его:

«Вот какой народ! Для них не устои, а слово царское важно».

Репетируя эпизод с приставами в корчме, режиссер поясняет: «Годунов проиграл потому, что народ такой. Не служат, а делают вид. И Гришку проворонили. Только поборы интересуют». После прихода приставов о монахах, пьянствующих в корчме: «Хулиганят, а потом, как в милицию, — боятся».

Но, указывая на ассоциации из современности или из недавнего прошлого, чтобы помочь актеру приблизиться к материалу, режиссер настойчиво отказывается от аллюзий, направляя актеров на создание обобщенных емких многозначных образов. Так, режиссер предложил Золотухину-Самозванцу своеобразный «манок», посоветовав веско, «немного с грузинским акцентом» начинать сцену «Краков. Дом Вишневецкого». Актер увлекся, и вот уже, произнося реплику «не род, а ум поставлю в воеводы», сопровождает ее сталинским жестом: поглаживанием усов. Режиссер решительно возражает: «Мы не про него играем спектакль. Вот если про него будем, тогда — пожалуйста».

Но у Любимова театр не «разговорный». Важнейшую роль играет здесь зрительный ряд. В частности, замысел должен получить свое выражение в актерской пластике. Одно из главных требований к ней — естественность. (Здесь, видимо, кстати напомнить о таганском понимании естественности как обостренном артистизме.) Добиваясь ее, режиссер нередко обращал внимание на непосредственные человеческие реакции, возникавшие у актеров в процессе репетиций.

Так, по ходу одной из репетиций Савченко-Юродивый, который, согласно режиссерскому заданию, должен был идти наощупь (поскольку глаза закрывал железный колпак — ведро), потеряв ориентацию в пространстве сцены, приподнял «колпак» и посмотрел, туда ли идет. Режиссер тут же предложил актеру поступать таким образом каждый раз, когда это понадобится, пояснив сидящему рядом ассистенту: «Чтобы естественно было». Или, например, предложил Штернбергу-Патриарху, чья реплика оказалась не услышанной партнером, повторить ее. «Так и на спектакле. Если не услышали, повтори громче».

Во имя той же естественности режиссер упорно боролся с такой объяснимой, но уже чисто актерской «естественной «реакцией, как стремление участников хора принять позу «повыразительней». «Когда оглядываетесь или застываете, то не надо «долепливать» пластику — «для выразительности». «Не надо пластику «делать», когда поете. Пластика должна быть естественной, такой, как вам удобно. Все, даже знаменитые певцы имеют какие-то свои приспособления. У одного из них спрашиваю: «Что кулак сжимаешь, когда поешь? Зачем тебе кулак?» — «А у меня так лучше получается», — отвечает».

Но естественность вовсе не означает применения обыденной пластики. Об этом свидетельствуют и рассуждения режиссера на репетициях, и, разумеется, сами любимовские спектакли. Пластический рисунок его постановок может быть сколько угодно далеким от «жизнеподобной» пластики. Создавая его, режиссер порой прибегает к «заимствованиям» у других родов искусства. Так, режиссера привлекла выразительность

рук на иконах, особенно — часто встречающиеся фронтальные изображения кистей рук, о чем он говорил на репетициях. Но этот прием не был прямо перенесен в театр. Мы не найдем в спектакле ни малейшего намека на стилизацию иконописной пластики сомкнутых кистей рук. Руки актеров в спектакле, кажется, обычны и свободны в движении. И все-таки они играют заметно большую роль, чем во многих любимовских же спектаклях.

Особенная жизнь рук начинается уже во время начального распева, когда вместе с нарастающей громкостью пения они, поднятые над головами, вытягиваются, напрягаются, а потом вдруг, расслабленные, бессильно опадают. Здесь, как в своеобразной увертюре, заявляется один из ведущих в спектакле — мотив народа. Множество рук в едином движении — это, конечно, всегда эффектно. Но по ходу спектакля обращают на себя внимание и руки отдельных персонажей, а не только участников хора в их едином «порыве». Разумеется, актеры Таганки, как профессионалы высокого класса отлично знают выразительные возможности человеческого тела и умеют искусно пользоваться ими. Но в рассматриваемом спектакле жизнь рук стала особенной и благодаря чисто режиссерскому решению. Сценическое пространство по ходу действия почти всегда затемнено, и на этом приглушенном фоне с помощью специальной подсветки выделяются светлые лица актеров и кисти рук, естественно, останавливающие на себе внимание. Конечно, такие «крупные планы» требуют от актеров особого мастерства и точности в пластике.

Здесь нельзя не отметить режиссерского пристрастия к рукам вообще как материалу для создания лаконичных, но чрезвычайно выразительных образов. Среди них назовем эпизод «Руки отцов города» в «Десяти днях, которые потрясли мир», где зритель видит только множество пар рук на длинном столе, красноречиво передающих душевное состояние каждого из заседающих и общую атмосферу собрания, и несколько эпизодов из того же спектакля, созданных средствами пантомимы. Или незабываемый, ставший классическим

эпизод гибели Лизы Бричкиной (М.Полицеймако) из спектакля «А зори здесь тихие...», где перед нами были только выхваченные лучом света судорожно растопыренные, отчаянно тянущиеся вверх, взывающие о помощи кисти рук утопающей.

Естественность пластики предполагает свободное владение рисунком, предложенным режиссером. Оно позволяет, во-первых, создавать у зрителя впечатление того, что эта пластика удобна, органична для актера, какой бы необычной, даже экзотической она ни была. И, во-вторых, — импровизировать в пределах этого рисунка, внося изменения, диктуемые особенностями хода именно сегодняшнего представления и психофизического состояния актера.

Обсуждая способ существования актера на сцене, необходимо ответить в том числе и на вопрос, какой «ход» применяет актер при работе над ролью: от внешнего к внутреннему или наоборот. И тут надо сказать, что Любимов не настаивает жестко на определенном пути. Он полагает, что каждый актер сам выбирает ход, который ведет его к овладению ролью; режиссер может только подсказать и направить, так чтобы актерский образ стал органичной частью спектакля. Однако на репетициях он нередко требует умения «брать смело от внешнего», брать точно и осмысленно. А внутреннее наполнение, по Любимову, может возникнуть при точном воплощении мысли в слове и пластике.

А что же чувства? Рассуждая о мысли, режиссер не забывает говорить об эмоциях и чувствах. Они не должны быть предметом забот актера: «Не заботьтесь о чувствах, — настаивает режиссер, — они сами придут. Когда начинаешь красить слова эмоциями, то из сцены уходит смысл» (с.57).

Чувства могут не возникнуть совсем, и это не разрушит созданный в соответствии с замыслом образ: «Найдите в себе мужество свободно играть, не заботиться о чувстве, — призывает режиссер. Не хлопчите о нем. Оно может вообще не посетить вас в данную репетицию или спектакль. Но вы можете играть верно, если будете идти по мысли» (с.58).

Больше того, именно в результате точного следования мысли, считает Любимов, и возможно рождение чувства: «Нужно все время идти по мысли, — обращается к актеру режиссер, — а ты идешь по эмоциям. Это неверно. Эмоции будут, если будешь верно идти по действию» (с.54). Противоположный ход, от чувства, чреват разрушением стиха, искажением его ритма и

хода поэтической мысли: «тут нельзя так в себе, внутри переживать, кóвыряться. Тогда не идет мысль, драматургия. Сцена останавливается. (...), — поясняет режиссер. — Вы подходите к поэзии, как к психологической пьесе. Тут нельзя так рассматривать... Без (...) пауз не прочтешь строфы, какое бы чувство ни было. Наоборот, оно даже вам мешает. Все равно, как если певца начнут душить настоящие рыдания во время арии» (с. 43, 48, 57).

Так что же, на Таганке возможны сухие рассудочные спектакли, чуть ли не предполагаемые самим режиссерским замыслом? Наоборот, вряд ли найдется сегодня режиссер, чьи спектакли были бы сопоставимы с любимовскими по страстной наполненности. Известно, что Таганка давно стала властителем не только дум, но и сердец.

Дело в том, что говоря о чувствах, которые могут и не возникнуть, и без которых спектакль, тем не менее, будет успешно сыгран, режиссер имел в виду чувства и переживания персонажа. Но ведь образ, создаваемый актером, как мы пытались показать, не сводится к персонажу и включает в качестве составляющих еще, как минимум, актера-художника и актера-зрителя. Эмоциональный накал таганских спектаклей и связан, прежде всего, именно со специфическими творческими, художническими и гражданскими чувствами актеров. Об этих чувствах режиссер специально не говорит, но исподволь кропотливо и настойчиво «провоцирует» их формирование, создавая определенную атмосферу.

Чувство радости, творческого удовлетворения актера от его собственной игры и от игры партнеров, от спектакля в целом и отдельных его частей — вот основной источник эмоциональной стихии спектакля. Если сюда добавить еще и эмоциональный отклик на зрительское восприятие спектакля, также влияющий на развитие действия; то мы получим представление и об этом спектре чувств. Повторим, что все эти чувства являются реальными полноправными составляющими спектакля и участвуют в становлении его содержания.

И, наконец, гражданский темперамент актера. Каждая репетиция Любимова оказывается одновременно и уроком воспитания актера — в том числе как гражданина. Чураясь пафоса, сам режиссер так формулирует эту сторону своей деятельности: «Я человек озорной, и часто специально говорю хулиганские вещи, грубо говорю, привожу современные ассоциации, нам близкие, чтоб вас задело» (с.48). Хулиганскими вещами режиссер называет здесь многочисленные с артистическим блеском поведенные или разыгранные лаконичные остроумные рассказы, мимоходом брошенные реплики, зарисовки, байки, анекдоты, замечания, возникающие из его собственных воспоминаний, воспоминаний знакомых и друзей, литературных источников с применением в них материала, известного и близкого актерам. (Вспомним ахматовское:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...)

Все это благодаря мощному актерскому и гражданскому — не говоря о режиссерском! — темпераменту Любимова позволяет ему в процессе репетиций не только подвести актеров к рациональному постижению замысла, но пробудить в них и гражданские чувства, превратить их в соавторов, чьи четкие позиции, интеллектуальные и эмоциональные оценки получают в том числе прямое отражение, предъявляя нам непосредственно и актера-гражданина — еще одну составляющую сложного образа, творимого таганским актером на сцене.

Осознавая заведомую схематизацию живого художественного явления в предпринятом нами типе анализа и принципиальную (и благодатную!) невозможность в данный момент поставить точку в постижении предмета нашего исследования, полагаю, что сегодня уже понятно: соответствие и даже своеобразная предназначенность манеры игры таганского актера любимовскому спектаклю, о которых упоминали рецензенты, — не метафора. Важно понять, что способ сценического существования любимовского актера в действительности органичен для любимовского спектакля. Само строение

создаваемого актером образа подчиняется тому же принципу, что и строение спектакля.

Монтируя относительно самостоятельные мотивы, части, зритель «творит» художественный мир спектакля. Так же, монтируя отдельные части создаваемого актером образа, зритель «выстраивает» и этот образ. И подобно становлению пульсирующего ассоциативными смыслами поэтического целого спектакля, — по мере соотнесения многочисленных ролей, исполняемых актером в спектакле, — возникает поэтически многозначное мерцающее целое образа, создаваемого таганским актером и зрителем.

1. Там же.
2. Там же.
3. Там же.
4. Там же.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же.
8. Там же.
9. Там же.
10. Там же.
11. Там же. С. 48.
12. Там же.
13. Там же.
14. Там же.
15. Там же.
16. Там же.
17. Там же.
18. Там же.
19. Там же.
20. Там же.
21. Там же.
22. Там же.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. Там же.
28. Там же.
29. Там же.
30. Там же.
31. Там же.
32. Там же.
33. Там же.
34. Там же.
35. Там же.
36. Там же.
37. Там же.
38. Там же.
39. Там же.
40. Там же.
41. Там же.
42. Там же.
43. Там же.
44. Там же.
45. Там же.
46. Там же.
47. Там же.
48. Там же.
49. Там же.
50. Там же.
51. Там же.
52. Там же.
53. Там же.
54. Там же. С. 129.
55. Там же. С. 131.
56. Там же.
57. Там же.
58. Там же.

Примечания

1. См.: *Амирагова Л., Кордо Н.* Театр без актера?//Комсомольская правда. 1968. 8 сент.
2. См.: *Бояджиев Г.* Стая молодых набирает высоту//Советская культура. 1965. 3 апр.
3. См.: *Кречетова Р.П.* Любимов//Портреты режиссеров. Вып.2.М., 1977. С.124.
4. Там же. С.125.
5. *Крымова Н.А.* Три спектакля Юрия Любимова//*Крымова Н.А.* Имена. М., 1971. С.159.
6. Там же. С.146.
7. Там же.
8. Там же.
9. *Головашенко Ю.* Не старше двадцати//Театр. 1966. № 1. С.30.
10. *Зингерман Б.* Заметки о Любимове//Театр. 1991. № 1. С. 52.
11. Там же. С.48.
12. *Комиссаржевский В.* Станиславский и Брехт //Комиссаржевский В. Театр, который люблю. М. 1981. С.29,
13. *Штейн А.* Что есть драматургия?//Драматургия и время. М. 1974. С.43,44.
14. *Любимов Б.Н.* О сценичности произведений Достоевского//М. 1981. С.56.
15. *Вишневская И.* Жизнь и сцена//Театр. 1971. № 10. С.22.
16. *Гончаров А.А.* Режиссерские тетради. М. 1980. С.328-329.
17. *Демидова А.С.* Вторая реальность. М. 1980. С.78.
18. *Калмановский Е.С.* Книга о театральном актере. Л. 1984. С.163.
19. Там же.
20. *Крымова Н.А.* Три спектакля Юрия Любимова// *Крымова Н.А.* Имена. С.171.
21. См., например: *Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. Л.,1988. *Калмановский Е.С.* Книга о театральном актере. Л.,1984.
22. *Вишневская И., Литвиненко Н., Максимова В.* Русский театр//Советское актерское искусство. 50—70-е годы. М.,1982. С.69.

23. *Зайонц М., Макарова Г.* Алла Демидова// Театр. 1970. N11. С.129.
24. *Вишневецкая И., Литвиненко Н., Максимова В.* Русский театр//Советское актерское искусство. 50—70-е годы. М.,1982. С.73.
25. Там же.
26. Там же. С.80.
27. См., например: *Любимов Ю.П.* Слово главным режиссерам//Театр. 1965. № 4.С.60.
28. *Кречетова Р.* Любимов//Портреты режиссеров. М., 1977. С.140.
29. *Фоменков С.* Мастера поэтического цеха//Вопросы театра. М.,1983. С.87.
30. *Гаевский В.* Славина//Театр. 1967. № 2. С.75.
31. Там же.
32. Там же. С.78.
33. Там же.
34. Там же. С.75.
35. Там же.
36. Там же. С.76.
37. Там же. С.75-76.
38. Там же. С.77.
39. Там же. С.76-77.
40. Там же. С.75-76.
41. *Макарова Г.* Зинаида Славина — Ниловна//Театр. 1969. № 10. С.31.
42. Там же.
43. *Смехов В.* Мои товарищи — артисты//Аврора. 1980. № 5. С.94.
44. *Шах-Азизова Т.* (Слово театральным критикам)//Театр. 1971. № 1. С.25.
45. *Образцова А.* Из острых углов//Театральная жизнь. 1973. № 10. С.26-27.
46. *Беньяш Р.* Две роли Аллы Демидовой//Аврора. 1975. № 4. С.54.
47. Там же. С.54, 55.
48. *Гаевский В.* Славина//Театр. 1967, № 2. С.75.
49. Там же.
50. Там же.
51. Там же.
52. *Образцова А.* Из острых углов//Театральная жизнь. 1973. № 10. С.27.
53. *Зайонц М., Макарова Г.* Алла Демидова//Театр. 1970. № 11. С.127.
54. Там же. С.129.
55. Там же. С.131.
56. *Бартошевич А.* Живая плоть трагедии//Советская культура. 1971. 14 дек.
57. *Бачелис Т.* Гамлет-Высоцкий//Вопросы театра II. М., 1987. С.126.
58. *Барбой Ю.М.* Структура действия и современный спектакль. Л.,1988. С.120.

59. Там же.
60. Там же. С.121.
61. Там же.
62. Там же. С.107.
63. Там же. С.102.
64. Там же. С.107.
65. Там же.
66. Там же.
67. Там же. С.101.
68. Там же.
69. Соловьев С. Маленькое канотье для Леонида Филатова//Искусство кино. 1983. № 3. С.65.
70. Там же. С.67.
71. Зингерман Б. Заметки о Любимове//Театр. 1991. № 1. С.49.
72. Там же. С.51.
73. Кречетова Р. Любимов//Портреты режиссеров. С.139.
74. Там же. С.140.
75. Там же. С.158.
76. Там же. С.150.
77. Крымова Н. О Высоцком//Аврора. 1981. № 8. С.99
78. Смахов В. Записки на кулисах//Юность. 1974. № 3. С.73.
79. Крымова Н. О Высоцком//Аврора. 1981. № 8. С.100.
80. Соловьев С. Маленькое канотье для Леонида Филатова//Искусство кино. 1983. № 3. С.65.
81. Зингерман Б. Заметки о Любимове//Театр. 1991. № 1. С.51.
82. Там же. С.56.
83. Там же.
84. Кречетова Р. Любимов//Портреты режиссеров. С.137.
85. Там же. С.139.

Мальцева Ольга Николаевна

Актер театра Любимова

Издательство ЛенНар

Формат 60x84/16. Офсетная печать. Тираж 1000 экз.
Заказ №3768 Типография газеты «На страже Родины»

T1 (M) 14

M 215