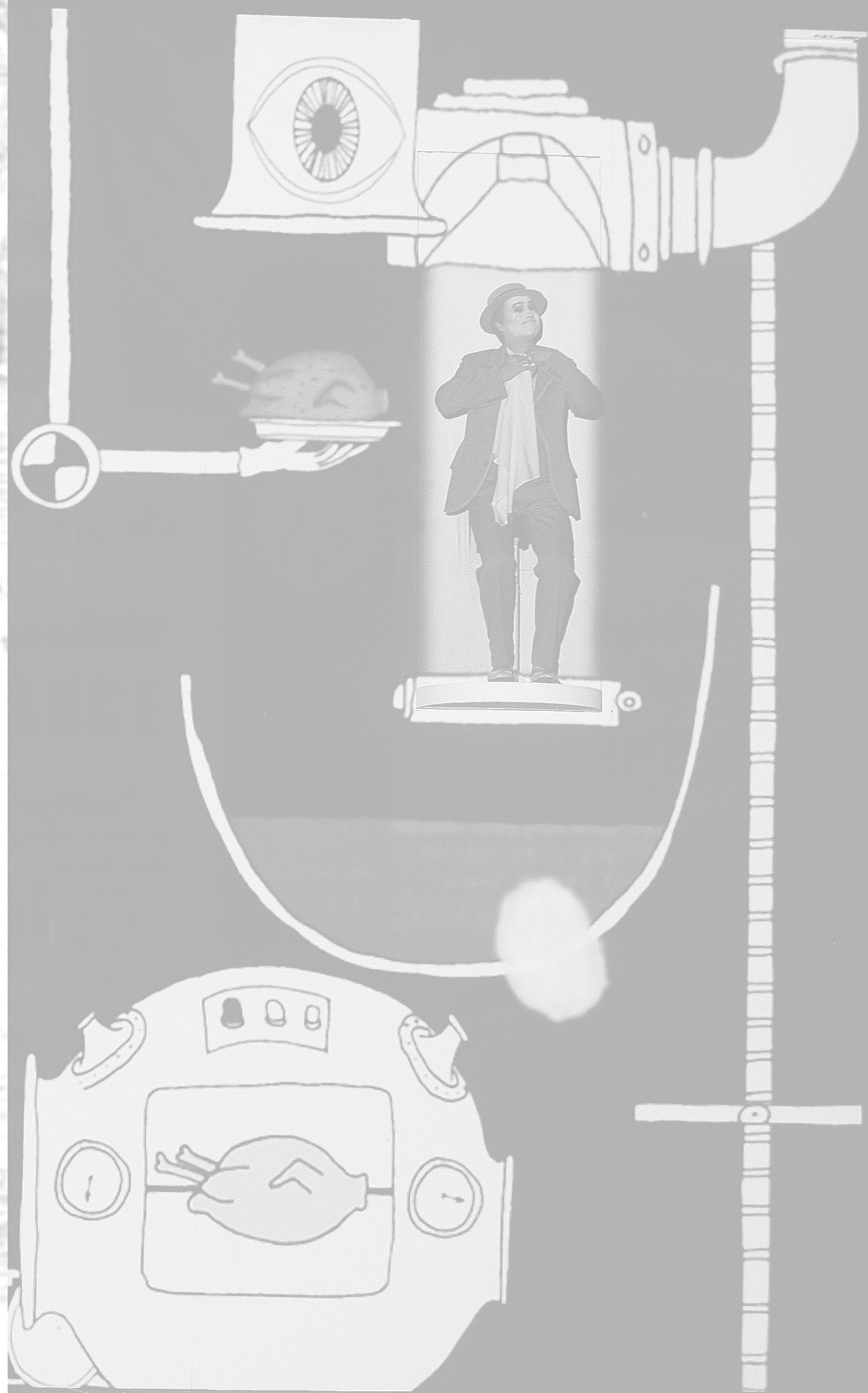




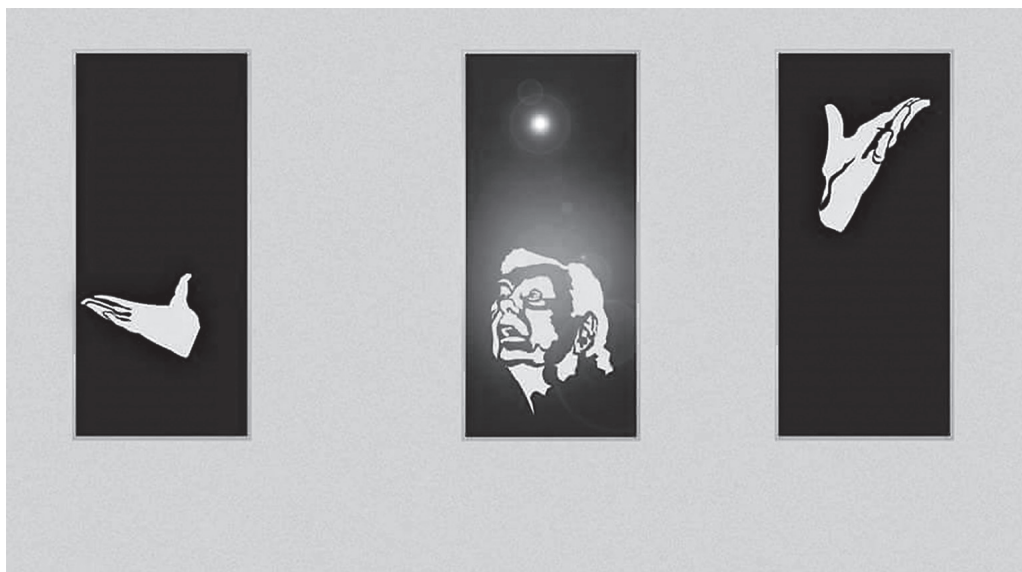
PRO НАСТОЯЩЕЕ

К 100-летию Ю.П. ЛЮБИМОВА

Элла Михалева

ГОЛОС, ПОТЕРЯВШИЙ ЭХО

Как рассказать о «золотом веке» театра Ю.П. Любимова новому поколению зрителей? В год столетия мастера простая, на первый взгляд, повествовательная задача оказалась одной из самых трудноисполнимых.



П.А. Марков подметил, что в театре всегда приходится иметь дело с предшествующим поколением творцов: профессиональный опыт зависит от биологических рамок человеческой жизни. Более отдаленные по времени пласты уходят из активной, действующей эпохи в область истории и теории. Со времен ранней Таганки минуло больше пяти десятилетий – более чем избыточный срок для полного отчуждения. Между тем, именно об этом периоде, который с легкой руки В.Б. Смехова зовут «золотым веком», и надо говорить. Момент расцвета любимовского театра – 1964–1984 гг., На эти годы приходится пик эмоциональ-

«Любимов», худ. М. Мильгром

ного влияния Таганки на время и социум.

Поздние спектакли давали представление о «Любимове раннем» еще меньше, чем сохранившиеся свидетельства современников. Пересказ спектакля без неоспоримых фактов (хотя бы в форме видеоверсии постановок) неизбежно вызывает подозрение в субъективности авторской рефлексии, искажающей «правду».

Одна из главных причин «непостижимости» Любимова его ближайшими потомками – в отсутствии современных аналогий. Его театр не имеет продолжения.

Уникальность творческих принципов ранней Таганки оказалась хороша в деловом, прокатном отношении, в свое время она поставила театр Любимова вне конкуренции: он был эксклюзивен на фоне монополии «психологической школы», ни на кого не похож репертуаром и своей эстетикой. Не получив дальнейшего развития, эта уникальность локализовала и заперла его в прошлом.

Количество искажающих мифов о театре Любимова «золотой поры» превосходит при том мере забвения.

1

Ю.П. Любимов не был «шестидесятником». Попытка структурировать советский театр второй половины XX в. размашисто, на основании формальной хронологии, в его случае дает сбой: в рамки термина и самого явления содержание его творчества вписывается плохо.

Безусловно, Театр на Таганке немало обязан своим появлением на свет закату сталинской эпохи и «оттепели». Однако обстоятельства появления самого театра, веяния времени старта режиссерской карьеры его создателя и личные взгляды Любимова не одно и то же.

В год XX съезда партии Любимову 39 лет. А.В. Эфросу в 1956-м – тридцать один. О.Н. Ефремову – двадцать девять. Разница в возрасте отдаляла их от Любимова. Сложно представить весеннюю реакцию на начавшуюся «оттепель» без неизбежного возрастного скепсиса.

Время предоставило Юрию Петровичу уникальный опыт. Трагический, ранящий, в большинстве своем отрицательный, с дистанции кажется – превышающий предел человеческих возможностей.

Он родился в семье коммерсанта, имевшего большой магазин солений в Охотном ряду и собственное производство, так называемого «нэпмана». Понятие настолько опорочено советской пропагандой, что и в постсоветское время, убравшее негативные

коннотации, Любимов по отношению к отцу это определение, кажется, ни разу не употребил. Формулировал обтекаемо – «по торговой части».

К слову, первый спектакль Любимова-режиссера, поставленный им на сцене Театра им. Е.Б. Вахтангова по пьесе А.А. Галича «Много ли человеку надо?», был о торговом работнике, безвинно оклеветанном и вернувшемся спустя несколько лет в профессию. Жанр – комедия, по фабуле – советская сказка, но не случайна и примечательна сама тема.

Сфера торговли (и услуг вообще) до самого конца советской власти оставалась под подозрением. Торговля, товар-деньги-товар, частная инициатива («частник» – унизительно-ругательное клеймо) несли на себе несмыслимую отметину – «родимое пятно капитализма», воспринимались начальством (да и большей частью общества) как пережиток проклятого прошлого, который предполагалось изжить. Работники этой сферы тоже казались чужеродным наростом на здоровом общественном теле и – в умело обработанном общественном мнении – лишались презумпции невинности. Подразумевалось, что сюда идут личности «с червоточинкой».

Социальный статус отца словом «нэпман» не исчерпывался. К нему прилагался второй термин – «лишенец»; то есть человек, пораженный в правах. Лишение права голоса и части иных гражданских прав некоторых категорий граждан – от душевнобольных до бывших чинов полиции и жандармерии, от служителей культа до частных торговцев – закрепил основной закон новой страны, советская конституция 1918 г. Первые аресты строившейся советской репрессивной машины, связанные поначалу с экономическими мотивами («грабь награбленное»), коснулись семей лишенцев. Любимов в детские годы пережил арест обоих родителей. Подержав в тюрьме, их отпустили и, отобрав все, больше не трогали. Мать и отец Юрия Петровича дожили до старости.

Отец ушел из жизни в то время, когда Любимов ставил в Шукинском училище «Доброго человека из Сесуана», а мать застала первые годы Театра на Таганке.

Жизнь в условиях ограничений, наложенных на человека самим фактом рождения в определенной социальной среде, породила беспрецедентный психологический феномен: дети изгоев системы отрекались от среды и, следовательно, от семьи, старались быть более «идейными» и «советскими», чем те, кто имел «правильное» классовое рабоче-крестьянское происхождение.

Любимов клейма «сына лишенца» не носил: основной груз ответственности за происхождение принял его старший брат Давид. Но надобность исправлять «первородный грех» Юрию Петровичу все же досталась. Индულгенцией служила обретенная рабочая специальность и воссоединение через нее со здоровой пролетарской средой. По совету подруги матери он поступил в училище на специальность «электромонтажник». Дальше биография должна была следовать ровному и безупречному сценарию: стаж по рабочей профессии и институт, где он собирался получить образование инженера-энергетика.

Карты спутал случай. По совету старшего брата Любимов почти спонтанно сдает экзамены в актерскую школу при МХАТе Втором. Оформленной тяги к театру, определявшей сцену, как поприще, Любимов в те годы за собой не помнил. Не было в его жизни и долгого увлечения самодеятельностью. Ю.П. Любимов опоздал родиться для хорошего дореволюционного образования, но и полноценного советского получить не сумел, за его отсутствием – советская школа в годы его учебы делала первые шаги. Не оказалось у него и «корочки» о высшем образовании: завершить обучение актерскому ремеслу ему довелось перед войной. Актерская профессия относилась к средне-специальной и обучение в школе при театре приравнялось к техникуму. В конце войны театральные школы, еще сохранявшие

рудименты принадлежности разным творческим направлениям и дух студийности, получили статус вузов и единую государственную программу – система Станиславского оказалась официально оформленной в качестве «единственно верного метода».

Более молодые коллеги Любимова имели диплом о высшем образовании, актерском или режиссерском. Юрий Петрович формально остался «дилетантом», «самоучкой» в режиссуре и «пролетарием» со средним актерским образованием.

Попав в театральную среду в середине 30-х, он застал скудные остатки сценического многообразия 20-х гг. Магистральная тема театрального шестидесятилетия – очищение Станиславского от догматических искажений по аналогии с очищением партии и Ленина от сталинизма (политическое содержание XX съезда и «оттепели») театра Любимова не коснулось.

Социальная составляющая, общественный пафос и идея собственной, личной альтернативы официозу, специфическая романтика фрондерства – базовые отличительные черты советских художников-шестидесятников – Любимову были органически чужды. Настроения XX съезда – половодье общественной весны и политического обновления, имевшие огромную власть над умами более молодых современников, – творческим мировоззрением режиссера руководили мало. Его университетами стали театральные впечатления.

Поступив в школу при Втором МХАТ, Любимов, мало знавший в свои юные годы трагические коллизии культурной жизни 30-х, оказался в эпицентре драмы. Когда закрывали Второй МХАТ, он (так запомнилось) стоял на его сцене.

Предшествовали тому счастливые месяцы обучения в актерской школе – просмотр спектаклей, а затем и участие в них, статистом и в массовке, что почиталось студентами за награду. Утром, когда в «Правде» вышло специальное правительственное постановление о МХАТе Втором, студенты пришли на занятия. В том здании,



Сцена из спектакля
«Добрый человек
из Сезуана». 1963.
Фото с сайта Бла-
готворительного
фонда развития
театрального
искусства
Ю.П. Любимова

которое сейчас занимает РАМТ, в одной из гримуборных, преподаватель вместо лекции по гриму зачитал им постановление из «Правды». А вечером играли «Мольбу о жизни», где студенты выходили статистами. Последний спектакль, которым закрылся театр, а с ним и школа.

Театральные потрясения, если таковые в биографии человека случаются, меняют вектор жизни. События, свидетелем и участником которых он оказался, повлияли в последствии на Таганку, вошедшую в эстетические разногласия с советской властью. Приверженность направлению и театральный выбор за него, по сути, сделала сама жизнь.

После вялой и неудачной попытки продолжить обучение в Хмелевской студии, он, вместе с несколькими однокурсниками, попал в школу при Театре им. Е.Б. Вахтангова. Тогда она еще не носила имя Б.В. Щукина – здравствовавшего и игравшего спектакли – и не имела статуса ВУЗа.

Театр Вахтангова – судьбоносная страница жизненной летописи. «Принцесса Турандот» была официально сохраненным островком каленым железом выжженного «формализма». Листая старую прессу, ви-

дишь, как этот спектакль в разные годы и десятилетия вновь и вновь возникал в идеологической полемике (если это можно назвать полемикой). Фоном жизни вахтанговского театра было пристальное, подозрительное внимание к эстетически неблагонадежной «Турандот», которая очень нравилась Любимову и очень нравилась публике.

Для начинающего актера Юрия Любимова вахтанговская школа стала окном в другую сценическую реальность.

2

Ставя в 1963 г. «Доброго человека из Сезуана», Любимов решал вахтанговскую задачу «воплощения». Политический темперамент пьесы Б. Брехта остался на периферии его интереса. О Брехте он, по его признанию, ничего не знал, не присутствовал на московских гастролях Берлинер ансамбля, постановок не видел. Брехт к тому времени стал проблемой для советской сцены. Великий немецкий реформатор театра умер, следовательно, пришла пора его идеологического учета и идентификации: либо «прогрессивный», либо вредный для дела социалистического искусства формалист. С живыми зарубежными деятелями

система вела себя осторожно: недавно «прогрессивный» мог, совершив неверный с точки зрения идеологии поступок, в одночасье переместиться в стан «буржуазных» и «реакционных».

С системой Станиславского теория эпического театра сочеталась мало, точнее, не соединялась совсем. Решить драматургию Брехта методом психологического театра советской сцене не удавалось. Любимовский китайский Сезуан, напомнивший о сказочном Китае Гоцци в «Принцессе Турандот», подоспел весьма кстати. Вахтанговская школа помогла соединить несоединимое: метод соцреализма, закамуфлированный «системой», и теорию Эпического театра. Неожиданный и полезный для государства побочный эффект, о котором Любимов, взявшись за Брехта, едва ли догадывался.

Практический актерский труд (а играл он на вахтанговской сцене много) определил его театральные отрицания и предпочтения. Он точно знал, что его устраивает, а что – нет. Театр, который не устраивал, позднее обозначил так: «Надели парики, сели и разговаривают».

К моменту начала Таганки он продолжал оставаться аполитичным человеком. Раздвоенность советской жизни, дававшая опыт реальности, но подразумевавшая полярные ему публичные реакции, воспринималась как нечто естественное.

Многие люди недоумевали, как тот же человек, что произнес пламенную речь со слезами в день смерти Сталина, да еще повел траурным шествием по Арбату вахтанговскую труппу, мог потом ставить «оппозиционные» спектакли на Таганке.

Практическая политика Любимова не интересовала ни в 50-е, ни в 60-е, ни позднее, а актерская психология дело сложное. Может быть, в момент произнесения траурной речи в нем проснулся его персонаж Кирилл Извеков из одноименного спектакля (премьера 1951 г.), а ситуация напомнила предлагаемые обстоятельства одной

из сцен. В 1950–1951-м Театр Вахтангова выпустил дилогию по романам Константина Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето» (спектакль по второму роману носил название «Кирилл Извеков»). Ставил дилогию Б.Е. Захава, Любимов играл главную роль: «пылкого юноши, ученика технического училища, приобретающего первый революционный опыт, <...> а впоследствии, уже в годы гражданской войны, стойкого и пламенного большевика, секретаря Горсовета» – писал В. Рождественский («Вечерний Ленинград», 11 сентября 1951 г. № 213). Во второй части дилогии была сцена, в которой Кирилл Извеков держит речь перед красноармейцами. Рецензент отметил, что эпизоды, где персонаж Ю. Любимова «выступает в качестве оратора», «несколько бледнее», хотя и «проведены с темпераментом и большим актерским мастерством».

Творческие убеждения были для Любимова незыблемы и святы, а политические взгляды в тот момент оказались далеки от бунтарских. «Тамарочка, погляди в окошечко, не кончилась ли советская власть?» – шутил Н.Р. Эрдман в «Мандате». Советская власть не кончалась и казалась неотвратимой, как погода. Так стоило ли ею заниматься?

Восприятие творчества как осознанной добровольной жертвенности пришло к Любимову с личным опытом. Разгром «формалистов» в 30-е, неизменно трагические судьбы крупных русских художников – все это слагало и оформляло творчески-бытовые впечатления ранних театральных лет. В спектакль о Маяковском «Послушайте!» Любимов поместил фразу из последнего литературного вечера поэта в Политехническом музее: «А правда ли, Маяковский, что все хорошие поэты плохо кончали – или их убивали, или они сами?.. Скажите, Маяковский, а когда вы застрелитесь?».

Неизбежное мученичество художника в системе ценностей режиссера являлось эквивалентом качества: если хороший, то обязательно или убьют, или доведут до черты.



Ю. Любимов.
Фото с сайта Бла-
готворительного
фонда развития
театрального
искусства
Ю.П. Любимова

Ирина Александровна Антонова сформулировала: «Искусство – это антисудьба». С ощущением антисудьбы, как безусловной нормы и критерия подлинности, Любимов прожил жизнь. Тема борьбы с предлагаемыми временем обстоятельствами, то, что впоследствии критика определяла как линию «Художник и власть» в творчестве режиссера, прошла сквозь его спектакли разных лет. Даже в поздние годы, когда коммуникативные связи с современниками и современностью Любимов в своих постановках намеренно оборвал, возникала тема – художник и жизнь, художник и среда. «Простой обыватель» действовал в спектаклях «Идите и остановите прогресс», «Маска и судьба» часто более безжалостно и активно, чем вершители человеческих судеб.

Ю.П. Любимов делал театр, который считал «правильным», который любил сам. Воплощал на сцене свою идею театра, воспринимая нараставший конфликт с советской системой, как своего рода матрицу и органическую составную часть честного творчества. Его театр оказался параллельным «магистральной линии». Со временем советская система, превращавшая сдачу спектаклей комиссиям в показательные запретительные акции, сама превратила «эстетические разногласия» в политическую

проблему и выковала из Любимова борца. («А зори здесь тихие...») умудрились обвинить в пацифизме. Цензурные барьеры в советское время с одного раза преодолел единственный спектакль Любимова и, как ни парадоксально, это был «Мастер и Маргарита»...)

Каким был театр Любимова? Менее всего политическим, о чем сам режиссер не устал напоминать. Он был искренним и безмерно эмоциональным. Задевал за живое зрителей. Общественный резонанс спектаклей и непрерывная борьба за право жить в искусстве «вне системы» создали ауру политизированности искусства ранней Таганки. Любимовым руководили интересы куда более существенные и глубокие, чем актуальность и оппозиционность: ощущение края, смутный образ ожидающей каждого художника Черной речки выстраивали особый масштаб восприятия жизни. Провальных и посредственных спектаклей Таганка «золотого века» не знала: он делал каждую постановку, как последнюю.

Творческих последователей на родине театр Любимова пока не нашел. С Таганкой получилось по слову В. Шаламова:

*«Я голос, потерявший эхо
В метельный, леденящий век...»*