

Любимов Ю. Т.

23/4-89

ВСТРЕЧА НА ПОСЛЕДНЕЙ СТРАНИЦЕ

МАСТЕР НА ТАГАНКЕ

ИЛИ РАЗГОВОР О ТОМ, КАК СТЫДОМ УМЫВАЕМСЯ.

МАСТЕРСТВО — вещь знакомая многим и понятная. Но мастер был всегда загадкой. Отчего это человек из общего и доступного всем подручного материала создает нечто необычное, трудно объяснимое, дотоле невиданное и совершенно неповторимое? Где зарыт секрет? С чего начинается чудо?

Чудо с Любимовым случилось двадцать пять лет назад: артист Театра им. Вахтангова, исполнитель героического Сирано и еще дежурно обязательных ролей вроде Кириллы Извекова (по роману К. Федина) неожиданно-негаданно поставил известную притчу Брехта «Добрый человек из Сезуана». Да как поставил! На голой сцене с открытым занавесом изумленные зрители видели попеременно то лавку табачную, то парикмахерскую, то фабрику, то городской сад, бульвар... И никаких декораций! Всего и материалу — вывеска, да посох, да мешок с пожитками, да кувшин с водой. «А вы ноктюрн сыграть смогли бы на флейте водосточных труб?» — бросил вызов один мастер. Второй сказал: «Попробуем». И сыграл.

— Иллюзионист! — восторженно кричали одни.

— Подражатель, — ворчали другие. — Китайцы тоже на палке скачут, воображая, что это конь.

А критики спрашивали: «Откуда такая экспрессия? Откуда этот взрыв у Любимова к сорока пяти годам? И никто не сказал: «Попробуй поиграй изо дня в день всех этих кавалеров с лакированными лицами, небось взорвешься... если у тебя «огонь кипит в крови».

Да, это был взрыв, это было окрыление. Отсюда и начался театр Любимова. Уже на Таганке он поставил свою вторую знаменитую вещь — «Десять дней, которые потрясли мир», где в хмельной революционной неразберихе все смешалось: и балаган, и цирк, и площадное зрелище, и клоунада, и фарс. И снова вопросы одни: что это, эклектика? Озорство?! И радостное недоумение других: вроде бы все элементарно, но как смотрится! Ведь все, из чего создано это нечто, так знакомо, так много раз видано по отдельности и вдруг в совокупности своей оно стало совершенно иным, своеобразным, новым, неизвестным. Как оно сложилось? По каким законам? И есть ли они, эти законы мастерства?

В фойе Театра на Таганке висят четыре портрета: Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова и Брехта. Любимов считает всех сразу, всех этих неповторимых и таких разных кумиров своими учителями. И если пристально взглянуть в манеру Любимова, то нетрудно заметить и железную логику правды жизни Станиславского, и смелую стыковку театральных абсурдов Мейерхольда, и сказочную искрометность Вахтангова, и остроту политического памфлета Брехта. Размах его режиссерского маятника не знает предела, но амплитуда колебания в одну секунду может заглушить до мертвой точки.

ДВЕ СКВОЗНЫЕ СЦЕНЫ с одним и тем же действующим лицом в спектакле «Мастер и Маргарита», как бы взаимно исключая друг друга, мирно соседствуют; первая сцена вся проведена в монотонном ключе «правды жизни»: Понтий Пилат и Иешуа беседуют так сдержанно-тихо и так предельно отчетливо и напряженно, что любой ревнитель системы Станиславского от умиления только глаза закатит. Зато уж вторая сцена — беседа Пилата и Каифы — сплошной площадной крик. Многие критики так и советовали Любимову эту сцену приглушить, приблизить ее к «правде жизни». Так, мол, в покоях дворца не беседуют. Кричат только на площадях. На что Любимов вполне резонно отвечал: «Когда на карту поставлена судьба целого народа или собственная жизнь, небось закричишь».

Каждую сцену Любимов пытается

решить так, чтобы предельно обнажить ее бытовую достоверность в характерах и в предметах. Тут для него правда жизни существует без всяких кавычек. Уж ежели плаха, которая уготована Пугачеву, так плаха настоящая, в два обхвата, и топор здоровенный, не игрушечный. Это все играет, действует. И цепь в «Пугачеве» играет, и помост, и виселица. Все настоящее — каждый предмет, образ, символ.

Но Любимов легко отказывается от театрального реквизита, от декораций, уводящих главную мысль спектакля в сторону. Тут его беспощадность и дерзость не уступают даже дерзости Мейерхольда. Кто еще и где отважился сыграть всего «Гамлета» на голой сцене?

Не королевские регалии важны для Любимова, а человеческие страсти, кипевшие при дворе датских королей. И кто это сказал, что «Быть или не быть» — решенный вопрос? Давно, мол, решено — быть. Кем решено? Хитроумный, коварный Клавдий пытался решить его для себя — быть! И только королем! Но это решение испарилось, как мыльный пузырь. Гамлет решил по-другому: не быть принцем датским, но стать вечным зовом всех колеблющихся сбросить с себя путы деспотизма, унижения... ценой собственной жизни.

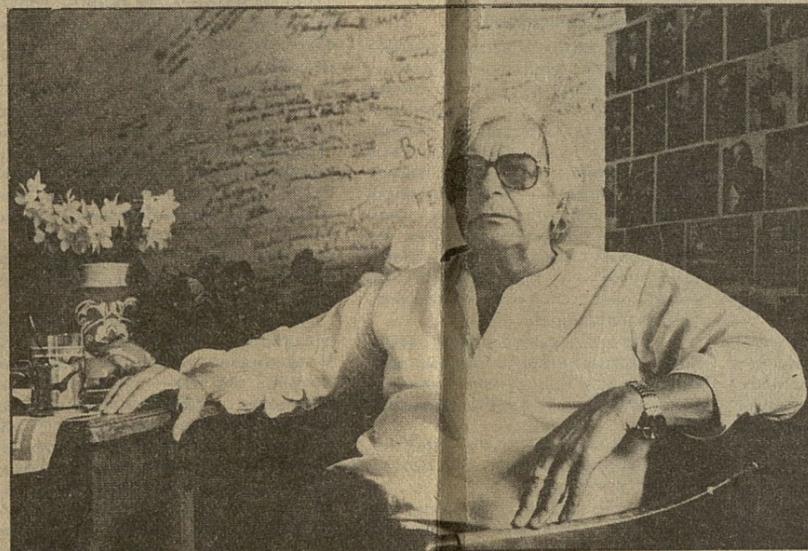
Просматривая многие спектакли Любимова, никак не скажешь, что он подытожил в них мир насущный, подвел черту, так сказать. Нет! Вся сила мастерства его всегда направлена на вопросы сквозные, открытые, волнующие современников. В этом смысле чрезвычайно важны его спектакли «Преступление и наказание» Достоевского и «Мастер и Маргарита» Булгакова. Мечется, буйствует, страдает на сцене Родион Раскольников, посмеявшийся переступить черту общего круга человеческой нравственности, охваченный бесовским

наваждением соблазнительной идеи — силой, изворотливостью поставить себя над людьми как власть имущего. Во все времена эта категория людей стремилась противопоставить влиянию духовного авторитета грубую власть топора. Их собственные оправдания своих преступлений ссылкой на необходимость устройства таким методом всеобщего счастья — всего лишь увертка, прикрывающая притязания непомерно раздутой гордыни сатанинского честолюбия.

Нет прощения Раскольникову. Постановщик лишает его даже утешения в раскаянии.

Как бы в противоборстве с этими сатанинскими идеями вырастает в колоссальную фигуру образ Иешуа из спектакля «Мастер и Маргарита». Победителем здесь, на этой сцене, выходит казненный Иешуа. Его веру, его волю ничто не способно поколебать, даже сама смерть оказалась бессильной и отступила. Всякая власть есть насилие над людьми. Людям же по высшему замыслу уготовано царство истины и добра. Вот мысль, которая воодушевляет Иешуа, делает его неуязвимым, неподвластным земным страданиям. Он спокоен в своей стойкости, ибо видит свою обреченность, но обреченность тела, не духа. Дух же его парит высоко над мелкими страстями и пороками. Он хорошо видит эти пороки и отмечает их. Из дальних далей он сходит к нам и указывает: бойтесь трусости и уныния. Нет грехов более тяжких, чем эти. Они всюду, где подтачивают волю и веру нашу корысть, недуги и страх. Они в вас самих, говорит нам Иешуа со сцены. Берегитесь!

ЧТОБЫ ПОСТАВИТЬ спектакль в такой вот идейно-нравственной концепции, надо самому пройти сквозь огонь и медные трубы. Но мастерство и немисливо без опыта души, без воспитания чувств. У Любимова есть такой опыт, приобре-



**Борис
МОЖДЕВ**

Театр на Таганке родился в 1964 году, на излете «оттепели», вольный дух которой он стремился пронести сквозь сменившие ее годы застоя. Победы театра были велики, потери — трагичны. Но жизнь продолжается, и 25-летний юбилей Таганка встречает вместе со своим создателем и мастером — Юрием Любимовым.

танный не только собственной персонею, но и всем ходом нашего общественного развития. Да, именно общественное развитие, зрелость всего общества, его верой и скепсисом, увлеченностью и отчаянием.

Способность уловить этот общественный настрой и выразить импульсы его — одна из важнейших граней мастерства истинного художника. Любимов не простой локалатор, улавливающий импульсы того или иного направления, он сам пытается сконцентрировать их, взять в фокус и направить куда следует. Вот почему он так редко ставит готовые пьесы. Ему мало иметь готовую концепцию, он старается усилить ее, заострить в нужном плане, привлекая новые материалы как бы со стороны. Чаще всего он монтирует спектакль из разных произведений одного и того же писателя.

Так поставлены спектакли «Мать» Горького, «Что делать?» Чернышевского, «Товарищ, верь!» Пушкина, «Бенефис» Островского.

Нашупывая определенного звучания современную тему, Любимов охотно идет на вольный монтаж стихов, песен, документов. Это отчаянный риск. Спасает Любимова только необыкновенное чутье сцены. На подмостках его театра встречаются классики с самыми серьезными современными писателями; здесь и Федор Абрамов, и Василь Быков, и Андрей Вознесенский, и Юрий Трифонов. Если пьеса или повесть слабая, плоская, то никакая режиссерская хитрость не поможет, никакая театральная система не спасет, говорит Любимов. Театральная система не портновский шаблон, ее в чужие руки не передашь. Она действует безотказно только в руках самого мастера, сложившего ее.

Есть и у Любимова своя система. Она далека от претенциозных дек-

лараций, вроде тех, что прекрасное есть сама жизнь, или сцена должна быть максимально приближена к жизни. Нет, говорит Любимов, не надо притворяться, будто на сцене живут, а не играют. Жизнь есть жизнь, а сцена остается сценой.

Не сцена копирует жизнь, а жизнь копирует сцену, сказано было давно. И Юрий Любимов делает все, чтобы в его спектаклях отраженная в мире театральная условности вполне реальная жизнь стала более долговечной, глубже осознанной и понятой своими современниками.

НАКОНЕЦ-ТО мастер вернулся на свою сцену, в свой театр, созданный и выпестованный им, вернулся по зову учеников своих, по зову зрителя и сердца своего. И заново ожил, окрыленный возвращением учителя своего, наш, пожалуй, самый популярный театр.

Но будем справедливы, воздадим должное необыкновенному упорству и бесконечным хлопотам главного режиссера театра Николая Губенко, поблагодарим и тех добрых и гуманных людей из высоких ведомств, которые вернули нам художника, переступив запретную черту, оставленную бесславно ушедшими в небытие их предшественниками. Стыдно сказать, что художник, заступивший за свои лучшие спектакли, запрещенные невеждами, претендовавшими на вседозволенное самоуправство в искусстве, был лишен советского гражданства. Впрочем, тех, кто сделал это, не пристыдишь. Это о них сказано было еще давным-давно: «Стыд не дым, глаза не ест». Для них — да. Им и море по колено. А нам, простым и грешным, оставалось повторять не менее старую поговорку: «Стыдом умываемся».

Это горькое признание — увы! — все еще маячит перед нами. И мы в страхе спрашиваем друг друга: «А что, ежели столкнутся там, наверху, один начальник с другим и театр снова лишится своего мастера?» И надежда теплится: ведь принимали же они все радушно Питера Брука, английского режиссера, показавшего нам в театре на Таганке свой спектакль «Вишневый сад». А почему бы и не порадоваться вместе с нами и тем высоким начальникам, ежели Любимов покажет в Лондоне со своими артистами «Гамлета»? Мастер знаком уже лондонскому зрителю: за свой спектакль, поставленный там, «Преступление и наказание» он получил первую премию как за лучшую постановку года. Дело за малым — вернуть Любимову советский паспорт, отобранный у него прежними чиновниками, не отбирать вторично у него московской квартиры... Да не худо бы продолжить это благое дело: вернуть советские паспорта таким замечательным художникам нашим, как М. Ростропович, А. Солженицын, Г. Владимов, и вообще всем нашим мастерам и гражданам, желающим вернуться домой. Пора уже уяснить такую малость: каждый мастер неповторим и, лишившись его, общество тускнеет, утрачивает одну из лучезарных граней своих. И право же, достаточно нам на миру «стыдом умываться».

В заключение хочу привести знаменитые слова Гоголя: «Я заговорил здесь о театре не потому, что хотел говорить собственно о нем, но потому, что сказанное о театре можно применить почти ко всему. Много есть таких предметов, которые страждут из-за того, что извратили смысл их; а так как вообще на свете есть много охотников действовать горячая, по поговорке: «Рассердся на вши, да шубу в печь», то чрез это уничтожается много того, что послужило бы всем на пользу. Односторонние люди и притом фанатики — язва для общества; беда той земле и государству, где в руках таких людей очутится кака-либо власть. У них нет никакого смирения христианского и сомнения в себе; они уверены, что весь свет врет и одни они только говорят правду».