

СЕРИЯ • АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ •

# Юрий ЛЮБИМОВ

Режиссерский  
метод

ОЛЬГА МАЛЫЦЕВА

Золотой фонд  
актерского  
мастерства



**Ольга Мальцева**  
**Юрий Любимов.**  
**Режиссерский метод**

*Текст предоставлен издательством*  
*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=433382](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=433382)*  
*Юрий Любимов. Режиссерский метод: АСТ; Москва; 2010*  
*ISBN 978-5-17-067080-2*

**Аннотация**

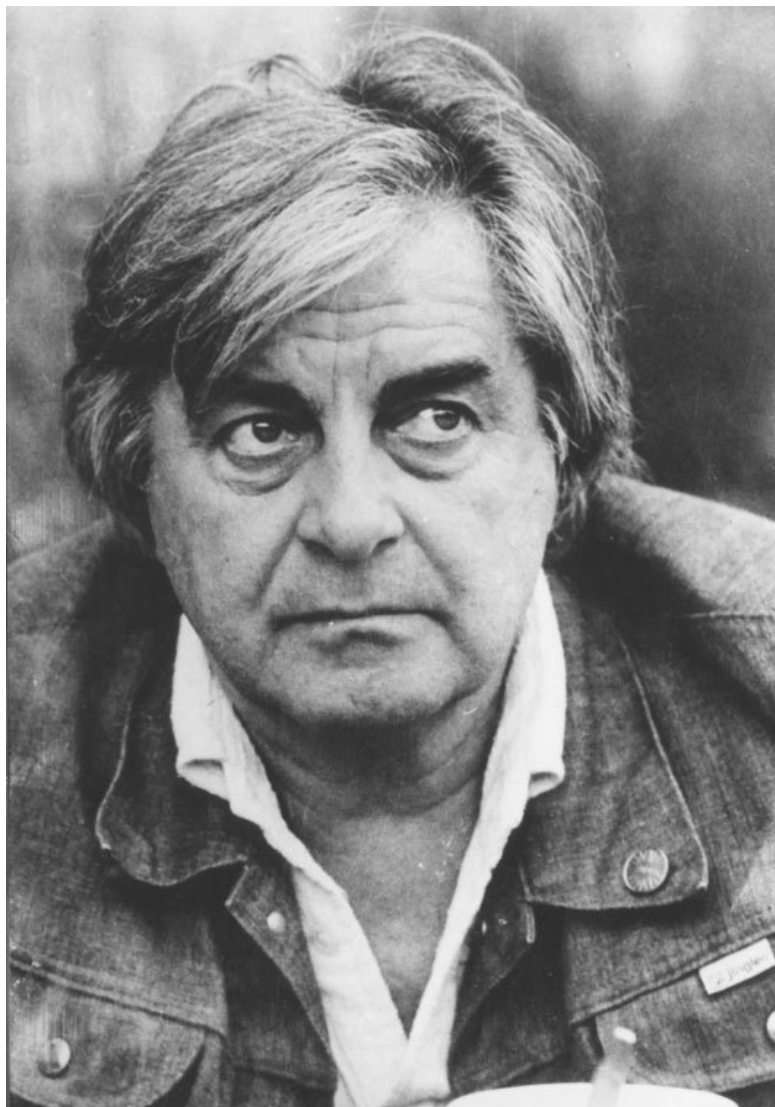
Книга посвящена искусству выдающегося режиссера XX–XXI веков Юрия Любимова. Автор исследует природу художественного мира, созданного режиссером на сцене Московского театра драмы и комедии на Таганке с 1964 по 1998 г. Более 120 избранных фотографий режиссера и сцен из спектаклей представляют своего рода фотолетопись Театра на Таганке. *2-е издание.*

# Содержание

От автора	7
Начало...	14
«Добрый человек из Сезуана» – генетический код художественного мира Таганки	15
Первый спектакль и эстетика театра	15
Знаки условности	17
Зрелость любимовской режиссуры	18
Принцип открытой игры	21
Музыка спектакля	25
Приращение смысла в процессе действия	26
Открытость конфликтам и противоречиям жизни	30
Искусство как возможность гармонии в мире, творчество как модель свободы	32
Часть I	34
Материал	35
Литературный материал	36
Поэтические представления	36
Драматургический материал	37
Благодатный источник прозы	38
На новом витке	40
Преобразование эпизодов литературного происхождения	42



**Ольга Мальцева  
Юрий Любимов.  
Режиссерский метод**



## От автора

Московский театр драмы и комедии на Таганке едва ли не с открытия, состоявшегося в 1964 году спектаклем «Добрый человек из Сезуана», стал «эпицентром свободолобивой интеллигенции» (А. Вознесенский). А с конца шестидесятых годов, когда было «покончено» с «Новым миром» А. Твардовского, созданная Юрием Любимовым труппа оказалась, вероятно, единственным коллективом, работающим открыто, где жили не по советско-оруэлловским законам. Конечно, театр и его руководитель разделили судьбу страны, в которой лучшим, как водится, пришлось тяжелее всех. Правилom стали бесконечные «приемы» спектаклей, а точнее, их отвержения. Но огромный успех внутри страны и резонанс, который получило искусство Таганки за рубежом, вынуждали власть до определенного момента в какой-то мере считаться с театром. Кроме того, Любимов, подобно Твардовскому, владел своеобразным механизмом отношений с чиновниками в условиях тоталитарного строя. Другое дело — чего это стоило режиссеру. Так в условиях коммунистического режима, понемногу подтачиваемого внутренней демократической, либеральной и диссидентской оппозицией, театр сумел продержаться в течение восемнадцати лет.

Однако годами копившееся напряжение, постоянные нападки на театр, запрет спектакля «Владимир Высоцкий», по-

священного памяти поэта и актера, в 1981 году, вслед за ним – «Бориса Годунова» в 1982, а также тянувшийся уже пятнадцать лет конфликт вокруг спектакля «Живой» по повести Бориса Можаева – заставили режиссера в момент кризиса власти пойти на обострение отношений с ней, избрав резко ультимативную тактику. Но тот же кризис власти побудил московских сатрапов, как оказалось – во вред себе, отправить Любимова вслед за Андреем Синявским, Виктором Некрасовым, Александром Солженицыным, Мстиславом Ростроповичем, Иосифом Бродским – вытолкнуть его из страны. Режиссер оказался в вынужденной почти шестилетней эмиграции, продлившейся до 1988 года. Реально, до возвращения гражданства, она длилась дольше. Ведь за время своего отсутствия всемирно известный режиссер был не только уволен с работы, то есть отстранен от руководства созданным им театром, но и лишен гражданства. Тогда как остальной мир, по замечанию западной прессы, был облагодетельствован его изгнанием.

Как бы круто ни изменялась судьба театра и его руководителя, постоянным остается одно: перед нами Искусство. И критерий здесь один – уровень художественности. Любопытно в связи с этим признание Любимова о его самочувствии после запрета в 1968 году «Живого», когда режиссер «очень переживал» за Бориса Андреевича Можаева, «даже больше, чем за себя»: «Спектакль закрыли, а я не горевал. Что дало мне силы? Мне дало силы, что при этом закрытии мои



товарищи, актеры, безукоризненно работали при пустом зале, когда сидели люди, которые умертвляют искусство, значит, умертвляют душу своего народа. Мне было весело. И силы мне давало только одно: высокая художественность». А прозвучало это признание в момент обсуждения очередного «неугодного» спектакля – «Владимир Высоцкий» (протокол обсуждения ныне опубликован). Да, произведения Любимова всегда в высшей степени актуальны. Но эта актуальность обеспечена прежде всего их художественным уровнем. Режиссер всегда высказывается в своих спектаклях как гражданин и «просто» человек, но одновременно, а может быть, и во-первых – как художник.

Известно, что политическое безвременье не было театральным безвременьем. Таганка достигла своего триумфального успеха, когда работали «Современник» Олега Ефремова, БДТ Георгия Товстоногова, театр Анатолия Эфроса в Ленкоме и на Малой Бронной. Кроме того, благодаря гастролям многочисленных трупп отечественный зритель познакомился с достижениями современного зарубежного театра, в том числе с вершинами его режиссуры, такими, как Питер Брук и Джорджо Стречлер. Вот реальный исторический фон, на котором Театр на Таганке стал крупнейшим явлением художественной жизни.

Театр Любимова – это не только Таганка. Режиссер работал и продолжает интенсивно работать за рубежом. В свое время и в эту часть его деятельности вмешалось коммуни-

стическое «начальство». Чего стоила одна только заваруха, организованная «Правдой» в 1978 году вокруг предполагавшейся постановки в Париже оперы «Пиковая дама». На сегодня количество спектаклей, созданных режиссером за границей – драматических, а также русской и зарубежной оперной классики и опер современных зарубежных композиторов – сопоставимо с количеством его таганковских постановок. Причем, по свидетельству зарубежной прессы, к опере он перешел «с завидным успехом», что не часто происходит с режиссерами драматического театра.

По возвращении Любимов проявил свойственную ему потрясающую волю, он восстановил и «Высоцкого», и «Годунова», и «Живого», которые вышли, наконец, к зрителю, поразив современностью их звучания. Событием стал и поставленный затем «Пир во время чумы». Но театру суждено было снова пережить испытание драматическими обстоятельствами. Между тем, несмотря на перипетии, связанные с расколом труппы, а также чудовищное вмешательство прессы во внутренний конфликт театра, лишь раздувающее скандал, режиссер ставит новые спектакли.

В новое время Любимов остается самим собой. Он, как прежде, чуток к происходящему в стране. Режиссер всегда обращался к классике или лучшим произведениям современной отечественной поэзии и прозы. И продолжает выбирать для постановок на Таганке лишь высокую литературу, «вычитывая» в ней как остроактуальные, так и вечные про-

блемы. Есть новое. Например, в «Живаго (Доктор)» и «Медее Еврипида», оставшихся неоцененными. В первом из них возникла своеобразная лирическая исповедь режиссера. Дорогого стоит постановка древнегреческой трагедии – редко-го материала на отечественной сцене и еще реже удающегося ей. Прежде Любимов обращался к «Электре» Софокла. Но успеха добился, на мой взгляд, именно в «Медее».

Любопытнейший диалог с Достоевским получился в «Подростке» и «Братьях Карамазовых».

В тридцать пятый год существования театра режиссер выпустил один за другим спектакли «Марат-Сад» по пьесе П. Вайса и «Шарашка» по главам романа А. Солженицына «В круге первом».

Будто, действительно, «хвалу и клевету приемля равнодушно», режиссер изо дня в день ведет свои удивительные репетиции. Гениальный современник. Один из неоспоримых лидеров в мировом театре нашего столетия. Автор собственной театральной системы, создавший впечатляющий ряд сценических шедевров. Режиссер, который восстановил и значительно развил оборванную было мейерхольдовскую традицию, во многом определив пути театрального искусства двадцатого века.

Театр Любимова – идеи и темы Любимова. Поэтика и стиль его спектаклей. Особый художественный мир. Природе этого мира, по-своему цельного, последовательно развивающегося – и посвящена эта книга. Материалом исследова-

ния стали спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке с 1964 по 1998 год. Постановки, созданные режиссером за рубежом, не рассматриваются.

Почему – «поэтический театр Юрия Любимова»? Часто театр называют поэтическим, если его репертуар состоит из произведений, написанных стихами. Применяют словосочетание «поэтический театр» и как оценочную категорию, желая выразить высокое мнение о событии театральной жизни. В нашей книге это понятие используется для определения одного из типов театра. В таком качестве оно указывает на особое строение спектакля. Постигание закономерностей художественного мира спектакля – и является задачей настоящего исследования.

О Театре на Таганке немало писали, писали по-разному. Та часть театрально-критической литературы, которая помогла в работе, представлена списком в конце книги. Ссылки в тексте указывают на порядковый номер источника по списку цитируемой литературы и номер цитируемой страницы.

Книга подготовлена в стенах Российского института истории искусств в Петербурге, а начиналось исследование еще в Ленинградском театральном институте.

Созданию и выходу в свет этой книги помогли многие люди. Прежде всего я многим обязана моему учителю Юрию Михайловичу Барбою, а также Борису Осиповичу Костелянцу, ныне профессорам Петербургской академии театрального искусства. К счастью, согласился прочесть рукопись и сде-

лал важные замечания Юрий Петрович Любимов, за что я ему очень признательна. Благодарю главного редактора книгоиздательства «Всемирное слово» Александра Алексеевича Нинова, к сожалению, не дождавшегося издания книги. Полезными были советы и замечания рецензентов Светланы Георгиевны Сбоевой и Надежды Александровны Таршис. Мне помогали в работе библиограф Российской национальной библиотеки Ольга Иосифовна Лысяк, а также коллекционеры звукозаписей Тамара Федоровна Стороженко и Наталья Соколова. Благодарю фотографов Александра Викторовича Бутковского, Александра Иосифовича Стернина и других, чьи имена, к сожалению, остались не выясненными, кто создал фотолетопись театра, частично представленную в книге.

Мне повезло неоднократно посмотреть почти все спектакли Таганки, за исключением нескольких, быстро снятых из репертуара или запрещенных, как спектакль «Берегите ваши лица», а также наблюдать за репетиционным процессом при подготовке многих любимовских постановок. На этот зрительский опыт я и опиралась прежде всего в моей работе.

*Санкт-Петербург*

*Ольга Мальцева*

Начало...



# «Добрый человек из Сезуана» – генетический код художественного мира Таганки

## Первый спектакль и эстетика театра



Добрый человек из Сезуана (1964): *Сцена из спектакля*

Действие первого любимовского спектакля началось... с изложения «эстетической программы театра». Сейчас нас

интересует не ее содержание, мало что раскрывающее в реальной эстетике Таганки, а только сам факт размышлений театра о театральном искусстве. В момент после мгновенного отключения света на краю подмостков появилась группа актеров. Один из них под аккомпанемент двух гитар и аккордеона «воинственно и задорно (...) говорит о том, что время от времени надо искать театр, корни которого уходят в жизнь улицы – повседневный, тысячеликий земной театр, – и предупреждает нас, что именно такой театр нам сейчас будет показан (...), он снимает фуражку и почтительно кланяется Брехту (портрет которого справа на авансцене – О. М.). Все теперь стоят подтянутые, резко повернув головы к портрету. Минута молчания – дань уважения автору, – и спектакль начинается» [47, 144–145]. Все верно в этом описании. Кроме одного: «и спектакль начинается». Нет, спектакль уже идет.

А начался он в самый момент появления труппы на сцене. Зритель предвкушал встречу с героями спектакля. Во время создания «Доброго человека из Сезуана» привычно было увидеть в качестве таких героев сценически воплощенных персонажей пьесы. Но вопреки нашему ожиданию появились актеры. И уже действуют, так необычно начав спектакль. Исходный импульс драматического действия и был порожден вот этим напряжением, возникшим из противоречия между зрительским ожиданием и сценической реальностью. Другими словами – между обычной несвободой зрительской инерции и свободой творческого акта. Сразу



проявилась и одна из коренных черт новоявленного театра: непосредственное авторство зрителя (а не опосредованное, как обычно), его прямое участие в развитии драматического действия.

Изложение «эстетической программы» сразу ввело в ткань спектакля одну из подтем, один из мотивов, который будет развивать спектакль: мотив театра, а может быть, и более широко – искусства.

## **Знаки условности**

Мотив получил развитие и в особенностях средств театрального языка. Спектакль был насыщен танцами, пантомимой, точнее, ее элементами. В рамках драматического представления, каким оставался «Добрый человек из Сезуана», они воспринимались как отчетливый знак условности. Но и лишенная танцевально-пантомимических элементов пластика выглядела сочиненной. «Музыкальность» пластической формы отмечалась В. Гаевским в игре З. Сластиной. Однако строгая, с отчетливо выявленным ритмом, организация партитуры спектакля наделяла таким качеством игру всех актеров.

Необходимой в этих условиях оказалась и заведомо «сочиненная» речь. Да, З. Сластина даже «прозаические фразы Брехта (...) читает, как стихотворные» [23, 75–76]. Но для нас важно, что стихотворные ритмы, декламация, много-

численные песенные высказывания пронизывали спектакль в целом. Все это воспринималось как своеобразный полюс, противоположность «натуральной» речи (которую критики отмечали у актеров «Современника» и раннего Эфроса).

Любимов считает необходимым, чтобы актеры вели внутренний счет, как это делают музыканты. «Репетируя не только «Гамлета», а и другие спектакли, – рассказывал он, – я устанавливал с актерами музыкальную партитуру и заставлял, иногда просто технически даже, – ты не имеешь права вступать с текстом, не просчитав там 5–6 секунд: когда музыка войдет в тебя – ты начнешь продолжать дальше. (...) чтоб действительно прошла музыка через него и стала ему нужна» [56, 33].

Конечно, с подобной «искусственностью» языка был связан и пафос несогласия с официальными установлениями в стране, который сопровождал и применение большей условности, чем было принято и допущено в данный момент советской истории. И соответственно воспринимались те, кто совершали попытку выхода «за флажки», в данном случае – создатели спектакля. Однако самое существенное, что перед нами именно язык искусства и заведомое акцентирование этого в спектакле.

## **Зрелость любимовской режиссуры**

Удивляются обычно – и справедливо – зрелости люби-

мовской режиссуры, проявившейся в первой постановке, самому превращению известного актера Театра им. Вахтангова, любимца публики, в режиссера-профессионала. Но ведь поразителен и уровень исполнительского мастерства в этом первом спектакле, особенно если вспомнить о молодости труппы.

Подготовка высококлассного актера оказалась неотъемлемой составляющей любимовской режиссуры. Без этого просто не могла быть воплощена порой очень сложная, в том числе и технически, режиссерская партитура спектакля. Только задор и энтузиазм, нередко обеспечивающие успех студенческим и молодежным спектаклям, дело решить не могли. «Вообще подготовка в нашем театре (...) должна быть выше, чем в нормальных драматических театрах... – писала А. Демидова, – актер должен блестяще владеть пантомимой, голосом, играть (...) гротеск, шарж, балаган, фарс, трагедию, цирк, драму. На первых порах эти функции были разделены между разными актерами «Таганки»: пантомимисты делали пантомиму, музыканты только играли на инструментах и т. д., но постепенно «таганковский тип» актера соединял воедино все эти жанры» [33, 60]. Это свидетельство «изнутри» очень важно, к тому же в данном случае оно ничего не искажает.

Существенно, что здесь был не просто сам собой разумеющийся профессионализм, при котором на уровень мастерства уже не обращаешь внимание, как любят писать крити-

ки. Нет, здесь «обращаешь».



Добрый человек из Сезуана. *Шен Те* – З. Славина.

Мастерство не скрывают, его показывают, им гордятся. Что-то похожее происходит в балете, где аплодируют в том числе количеству и чистоте исполненных артистом фуэте. Или в цирке, где один из партнеров указывает зрителям на другого, как бы призывая не упустить ни одной мелочи и разделить с ним восхищение мастерством коллеги. Разумеется, здесь нет подобного прямого жеста. Но мастерство явно демонстрируется, а не подспудно существует. Это вид-

но и в нескрываемом внимании актера к партнеру, именно как к художнику, чье мастерство постоянно открыто оценивается им и вызывает ответный азарт – желание переиграть. Суть не в декларациях. Внешне дело нередко обстоит иначе. Режиссер добивается мастерства как непосредственной реальной составляющей образа. Реальной, но далеко не единственной в сложном создании актера и в спектакле в целом. И когда исполнитель это забывает, на репетиции незамедлительно звучит режиссерское, порой резкое: «не демонстрируйте свое мастерство».

Именно высокий класс мастерства, установка на игру и одновременно склонность к самоиронии, понимание того, что без низкого не бывает высокого и без смешного – серьезного, – порождают моменты, когда «много что умеющие актеры Таганки, вместе со своим режиссером, бравирюя, (...) специально придают своей игре оттенок самодетельного, любительского исполнения» [35, 39].

## **Принцип открытой игры**

Актеры делают отдельным объектом зрительского внимания и мастерство режиссера, ибо они не скрывают (или им не удастся скрыть) творческой радости от игры в остроумной, красивой, насыщенной смыслами мизансцене. Они ее опять-таки «преподносят» зрителю. В труппе царит своеобразный культ профессионализма, художнических умений. В

спектакле он является составляющей содержания. В моменты демонстрации мастерства действующим лицом становится именно актер как таковой, художник, мастер. Так получает продолжение и развитие мотив театра, мотив искусства.

В самом деле, вспомним, например, выход персонажа. Его походка – своего рода танец. На протяжении этих эксцентричных походочек-танцев, представлявших персонажей, успевали «выступить» и актеры. Это они придавали исполнению танцев красоту и легкость, открыто радовались им и увлекали артистизмом исполнения и самой радостью зрителей. Выходы персонажей становились одновременно парадом актерской виртуозности. Рядом с персонажем отчетливо возникал актер-художник. И точно так же звучащее творимое слово, музыку речи здесь именно «подавали». Спектакль был не просто красив, но еще и полон рефлексии по отношению к любому проявлению в нем красоты, художественного совершенства.

Все, о чем мы сейчас говорим, возникало и получало свой смысл в процессе непрерывно развивающегося драматического действия спектакля. В сложных драматических коллизиях во взаимодействии с другими составляющими по ходу становления целого происходило и развитие мотива театра.

Мы упомянули о своеобразии выходов персонажей. Но на его фоне становилось все заметнее сходство в рисунках «танцев»: ритм каждого из них был элементарен и механистичен. Персонажи оказывались полностью подчинены авто-

матически затверженной пластике, в точности воспроизводя ее, сколько бы раз ни выходили. Так, господин Шу Фу (И. Петров) продолжал следовать ей даже в момент своего любовного признания Шен Те. Жесткая предписанность движений сказывалась и в заданности траектории. Она была у всех одна: каждый вновь появившийся персонаж шел вдоль задней стены до середины сцены, поворачивался строго под прямым углом и направлялся по прямой к залу. Правила прямого угла не избежали ни боги с их смешными поворотами по команде Первого бога: «Повернулись! Пошли!», ни Ванг-водонос, ни Шен Те в сцене, где она разыгрывала пантомиму знакомства своего воображаемого сына с миром.

Зарегламентированность жизни персонажей виделась отчетливее по контрасту со свободно творящим актером или, например, с певцами-ведущими, людьми от театра, с их подчеркнутым достоинством человека-творца, которое проявлялось во владении пластикой, в красоте пения и даже просто в прямом взгляде в зал.

Свобода актера резче оттеняла присущие персонажу черты марионетки. Но эта кукольность, в свою очередь, напоминала о том, что сам актер «всего лишь» играет. Вообще спектакль постоянно «разоблачал» себя как искусство, не уставал напоминать, что это все – «только» игра.

Действительно, театр не маскировался. Он явился открыто, и демонстративно открыто, – именно искусством. А началось все, мы помним, с розыгрыша-подмены, когда вместо

персонажей на сцену вышли актеры. В эпизоде, последовавшем за декларацией программы, участники спектакля прямо возвестили о своем намерении играть. Заявка была даже утрированной. «Актеры будто решили передразнить тех, кого играли. «Как ваша соседка изображает домохозяина», – сказано было про это во вступлении» [47, 145].

В план игры постоянно переводили происходящее: сосуществование актера и персонажа, их взаимопереходы, да и сама подчеркнутая условность средств языка не давала забыть об откровенно игровом характере действия. А о том, что все это игра именно для нас, прямо свидетельствовало общение героев спектакля «через зал», глядя в глаза зрителю. С игрой в оркестрик, который состоял из двух музыкантов, была связана музыка спектакля. Оркестрик не скрывался в оркестровой яме, а играл, находясь на авансцене, что в момент выхода спектакля выглядело совсем не обычным и потому также обнажало игровой характер происходящего.

Открыто лицедействовали актеры, игравшие музыкантов. Они одновременно оказывались своеобразными ведущими, входили в прямой контакт со зрителями, испытующе вглядывались в зал, следя за нашей реакцией. А то вдруг из музыкантов превращались в обитателей Сезуана. Например, один из них, не скрывая своей молодости, без грима, мог уморительно сыграть старого торговца коврами «способом элементарного внешнего передразнивания, как играют дети, изображая взрослых» [47, 150].



## Музыка спектакля

И сама музыка играла разные роли. Иногда создавала ритмизирующе-сопровождающий фон для пластики и речи персонажей. Но не сливалась с ними. В ней содержалось и отношение к происходящему. Даже в отдельных аккордах, которые брали музыканты, то и дело слышались смех, ирония, тоска или сочувствие. Иногда музыка «отходила» от нелепицы и несообразностей «Сезуана», разрываемого трагическими противоречиями, в мир высокой поэтической лирики, не предусмотренный пьесой, и тогда звучали песни на стихи Слуцкого или Цветаевой. Однако и этот мир сквозил трагизмом.

Многочисленные брехтовские зонги также вовлекались в общее игровое действие. В моменты их исполнения актеры не выходили специально из роли. Мерцание актер-персонаж сохранялось. Иногда сдвиг оказывался более отчетливым, как в образах музыкантов-ведущих, в чьем исполнении песен мы видели именно актерскую лирическую взволнованность и боль, отношение к происходящему. Порой возникала меньшая определенность, и зритель, видимо, был вправе думать, что, например, оборванцы, захватившие табачную лавку Шен Те, «как – то поумнели», исполняя «песню о дыме», «словно отстранились от самих себя, отодвинули от себя свою жизнь и посмотрели на нее со стороны» [47, 148].

А можно было воспринимать песню и как исполненную актерами, вышедшими из ролей. Театр ни здесь, ни в другие моменты не настаивал на одном.

## **Приращение смысла в процессе действия**

Значит, важнее для него многозначность, что естественно, поскольку это неотъемлемое свойство художественного образа. Одним из источников этой многозначности служат сами переходы актер-персонаж-актер... И уже только благодаря такому источнику содержание в любом временном срезе спектакля не точечное, оно всегда – поле.

Принцип сосуществования и постоянных взаимопереходов, столь значимых в актерской игре, обнаружился и в декорации. Оказавшиеся под рукой у постановщика несколько студенческих столов были для нас то самими собой, то тем, что в данный момент они «играли». А порой мы видели то и другое одновременно.

Режиссер не случайно любит повторять, что Таганка – театр грубый. Театр знает себе цену. В то же время с самого первого спектакля он сознает ограниченность, простоту и грубость своих средств, не скрывает этих качеств и с юмором обыгрывает их.

Игра вроде бы переводила все в несерьезный насмешливый тон. Насмешкой над собой и зрителями была пронизана и мизансцена самозабвенной игры актеров в фабрику: меха-

нически-ритмичное постукивание руками по коленям вместе со скандированием повторяющейся строчки «А ночь уж на носу».

И другая мизансцена – увлеченной игры актеров, исполнивших роли оборванцев: она состояла в том, чтобы каждый вновь прибывший в лавку Шен Те сумел подвинуть уже сидящих на переполненном станочке и устроиться сам.

Но незаметно мизансцена становилась самодостаточной. Участники будто «заигрывались». В этот момент казалось, больше не существует ничего. Происходил как бы отрыв от фабулы, «взрыв» действия. Шла концентрация содержания, изменялось его качество. В первом из названных эпизодов – который раз в спектакле – перед зрителем был человек-марионетка. В другом – образ едва ли не дарвиновской борьбы за существование. Подобные метаморфозы случались со многими эпизодами. Вспомним ряд выходов персонажей на сцену. Они обнаруживали собственное содержание, не зависящее даже от того, например, куда именно персонажи шли в соответствии с фабулой. И, как мы видели, также были точками сгущения смысла. Здесь в качестве автономного выступал сам выход персонажей, особенности их походки-танца и траектория движения. Другими словами, пластика становилась самостоятельным содержательным элементом.

То же самое происходило с музыкой и речью. То есть каждый элемент языка высказывался самостоятельно и в таком качестве участвовал в создании отдельных частей спектакля

или даже спектакля как целого.

Буффонада, вызов игры всякий раз оборачивались вещами отнюдь не шуточными. Спектакль получался грустным. Веселый игровой азарт не исчезал, но устройство «сезуановского мира» приводило к тому, что игра вновь и вновь срывалась в трагедию.



Добрый человек из Сезуана. Жена торговца коврами – Т. Жукова

## **Открытость конфликтам и противоречиям жизни**

Катастрофичность человеческой жизни в этом мире проявлялась не только в марионеточности его обитателей. Он постоянно теснил, почти выталкивал человека. Драматизмом сквозила сама организация пространства. Оно было практически пустым. При этом «лавка» ютилась слева у авансцены на небольшом пятачке. А «дому» Шен Те (в начале спектакля) вообще не нашлось места, он занимал «нулевое пространство». Это был тот самый портрет Брехта, из-за верхнего края которого героиня и выглядывала, разговаривая с Водоносом о богах. Да и передвигалось большинство персонажей лишь в отведенном месте по одной строго установленной траектории. Своеобразным символом стесненности человека в мире прозвучал эпизод наводнения лавки бездомными.

Шен Те и водонос Ванг, на первый взгляд, были более свободны, чем остальные. Но их свобода оказывалась свободой мечущихся в пустом пространстве неприкаянных людей, тщетно взывающих к залу. Они выглядели такими непоправимо одинокими и беззащитными, что бесполезным казалось даже искать причины этого. Раздвоение Шен Те не помогало ей. А для зрителя оно становилось частью сквозного на протяжении спектакля мотива подмены, двойниче-

ства, соскальзывания, превращения одного в другое, оборотничества. Мотив проявился и в постоянных мерцаниях, взаимопереходах актера и персонажа, трагического и комического, грубого и возвышенного, в постоянном обнаружении того, что одно и то же – не одно и то же (скажем, пластика, например, танец, обнаруживает свободу актера и несвободу персонажей) и т. д.

Мы говорили пока о пространстве, в котором действовали персонажи. Но в спектакле возникало и другое пространство, в нем действовали актеры. Эти два пространства то сменяли друг друга, то сосуществовали, взаимодействуя так непредсказуемо, сложно, прихотливо, свободно и легко, как это обычно бывает в воображении и фантазиях. Спектакль и воплощал мир режиссерского воображения. В нем нашли место и сфера искусства, и непосредственно выраженный режиссерский взгляд на него, и видение режиссером реальной действительности. Причем речь шла не только о социуме. Организация сценического пространства, скорее, представляла особенности восприятия режиссером отношений человека с мирозданием, и восприятия трагического.

Может быть, развязкой без катарсиса стал танец Шен Те. Одинокая хрупкая женская фигурка в фате. Казалось – одна в огромном бесконечном, куда ни брось взгляд, пространстве. Лишь несколько па. Потерянно озираясь, медленно повернулась вокруг себя под бесстрастный песенный аккомпанемент музыкантов-ведущих.

*В беленьких туфельках вдоль по бульвару...*

И возникала одна из самых пронзительных театральных страниц о напрасной женственности, об одиночестве.

Лишь продолжением этой развязки служило все, что происходило потом. В том числе рвущееся к надежде, но полное безнадежного отчаяния финальное высказывание труппы:

*О публика почтенная моя!*

*Конец неважный. Это знаю я...*

*Плохой конец заранее отброшен.*

*Он должен,*

*должен,*

*должен быть хорошим.*

Автор постановки явно не разделял брехтовского социального оптимизма.

## **Искусство как возможность гармонии в мире, творчество как модель свободы**

Спектакль выбрал сочиненный режиссером мотив театра. Но провозглашая едва ли не всемогущество искусства, взмывая к сферам вечного и высокого, представляя искусство как возможность гармонии в мире и творчество как модель свободы, театр отнюдь не проповедовал уход от действительно-



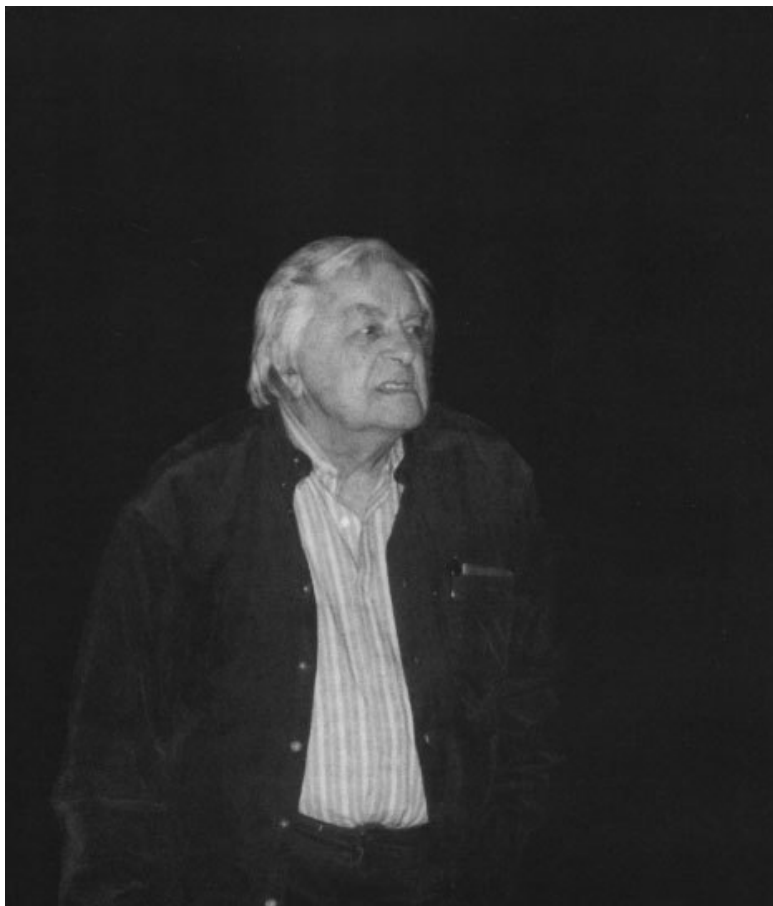
сти и не предлагал искусство в качестве панацеи.

Предложенные режиссером высокие критерии, в свете которых предстали все «обитатели Сезуана», обнаруживали глубокую гуманистичность его мироощущения. Ведь критерии эти он искал в художнике-творце – одном из высших проявлений человеческого потенциала. Одновременно режиссер насытил спектакль иронией, в том числе – по отношению к искусству, в частности – к собственному театру.

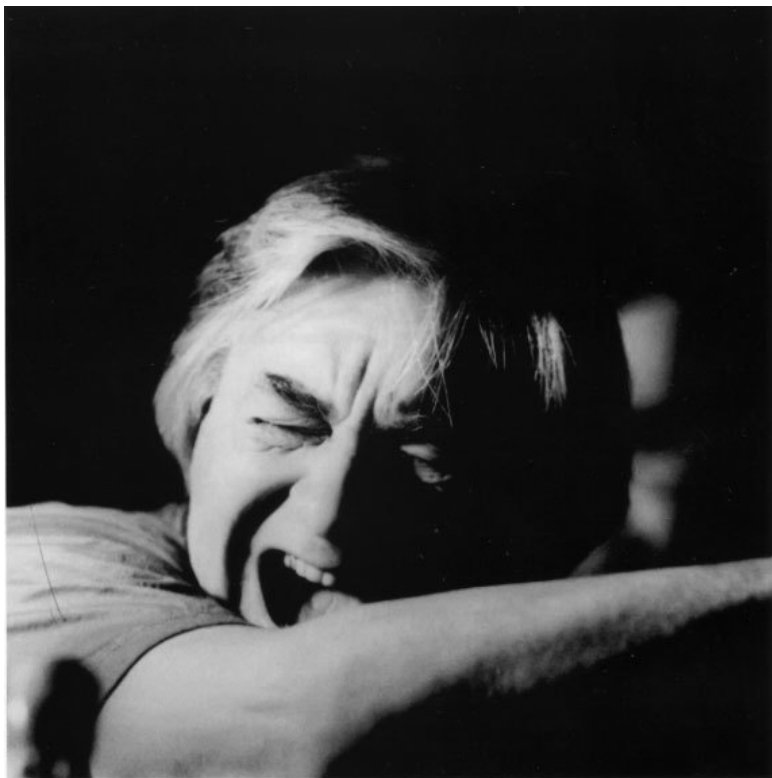
*Сегодня видно, что в этом глубоком и ярком первом высказывании режиссера содержался и своеобразный генетический код богатого, сложного, полного трагических коллизий художественного мира, который мощно развернулся во всей совокупности таганковских спектаклей.*

# **Часть I**

## **О композиции**



# Материал



# Литературный материал

## Поэтические представления

В первые годы жизни Театра на Таганке значительное место в его репертуаре занимали поэтические представления. Вспомним «Антимиры» (1965), «Павшие и живые» (1965), «Послушайте!» (1967). Чем же они привлекли режиссера? В 1966 году Любимов говорил: «...наша драматургия отстает от поэзии в умении ставить и разрешать насущные проблемы времени»[54]. Но поэтические представления изначально строились таким образом, что никогда не сводились к «поэзии». Стихи, прозу, песни и т. д. выбирал сам режиссер. И, создавая спектакль, он руководствовался собственными ассоциациями, был подлинным автором сценического действия, причем в движении от «Антимиров» к «Послушайте!» – все более свободным автором.

Образный мир «Антимиров» еще довольно непосредственно следовал за стихами А. Вознесенского; в спектакле режиссера больше всего занимали поиски сценических средств, которые воплотили бы готовые образы поэта, при этом многое элементарно иллюстрировалось. Но уже здесь Любимов не желал отбрасывать собственные ассоциации, связанные с миром, вдохновившим Вознесенского, он актив-

но и целенаправленно вводил их в спектакль.

Для создания «Павших и живых» были использованы стихи разных поэтов, кроме того, в спектакль вошли новеллы, песни, зонги, пантомимы.

В еще большей степени разнородным оказался материал поэтического представления «Послушайте!». Тут были не только стихи Маяковского, но и многочисленные сценические воплощения большого документального материала, в частности, стенограмм диспутов, критических статей, посвященных творчеству поэта, текстов выступлений Маяковского.

«Народное представление в двух частях с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой», как указывалось в программке спектакля по книге Джона Рида, не было связано со стихами. Тем не менее, «Десять дней, которые потрясли мир» – едва ли не образцовое «поэтическое представление».

## **Драматургический материал**

Входили в любимовский материал и пьесы. Сначала был Брехт: «Добрый человек из Сезуана» (1964), «Жизнь Галилея» (1966), затем последовали «Тартюф» Мольера (1968), «Гамлет» Шекспира (1971), «Турандот, или Конгресс обелителей» Брехта (1979), «Три сестры» Чехова (1981), «Борис Годунов» Пушкина (1982/1988), «Пир во время чумы» Пушкина (1989), «Самоубийца» Эрдмана (1990), «Электра»

Софокла (1992), «Медия Еврипида» (1995), «Марат-Сад» П. Вайса (1998).

Спектаклей, построенных на чисто драматургическом материале, – из более чем тридцати работ Театра на Таганке – всего двенадцать.

Во времени, как видно из хронологии премьер, пьесы распределяются довольно равномерно. Так что о какой-то «количественной» тенденции говорить трудно. Здесь требуется качественное рассмотрение, которое нам еще предстоит. Пока же заметим, что многие из поставленных пьес многоэпизодны, то есть прямо напоминают излюбленную Любимовскую форму. Но и конструкции остальных спектаклей, поставленных по пьесам, также оказались на Таганке своего рода вариациями монтажа эпизодов.

## **Благодатный источник прозы**

Пьесы ставились не часто, но режиссер обращался к ним в разные периоды своего творчества. А вот «поэтические представления» лидировали только в первое пятилетие. Видимо, это не случайно. Чем сильнее было стремление Любимова понять личность в сложных связях с окружающим миром, тем естественней становилось обращение театра к прозе. Именно проза после поэзии оказалась для режиссера наиболее благодатным источником вдохновения.



Жизнь Галилея. *Галилей* – В. Высоцкий; *Мальчик* – Л. Комаровская.

Первым на сцене Таганки был инсценирован «Герой нашего времени» М. Лермонтова (1964). Вслед за ним последовала целая серия повестей и романов: «Живой» Б. Можая (1968/1989) «Мать» М. Горького (1969), «Час пик» Е. Ставинского (1969), «Что делать?» Н. Чернышевского (1970), «А зори здесь тихие...» Б. Васильева (1971), «Деревянные кони» Ф. Абрамова (1974), «Пристегните ремни» Г. Бакланова (1975), «Обмен» Ю. Трифонова (1976), «Мастер и Маргарита» М. Булгакова (1977), «Перекресток» В. Быкова (1977), «Преступление и наказание» Ф. Достоевского (1979), «Дом на набережной» Ю. Трифонова (1980),

«Доктор Живаго» Б. Пастернака (1993), «Подросток» (1996) и «Братья Карамазовы» (1997) Ф. Достоевского, «В круге первом» А. Солженицына (1998).

## **На новом витке**

Длительная работа с прозой не означала, однако, отказа от других литературных жанров. В 1971 году последовало обращение к пьесе пьес – шекспировскому «Гамлету», а в 1973 был поставлен спектакль «Товарищ, верь...». Последний обозначил новый уровень поэтического представления, если вообще числить спектакль по этому «разряду».

Первым постановкам Любимова была свойственна резкость красок и своеобразная однотонность; в «Товарищ, верь...» палитра художника становится более широкой. Маяковский в середине шестидесятых помог режиссеру заявить о своем видении времени. В первой половине семидесятых годов, чтобы выразить новую, существенно усложнившуюся эпоху, потребовалось обращение к личности не только такого масштаба, но и такого типа, как Пушкин. Спектакль оказался – не случайно – своеобразной «энциклопедией» Театра на Таганке. Здесь было все: стихи и проза, художественная литература и документы, песни и эпизоды пьесы. Словесный материал как будто самым своим разнообразием призван был показать принципиальную позицию режиссера: вместо былой плоскостности – объемность, вместо од-



ной стороны жизни – ее многообразие, вместо жесткой точки зрения – смена точек зрения.

За Пушкиным последовал А. Островский (спектакль «Бенефис», 1973). На этот раз режиссер смонтировал в единой композиции несколько пьес. Соединив мотивы «Грозы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Женитьбы Бальзамина», «Леса», Любимов выстраивал широкую картину российской действительности, «где одновременно существуют, точно так, как они существовали в России, и Катерина, и Глумов, и Бальзамино, и Кулигин, и Крутицкий, и Несчастливцев, и Кабаниха» [44,156]. Разумеется, такая конструкция не предполагала раскрытия всех связей, существующих в пьесах Островского. Здесь возникала иная целостность, обнаруживался «общий ход вещей, определяемый тенденцией социальных процессов, который влияет на героев, по-разному сказывается на их судьбах. Вот этот-то ход вещей и удалось передать в «Бенефисе» Любимову, показать, как он воздействует на личность» [44,156].

В середине семидесятых – начале восьмидесятых годов Любимов работал с разными авторами, близкими и противостоящими ему по творческому методу. Но сценические эквиваленты литературных произведений всегда оказывались внутренне близкими между собой. Какое бы литературное произведение ни брал режиссер, мир спектакля создавался по одним и тем же законам. Диапазон этих спектаклей многообразен и широк. От монологичности «Обмена» до по-

лифонии «Мастера и Маргариты». От лаконизма «Деревянных коней» до режиссерски насыщенного «Дома на набережной». Но и здесь, в прозе, — тот же дерзкий принцип обращения с литературным материалом. И здесь режиссер монтировал несколько произведений одного и того же автора. Таковы «Деревянные кони», включившие три повести Федора Абрамова: «Деревянные кони», «Пелагея» и «Алька»; и «Перекресток», композиция которого строилась из повестей Василя Быкова «Круглянский мост» и «Сотников».

В 1978 году режиссер поставил спектакль, тип которого в известном смысле не был новым для него — «авторские» спектакли не раз приносили ему успех. Спектакль посвящался Гоголю и собирал фрагменты из «Шинели», «Носа», «Записок сумасшедшего», «Портрета», из развязки «Ревизора», первого и второго томов «Мертвых душ», из драматических отрывков, «Выбранных мест из переписки с друзьями». Тут не было демонстрации умений, но свобода сочетаний впечатляла.

## **Преобразование эпизодов литературного происхождения**

Едва ли не с первых шагов Театра на Таганке литературный материал его спектаклей трудно было воспринять как нечто единое. Еще в 1969 году А. Анастасьев проницательно отметил, что для Любимова «драматургия не предшествует

режиссерской мысли, а существует неотрывно от нее, в едином процессе творчества» [3,12]. Первоначальное единство литературного источника в этом свете выглядит скорее умо-зрительным, чем реальным. Реальной единицей становится эпизод. Эти эпизоды, в связи с чрезвычайной пестротой ли-тературных произведений, попавших на сцену Таганки, и са-ми разного рода и типа. Среди них и целые стихотворения, и их фрагменты, и драматические сцены, и инсценированные куски повестей и романов. Нередко в композициях Любимо-ва можно встретить эпизоды литературного происхождения, которые даны как бы в обычном, традиционном виде. Нель-зя, однако, не видеть, что художественная логика Любимова часто и закономерно преобразует такие эпизоды, поворачи-вает их неожиданными сторонами.

### **«Послушайте!»**

В финале спектакля «Послушайте!» поэт выходил на свое последнее сражение. В основе этой заключительной сцены – подлинный факт – позорно известный диспут в институ-те им. Г. Плеханова. Вокруг поэта кривлялись, поэта обви-няли, над поэтом издевались. Становилось ясно, что самому поэту больше здесь делать нечего. Вот покинул сцену один из пяти актеров, представлявших за Маяковского. Второй... третий... четвертый, пятый. Каждый из пяти спускался со сцены, проходил между сценой и первым рядом и покидал зал... Зал, который вынудил его уйти.

Пять актеров, представлявших за Маяковского (в разное время среди них были В. Высоцкий, В. Золотухин, В. Смехов, Б. Хмельницкий, В. Шаповалов, Д. Щербаков), на протяжении спектакля менялись «местами», менялись мотивами. Хотя, яркие индивидуальности, они порой могли ассоциироваться и ассоциировались у зрителя с разными мотивами творчества или даже с разными ипостасями личности поэта. И это режиссер, конечно, предполагал. Но тема раскрывалась образом спектакля в целом. Что и было верно отмечено П. Марковым. Но объяснение этого факта представляется неверным: «Он как бы откровенно сознается в бессилии самого способного актера охватить бесконечно сложную личность поэта, так дорогую для него, Любимова. Он не знает актера, конгениального Маяковскому (...). И какие бы волнующие детали он ни находил, чтобы помочь исполнителю, он отступает перед решением целостного образа, предпочитая искать целостность во всем образе спектакля» [59,573].



*Послушайте! Маяковский – В. Смехов; Маяковский – В. Золотухин.*

Выбранный путь – следствие творческого метода режиссера, а не отсутствия подходящих актеров. Тема спектакля – поэт и мир, жизненная борьба поэта. Задача ее раскры-

тия не шире и не уже задачи создать образ поэта, она просто иная. И тема, как всегда это бывает у Любимова, разрешается всем образом спектакля, в создании которого участвуют и пять актеров, представляющих за Маяковского. Они выделяются в спектакле как выступающие «за» поэта, потому что все остальные – против. Пять – против абсолютно-го большинства остальных, как когда-то один – против всех. Можно предположить также, что назначение пяти артистов вместо одного исходило из замысла одной из сцен, например, финальной, о которой только что шла речь. Маяковский «уходит по частям» – это не только «маяковская» (из «Облака в штанах» или «Прозаседавшихся»), это любимовская метафора. Во всяком случае, данное решение для Любимова принципиально, ибо выбрано в соответствии с обычным для него принципом преобразования материала. Все это вынуждает не согласиться с П. Марковым.

Сюжет финальной сцены, разыгранной в духе публицистического, но обычного, жизнеподобного зрелища, как будто должен был быть сломан, повернут неожиданной (и трагической) стороной.

### **«Что делать?»**

Нетрудно увидеть, что материал, построенный «по вкусу» Любимова, используется режиссером без всяких попыток что-то непременно перекроить. В этом отношении показательна работа над романом Чернышевского «Что делать?».

Вторгающиеся в действие беседы автора с героями романа, с проницательным читателем, с публикой; прерывающие повествование сны Веры Павловны; личное присутствие автора романа, который открыто произносит свои суждения о происходящем, раскрывает суть общественных и эстетических взглядов; эти и другие особенности композиции романа Чернышевского оказались близки стремлению режиссера к «свободной» композиции. Роман «Что делать?» не мог заинтересовать режиссера как материал для обычной инсценировки, например, выстраивающей линию сюжета о новых людях. Но произведение будто приспособлено для инсценировки любимовским методом. И именно поэтому широкий документальный и критический материал, касающийся романа и его автора, был здесь как нельзя кстати: «расширение» сюжета исходило из его логики и структуры.

### **«Дом на набережной»**

Другими словами, вопрос не в том, насколько изменена композиция литературного источника, а в том, насколько эпизоды этого источника могут быть включены в иное, новое единство. Сюжет романа или повести, например, может стать частью более широкого сюжета, а может оказаться и общей канвой, на которую наложены режиссерские построения. Так случилось, в частности, с «Домом на набережной». Любимов много раз и сознательно уходит от поэтики и смысла повести, но ему удается создать новый сюжет, следуя ло-

гике, предложенной Юрием Трифоновым.

Рваная ткань трифоновской повести «Дом на набережной» не только не стала помехой, она, напротив, оказалась способной вобрать и многочисленные дополнительные построения.

На протяжении всего спектакля Глебов в зале или на авансцене, он один остается освещенным от начала и почти до конца действия. Воспоминания, как наваждение, обступают Глебова. Они проявляются из мрака забвения, и вдруг, как при вспышке молнии, четко обозначаются контуры событий прошлого и лица, лица, лица... Один за другим возникают образы, и вырисовывается широкая подробная картина эпохи.

Восприятие режиссером эпохи как «бесовской» (подобно Гоголю, Достоевскому, Булгакову) определило жанр спектакля: фантасмагорические сновидения, нереальные, призрачные воспоминания. Любимовская композиция кажется созданной для этого жанра.

Прежде всего жанр выдержан в решении пространства. Огромная стеклянная стена на авансцене отделяет сценическое пространство от зрительного зала. При открывании двери, расположенной чуть правее этой стены, возникает лифт. Этот высвечиваемый перенасыщенный пятачок, где чаще всего появляются персонажи, противопоставляется огромной пустоте черного пространства за стеной (художник Д. Боровский). Это неоднородное, постоянно изменяющее-



ся пространство живет в спектакле сложной жизнью. Блики, мерцания, отсветы. Чернота пространства, разрываясь, то поглощает, то на время являет нам людей.

Оно же являет герою и многочисленные «хари», «рожи» персонажей спектакля, сдвигающие происходящее в сторону нереальности, дьявольщины. Одна из них – бледное, освещенное верхним светом, высокопоставленное «лицо» Шулепникова-старшего, сурово допрашивающего Глебова-школьника. Глебов-старший, внимающий миражу из прошлого, спешит оправдаться: «Ну, я, разумеется, ничего не сказал», – «Сказал, сказал», – спокойным, не терпящим возражений тоном, жутко кивая, изрекает «лицо». Это звучит, как у Достоевского: «Убийец!» – «Но я не участвовал», – не отступает Глебов-старший. «Ты не участвовал, ты из дверей глядел», – проступает из тьмы, сквозь стекло Левкино лицо.

Порой память устраивает странные нагромождения. И тогда приходит одноклассник Левка Шулепа: «Алгебру провернем?» – но почему-то пьяный, как мебельный подносила из начала спектакля.

В момент неотвязных наваждений о кампании против профессора Ганчука вспомнилось, как смерть бабы Нилы освободила Глебова от необходимости идти на собрание и выступать там. «Какая удачная смерть», – прозвучит дьявольская ирония проступившего из мрака Неизвестного.

Что-то необъяснимо дьявольское было и в лице с «буль-

дожьей челюстью» в сцене вечеринки у Ганчука. Освещенное лицо в профиль медленно ползло вниз за стеклом. Лица остальных участников вечеринки тоже медленно ползли вниз. Остановившись, «рожа» резко поднималась. Вслед за ней поднимались и остальные.

Друзяев как характерная фигура эпохи появлялся в спектакле не раз. Этот – из главных дьяволов. Именно ему театр «поручил» цитировать введенные в спектакль строки из документов, связанных с литературной политикой разных лет. Цитаты были вмонтированы в глебовские воспоминания о травле Ганчука. «Ударить по рукам!.. Вбить осиновый кол!.. Заушательским нападкам подвергались...» – истерически изрыгала «харя» со страшным оскалом.

Жизнь сознания героя не только не сокращалась в спектакле – она парадоксально и чудовищно преувеличивалась. Но этот изначальный гиперболизм помогал режиссеру сразу в нескольких отношениях. С одной стороны, возникал резкий смысловой скачок: по мнению Любимова, Глебов – на самом деле своего рода «богатырь». С другой стороны, масштаб, созданный режиссером, позволял вместить в сознание, в воспоминания героя то, что, согласно Трифонову, вместиться туда заведомо не могло, давал возможность раздвинуть рамки композиции. Наконец, эта форма, насыщенная собственно режиссерскими смысловыми рядами, сама метафоризировалась, начинала играть множеством столь важных для режиссера значений.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.