

АШОТ ГРИГОРЯН

Э
Т
О
Т

ЧУДНЫЙ

Т
Е
А
Т
Р

МОСКВА
2014

12+

Ашот Левонович Григорян

Этот чудный театр...

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=50822599

SelfPub; 2025

Аннотация

Книга включает записки и размышления зрителя театральных спектаклей Юрия Петровича Любимова. При составлении записок был использован архив книг, статей, аудио- и видеодокументов, который автор собирал долгое время. Книга оформлена уникальными авторскими фотографиями, сделанными в 2011-2014 гг.

Содержание

Пролог	5
«Таганка, все ночи, полные огня...»	6
Любимов	8
Режиссёрский метод	14
Начало	25
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Ашот Григорян

Этот чудный театр...

Каталин Любимовой от благодарного зрителя театра

Пролог

Я не театральный критик и не искусствовед, не филолог и не журналист. Я – зритель, и постановки Юрия Любимова мне интересны как зрителю. И в моём понимании роль зрителя гораздо значительнее: в конечном итоге спектакль адресован именно ему.

Со временем от театра остаются воспоминания и в лучшем случае – то влияние, которое он оказал на развитие культуры, общества и конкретно каждого индивида. Так почему бы не записать свои мысли и наблюдения? Как очевидцу процесса сотворения искусства, хочется ещё раз повторить в памяти, описать ощущения зрителя. В этом и есть специфика театра: это единственный вид искусства, который сиюминутен, не сохраняем в долгосрочной перспективе. А ведь в театре Любимова мне довелось любить и ненавидеть, радоваться и страдать, думать и чувствовать...

«Таганка, все ночи, полные огня...»

Невысокое красное здание – одно из тех, что создают магию Москвы. Кто только не побывал здесь: почти все знаковые личности России с 1960-х гг., множество знаменитых иностранцев и ещё короли, вожди, президенты – от Ленина до Путина.

Когда-то оно было белым, а входные двери впереди обрамляло дерево. Но в 2011-м, когда я здесь появился, именно эта часть оказалась покрашена белым.

Внутри возле дверей стоят молодые люди – девушки и парни, которые встречают зрителей и проверяют билеты. По обе стороны от входа – гардероб.

Продолжает этот зал другой – квадратный, с белыми стенами, который начинается с бронзовой скульптуры четы Пушкиных. В стороне – лестница на второй этаж в буфет, рядом с ней – деревянный стенд с длинным листом бумаги, на котором зрители могут оставить свои отзывы, и их Любимов потом обязательно прочитает. Напротив стенда – портреты четырёх реформаторов театра XX века, повлиявших на стиль Таганки. Много обрамлений из железных зигзагов – эдаких напоминаний о конструктивизме и строгости формы.

Фойе театра украшено картинами (среди них и работы Тонино Гуэрры), там есть необычные скульптуры, театральные афиши разных лет, портреты артистов (и особенно много

фотографий и плакатов с Владимиром Высоцким), мебель в старинном стиле, стулья и скамьи для зрителей, рояль: царит атмосфера праздника в храме искусств. Перед спектаклями всюду горят свечи...

Этот маленький тёмный уголок на земном шаре кажется микрокосмом, сгустком невообразимых масштабов творческих всплесков. Сидя в зрительском кресле, с началом спектакля ты уносишься в совсем другой мир, сцена перестаёт занимать свои физические границы, и энергия происходящего действия, окутав тебя, не отпускает обратно в реальность ещё долгое время...

Вот откровение Высоцкого незадолго до смерти: «Принято говорить: “Мой дом”. Нет, не дом, не храм, в котором священнодействуешь. Это необходимое здание для меня...» Здесь он впервые встретился и с Мариной Влади...

Даже сегодня, когда театр покинул его основатель, нет с нами многих легенд его сцены больше не наблюдаются столпотворения и очереди вокруг кассы, кажется, излучение какой-то необъяснимой энергии со стен театра невольно вытягивает силуэты проходящих мимо этого здания людей...

Любимов

Театр на Таганке в широком смысле и есть Любимов. Да, через театр прошло множество ярчайших актёров, театральных оформителей, композиторов и иных деятелей. Некоторые из них – и главным образом, конечно, Высоцкий – оставили большой след в истории и образе театра.

Но его создатель, вдохновитель и человек, ответственный почти за всё, представляемое театром – Юрий Петрович Любимов. Благодаря именно этому творческому «абсолютизму» театр приобрёл тот дух и то имя, что восхищали зрителей России и в не меньшей степени – иностранцев. Да и сам Любимов, получив такое количество восторженных отзывов и всяческих наград, фактически стал самым успешным русским режиссёром за рубежом.

Выйдя за привычные рамки театрального искусства и став единственным в своём роде центром интеллигенции, театр Любимова притягивал к себе многие великие имена. Беспрецедентен и список крупных и знаменитых актёров, чьё имя неразрывно связано с театром: Готлиб Ронинсон, Вениамин Смехов, Юрий Смирнов, Всеволод Соболев, Алла Демидова, Владимир Высоцкий, Валерий Золотухин, Рамзес Джабраилов, Станислав Любшин, Николай Губенко, Зинаида Славина, Инна Ульянова, Борис Хмельницкий, Александр Калягин, Иван Бортник, Феликс Антипов, Дмитрий Межевич,

Виталий Шаповалов, Нина Шацкая, Леонид Филатов, Александр Филиппенко, Анатолий Васильев, Иван Дыховичный, Александр Пороховщиков, Семён Фарада, Александр Трофимов, Юрий Беляев, Леонид Ярмольник, Эммануил Виторган, Виктор и Игорь Штернберги, Любовь Селютина, Тимур Бадалбейли, Алла Смирдан, Лев Штейнрайх, Сергей Арцибашев, Алексей Эйбоженко и другие.

Удивительна история Татьяны Николаевны Журавлёвой (1916–2004), ленинградской актрисы, которая в 60-летнем возрасте переехала в Москву, чтобы на общественных началах работать в Театре на Таганке, некоторое время даже жила там и играла до глубокой старости, написав, кстати, замечательные мемуары. Любопытно, что в них Любимов кардинально отличается от Любимова того же периода в описании Демидовой: причина тому – то ли субъективность, то ли ангажированность «звёзд» театра.

А приехавший из Киева в Москву театральный художник Давид Боровский, впервые попав на студенческое представление «Доброго человека из Сезуана», был потрясён методом прямого общения с залом настолько сильно, что в конце концов пришёл работать в этот театр.

Любимов – замечательный управленец. Это было заметно и в последний год его работы на Таганке. Всё функционирует как часовой механизм (напоминая приписываемую Станиславскому фразу про вешалку), всё взаимосвязано, осечек практически не бывает... Благо и в этом вопросе зоркая Ка-

талин всегда рядом.

Я увидел его постановки только в последний сезон его работы на Таганке, но мощь и полёт воодушевления восхищали и тогда (Любимову было за 93). Был я и на последнем представлении «Доброго человека из Сезуана»: весь состав 1963-го поменялся, остался только режиссёр.

«Чувствуется, что у Любимова команды чеканно точные, и “сборная” у него работает слаженно, – пишет режиссёр В. Кеворков. – С какой любовью, с каким тщанием делается этот театр! Сколько тонкости и изящества в свечах, полукружьем горящих то там, то здесь на зачехлённых белым роялях! А красный – в стиле той эпохи – диван и столик перед ним у огромного скульптурного портрета Пушкина, и цветы на столике! Здесь всё – театр!»

Так как главные зрители – интеллигенция, на билеты назначаются доступные цены.

Все спектакли начинаются голосом Любимова: «Уважаемые дамы и господа! Убедительно просим вас во время спектакля отключить мобильные телефоны, а также не производить фото-, кино- и видеосъёмку во время действия. Заранее благодарим вас! И умоляем вас, дорогие зрители, жвачку в кресло не вмазывать!»

Насколько трудна работа директора, мы также можем узнать из интервью вдовы В. Золотухина, который последние полтора года жизни руководил Театром на Таганке:

– Тяжело ему пришлось. Это не его дело совершенно – с

утра до ночи подписывать какие-то бумаги, разбирать претензии всего персонала. У всех вопросы, проблемы. И это бесконечно. Он почернел буквально за год («Комсомольская Правда», 07.04.13 г.).

Юрий Любимов: «Этот театр – тоже мой дом. Я столько в него вложил. Гришин когда-то хотел нас разрушить – здесь собирались дорогу расширять. Пришёл ко мне в кабинет, и я показал ему эти стены, на которых оставили свои автографы Лоренс Оливье, Артур Миллер, Кобо Абэ и всё политбюро итальянской компартии. Посмотрел он и сказал: "Да... Ломать вроде нельзя". Началось всё тридцать восемь лет назад с Андрея Вознесенского, когда он фломастером с размахом написал на стене: "Все богини – как поганки перед бабами с Таганки". Другим понравилось и стали просить: "Можно и я напишу?"»

Будучи явлением одновременно масштабным и уникальным, Театр на Таганке получал символизирующие его названия: «остров свободы в несвободной стране», «террариум единомышленников», «филиал "Берёзки"», наконец – просто Таганка.

Говорят о неповторимости той, старой Таганки. Но всё равно это театр, который всегда носил отпечаток непроходящего таланта своего основателя. Стараниями Любимова с течением времени у конкретных персонажей в исполнении разных актёров сохраняются и повторяются интонации и более того – даже тембры голоса, произношение. Интонации у

Любимова многое значат, они могут быть даже специально изменены вне авторского контекста (например, в последнем разрешённом до изгнания Любимова спектакле – в «Трёх сёстрах» А. Чехова – Ольга в финале настолько удручённо говорит: «Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, ещё немного, и мы узнаем, зачем мы живём, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!», что становится понятно: ничего не узнаем!). У Любимова на сцене задействованы все, они всегда что-то делают, имеют чёткое предназначение, что их отличает от того же МХАТа.

Труппу выделяют не только боязнь, уважение или пиетет к Любимову, но и особые взаимоотношения – местами очень острые, местами почти семейные... Например, И. Бортник мог выступать в роли импресарио Высоцкого, а Л. Ярмольник поддерживал своего бывшего коллегу Л. Филатова в самое трудное время. Высоцкий отмечал, что человеческие качества в актёре Любимов ценит даже больше актёрского дарования.

Любимов чрезвычайно работоспособен и трудолюбив, того же требует и от актёров. Ещё с 1960-х он каждый день собирал их на репетиции с 10 до 15, часто давая в день по несколько спектаклей. А за час до репетиций – разминка, включающая акробатику, пластику, пантомиму и музыку. Сам Любимов тоже держал форму, занимался атлетикой. «Говорю же: как в боксе – ты должен выстоять. Даже если почти уже нокаут, продолжай. Характер у меня такой.... В

1922-м родителей выслали в Рыбинск, я маме возил передачи. А мы со старшим братом и младшей сестрой, «дети лишенцев», заседали, я говорю брату: «Тебя они могут взять, поеду я, я маленький, меня не возьмут». Вот оттуда характер. У режиссёра должен быть крепкий характер, иначе ничего не сделать. Его замотают» (Любимов).

Отец Любимова, Пётр Захарович, имел магазин в Охотном ряду, который советские власти закрыли, а семья была лишена прав. Позже, когда мать режиссёра арестуют и маленький Любимов понесёт передачу, мама ему как-то скажет: «Не смей плакать перед ними».

Возможно, из-за такой закваски режиссёра Таганка 20 лет не знала творческой усталости. Новый театральный язык, изобретённый Любимовым, обновлялся и, не теряя актуальности, приобретал всё большее имя и вес в искусстве. Находясь за железным занавесом, театр умудрялся оставаться явлением международным, интересным отнюдь не только для советского зрителя. И Любимов сам немало сделал для развала тоталитарного режима. Политике властей он противопоставил свою эстетику, и это оказалось сильнее любой догматической системы или запрета.

Режиссёрский метод

Элементы гротеска и «биомеханики» Мейерхольда, музыкальности, спектакля-карнавала Вахтангова и эпического театра Брехта переплелись в авторском видении режиссёра. Но это основы... Любимов всегда находит собственный путь, ставит то, что близко ему, и так, как он по-своему видит, слышит, чувствует и думает. По собственному признанию, он «проводит разведку», а увидев где-либо то, что сам хотел сделать, у себя выбрасывает, чтобы не повториться. Здесь все спектакли разные по замыслу, у каждой постановки свой исключительный образ, своя форма, общие для них – лишь дух и иногда амплуа актёров, хотя Любимов скорее приверженец того, чтобы актёры не выделялись. Это редкий театр, где нет примы. Как и Мейерхольд, Любимов во время репетиций держит актёров в жёсткой дисциплине и добивается точного выполнения вплоть до нюансов: весь театр, как один сложный, но хорошо налаженный механизм, должен работать для идеального воплощения задумок режиссёра и авторов.

В эмиграции Любимов всё свободное время жил в Иерусалиме. Как-то режиссёр рассказывал на Таганке такую историю о мэре Иерусалима: «Когда меня позвали, Тедди Коллек дремал, евреи спорили. Он открыл глаза и говорит: “Вот что, евреи! Я пойду в другой кабинет. Когда вы кончите спорить,

вы меня позовёте”. Потом он пришёл и говорит: “Вы кончили спорить?” Все говорят: “Кончили, но можем ещё поспорить!” Он говорит: “Не надо, теперь я прошу слушать, что надо делать”».

Думаю, эта история хорошо отражает его режиссёрский метод. «Если мне кажется, что я только так должен делать спектакль, я так и делаю. Конечно, выслушиваю разные мнения, комбинирую, пробую» (Любимов). В своих воспоминаниях С. Фарада, рассказывая, как его без театрального образования взял в театр Любимов, замечает, что в те годы это могли себе позволить лишь Аркадий Райкин и Юрий Любимов, так как «в Театре на Таганке всегда командовал сам Любимов»...

Любимов может за несколько дней до премьеры спектакля изменить не только реплики, но и весь сценарий. Во время репетиций в зависимости от условий может обращаться с актёром по-разному, тем самым давая понять своё отношение к его игре или поступкам.

Он позволяет себе повтор «фирменных» приёмов: введённые шутки на злободневные темы, мелодекламирующие актёры, голые стены, световой занавес, акробатические трюки (ещё Мейерхольд сказал Любимову, что «тело столь же выразительно, как слово, а может быть – и больше»). В его театре минимальными средствами достигается максимальная выразительность. Отсутствует даже обычный для сцены театральный занавес.

На сегодняшний день у Любимова 118 постановок, 69 из них – в России. Только на Таганке с 1964 по 2011 годы он поставил 59 спектаклей, не считая возобновлений и восстановлений. И чаще всех ставил произведения Достоевского, Пушкина и Брехта. Трудно найти другой театр с таким широким репертуаром, в российской истории такого точно нет: от греческой античности и Шекспира до Гуэрры и Кедрова. При этом Любимов и выбирал репертуар в качестве главного режиссёра, и ставил сам. Любимов, как правило, сам делал инсценировки.

Также вряд ли можно найти другой театр в России, который представляет такое разнообразие жанров – от постановки поэм и мюзиклов до феерий и цирка. Дух древнего театра актёров-виртуозов в этих стенах смешан с воздухом новаторства.

«Я связан со столькими людьми – композитор, художник, артисты. Моя задача – свести воедино все компоненты. Хоть режиссура и авторская профессия, всё равно ты творишь не один. Замысел режиссёра никогда не может воплотиться больше чем на семьдесят процентов. Я составитель всех этих живых компонентов, я должен всех натренировать, подвести к игре подготовленными, чтобы они смогли выиграть матч. Я тренер, имеющий тактику и стратегию – как привести команду к победе» (Любимов).

Изначально на репетициях Любимов использовал свой фронтальной фонарь. Режиссёр сидит в 7-м, 8-м или в 9-м ряду

и мерцает фонариком. Белый цвет и взмах ладони – взбодритесь, зелёный – хорошо, красный – очень плохо, будут долгие репетиции, ухо высветил – плохо слышно, рот высвечивает – не слышно. Если быстро-быстро машет рукой перед фонарём – нужно играть динамичнее.

У Таганки свой особый тип актёра, совмещающий в себе музыкальность и пластику, юмор, драму и авангард. Актёры устанавливают контакт напрямую с залом, делают реплики, во время спектаклей могут симпровизировать... Так как спектакли открыты к жизни, к зрителю, бывает, что и случайности вносят новые краски (так, Гришин попал на «Пристегните ремни» в тот момент, когда объявляли бюрократов, или в «Трёх сёстрах» на фоне реальной Москвы откуда-то появились алкаши).

Перед премьерами иногда проводят превью: это некий современный худсовет Таганки, когда режиссёр вместе со зрителями присутствует в зале и делает реплики, замечания актёрам.

Режиссёр открыт ко всему новому, он видит это новое там, где другие бы прошли мимо, не заметив ничего необычного. «Любимов может гениально поставить любое произведение, даже телефонную книгу!» – сказал по этому поводу писатель Ю. Трифонов.

Ещё в советское время Любимов крайне редко выбирал то, что уже ставили остальные театры, пытался найти свою драматургию. Он легко ставит крупные по объёму и значе-

нию произведения, оттуда берёт то, что ему кажется важнее, ближе. И ставит общеизвестную классику – уже в качестве абсолютно своего, переваренного. Так произошло с «Гамлетом», с «Живаго» (который «(доктор)»), с «Театральным романом». Так, Гамлет не только одевался по-современному, но и само внутреннее содержание было настолько осовременено, что Гамлет-Высоцкий в одеянии Смоктуновского или Гибсона смотрелся бы странно (по меткому выражению Р. Симонова, «истинно шекспировскими были те образы, которые соответствовали наиболее передовому для своего времени пониманию шекспировской трагедии»). Сегодня ведь никого не удивит внешняя модернизация классических персонажей, добавление сленга и даже элементов порнографии, но чаще это повторяющиеся псевдоэксперименты, лишённые всякой глубины.

И «Евгений Онегин» у Любимова сделан в контексте насмешки обывательского восприятия произведения.

Но есть и такой пример: Любимов поддерживал больного Ерофеева, но «Москву – Петушки» так сам и не поставил, хоть и дал Валентину Рыжему поставить на сцене Таганки в 1996 году. А ведь было бы так интересно посмотреть на трактовку Любимова! Видимо, мало времени прошло со времени написания произведения, ставить поэму Ерофеева Любимов не захотел, да, может, и не мог, любимовские «Москву – Петушки» зритель мог просто не воспринять.

Любимов – театральный поэт. А спектакли – живые творе-

ния, там всегда много аллюзий на действительность. В своих работах режиссёр раскрывает свой богатый внутренний мир, даёт волю своей фантазии.

Иногда в спектаклях – голая сцена с какой-то мелкой деталью, которая призвана сконцентрировать внимание зрителя. В представлении «Послушайте!» на сцене только большие кубики с буквами алфавита, они и составляют слова/реквизит. Высоцкий рассказывал про «Преступление и наказание»: «Голая сцена. Только в углу весь спектакль, всё это действие – присутствуют накрытые простынями убитые две жертвы Раскольникова как вечное напоминание ему. И больше ничего». Выразительные мелочи в спектакле (например, то, как стоит ребёнок за табуреткой, или потрёпанная, сильно поцарапанная дверь) передают ощущение безысходности и ужаса даже по сохранившимся фотографиям.

Образы, метафоры дают большой простор творчеству. «Опорой поэтического театра в момент понимания является метафора. Это наиболее эмоциональный, сильный и экономный способ художественного выражения и воздействия на зрителя. Потому что метафора действует на человека озарением. Я всегда испытывал протест против монополии психологически-бытового театра. Собственно, поэтому я и занялся режиссурой» (Любимов).

Каждый спектакль – в ярком воплощении, каждый четко отличается по форме. Декорации в театре простые, но они не повторяются: «...только зная, ЧТО говорить и КАК

говорить, художник имеет право требовать к себе внимания» (Любимов). Начиная с «Доброго человека из Сезуана», многие спектакли знаменовались ярким символом-реквизитом – портрет Брехта, плаха и цепи, занавес, зрительские стулья, часы-маятник, а с 1989 года – более сложными конструкциями: трибуны-нары, решётки, инсталляция замка...

Мой любимый поздний этап любимовской Таганки – это театр философского размышления (по словам Любимова, «путь от Брехта к Достоевскому»), и хороший пример сказанного – философская мистерия «Сократ/Оракул» (2001), сложная, заставляющая размышлять работа с глубинными наблюдениями, музыкальной ритмикой и элементами искусства пластики. Именно так, далеко не всем (тем более не нам – представителям молодого, мало читающего поколения) дано с первого просмотра поймать нить повествования, но на уровне очень нетривиальных фраз спектакли вызывают думы о разных аспектах бытия. Да, этот театр трудно назвать развлекательным...

От театра Любимова исходит удивительный свет. Иногда, целый день занимаясь просмотром видеосъемок, чтением интервью и записок Любимова, не замечаешь, как прошло время, и вместо усталости остаётся чувство гармонии и духовного возвышения.

Постановки Любимова отличает страстная гражданственность: держаться в стороне от проблем, которые окружают зрителя, режиссёр себе позволить не может. Как относится

этот режиссёр, скажем, к изгнанию Солженицына, понимали все, это предопределило как любовь зрителей, так и отношение правителей...

Любимов в трудные минуты не терялся, вёл себя твёрдо и принципиально, и это касалось не только театра: известен пример, как он порвал отношения с одним другом-академиком, когда тот подписался под письмом с осуждением деятельности А. Д. Сахарова. Режиссёр любит повторять, что он считает искусство явлением сугубо индивидуальным, а не коллективным, ни систем, ни компромиссов в искусстве быть не может.

Театр держит в руках его создатель – режиссёр. Он убеждён, что плохих актёров оставлять в театре не надо, следовательно, нужна контрактная система. О сложностях в вопросах приёма и увольнения в театре Любимов высказывал своё мнение ещё в 4-м номере журнала «Театр» за 1965 год.

«Нам иногда раздаются упрёки, что в нашем театре очень мало внимания уделяется актёрам, но это несправедливо. Мне кажется, что даже очень много внимания, просто настолько яркий режиссёрский рисунок, что в нём, когда работают не с полной отдачей и не в полную силу, тогда обнажаются швы, как в плохо сшитом костюме. А если режиссёрский рисунок наполняется актёрской внутренней жизнью, тогда происходит соответствие и тогда от этого выигрывает спектакль» (Высоцкий).

В некоторых спектаклях была занята вся труппа. Перед

многими спектаклями, особенно свободной формы, Любимов вывешивал объявления – приглашая артистов к участию. Ещё с самого начала на репетициях Любимова позволялось говорить обо всём свободно. Несмотря на режиссёрскую диктатуру, Любимов ввёл обсуждение с актёрами. «Но система работы у него была странная. Во всяком случае, для меня. Я привык работать с режиссёром. А Юра стал сразу собирать актёров – Высоцкого, Хмельницкого, Губенко, был ещё кто-то. И они обсуждали каждый номер. Мне это не нравилось и чрезвычайно меня сковывало» (Таривердиев).

Если считать, что есть два распространённых режиссёрских метода – рассказывать, как сделать, или показать самому (приём показа), то Любимов – яркий представитель второго варианта. Но его репетиции проходят весьма информативно: Юрий Петрович может заговориться на любую тему, параллельно ругая недисциплинированных, вялых артистов. Но таким образом он в первую очередь входит в состояние творческого созидания, так рождается новый спектакль, точнее – различные сцены (а в некоторых случаях, как, например, в «Гамлете», и само сценическое решение).

Родившись незадолго до Октябрьской революции, Любимов во многом является человеком той, дореволюционной закалки. Немалую роль сыграло происхождение (режиссёр никогда не забывает о корнях): один дед – старовер, другой – цыган, образованные родители, которые были репрессированы.

Первый выход на сцену состоялся в 1935 году. В 1939 Любимов окончил Театральное училище имени Б. В. Шукина при Театре имени Евгения Вахтангова. С начала 1940-х он играл в фильмах Ивана Пырьева («Кубанские казаки», 1950), Надежды Кошеверовой («Каин XVIII», 1963), Григория Александрова, Александра Довженко, Григория Козинцева, Сергея Юткевича и других. С 1936 года играл в вахтанговской «Принцессе Турандот». В 1940–46 гг. Юрий Любимов нёс службу в рядах Советской Армии. С 1946 он состоял в труппе Театра имени Вахтангова (Олег Кошевой – «Молодая гвардия» по А. Фадееву, Ромео – «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, Моцарт – «Маленькие трагедии» А. Пушкина). Там же Любимов увлёкся режиссурой, наблюдая за работой Р. Симонова: «Я всегда наблюдал очень увлечённо за его репетициями. Мне было очень интересно. Я учился». К тому же с возрастом, гримируясь и нанося тон «как женщина», Любимов начал чувствовать к этому отвращение: кому нужна вся эта ложная видимость?

Первым режиссёр поставил «Много ли человеку надо» А. Галича – стойкого, вольнодумного и талантливого автора, который скоро попадёт в опалу. Любимов встретится с Галичем в Париже, они собирались увидеться и в тот злосчастный декабрьский день, когда поэта-драматурга не стало (в те дни Таганка гастролировала во Франции).

В Вахтанговском училище, ещё только работая со студентами над отрывками «Дней Турбиных», «Бравого солдата

Швейка», «Времени жить и времени умирать», Любимов тяготел к синтетическому театру, где соединяются театр и музыка, акробатика и пантомима, искусство и откровенный разговор со зрителями, многим кажущийся политическим выступлением.

Начало

Осенью 1963 года в зале Щукинского училища впервые был представлен «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта – пьеса-притча в трёх действиях. Был задействован курс А. Орочко, который некоторые считали слабым. Актёры – З. Славина, Б. Хмельницкий, А. Демидова – составят ядро новой Таганки. Музыка студентов первого курса Б. Хмельницкого и А. Васильева станет удачной инициативой режиссёра. Она поддержит ритм спектакля в течение трёх часов, которые пролетят как мгновение.

«Генетический код Таганки» – так прозвали спектакль. Им началась и закончилась история любимовского театра.

Любимов выбрал эту пьесу, так как тема была близка, волновала его и его студентов. Чего только стоит зонг «О власти и народе» («Шагают бараны в ряд»), а тем более – эта фраза:

Власти ходят на дороге...

Труп какой-то на дороге.

Э! Да это же народ!

И всё же, как ни глубоко было содержание пьесы, форма здесь явно преобладает. Это именно спектакль-манифест нового театра.

Публику поразила непринуждённость, свобода актёрской игры и музыкальность спектакля. В «Правде» Любимова поддержал Константин Симонов. «Спектакль в театраль-

ной Москве произвёл в то время взрыв разорвавшейся бомбы» (Высоцкий).

Естественно, было и недовольство со стороны представителей советской системы. Но дипломный спектакль стал таким весомым словом в искусстве, что начал жить своей продолжительной жизнью, многократно собирая полные залы. Известные физики, увидевшие спектакль, загорелись идеей организации театра в Дубне, но этого сделать не удалось.

Всё же чудо произошло, и буквально за несколько месяцев до вынужденной отставки Н. С. Хрущёва Любимову предложили стать руководителем сначала театра Ленкома, а потом – Московского театра драмы и комедии, открытого в 1946 году в дореволюционном здании на Таганской площади и находившегося в ту пору не в лучшей творческой форме. В ответ Любимов выдвинул знаковое для себя условие: он оставляет за собой право изменения состава труппы и формирования репертуара. И так, в январе 1964 г. начались репетиции, и 23 апреля (в день рождения Шекспира) в здании на Таганке прошла премьера спектакля. С этой даты берёт свой отсчёт история Театра на Таганке – так вопреки государственным инстанциям театр называли Любимов и актёры. И тому было много причин, главная из которых – менее формальное и ограничивающее, чем старое название, подчёркивающее окраинный, площадной характер театра.

На небосклоне классических – или, точнее сказать, социалистических – театральных постановок это оказалось

потрясением, новым словом. Такого не было! Отсутствие штампов – вот залог успеха. Здесь актёр уже не просто вводится во внутренний мир персонажа, не просто переживает, но он ещё и в любой момент может превратиться в себя – в актёра, ведь он «играет», и значит, он полностью откровенен с залом и отсутствует пресловутая четвёртая стена. Это вызов десятилетиями насаждаемой *системе* Станиславского, которую Любимов и не признаёт как систему, так как выступает за свободу методов выражения в творчестве, где каждый одарённый режиссёр может разработать свой метод, отличный или частично основанный на изобретениях его предшественников.

«Добрый человек из Сезуана» – уверенная заявка на формирование нового театра со своей эстетикой. Любимов остерегался ярлыка «политического театра», он отмечал: «Я занимался эстетикой, расширением палитры (тем, какие краски можно прибавить в палитру), эстетикой в работе с пространством, в стиле». И потом добавил: «На самом деле я всю жизнь занимался прежде всего эстетикой, политикой – так, постольку-поскольку».

Это театр условный. Походка актёров углами должна была оставлять впечатление маленьких угловатых провинциальных улочек. Ведь и сцена была маленькой. Почти не было грима, простая одежда: первая серьёзная постановка, но уже с вполне сформированным стилем автора. Не удивительно, что из всех первых спектаклей Любимова до наших дней со-

хранился только «Добрый человек...».

«Для него каждый элемент сцены, стена, софит, кулисы, гримёрные – всё что угодно – это элемент театра, и он всё это использует, поэтому он может работать без всего, потому что всё сценическое оборудование для него – уже театр, и это для него не самоцель, а живой процесс любви и адаптации всего, что есть в театре» (Б. Бланк).

Аскетично оформленная театральным художником Бланком в вахтанговском духе сцена (эта была его первая работа) и огромный раскладной портрет улыбающегося мужчины интеллигентного вида в очках – это сам Брехт. Для обозначения мест – щиты с крупными надписями: «Табак», «Цирюльня», «Дешёвый ресторан», «Фабрика», «Суд» и так далее. Перед сценой, на самом верху – длинный щит: «Добрый человек из Сезуана».

Уже с этого спектакля становится понятно, что музыка играет в работах Любимова ключевую роль. Например, во время смены декораций она позволяет сохранить ритм спектакля. В будущем во многих спектаклях Любимов будет оттапливаться от музыки.

Благодаря частому изменению интонаций голосов актёров в течение спектакля, тот звучит как музыкальное произведение и захватывающе экспрессивен.

Труппа Любимова долго играла только этот спектакль и ещё один – из предыдущего репертуара («Микрорайон» по Л. Карелину в постановке Петра Фоменко).

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.