

Александр
ГЕРШКОВИЧ
**ТЕАТР
НА ТАГАНКЕ**





**Александр
ГЕРШКОВИЧ**

**ТЕАТР
НА ТАГАНКЕ
(1964 -
1984)**

Фотографии А.Стернина

На обложке – сцена из спектакля "Десять дней, которые потрясли мир"

ISBN 5-86788-069-9

© Л.И.Гершкович, 1993 г.

© И.Герш, 1993 г.

© "Солярис", 1993 г.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	6
ТАГАНКА В НАШЕЙ ЖИЗНИ	9
"Воспрянуть от уныния"	9
Утро: репетиция "Дома на набережной"	13
Днем: в кабинете режиссера	20
Вечер: "Мастер и Маргарита"	24
ЛЮБИМОВ И ЕГО ВРЕМЯ (хроника I, до Таганки)	34
НА СЦЕНЕ И В ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ	56
Атмосфера вокруг театра	56
"Десять дней, которые потрясли мир"	61
"Павшие и живые"	69
"Час пик"	75
"А зори здесь тихие..."	79
"Деревянные кони"	83
"Преступление и наказание"	89
"Три сестры"	96
ТАГАНКА И ВЫСОЦКИЙ	105
Последняя роль	105
Спектакль "Владимир Высоцкий"	109
Пример Высоцкого	122
КОНЕЦ ТАГАНКИ	128
Запрещенный "Борис Годунов"	128
Бунт Любимова	133
Любимов и Эфрос	142
ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛЮБИМОВА	155
Примечания	167
Репертуар театра на Таганке, 1964–1984	171

ОТ АВТОРА

Эту книгу я начал писать еще в Москве, а закончил в Америке. Театр на Таганке был, пожалуй, самым ярким событием в театральной жизни моего поколения. Казалось бы: что может сделать горстка актеров-энтузиастов в огромной и угрюмой Москве? А между тем в тесном маленьком зале Таганки люди черпали силы, чтобы не пасть окончательно духом от казенной лжи и унылости официального искусства.

В книге, возможно, пересеклись два взгляда на авангардный театр Советской России 60-х — 70-х годов: изнутри, с позиций советского критика и со стороны, глазами писателя-эмигранта, вольного говорить, что он думает. Я не счел себя вправе сглаживать эти швы, читатель, надеюсь, сам разберется, что написано условным языком, что открытым текстом.

О Таганке в ранний период писали видные советские критики, чьи свидетельства не потеряли своей документальной и эстетической ценности (некоторые из них включены в книгу, разумеется, без ведома их авторов). Совершенно неосвещенным, однако, оставался последний, наиболее драматический этап, когда власти наложили на театр "табу" и вынудили к изгнанию его создателя и главного режиссера Юрия Любимова.

В книге сделана первая попытка систематизировать материал и рассказать о наиболее нашумевших спектаклях театра, обрисовать особую московскую атмосферу вокруг него. Как это было не раз в России, например, с театром В.Мейерхольда, о Таганке еще будут писать, когда она уже закончит свой путь, многое уточнится, дополнится. Мне же хотелось уже сегодня, пока театр еще кое-как дышит, сохранить в памяти и передать те волнения, чувства и мысли, которые будило в нас, ее современниках, смелое и острое искусство Таганки.

Приятным долгом считаю поблагодарить Русский исследовательский центр Гарвардского университета (США) за предоставленную возможность работать в его доброжелательной атмосфере.

Москва, 1980 — Бостон, 1986

Форма – это наиболее выразительный способ говорить правду, это предельная острота идеи, способная пробить броню равнодушия.

Юрий Любимов. 1975 г.



У театрального подъезда на Таганке.

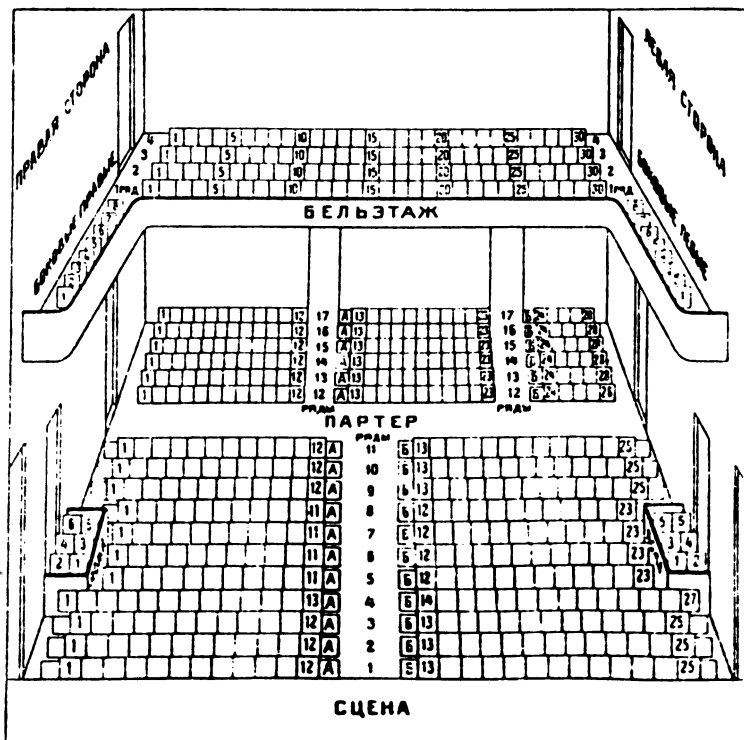


Схема зрительного зала старой сцены.

ТАГАНКА В НАШЕЙ ЖИЗНИ

”ВОСПРЯНУТЬ ОТ УНЫНИЯ”

Утром 29 мая 1977 года актеры Таганки пришли, как обычно, на репетицию, и у служебного входа (на театральном жаргоне его называют ”вахтой”) их ждала новость.

— Читали? — спросил вахтер, указывая на развернутую газету ”Правда”.

Центральный орган ЦК КПСС впервые за многие годы нарушил обет молчания по поводу существования в Москве самого популярного в советской стране театра и разразился филиппикой по его адресу. В газетном ”подвале” под жирным заголовком ”Сеанс черной магии на ”Таганке”¹ официальный критик Н.Потапов обрушил на театр и его главного режиссера град обвинений и директив. Разбирая премьеру спектакля ”Мастер и Маргарита” по М.Булгакову, партийный орган в духе сталинских времен обвинял Таганку и в ”отсутствии духа конкретного историзма”, и в ”подачке на зрительскую бедность” (?), и в мещанстве, и даже пропаганде... секса.

Актеры Таганки привыкли к спорам вокруг их театра и не были избалованы особой любовью к ним властей. Ни Екатерина Фурцева, ни сменивший ее на посту министра культуры СССР Петр Демичев не скрывали своего враждебного отношения к театру. У всех на памяти был громкий скандал с запретом спектакля ”Из жизни Федора Кузькина” (”Живой”) по повести Б.Можаяева о современной советской деревне. Тогда тоже пошли слухи, что театр Ю.Любимова доживает последние дни. Но такого безапелляционного публичного приговора, какой вынесла главная партийная газета в 1977 году, театр еще не знал. По опыту прошлого можно было ожидать, что театр не сегодня-завтра ”прикроют”.

Особенно возмущалась "Правда", что в год 60-летия Великого Октября, когда "вся страна готовилась достойно встретить юбилей, и театры соревновались в спектаклях на революционную тему", режиссер Ю.Любимов отважился поставить булгаковского "Мастера и Маргариту", где главным героем вывел Сатану. Причем, по словам "Правды", изобразил его "как всегда, правым: упования на духовно-нравственную перестройку людей, — писала "Правда", — избавления их от вековых вождельней, низменных страстей тщетны".

— Нет! — патетически восклицал рецензент: "Там, где "правит бал" булгаковский Сатана, шаги реальной истории не слышны". Завершался разнос приговором: "Режиссерская магия здесь бессильна". В переводе с советского языка на русский "Правда" объявляла руководителя Таганки банкротом, с которым вообще нечего разговаривать. Это был сигнал к обструкции театра.

И до 1977 года о театре на Таганке писали в порядке исключения, меньше, чем о других "благополучных" театрах, а после разгромной статьи в "Правде" писать о театре Любимова просто запретили. Театр был наказан молчанием, мимо него проходили. Вокруг него пытались образовать вакуум. Если вы перелистаете пухлые выпуски справочника "Летопись газетных статей" и "Летопись журнальных статей" за 1978—1982 годы, где учтена вся советская периодика, там не найти даже упоминаний о Таганке, как будто такого театра нет на советской земле. В "Правде" в отделе объявлений "Сегодня в театрах" обычно не называют Таганку. В театр на Таганку ходят, билеты берут с бою, о нем говорят и спорят, но о нем не пишут. Вернее — не печатают.

Вот тогда у автора этих строк и возникло непреодолимое желание рассказать о том, какое место в жизни советских людей занимал театр Юрия Любимова. Почти каждый вечер, за исключением вторников, когда театр выходной, я зачастил на Таганку, пересмотрел весь текущий репертуар, посещал репетиции, разговаривал с актерами, машинистами сцены, зрителями, стремясь запомнить, вникнуть, понять...

В атмосфере вокруг театра, в импульсах, которые шли от него, в ритме, в котором он создавал свои лучшие спектакли, я почувствовал знакомое с недавних пор и мне состояние духа, когда живешь *еще* в привычном измерении, но *уже* в новом отношении к нему, когда *уже* освобождаешься от набивших оскомину условностей, но *еще* вынужден считаться с ними и ждешь хоть каких-нибудь перемен. И действительно — театр на Таганке, с одной стороны, вполне легальный, подцензурный, подведомственный ГЛАВКу, а с другой — какой-то "трудно управляемый", то и дело нарушает ровный строй советского искусства и упрямо вызывает огонь на себя. Не воплощает ли его партизанское искусство дух переходного времени, когда вроде бы *уже* можно что-то сказать, но *еще* не волен все сказать до конца? Внимательный зритель, оказавшись в числе счастливых, попавших на его спектакли, не может не заметить, что его крохотная сцена, часто открытая до задней кирпичной кладки, это *уже* не вчерашний советский театр, хотя, может быть, *еще* и не завтрашний.

Театр на Таганке нужен таким, какой он есть именно сегодня — думал я в те дни — с его новациями, сердитый и насмешливый одновременно, лирический и броский, полный неожиданностей, но никогда не равнодушный, с портретами Станиславского и Мейерхольда рядом на стене, со смелыми метафорами и недомолвками, с прозрачными аллегориями и... с вынужденными уступками цензуре и властям. Иначе он не смог бы просуществовать на московской земле и вряд ли был бы понят современниками.

Таганка идет впереди своих зрителей всего на один шаг, не больше, и это придает ее искусству особую заразительность. Начинает казаться в один прекрасный момент, что вслед за театром сделать этот шаг может каждый, что это вполне доступно уже сегодня, сразу по выходе из театрального зала на Верхнюю Радищевскую. Тот, чьим именем названа эта крутая улица, на углу которой стоит театр, советовал, если помните, оглянуться окрест, "уязвиться душою" и понять, "что бедствия человека происходят... часто от того только, что он взирает *непрям*о на окружающие предметы" ². Побывав на спектаклях театра на Таганке, невольно вспоминаешь Радищева. Его призыв "воспрянуть от уныния", чтобы "противиться заблуждению", оказался вполне злободневен.

"Противиться заблуждению" — удел всей передовой русской культуры и, вместе с тем, источник ее силы. Театр на Таганке продолжает эту радищевскую традицию вполне сознательно, вдохновляется ею в цикле своих постановок из русской истории от "Пугачева" Есенина через "Что делать" Чернышевского, "Десять дней..." Д.Рида и "Дом на набережной" Ю.Трифоновна вплоть до последней, декабрьской 1982 года, премьеры "Бориса Годунова".

Когда сегодня на избалованном свободой Западе скептически удивляются возможности существовать нонконформистскому театру в советских условиях, обычно рассуждают по западным меркам. Между тем нонконформизм на западе и востоке Европы совсем не одно и то же. В России он носит характер не политической оппозиции, а скорее противостояния нравственного. И формы различные: в рамках западной демократии театр оперирует открытым текстом, а в шорах демократии социалистической — закодированным, понятным только тем, кто в этих шорах ходит. В западном театре злодей в кожаном пальто на сцене — просто персонаж, а в советском театре это уже опасная крамола, даже если "чекистскую" униформу наденет лживый царедворец времен Лжедмитрия. А если у него к тому же и борода клинышком, то вся эпоха "железного Феликса" встанет перед советским зрителем, как живая.

Чем тщательнее контролируется государством искусство, тем его язык становится изощреннее. Русская культура имеет в этом, увы, большой и горький опыт. Еще Н.А.Некрасов сформулировал для отечественной литературы спасительный совет: "Переносится действие в Пизу, / И спасен претолстенный роман". Советом этим пользовались многие деятели русского искусства в самых разнообразных вариантах.

В Советской России традиция нравственного сопротивления в искусстве сопровождала историю театра во все времена, включая лихолетье "ждановщины". Хорошо известно, например, противодействие гениального Мейерхольда государственному укрощению искусства, нивелировке его талантов, атмосфере апатии. Неистовый новатор, находивший разнообразные и утонченные формы театрального неконформизма даже при обращении к классике ("Ревизор", "Лес") или к прописям социализма ("Как закалялась сталь"), не сдавал своих эстетических позиций до последнего дня.

Кроме Мейерхольда, политике "выкручивания рук" в искусстве сопротивлялись разными средствами, хотя и не с одинаковым успехом, Таиров, Михозлс, Дикий, Охлопков, Акимов... Оглядываясь назад, мы видим, что не было периода в советском театре, когда сопротивление бы прекратилось. Но все это были отдельные художники-смельчаки, пока не родилась Таганка — молодой коллектив единомышленников. Полузапретный-полудозволенный плод замученного, присмиренного, но все еще живого, несломленного древа русского театра.

Возникнув в 1964 году, на закате хрущевской эры, как выпускной курс Ю.Любимова при Театральном училище им. Щукина, театр на Таганке не терял времени даром. Еще в студии он отработал свои принципы и быстро набирал силу. Начал с Брехта — с "Доброго человека из Сезуана", сделанного на одном энтузиазме — дерзко, молодо и сердечно, и затем каждый год выпускал спектакли, которые становились событиями общественного, не только театрального порядка: "Десять дней...", "Жизнь Галилея", "Что делать?", "Гамлет", "Товарищ, верь", "Послушайте!" ("Маяковский"), "Мать", мольеровский "Тартюф", "Пугачев"... Что ни спектакль, то целая нравственная и эстетическая программа. "Воспрянуть от уныния", "ощутить в себе довольно сил"!

В художественном отношении Любимов стремится к театру-синтезу, в котором сценические средства выражения не ограничиваются словом, а включают другие виды искусства — музыку, пантомиму, песню и даже кино. Актер Таганки должен уметь все — двигаться, петь, читать стихи, играть на гитаре, разыгрывать пантомиму, теневой театр. За годы работы Таганка создала целую систему сценических средств, которые помогают донести идею до зрителя иной раз бесшумно. "Театр — не для слепых, — сказал Любимов в самом начале пути, — он — искусство не только слышимое, но и *видимое*"³.

В отличие от художника или поэта, искусство актера, как известно, живет один миг, вот в э т о т вечер, и исчезает вместе с тем, как пустеют подмостки. Театр прикован к своим дням, и если его искусство не закрепить в памяти, оно уйдет бесследно. Тот, кто дал команду не писать о Таганке, знал, что делает. Но остались живые свидетели ее триумфа. Они помогут сохранить память о непослушном театре, засвидетельствуют его мужество и талант, расскажут о его сердитом и добром искусстве.

УТРО: РЕПЕТИЦИЯ "ДОМА НА НАБЕРЕЖНОЙ"

Театр на Таганке ставит новый спектакль: "Дом на набережной" Юрия Трифонова. Идут последние репетиции. Театральные цеха работают с полной нагрузкой.

Зеркало сцены сплошь загорожено витринными рамами со стеклами. Как в огромном аквариуме, отражается в них таинственная жизнь большого дома, недоступного для людей с улицы. Дверь лифта, лежащая замком, — единственная щель, связующая этот странный дом с внешним миром. Но и она охраняется бдительными вахтерами. Дюжие дяди, чьи лица с трудом различаешь в тусклом свете электрических лампочек, разговаривают сипло и коротко: "К кому?" и "Нельзя".

И без того мелкая сцена Таганки — дореволюционного синемаатографа "Вулкан" — урезана беспощадно. Актеров вытеснили с нее по режиссерской воле и заставили играть на узкой полоске авансцены, где двоим не разойтись. Все "жизненное" пространство захвачено "аквариумом", как называют теперь дом из стекла и бетона, в котором живут ответственные лица.

Актерам работать в этих условиях трудно — они продираются к сцене между рядами, задевая публику, играют в проходе партера, и от этой искусственной тесноты и неудобства возникает почти физическая неприязнь к "Дому на набережной" с его нелепым витринным размахом для тех, кто живет в нем, и барским пренебрежением к тем, кто остался за его стенами. Так создается атмосфера э т о г о спектакля.

Идет отработка отдельных сцен, монтаж света, прогон кусков. Юрий Любимов — за своим режиссерским пультом в седьмом ряду, у прохода. Перед ним микрофон, маленькая лампочка под колпачком, рабочий экземпляр пьесы. Рядом откинулся в кресле автор — тихий и внимательный Юрий Трифонов в роговых очках с толстыми стеклами. Время от времени они полушепотом обмениваются репликами.

Любимов зажигает лампу на своем пульте:

— Давайте эту сцену, а потом сначала. Давид ушел? (Это о художнике спектакля Д.Боровском.)

— Переход дайте, Вениамин! — (Это — актеру В.Смехову, играющему в очередь с Золотухиным главного героя.) — Переход надо делать точнее, без грязи. Вчера смотрел "Мастера". Что происходит? Переход от одной сцены к другой дается небрежно. Сколько потрачено сил, времени, чтобы отработать все как следует, а потом сами все растаскиваем. Идет грязь. Отсюда получается небрежность, неуважительность к себе и зрителям. Начинают "мазать" исполнители, "мажут" осветители, шумовики. Поэтому я прошу — делайте лучше переходы. У нас спектакль состоит из кусков. Если мы его не сложим как полагается, ничего не получится. Давайте.

— Вениамин! Послушайте, попробуйте сыграть наигранное возмущение. Надо вести себя так, чтобы ты стал противен.

Любимов вскакивает, идет к сцене уже "в роли". Показывает убедительно, остро.

— "Что я вам сделал плохого? Ну, что? За что вы меня так ненавидите?" Ты играешь это очень легко. А надо это делать как бы пострадавшим, как бы приняв валидол. Ну, попробуй.

— Опять нет реакции. Как-то литературно у тебя получается. Не надо литературы, больше изнутри.

Актер Александр Сабинин играет старого, одинокого профессора-догматика.

— Очень поверхностно, Саша. Очень поверхностно. Ведь вам через пять минут играть финал. А вы по физике врете. Это же его лебединая песня. Одинокий старик. Это его предсмертное... Вы идете с пустыми молочными бутылками в магазин. С пустыми, понимаете, с пустыми! И говорите, что Алексей Максимович Горький все-таки в чем-то неправ, и признаете правоту Федора Михайловича, которого раньше ни в грош не ставили. Это для вас трагедия прозрения. Вот если бы было наоборот, то вы бы не шли в магазин с пустыми бутылками, а у вас был бы дома кефир. А так как в конце жизни отдаете предпочтение Достоевскому, то вам сам Бог велел без кефира остаться.

— Да, вы рассеяны. Но что такое рассеянность в вашем положении? Это высшая форма сосредоточенности. Ну, давайте.

И так без конца.

Артист Сабинин, играющий профессора Ганчука, снова выходит с лестничной клетки на авансцену — с тростью, с позвякивающими пустыми молочными бутылками в авоське. Как откровение, он произносит:

— "Алексей Максимович неправ. Нужно новое понимание. Все дозволено, если ничего нет, кроме темной комнаты с пауками. Это существует поныне"⁴.

Значительно лучше. Но вот странное дело: чем больше актер продвигается в роли, чем ближе подходит к сути, тем больше режиссер требует от него, выдвигая все новые задачи. На этот раз Трифонов пытается помочь актеру найти нужное психологическое самочувствие.

— Ганчук, — говорит он, — пришел к крамольной мысли о правоте Достоевского недавно, с большим трудом переступив через свои убеждения. Здесь, собственно, он впервые выражает свои долгие думы вслух. Он ищет слова. Они у него еще не готовы, он находит их на наших глазах. Нужны поиски слова...

Любимов, подхватывая замечания автора, конкретизирует их в действии, нащупывает интонацию. Он сам пробует несколько вариантов произнесения текста и, повернувшись в зрительный зал, говорит, как бы находясь в роли Ганчука, с присущей тому старческой интонацией:

— Надо сосредоточеннее. Нельзя так бегло. Надо, чтобы вы сами почувствовали значение этих слов. Тогда и мы это почувствуем, а если скороговоркой, то не доходит. Давайте.

Он говорит это в ритме персонажа, и оттого мимолетное замечание режиссера приобретает характер не только смысловой, но и эмоциональной подсказки.

Сабинин вновь возвращается на исходный рубеж в дверях лифта и вновь, теперь уже иначе, очень близко к тому, о чем только что гово-

рилось, играет сложный и принципиально важный эпизод. Его уже не прерывают, и актер, тяжелой старческой походкой подходя к левому portalу сцены, с особой выразительностью и остротой беседует с самим собой, вернее — со своей тенью, отброшенной лучом выносного фонаря на глухую стену.

А Любимов не унимается. Видимо, он особенно ценит момент, когда актеру дается продвижение в роли, когда актер входит в полосу наития и легко поворачивает роль новыми и новыми гранями. За минуту до этого о них никто, включая и режиссера, даже и не подозревал. И тогда как высший знак похвалы и творческой удачи режиссер произнесет свою любимую фразу:

— Неплохо! Получается наваждение.

Главная трудность, над которой бьются и режиссер, и актеры, и автор, — показать природу современного антигероя Глебова — ключевой фигуры спектакля. Как возник в стране "передовых революционных традиций" этот массовидный тип конформиста, который готов согласиться с заведомой неправдой, но... с условием, что ей будет придан правдоподобный вид. Чиста ли его совесть? Да, конечно, ведь он ни на кого не доносил! Впрочем... Вспоминая прошлое, Глебов с помощью своего "двойника", который комментирует его поступки как бы "от автора", переносится в пионерское детство. Солидный человек в модном плаще и шляпе неумело повязал красный галстук, утерся им, как носовым платком. Наш "герой" вспоминает, как он выдал в школе своих товарищей Манюню и Славку, устроивших "темную" Шулепе — сыну крупного гебиста Шулепникова (арт. Джабраилов). Теребя пионерский галстук, который словно душит его, Глебов вспоминает, как грозный, несмотря на свой карликовый рост, чекист Шулепников допрашивал его, направив в глаза сноп яркого света, и как позорно забурчало у мальчишки в животе. "Это было так неожиданно стыдно", — признается он, устыдившись собственной слабости.

— Вот здесь и сними, наконец, свой красный галстук! — вскакивает с места Любимов. — Кончилось детство! Ты — взрослый человек!

Вспышки любимовского темперамента во время репетиций сменяются сдержанными, усталыми замечаниями, почти просьбами. Как-нибудь мелкие неполадки в работе осветителей и шумовиков вызывают у него крайнее раздражение. ("Володя, — кричит он звукооператору, — ну, что у тебя сегодня не получается? Дай "бурчание в животе". Как не можешь? У нас была запись "воды". Ну, найди!"). Но через минуту он "отходит", когда нужно укрупнить, резче сфокусировать фигуру главного героя, и кротко, боясь обидеть, убеждает актера Смехова, совсем не в стиле "режиссера-деспота":

— Ты извини, Вениамин, но надо брать на себя главное внимание. Ты делаешь пока — ни то, ни се. И получается скучно, зевать хочется. А надо резко, разнообразно — тогда интересно. Ну, давайте еще раз!

После перерыва репетируется эпизод, который, к сожалению, не войдет в будущий спектакль: окончание войны, победа в Великой Отечественной. Я не помню, чтобы советский театр пытался показать

ее с такой неожиданной стороны, как ее увидел на той репетиции Любимов. Почему он от этой сцены отказался? Понять, пожалуй, можно, но, все равно, жаль.

Со стекол вестибюля кто-то сдирает полоски бумаги, — крест-накрест, — которыми заклеивались окна от бомбежек. А в это время откуда-то издалека доносится под гармонь одинокий хрипловатый голос:

Ах, ты, папка, не слушайся мамки,
Возвращайся скорее домой.
Ничего, что ты, папка, калека,
Ничего, что ты, папка, хромой.

И все.

Даже выдавшие виды актеры не могли после этой наивной песни сразу справиться с собой и продолжать работу. Делал паузу и Любимов. Было так неожиданно, так правдиво и так страшно услышать голос Победы без фанфар на Красной площади, в трехрядной тульской гармошке безногого инвалида войны. Казалось, ты видишь, как он катится на роликах по вагону пригородной электрички с шапкой на культах.

Да, победы — это и жертвы, подчас бессмысленные. Кто ответит за них? Кто вспомнит, если не театр?

Любимов останавливает репетицию, молчит, о чем-то думает.

— Что-то слишком сентиментально, — говорит он, как бы, сам себе.

Наверное, не мне одному в репетиционном зале хотелось возразить в эту минуту: "Оставьте, Юрий Петрович, получилось здорово!" Но режиссеру видней общий замысел, он не хочет, чтобы слезы затуманивали рассудок. И Любимов по каким-то своим высшим соображениям безжалостно снял эту чувствительную сцену.

Музыка в спектакле Таганки. Любимов всегда придает ей смысловое значение. В "Доме на набережной" он превратил многочисленные музыкальные заставки в особый прием, отбивающий ритмы сцен, часто контрапунктом к настроению эпохи: у каждого времени — своя музыка. Для предвоенных лет это, конечно же, неунывающий Дунаевский: "Эх, хорошо в стране советской жить..." В войну — Александров: "Вставай, страна огромная..." В послевоенные годы слух советских людей утешал вкрадчивый голос Леонида Утесова. Чем больше проблем накапливалось в стране, чем труднее становилось дышать, тем веселей, беззаботней, почти издевательски пел дуэт Леонида и Эдит Утесовых. В самые острые моменты спектакля радио театра ремит шлягером Утесова: "Что сказать вам, москвичи, на прощанье, доброй ночи, москвичи, доброй ночи..." Когда Любимов использует своей постановке эти советские "шлягеры", позиция его вполне предельна. Он недвусмысленно показывает, что искусство может служить не только правде, но и лжи, а в наше время — преимущественно лжи.

Сцену "ждановского" разгрома искусства, когда партия раздувает "пожар космополитизма", бьет "антипатриотов-критиков", в спектакле сопровождает веселый утесовский мотив о "Пожарнике" в беспечном исполнении Эдит. "Он готов потушить все пожары, но не хочет тушить только мой", — заливается ее голосок в зале.

Любимов выстраивает странную мизансцену: кучка людей с искаженными злобой лицами, в неудобных позах, зажата в проеме лифта, да еще и с инвалидной коляской, в которой сидит главный "разоблачитель", истекает бешеной слюной в направлении зала, ибо "разоблачаемый" стоит среди нас в проходе партера.

Начальство требует от Глебова обвинений своему научному руководителю в космополитизме. Но не совсем уснувшая совесть "героя" слабо протестует, ища улочку. Глебов — на распутье, он вспоминает, как это было. Чтобы найти верную интонацию для зачина сцены, Любимов не жалеет времени. Он подходит к краю помоста и десятки раз сам пробует произнести одно-единственное слово: "Вспоминаю!" — вкладывая в него множество смысловых и эмоциональных оттенков.

Разоблачители уже произносят громopodobные речи. Особенно неистовствует человек в военном френче, которого подвозят в коляске к открытой двери лифта. Он — живая развалина, но в нем много злобы, он готов излить ее на весь мир. В приступе ярости он даже взвизгивает в кресле-коляске, забыв о своем недуге, и произносит проклятья космополитизму, антипатриотизму, формализму, конструктивизму и индивидуализму вместе взятым. Паралитик на мгновение превращается в эпилептика и, исчерпав свой яд, бледный и выжатый, вновь безжизненно откидывается в кресле. (Потом, уже на спектакле, его вместе с коляской спускают на руках в партер и провезут по тесному проходу, заставляя зрителей, сидящих на откидных стульях, шарахаться от него как от чумы.)

Сцена "разоблачения космополитов" — одна из сильнейших в спектакле. Но Любимов ею не удовлетворен. Он вновь и вновь поясняет исполнителям свою мысль, сопровождая замечания коротким показом:

— Что такое космополитизм, вы не должны объяснять. За несколько минут, что вам даны, вы все равно этого не объясните. За часы — тоже. Да это и не наша задача. Вы выступаете на собрании, так произносите речи, бросайте лозунги, вешайте ярлыки: "Ударить!", "Покончить!", "Искоренить!", "Смести с лица земли!", "Вредитель!", "Агент!", "Беспаспортный!", "Безродный!" — вот весь ваш лексикон!

И тихим, упавшим голосом, садясь за режиссерский пульт, Любимов произносит свое сакраментальное: "Давайте, еще раз!" Все начинается сначала, актеры вновь впрягаются в свою лямку... Володя-звукооператор включает на полную мощность динамик с утесовским шлягером "Что сказать вам, москвичи, на прощанье...", который завершает эту сцену.

На одной из репетиций роль главного героя пробует Валерий Золотухин. Это совсем другой Глебов — приглаженный, бледный, в очках с металлической оправой, через которые тревожно поблескивают острые зрачки. У него худые и нервно-выразительные руки, кажется, все время вопрошающие о чем-то. Куда тянет этот человек, такой расчетливый и осторожный? Почему он так узнаваем в откровенном цинизме, с каким делает карьеру? Что это за социальный тип?

Любимов значительно меньше вмешивается в монологи Глебова-Золотухина, чем Глебова-Смехова. Он делает Золотухину лишь одно общее замечание:

— Ко всему, что вы делаете, Валерий, надо дать связку со зрительным залом. Понимаете, Глебов — это богатырь на распутье. У нас это овещается сценой-”аквариумом” и залом со зрителями. Начинайте монолог, обращаясь к сцене, а затем постепенно поворачивайтесь к залу и обращайтесь к нам. Это и будет служить связкой. Пробуем, еще раз!

Поначалу все идет гладко, в полном соответствии с указаниями режиссера. Но вдруг взрыв. Началось вроде бы с пустяка. С проходной сцены, которую играют другие актеры. Но в том-то и дело, что в театре нет ничего ”случайного”, все связано в единый узел и каждая деталь работает на целое.

Смехов, Золотухин и другие участники спектакля сидят в зале и смотрят на сцену, комментируя игру товарищей, замечания режиссера. Идет эпизод с бабушкой героя, которую играет характерная актриса Власова. Бабушка у нее получается трогательной: маленькая, скорбленная, но очень подвижная, со смешно перевязанным мизинцем, который она держит перед собой, как церковную свечку.

Любимов просит ее играть покупнее, снять излишнюю, как он считает, психологизацию, убрать паузы, не ”рассиживаться” на роли, давать только суть.

— Раскрашивать этот кусочек роли не надо, гоните сюжет, а то получается этакий ”флюс”, лирическое отступление, и мы теряем темп, расплываем внимание, — говорит ей режиссер и встает, чтобы показать, как надо сыграть болезненную старушку.

Плечи у Любимова куда-то сразу исчезают, он весь съеживается, становится в два раза меньше, руки у него делаются неестественно короткими, глаза — пустыми, блеклыми... Перевоплощение Любимова вызывает на сей раз неожиданный отпор актрисы — уж слишком он убедителен в этом образе. Власова уязвлена и дает волю своему раздражению:

— Юрий Петрович, дайте сыграть хоть один раз, не прерывайте, ради Христа...

Сдерживая себя, Любимов кротко, упавшим голосом, но не без упрека, отвечает:

— Да я десять раз вам уже давал, а все так же...

— Может быть, настолько не получается, что вообще не выйдет, — вспылила немолодая актриса и вышла из зала.

— Что с вами сегодня? — подчеркнуто спокойно говорит режиссер, не шелохнувшись и глядя на сцену, но явно имея в виду незанятых актеров, сидящих за его спиной. — Посторонние люди подумают черт знает что, какие отношения у нас. Возьмите себя в руки. Давайте.

И тут-то начинается главный спор. Золотухин возражает против трактовки Смеховым образа Глебова как заведомого ”слизняк”, он против открытого осуждения своего героя. Золотухину ближе оправ-

дание поведения Глебова, раскрытие его внутренней раздвоенности. Глебов, по Золотухину, скорее жертва, чем активный носитель зла.

— Ведь он же, по существу, не сделал ничего дурного, — заявляет актер, возбужденно зашагав по проходу.

— Как не сделал? — возражает Любимов с места, все еще глядя на сцену, где исторически застыли актеры, прислушиваясь к разгорающемуся спору.

— У него умерла бабушка, — продолжает Золотухин. — Можно понять его душевное состояние?

— Это неважно.

— Как не важно? Очень даже важно. Глебов — тоже человек, он переживает смерть бабушки, это надо показать.

— Это твоя кухня, — возражает Любимов, заметно повышая тон и как бы вызывая оппонента на дискуссию. — Это твоя личная кухня! — повторяет он. — Ты напридумывал все это, ну и делай так, а он, — Любимов показывает на другого исполнителя, — будет делать по-другому.

— Глебов сам себе судья, — входит в раж Золотухин, обращаясь уже не к Любимову, а к "двойнику" Глебова на сцене, и тем самым невольно узурпируя роль режиссера. — А ты все ходишь и весь спектакль подсказываешь, как ему жить.

— Ничего подобного, — возражает Любимов с места. — Он полемизирует с нами, как мы полемизируем с ним.

— Лишний этот двойник, — не уступает Золотухин. — Актерски надо передать, что такое Глебов как явление, без подсказки со стороны.

— Это в вас эгоизм актерский говорит, — запальчиво парирует Любимов. — Не все в жизни Глебовы и не все Глебовы понимают, что они такое как социальное явление.

— Вот и надо самому исполнителю Глебова передать это психологически. Это надо сыграть самому, без всякого двойника.

— Мы играем не психологическую драму, а память истории! Это все ваше актерское ячество. Бесконечное... "я, я, я"... — взрывается режиссер — сам бывший актер.

— Глебов сам над собою иронизирует, это и надо сыграть, — аргументирует Золотухин.

— Неправда! — восклицает Любимов и кричит в притихший и внимательный к творческому спору зал. — Неправда! Это Гамлет верит в призрак отца, а Глебов, если бы был на его месте, не поверил бы. Глебов — бездуховный человек, он верит только в реальность обстоятельств. Другое дело, что это надо психологически оправдать, но играть психологическую драму — не наша задача... Давайте!

Золотухин, стоя в проходе между помостом и первыми рядами партера, освещенный квадратом света, начинает свой монолог, и мы видим, как все вдруг заиграло, засветилось в этой сцене, стало обретать значение и смысл.

И перед нами, наконец, начинают вырисовываться контуры будущего спектакля — послевоенной театральной хроники нашей жизни,

скроенной монтажем сцен из отдельных коротких и не всегда связанных внешним действием разноплановых кусков. Они образуют органичное целое пока лишь в воображении одного человека, который точно знает, чего он хочет, чего ищет...

ДНЕМ: В КАБИНЕТЕ РЕЖИССЕРА

Режиссер Любимов мало похож на почтенного мэтра от искусства, несмотря на его теперь уже мировую славу. Он представляет собой распространенный в Европе тип современного интеллектуала, по внешности скорее "физика", чем "лирика". В тонком свитере или клетчатой рубашке с расстегнутым воротом (никогда при галстукe, даже на дипломатических приемах в венгерском посольстве, где он часто появляется, после того как женился на миловидной венгерке), Любимов с первого взгляда очаровывает своей русскостью, васильковыми, чуть навывкате глазами. Между собой актеры его зовут не иначе, как "Петрович".

Актер на ампулу первого любовника, до того как стать режиссером, он сохранил свежесть души, лучистость глаз; кажется, и сегодня он мог бы с успехом сыграть своего Ромео в театре или Пятницу в фильме "Робинзон Крузо", с которого началась его карьера. Он работает в искусстве как поденщик-труженик вот уже без малого сорок лет. Именно *работает*, а не служит. Мейерхольд — один из его заочных учителей и кумиров — не любил слова "работать" применительно к труду актера. "Работают в огороде, — обычно говаривал Мастер, — а в театре — служат". Время скомпрометировало это слово. Продолжая в главном Мейерхольда, Юрий Любимов вносит поправку в утверждение своего учителя, считая, что служат в министерствах и в разных органах, а в театре — работают.

...3 часа дня. Только что закончилась репетиция, Любимов еще задерживается на несколько минут в зале, отдавая последние распоряжения. Поговорил с кем-то из актеров, пошел вверх по широкой лестнице в фойе, через театральный буфет, в свою режиссерскую комнату на втором этаже, сопровождаемый кем-то из "штаба".

Он проходит узким коридорчиком с кельями артистических уборных для ведущих актеров. Вот она, его старая гвардия, как на смотру: "Высоцкий, Золотухин, Смехов", "Демидова, Славина, Жукова, Шацкая", "Шаповалов, Губенко, Хмельницкий", "Джабраилов, Сабинин, Ронинсон, Щербаков"... В этой скученности, в аскетизме обстановки — столик для грима, жесткий стул, зеркало, и все — есть ощущение тесного братства, без которого немислим подвижнический труд актерской артели.

На дверях рабочего кабинета Любимова заведующая отделом кадров театра Елизавета Иннокентьевна повесила табличку: "Прошу у Юрия Петровича НЕ КУРИТЬ. Запрещено врачами". Час отдыха между репетициями и вечерним спектаклем — лучшее время для не-

торопливого разговора с Любимовым. Он садится за большой, заваленный рукописями и книгами письменный стол, на котором стоят рядом бюст Мейерхольда и Станиславского из цветного фарфора. Пока Юрий Петрович знакомится с моими вопросами, я рассматриваю стены его кабинета, испещренные автографами знаменитых людей, побывавших здесь. Рауль Кастро, соратница Брехта Елена Вайгель и японский кинорежиссер Куросава, Лоуренс Оливье и Жан-Луи Барро, Белль, Артур Миллер... Люди разных взглядов и эстетических вкусов сходятся в одном — в признании новаторских устремлений театра на Таганке. Особенно выразительный отзыв оставил Артур Миллер: *"Once again the theatre is saved"* ("И снова театр спасен!") Трудно получить профессионалу от профессионала большую похвалу. Для Любимова эти стены, испещренные автографами на разных языках, дороги еще и тем, что помогают ему почувствовать себя более независимым и сильным.

— Начнем, пожалуй, — говорит Любимов, отхлебнув горячего чаю с лимоном, принесенного нам в подстаканниках заботливой Елизаветой Иннокентьевной. — Вы спрашиваете, какую дату я считаю исходной для начала театра — еще в студии или с переезда на Таганку? Начало здесь — на Таганке, но со спектакля, который был подготовлен там, с "Доброго человека из Сезуана".

— Юрий Петрович, ваш театр до сих пор считается молодым, хотя работает уже давно. Вопреки предсказаниям скептиков, он сегодня, пожалуй, крепче стоит на ногах, чем раньше. Поставлены и сохранены в репертуаре многие известные спектакли. Какие из них являются для вас этапными, включая и неудавшиеся?

— Надо внести уточнение. 16 лет для театра это уже зрелость, даже критический возраст. Не случайно "Современник" кончился на 15-м году, после ухода Ефремова и отставки Табакова. Что касается "этапных" спектаклей, то и здесь дело обстоит гораздо сложнее. Жизнь каждого спектакля — особая. К одним быстро охлаждаешь, а потом вдруг начинаешь снова ценить их. Спектакль по Пушкину, например, — "Товарищ, верь..." — мы давно хотели снять, но подождали, обновили, и он опять пошел с успехом. С другой стороны, спектакль "Из жизни Федора Кузькина" Бориса Можая мы очень любили, но так и не смогли сыграть его до сих пор*... Есть, конечно, главные спектакли, из них самый главный все-таки "Добрый человек..." С него все началось. Далее: есть расхождение в любви к спектаклю у режиссера, публики и артистов. Мы подготовили, например, "Бенефис" — монтаж из пьес А.Н.Островского. Актерам он нравился, а я считал, что работа не получилась, как того я хотел, и в конце-концов, после 20-го спектакля, снял его с репертуара. У каждого спектакля — своя судьба. Они живут и меняются, как люди. Вахтанговский спектакль "Турандот" был пре-

* Как уже отмечалось, спектакль по повести Б.Можая был запрещен цензурой в 1968 г. и возобновлен только в 1989.

красен, а нынешний уже совсем не тот. И еще: важен зритель, он бывает разный. Как-то я смотрел "12 разгневанных мужчин" с Генри Фонда — отличная картина. Эстеты сидели в зале и скучали, а простая баба смотрела, едва дыша, и восхищенно приговаривала: "Как судят, как хорошо судят!"

— Ваше пристрастие к инсценировкам стало закономерностью. Объясняется ли это отсутствием "своего" драматурга или другими обстоятельствами, природой Таганки, например?

— Видите ли, любая композиция, требует своего решения. Если есть подходящая для нас пьеса, мы ставим. Вот и сейчас у нас идет Ф.Абрамов, Ю.Трифонов... Своего одного драматурга у нас нет, но есть круг авторов, круг композиторов, круг художников и вообще — свой круг... Не замкнутый.

— Как бы вы охарактеризовали стиль актера театра на Таганке?

— Мы отдаем предпочтение синтетическому актеру, стремимся к овладению музыкальным, ритмическим рядом, стремимся быть профессиональными во всем. Разумеется, это все не самоцель, но от этого зависит и все остальное.

— В последнее время вы много работаете в Венгрии. Постановка "Преступления и наказания" в театре "Вигсинхаз" в Будапеште, по признанию венгерских мастеров, многое дала им самим. А какое значение это имело для вас?

— Работа с актерами другой страны помогает еще раз проверить себя. Не скажу, что я работал там как-то по-другому, я работал в Будапеште, так же как и здесь, дома, чего не могу сказать про Миланскую оперу, где условия были другие, чем у нас в Москве. В Венгрии я работал, как у себя, хотя сроки были более жесткие и все было расписано по часам, даже день премьеры был намечен в самом начале работы, как будто ни у кого не возникало сомнения, что спектакль получится и его примут, разрешат... У себя в театре мы часто не знаем этого до последней минуты.

Были свои трудности, конечно, и там. В Венгрии, как и во многих других странах, существует крен в сторону актерской гегемонии. Актеры там слишком блюдут табель о рангах. Например, свет на репетициях ставят на дублерах помельче, а основные исполнители—"звезды" — гнушаются работать на выгородке: не по званию! Очень жалею, что не успел поработать с замечательным актером Золтаном Латиновичем, которого к тому времени уже не было в живых. Я видел его в кино, и мне кажется, что мы славно сработались бы.

— Почему вы выбрали именно этот театр?

— Я не выбирал. Кто хочет со мной работать, с тем я работаю.

(Наш разговор прерывается телефонным звонком, которого Любимов, по-видимому, ждал. Вскочив из-за стола, он прильнул к телефонной трубке и, по мере того, как слушал голос на другом конце провода, лицо его растворялось в улыбке. Он с сожалением опустил трубку и, сияя глазами, с торжеством заявил: "Первый зуб у сына!" "Что мне больше всего в нем нравится, — продолжал он, смеясь, — так это

полная доброжелательность и открытость. Куда все это потом девается в человеке? Подойдешь к его кровати, скажешь: "Петя!", а он так тебе улыбнется, засучит ножками, как будто говорит: "Я — здоров!" Да, надо быть здоровым в этой жизни".)

— Существует мнение, что вы режиссер из числа тех, кто подавляет актера. А я убеждался на репетициях, что вы подчас удовлетворяетесь паллиативом. Как это объяснить: верой в актера, что он дозреет в спектакле, или пониманием того, как говорят французы, что ни одна красавица не может дать больше того, что она имеет?

— Знаете, что ответил Сталин, когда по какому-то поводу ему привели эту поговорку? "Мы заставим вашу француженку дать нам два раза". Так вот, возвращаясь к нашей теме режиссера-деспота, я могу долго талмудить одно и то же, но потом вижу: не берет, не берет — и все... Приходится довольствоваться возможным. Или менять исполнителя. Но меня больше беспокоит не это, а то, что со временем спектакль разваливается. Кто виноват? Актеры, постановочная часть, а главный виновник все же школа, актерская школа. Это объясняется тем, что у нас плохо учат актерскому делу, ремеслу, у нас не учат профессии так, как музыкантов учат нотной грамоте. Ведь нельзя почему-то представить себе музыканта в оркестре, который не умеет читать нот, а актера, который не умеет что-то в своей профессии, видишь сплошь и рядом. Вот из-за этого главным образом и разрушается спектакль.

— Как была найдена в спектакле мизансцена "игра с тенью", разговор старого профессора с самим собой? Случайно или нет? Какова вообще роль случайности, импровизации в вашей работе?

— Огромна! Роль подсознания, интуиции в сценическом творчестве поистине огромна. Это еще не изучено как следует.

— "Дом на набережной" заполняет пустоту в отражении театром трудной истории советского общества. В моем представлении этим спектаклем выстраивается цепь: "Десять дней" — "Мастер и Маргарита" — "Дом", т.е. 1917-й, 20-е, 30-е и конец 40-х годов. Так ли это?

— Если уж вы это заметили, то надо идти дальше. Срез идет от "Что делать?", потом идет "Мать", а дальше названные вами три постановки. Поворотные исторические моменты в жизни нашего общества за последние сто лет. "А зори здесь тихие"? Разве это не отражение языком театра наших военных лет? А "Деревянные кони"? Что это, как не рассказ о судьбах нашей послевоенной деревни? Что же касается "Дома на набережной", тут есть и другое. Я хочу рассмотреть тип Глебова как тип социальный. Как, каковым образом и благодаря чему такой человеческий вид получился?

— Вашему театру, видимо, многое позволено?

— Не больше, чем другим. Даже меньше, я бы сказал. "Тринадцатого председателя" вахтанговцам разрешили играть, а нам — вряд ли бы дали. Есть еще люди, которые добиваются, чтобы снесли как можно скорее здание нашего театра. Я воюю за него уже третий год.

— Но вам же построили прекрасное здание! Кстати, когда вы откроее его?

— Не знаю. Это спросите Дупака (директора театра — А.Г.). Он с шашкой в руке борется за него. А я еще не знаю, что из всего этого шика получится. С трудом добился поставить в зрительном зале жесткие кресла. Хотели бархатные, мягкие. Чтобы удобнее спать. Акустика — отвратительная *. Секрет театральной акустики, видимо, потерян. Никто ничего не помнит.

— Не чувствуете ли вы и актеры вашего театра некоторую усталость и неудовлетворенность оттого, что энергия, которую вы отдаете делу, приносит в лучшем случае только эстетический эффект?

— Вопрос не совсем понял, но отвечу так: время покажет, какое влияние оказал наш театр.

ВЕЧЕР: "МАСТЕР И МАРГАРИТА"

Жители прилегающих к театру улиц уже привыкли, что в вечерний час, между шестью и семью, на станции метро "Таганская", на перроне, у эскалаторов, при выходе на площадь, их осаждают вереницы молодых и не очень молодых людей с одним и тем же вопросом: "Нет ли лишнего билетика?"

В старом зале театра на Таганке 478 мест с балконом, а желающих попасть в него — в десятки раз больше. Особенно много страждущих в дни, когда идут нашумевшие спектакли. К их числу относится "Мастер и Маргарита", раскритикованный партийной печатью.

Когда в 1966 году, благодаря не иначе, как чуду в советской издательской политике, роман Булгакова "Мастер и Маргарита" вышел в свет, он вызвал настоящий культурный шок. Разные слои читателей открывали в романе свое: одни — евангельские истины, другие — мистику, третьи — натурализм реальной Москвы. А все вместе — забытое ощущение подлинного искусства, для которого нет ничего невозможного, нет запретных тем, идеологических директив, узких эстетических норм, навязываемых извне.

Это не значило, однако, что все сразу поняли философскую подоплеку романа. Литература "соцреализма" с моралью, выраженной в стиле лапидарных телеграмм, заметно притупила у советских читателей восприимчивость к непрямым высказываниям в искусстве, к свободной игре фантазии.

Гротескное повествование о нэпмановской Москве 20-х годов с ее бурлящим и неустоявшимся укладом, где старое и новое перемешалось в причудливые формы бытия и сознания, с трудом сопрягалось с параллельным сюжетом из далеких и неясных библейских времен. Роман Булгакова для многих советских читателей так и остался художественной загадкой.

* Как показала эксплуатация нового зала театра, акустика в нем вполне удовлетворительная и Любимов явно преувеличивал его недостатки.

Но вот роман предстал на сцене Таганки, и мы увидели его в ином фокусе и в ином приближении, как будто только теперь догадались перевернуть бинокль и настроить его под нужным углом. Совместились два разнородных плана, спектакль заиграл гранями, отшлифованными искусным гранильщиком. Библейские мотивы и сиюминутный быт, философские размышления и вульгарная повседневность, верх и низ человеческого бытия, переплетая и дополняя друг друга, создавали ощущение пестроты и полнокровности жизни, какую-то особую карнавальную атмосферу.

Овеществленной идеей представления служил огромный маятник гигантских часов со старинным римским циферблатом. Спущенный с колосников посередине авансцены, он нависал над зрительным залом и то бешено, как в ускоренной съемке, отсчитывал бег взбунтовавшегося времени, то вдруг замирал в моменты безвременья. Эта театральная метафора была впервые найдена художником Д.Боровским для спектакля "Час пик", а Любимов перенес ее вместе со знаменитым занавесом и крестом из "Гамлета" в постановку "Мастера и Маргариты". То же можно сказать и об эффекте "просветления", когда режиссер по ходу спектакля время от времени подавал свет в зрительный зал, желая подчеркнуть особую актуальность той или иной мысли на сцене. В известном смысле "Мастер и Маргарита" — сжатая энциклопедия художественных приемов театра, отработанных любимовской студией за много лет. Этим приемам отнюдь не чужд сознательный эпатаж, даже, если угодно, некоторая доля театрального "хулиганства", но все направлено к тому, чтобы "выбить" зрителя из дремотного состояния, активизировать его мысль и фантазию, показать, что он пришел в театр, а не на скучную лекцию.

Но вернемся к спектаклю.

На излетах сцены, где из-за тесноты игрового пространства используются узкие вертикали порталов, была сделана как бы рама к спектаклю: слева — почти в натуральную величину угол кирпичного московского дома с номерным знаком "302/6", справа — контрастом, — пронизанное палящим солнцем широкое окно с лепниной в "ершалаимском" дворце Понтия Пилата. Две далекие друг от друга исторические реалии помогали нам на протяжении трехчасового спектакля легко переноситься из одного времени в другое, постоянно сопрягая прошлое с настоящим.

Спектакль Любимова состоит из нескольких художественных пластов. Он построен на принципе монтажа отдельных сцен, неравных по протяженности и значению, но имеющих внутреннюю завершенность. В своем единстве разрозненные картины являют новое качество, каждый из эпизодов, решающий, казалось бы, частную задачу, вдруг становится зависимым от целого и приближает к смыслу всей постановки.

Я видел этот спектакль трижды и всякий раз с удивлением открывал в нем новые, глубинные течения. Сначала спектакль поражает своей зрелищной стороной, особенно эпичностью своих библейских сцен.

В обращении к этому материалу Любимов почти не имел предшественников на советских подмостках. Стилизуя евангельскую притчу, он рисует крупными, свободными мазками, не задерживаясь на деталях. Вечный поединок добра и зла, лжи и правды, духовной свободы и грубого практицизма предстает в конфликте правдолюбца Иешуа с его антагонистом — всемогущим римским прокуратором Пилатом. Но какое отношение имеет конфликт Иешуа — Пилат к нашей обыденной московской жизни?

Театр не горопит с выводами. Прежде чем подвести зрителя к ответу, он даст ему насладиться сочными жанровыми сценами недавней Москвы, стать свидетелем роковой встречи у Патриарших прудов "поэта из народа" тугодума Бездомного (арт. М.Лебедев) с литконсультантом Союза писателей, убежденным атеистом Берлиозом (арт. А.Сабинин), горячо доказывающим, что случайностей в природе не бывает, на все есть материалистическое объяснение, чтобы через минуту самому стать жертвой рока, поскользнувшись на пролитом постном масле и попав под колеса трамвая. Потом мы попадаем в московскую "Психбольницу", куда незадачливого поэта, потрясенного таинственной гибелью Берлиоза, доставили в одних подштанниках после неудачного купания в Москве-реке, присутствуем на скандале, учиненном в писательском клубе. Затем мы переносимся в дом "302/б", где поселилась опасная компания иностранных гастрологов во главе с магом Воландом (арт. В.Смехов), видим их издевательства над "советскими труженниками", управдомом-взяточником, которого уморительно играет актер С.Фарада. С другим "совслужащим" — провинциалом Поплавским (арт. Г.Ронинсон), приехавшим в Москву на похороны своего племянника, — иностранные агенты проделывают вообще безобразие: сажают на лысину простого советского человека живую белую мышь. В следующий миг цепенеем в зале и мы, когда один из подручных мага — кот Бегемот (арт. Ю.Смирнов — человек как человек, только с кошачьим хвостом), ловко подменяет живую мышь муляжем, откусывает ей голову и смачно жует, шокируя слабонервных. В зале раздаются дамские визги. В довершение этой фантазмагории другой подручный Сатаны, террорист Азazelло (артистка З.Славина играет его в черном брючном костюме), извергает изо рта сноп желтого пламени.

Так и идет этот удивительный спектакль от аттракциона к аттракциону, от сцен высоких, эпических, к низким, вульгарно-повседневным, то бишь наиболее фантастическим. Поэзия заземляется прозой, миф — реальностью, пока в финале, на прощальном балу Сатаны, все не сливается в одну обобщенную метафору: жизнь и есть самый абсурдный театр.

Судьба художника в этом мире, хотя и оттеснена на второй план (здесь есть известный просчет режиссуры и ошибка исполнителя, избравшего для Мастера в гротескном спектакле слишком пастельные тона), тем не менее, все время пересекается с судьбой библейского героя. Оба они и побежденные и победители одновременно. Оба смяты и

распять действительностью, и оба обрели бессмертие тем, что не изменили себе, не отступили от своих внутренних заповедей. Различие между ними скорее в масштабности, чем в качестве действия. И конечно, в исторических обстоятельствах. О последних, впрочем, надо сказать особо.

Чем внимательнее всматриваешься в любимовскую постановку, тем более проступает в ней за яркой зрелищностью тенденция не противопоставлять, а сближать далекие эпохи, стягивать их особыми театральными скрепами. Это как раз то, против чего возражал рецензент "Правды", обвинивший Любимова в отсутствии "духа конкретного историзма", будто речь идет не о произведении искусства, а о строгом социологическом исследовании. В том-то и заслуга Любимова, что средствами *театральности* он сумел показать взаимосвязи эпох, повторяемость моделей поведения человека перед лицом аналогичных исторических обстоятельств. О само собой напрашивающихся параллелях в судьбе Мастера и библейского Иешуа мы только что говорили. Есть и другие многочисленные примеры того, как театр, пользуясь условным языком искусства, выражает свое время через другую, весьма отдаленную эпоху.

...Всемогущий прокуратор Пилат признает в душе правоту Иешуа, но сам пугается своей человеческой слабости. Он подозрительно оглядывается в стенах своего иерусалимского дворца, будто высматривая соглядатаев. Нарочито громко он произносит заштампованный текст без всякой веры в него: "Нет на свете и не будет лучшей власти, чем власть кесаря!" Артист Шаповалов, как и все в этом спектакле, работает без грима, и его широкое, добродушное русское лицо, и характерная ухмылка, и быстрый хитроватый взгляд на "слушающие" стены, а потом воровато, насмешливо, в зрительный зал — все принадлежит ему, нашему современнику, а не библейскому Пилату.

Легко узнать в спектакле современных прототипов и в прислужниках Сатаны — прониры Коровьеве (арт. И. Дыховичный), "Граждане! Вы что же волнуете интуриста?" или "Нет документа — нет человека", в вороватом коте Бегемоте (Ю. Смирнов), мяукающем "У меня скорее лапы отсохнут, чем прикоснусь к чужому". Да и сам маг-волшебник Воланд вполне узнаваем в резонерской реплике: "Каждое ведомство должно заниматься своим делом". Все эти перебивки текста советской "новоречью" из газетных клише воссоздают в совокупности (да еще при соответствующей актерской мимике и интонации) ту социальную и психологическую среду, которая характеризует советский образ жизни, как высшую мистику с точки зрения здравого рассудка.

Библейский сюжет с Иешуа и Пилатом поразительно накладывается на современность, рождая одну аллюзию за другой. Этот сценический фокус помогает проникнуть во вневременные связи человека со средой, понять реальные рычаги, приводящие в движение скрытые механизмы житейских обстоятельств. Прошлое и настоящее в спектакле Любимова так переплелись и сцепились, что перестаешь фиксировать их переходы, и только маятник, живущий в спектакле особым

ритмом — то тягучим, застывшим во времена безвременья, то лихорадочно-бешеным в периоды потрясений, будет неумолимо отсчитывать отходящие в Лету минуты и часы человеческого века.

“О чем же этот спектакль?” — спросит зритель, привыкший к разжеванной идее. Вспоминается старый театральный анекдот, в котором актер жалуется режиссеру, что не может схватить сквозное действие роли. “Э, батюшка, — отвечает режиссер, — что там действие, да еще сквозное. Играть надо уметь!”

Последняя сцена спектакля, казалось бы, менее всего двигающая сюжет и менее всего обязательная, раскрывает, на мой взгляд, мысль постановщика с неожиданной стороны. “Мне хотелось, — писал Ю.Любимов в предисловии к изданию адаптации “Мастера и Маргариты” в 1985 г., — поставить одну из любимых мною книг. От моего умершего друга Н.Р.Эрдмана, я много слышал о скорбной жизни блестящего мастера М.А.Булгакова. Я хотел весь накопленный десятилетний опыт театра, его лучшие сценические находки отдать человеку со столь грустной судьбой”⁶.

Признание Любимова указывает на главный источник его вдохновения в работе над “Мастером и Маргаритой” — восхищение высоким поступком Художника “грустной судьбы”, который сумел в советское время воскресить понятие “калокагатии” — этическую победу прекрасного над безобразным и ложным в жизни. Эту забытую в наш век категорию греческой эстетики, когда этический поступок приобретает эстетическое качество и сам по себе возбуждает чувство прекрасного, Любимов выразил в сцене “Прощального бала у Сатаны”. Центральной фигурой здесь становится Маргарита как воплощение чистой красоты, спасающей мир от грязи и лжи. Она принимает условие Воланда-Сатаны стать хозяйкой бала и принимать гостей обнаженной — так уж заведено у нечистой силы! — в обмен на спасение сожженной рукописи Мастера.

Известно, что в советском театре к стриптизу относятся отрицательно как к продукту упаднической культуры. Театр на Таганке позволил себе усомниться и в этой заповеди социалистической морали. Демонстративно долго театр показывает советскую женщину обнаженной, правда, со спины. Как ни странно, ничего страшного не происходит, государство от этого не рухнет, никто в обморок не падает. Вопрос ставится, так сказать, в метафизическом плане. Правит бал Красота. Она, а не “классовое сознание” и не потусторонние силы выходит победителем из поединка зла и добра.

Актриса Щацкая на самом деле изумительно сложена. Она принимает гостей, отважно восседая у самой кромки сцены на деревянной плахе меж двух живописно вонзенных топоров из спектакля “Пугачев”. Длинные льняные волосы падают россыпью на плечи.

Ее прекрасное мраморное тело источает сияние в ярких лучах прожекторов. И тогда в театре происходит последнее и главное чудо. После первого ослепления женской красотой, когда глаз чуть-чуть привыкает, начинаешь воспринимать это зрелище с чисто эстетической стороны

как произведение искусства, подобно тому как смотришь в музее на торс Венеры.

Кое-кто воспримет стриптиз Маргариты, согласно своим обывательским вкусам, как дешевый аттракцион, рассчитанный на "зрительскую бедность", подобно рецензенту "Правды". Но Любимов знает, он верит, что не перевелся еще в Москве и другой сорт людей, которым не чуждо прекрасное, которые найдут в жертвенной обнаженности Маргариты высокой поступок.

Под власть Красоты подпадет вместе с нами и сам Сатана, для которого, как известно, нет в мире ничего святого. Вот тогда он и воскликнет в притихшем зале:

— Рукописи не горят! — и воскресит роман Мастера из пепла.

"Рукописи не горят", красота нетленна, настоящее искусство все равно пробьется к людям, как бы его ни душили, ни сжигали, ни топтали временщики — вот о чем этот спектакль Таганки.

...Представление кончилось. С двух сторон занавеса появляются лица Иешуа и Воланда. Маятник с нарастающей силой времени ходит между ними. Горит чаша вечного огня бедному мастеру. Актеры выходят на сцену, держа портреты М.А.Булгакова. Грустный взгляд: "Поймут ли меня?" Театр ответил на это за нас всех смелым спектаклем.

Ю.Любимов в цитированной выше статье так описывал уже в изгнание свою работу над этой постановкой:

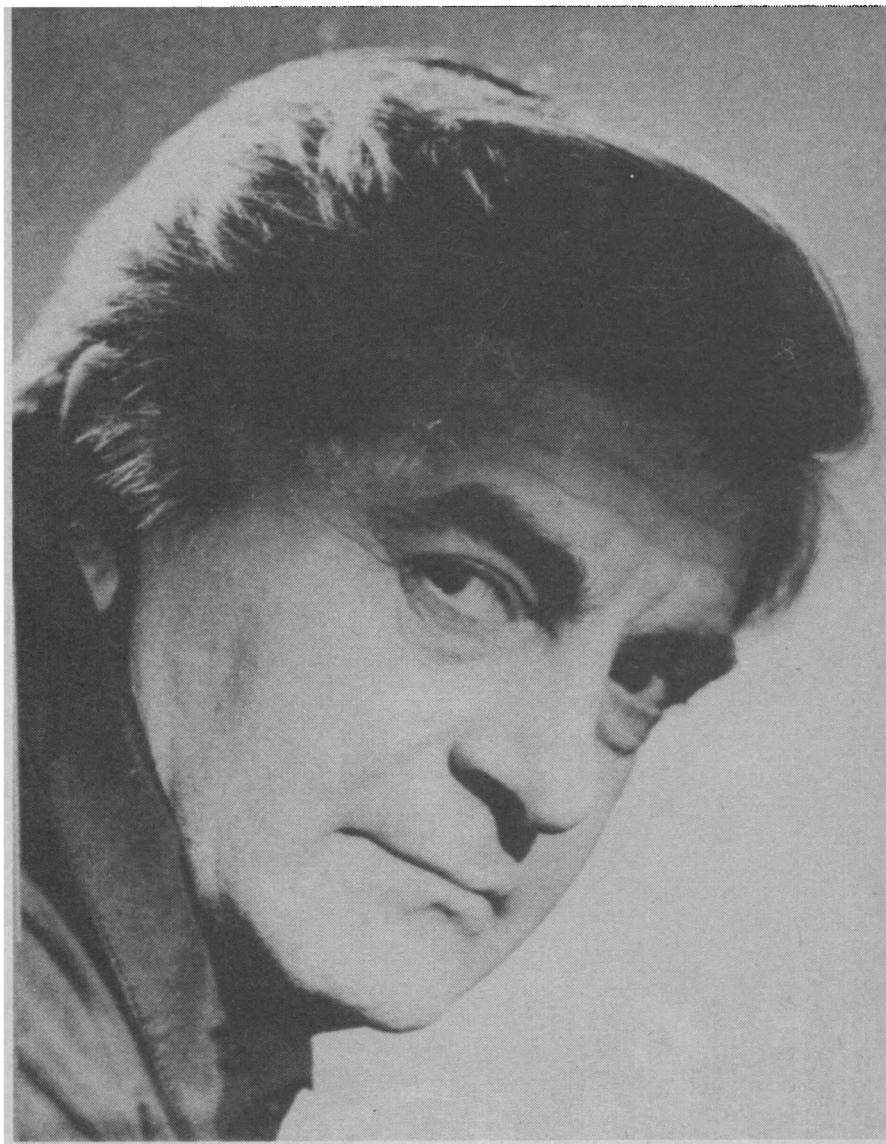
"Никто не верил, что мне разрешат, даже артисты. Начальство, как всегда, заявило, что нашему народу этого не надо, и денег на постановку не дадут.

Я взял куски старых декораций, занавес из "Гамлета", который мог метаться по сцене в любом направлении, как мы грешные. Крыльцо из "Обмена" Ю.Трифонова, маятник-часы, на котором каталась компания Воланда, трибуну из бедного запрещенного "Живого", великолепной повести Б.Можаева, к счастью, еще живого. Повесть высоко оценили А.Солженицын, Н.Эрдман, Ю.Трифонов и миллионы читателей. Кубики из спектакля о В.Маяковском "Послушайте". Золотую раму от Мольера "Гартюф", в которой восседал Пилат. Его любимую собаку Банга, к сожалению, пришлось нанимать. И так мы обошлись без советских денег. Я ездил по бесчисленным ведомствам, в ЦК, в министерства, управления, в комиссию по творческому наследству, к председателю К.Симонову; вся комиссия дала хороший отзыв, проявив мужество.

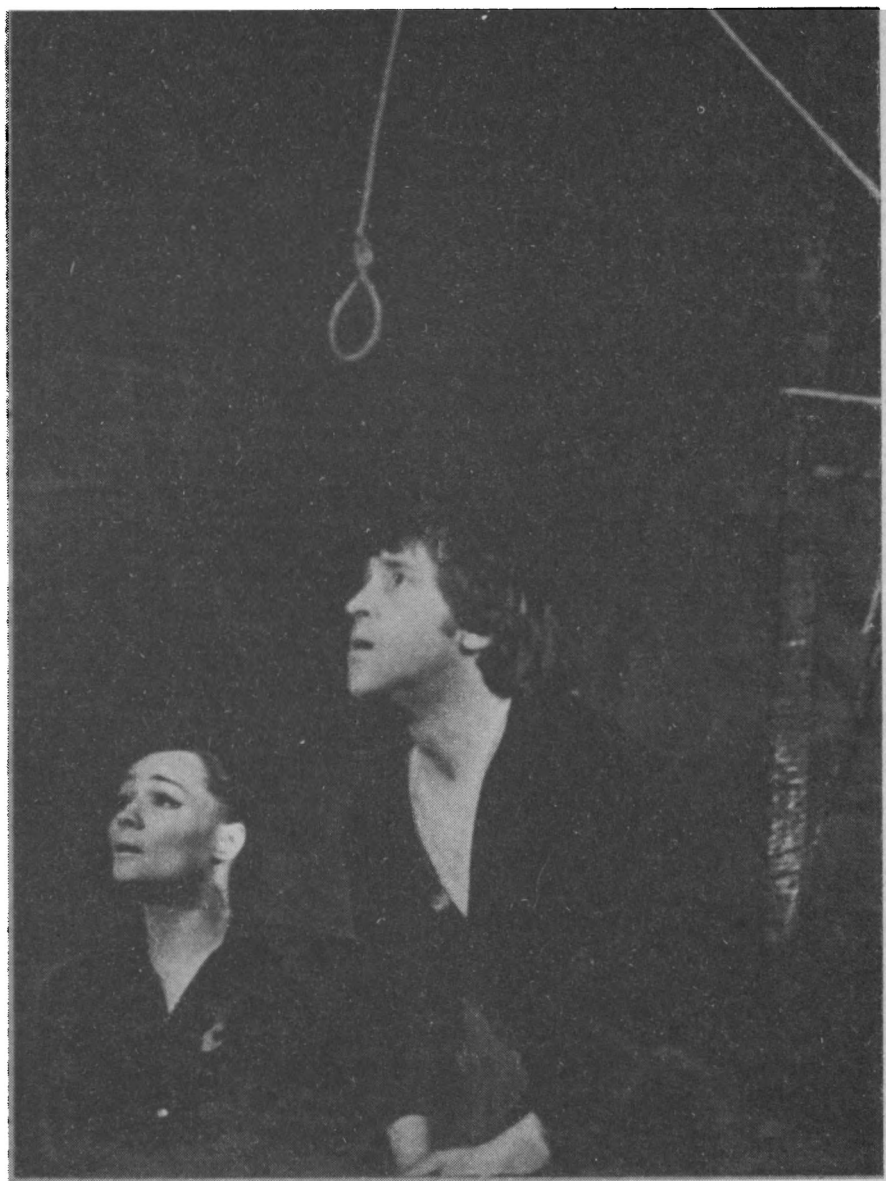
Затратив 3 года, к 13-летию театра, нам удалось сыграть спектакль, несмотря на все угрозы и недовольство начальства"⁷.



Ю. Любимов. 1947 г.



Ю. Любимов. Конец 60-х гг.



Сцена из спектакля "Добрый человек из Сезуана".



Сцена из спектакля "Мастер и Маргарита".

ЛЮБИМОВ И ЕГО ВРЕМЯ (хроника I, до Таганки)

Биография Юрия Петровича Любимова состоит как бы из двух нестыкующихся половинок: до 1964 года — он один из преуспевающих лояльных советских актеров-лауреатов, прирученных партией, облаканных славой, наградами, благами; после 1964-го — художник-бунтарь, "инфан-терибль" советского искусства, объявивший войну апатии и лжи, равно как бюрократическим методам руководства со стороны партии и государства.

Внешние обстоятельства его жизни до момента, когда он возглавил экспериментальный театр-студию на Таганке, менее всего говорили о том, что в его лице советское официальное искусство приобретет своего ниспровергателя. "Никто не предвидел стремительного режиссерского взлета Юрия Любимова, — писал о нем патриарх советской театральной критики, тонкий знаток театра П.А.Марков. — Среди вахтанговской молодежи сороковых годов он был одним из самых обещающих актеров — благодаря темпераменту и обаянию его *использовали* (подч. мной — А.Г.) по-старому говоря, как молодого героя"¹. Но даже Марков в блистательном очерке о Любимове не вдаётся в подробности его биографии, в обстоятельства его жизни, самовоспитания, формирования его как человека и художника. Советская критика вообще, как правило, пренебрегает этими "мелочами", хотя при случае и любит повторять расхожее выражение Сент-Экзюпери, что "человек происходит из своего детства". Между тем, ведь так оно и есть.

Юрий Любимов — ровесник Октября. Он прошел вместе со страной все этапы "большого пути" — от эпохи военного коммунизма через сталинские "пятилетки" и "чистки" до времен разоблачения "культы личности" и андроповского курса на "развитый" или "реальный" социализм. В известном смысле путь Любимова — это путь той части первого поколения художественной интеллигенции, которая, будучи

продуктом советского воспитания, разочаровалась на склоне лет в коммунистических утопиях. Прозрение ее было мучительным и долгим. Не все нашли в себе силы и решимость быть последовательным до конца. Но многие из тех, кто даже от самих себя скрывал разлад с эпохой, может сказать словами Бориса Пастернака:

...С кем протекли его боренья?

С самим собой, с самим собой”².

Вторая, ”нетипичная” в советском понимании, половина творческого пути Любимова, начавшаяся памятной весной 1964 года, заставляет пристальнее приглядеться к тем личным переживаниям и обстоятельствам, которые в один прекрасный день пробудили в нем бунтаря. Не будь этой второй ипостаси Любимова, пожалуй, мало бы кто вспомнил сегодня даже на родине его прошлые успехи, как позабыты его партнеры по фильмам и спектаклям 40-х — 50-х годов — и киношный ”богатырь” Борис Андреев, и ”красавец” Владлен Давыдов, и даже верная спутница его актерской молодости очаровательная Целиковская-Джульетта.

Таганка осветила Юрия Любимова своим немеркнущим светом и ввела в историю мирового театра. Но много ли мы знаем о том, что предшествовало его взлету? Сведения об этом пришлось собирать буквально по крохам. Между тем без учета прошлого трудно понять то, что сегодня мы называем ”феноменом Любимова”. Попытаемся выстроить хронограф его жизни.

* * *

По отцовской линии Любимов принадлежит к старинной крестьянской семье. Его дед и бабушка еще помнили крепостное право и барщину. После указа 1861 года дед с сыновьями получил земельный надел в деревне Абрамцево под Ярославлем и за полвека хозяйствования превратил его в крепкое единоличное хозяйство. Дед был крут нравом, но справедлив, пользовался общим уважением, как трудолюбивый хозяин и добрый семьянин. Семья была верующая.

Мать Любимова происходила из цыган. Женидьба на ней отца вызвала бурю в патриархальной семье и сказалась на отношениях с дедом. Однако отец настоял на своем и, обзаведясь семьей, отделился от родителей, переехал в город Ярославль, где занялся торговым промыслом. По воспоминаниям Любимова³, отец был личностью сильной и независимой, страстно любил и собирал книги, особенно по русской истории. В доме стояли на полках пожелтевшие тома Карамзина и Соловьева, которые потом, уже много лет спустя, перешли в наследство Юрию и долго хранились в его московской квартире как семейные реликвии. (Их пришлось оставить в Москве, когда Любимов в последний раз уезжал из нее.)

Накануне первой мировой войны у молодоженов рождается первенец, которому дают библейское имя Давыд, а вскоре и дочь, которую нарекают Наталией. Мать тем временем получает образование и становится учительницей. Семейная жизнь поначалу складывается в

Ярославле счастливо, и строгий дед примиряется с упрямым сыном, забыв размолвку.

1917 год. 30 сентября. Рождение второго сына — Юрия, по православному календарю в день Св. Софьи и ее дочерей Веры, Надежды, Любови.

Ярославль в те годы еще сохранял облик одного из красивейших старорусских городов. Расположенный в двухстах километрах от Москвы, на берегу верхней Волги, он окружен неброской, милой русскою сердцу природой, заливыными лугами, лесами, по невысоким холмам разбросаны некрасовские деревеньки и хутора. Память об историческом прошлом хранили небольшие города Переяславль-Залесский на берегу озера Плещеева, Ростов Великий с его знаменитым колокольным звоном. В самом Ярославле — двухэтажном купеческом городе еще действовал и содержался в чистоте Спасский монастырь; за белокаменной стеной стояли изумительные по красоте, разукрашенные, как пасхальное яичко, церкви Ильи-пророка, Иоанна Златоуста, Иоанна Предтечи и Николы Надеина. Созданные безымянными зодчими, они вписывались в панораму города, как его неотъемлемая часть.

Особой гордостью города было здание местного театра, основание которого заложено было еще при Екатерине II, когда ярославский купец Федор Волков начал здесь "комедианское" дело. Он создал первую в стране русскую актерскую труппу, которая дала начало отечественному профессиональному "театру".

На Октябрьскую революцию Ярославль ответил мятежом, прогремевшим на всю Россию. В июле 1918 года, еще до Кронштадского восстания, жители города при участии военных и даже монахов Спасского монастыря, поднялись против большевистских Советов, отменили все ленинские декреты и на короткий период восстановили старые органы власти, существовавшие до Октября. Мятеж был безжалостно подавлен, и в Ярославле снова восторжествовала советская власть, установившая в проштрафившемся городе особо свирепые порядки.

1922 год. Семья Любимовых покидает Ярославль и переезжает в Москву. Причину родители не раскрывают своим детям, но вскоре это выясняется. Любимовы поселились на тогдашней окраине столицы, в рабочем районе вблизи Таганки, где живет тетка Юрия — родная сестра отца. Из эпохи "военного коммунизма" страна вступает в НЭП. Летом дети ездят в гости к деду, в деревню Абрамцево, помогают по хозяйству, ухаживают за яблонями — гордостью деда, ведут с ним долгие беседы, наслаждаются простым и ясным бытом патриархальной русской деревни, доживающей свои последние годы. Давыд увлекается живописью и берет с собой на этюды Юрия, который тоже учится держать кисть.

1926—1927 гг. НЭП кончается массовыми репрессиями против "нэпманов", поверивших ему и поднявших страну из разрухи и голода. Арестовывают сначала отца, потом мать и родную тетку. Трое детей от четырнадцати до десяти лет остаются одни в огромном чужом городе

почти без средств к существованию. "Нэпманов" сажают в тюрьмы с целью выжать из них накопленные ими деньги, столь необходимые для строительства социализма. "Если нет денег, чего же вы строите?" — шутили в народе. С родителей Юрия тоже требуют выкупа, как условия их освобождения. Мать откупается, отдав тюремщикам последние сбережения, и приходит домой. Отец еще несколько лет остается в тюрьме. Дети ему носят передачи. Юрий, его брат Давыд и Наталия ходят в школу, неся на себе клеймо детей "лишенцев" — так называли тех, кто был лишен гражданских прав.

1928 год. Начало раскулачивания. Из родного Абрамцево, с насиженного места, где он прожил долгую трудовую жизнь, изгоняют деда. Ему было в ту пору 80 лет, но он еще крепко стоял на ногах и работал в поле. Со слов Любимова, запомнившего рассказ деда, это происходило так: в его дом явились несколько незнакомых людей и потребовали, чтобы он покинул деревню. Не поняв своим старорежимным рассудком, что от него хотят, дед посчитал пришедших обыкновенными бандитами и хотел вытолкнуть их за дверь. Старика жестоко избили и выбросили из дома, не дав взять ничего.

Дед едет в Москву к семье сына. На вокзале его встретил Юрий. Поехала конкой. Дед дает мальчику рубль за то, что он его встретил. Юра отказывается, но дед стоит на своем: "Каждый труд, — запоминает Юрий его слова, — заслуживает оплаты. Если начнут грабить труд, у человека ничего не останется". Эти слова надолго врезаются в память юноши, но он предаст их гласности лишь много лет спустя.

1931 — 1932 гг. Страна охвачена энтузиазмом "пятилеток". Давыд вступает в комсомол и становится активным участником новой жизни. Юрий сопровождает его на митингах и собраниях, слушает бесконечные речи, впитывает в себя дыхание комсомольской эпохи. Мы не знаем, вступил ли он в комсомол, но по примеру старшего брата он исповедует коммунистические идеалы, хочет быть таким же, как все вокруг, настоящим борцом за светлое будущее.

К вернувшемуся из тюрьмы отцу отношение детей не меняется, никто не попрекает родителей их прошлым. Семейные узы оказались прочнее новой морали. Родители уделяют детям большое внимание, в семье царит понимание друг друга.

Отец в первый раз ведет Юрия в театр — на "Синюю птицу". Метерлинка во МХАТ, затем на знаменитый спектакль Станиславского "Горе от ума", в котором играют прославленные Москвин, Качалов и Лужский. Символизм "Синей птицы" и реализм "Горя от ума" были первыми прикосновениями Юрия Любимова к священному огню театрального искусства, к которому он потянулся с тех пор.

1933 год. Юрий бросает учебу в школе, поступает в электромеханический техникум, который располагается на Таганской площади, у Рогожской заставы, в двух шагах от того места, где тридцать лет спустя Любимов обоснуется со своим собственным театром.

Вечерами посещает занятия в хореографической студии, обучаясь

сценическому движению по методу Исидоры Дункан. Решает для себя стать актером.

1934 год. Держит экзамен в театральную школу при театре МХАТ 2-й, выросшем из Первой студии МХАТ еще под руководством любимых учеников Станиславского Евгения Вахтангова и Михаила Чехова. Первый давно умер, второй — бежал из Советской России и живет в США. Руководство театром состоит из способных поздних учеников Станиславского — Берсенева, Дикого, Бирман и др. МХАТ 2-й отличается от своего прародителя студийная, поисковая атмосфера, стремление развить учение Станиславского, противостоять наметившейся догматизации его "системы".

На вступительном экзамене Любимов удивляет приемную комиссию тем, что вместо обычной басни, стихотворения или монолога выбирает для чтения речь писателя Юрия Олеши на только что прошедшем учредительном Первом съезде Советских писателей (август-сентябрь 1934 г.). Речь была идеологически не "выдержанной", как тогда считалось, и вызвала ряд нареканий, как и выступление на съезде Бориса Пастернака. Вместо елейного славословия Сталину, партии и правительству Олеша признается в том, что не понимает советской "нови", не может и не хочет писать о том, что он не чувствует как художник, задается вопросом, что движет сегодня новое поколение советских людей. Он говорит также о вечных законах творчества, которые нельзя подменить конъюнктурой без угрозы погасить вдохновение в душе писателя и поэта. Семнадцатилетний Любимов читает перед своими будущими учителями:

"Очень часто спрашивают художника: "Откуда вы это знаете? Это вы сами выдумали?" Да, художник все выдумывает сам. Конечно, ничего нельзя выдумать того, чего нет в природе. Но отношения у художника с природой такие, что она открывает ему некоторые свои тайны, она с ним более общительна, чем с другими...

В этом государстве растет первое молодое поколение, растет советский молодой человек. Как художник, я бросаюсь на него: кто ты, какие видишь краски, снятся ли тебе сны, о чем ты мечтаешь, как ты ощущаешь себя, как ты любишь, какие у тебя чувства, что ты отвергаешь и что признаешь, какой ты, что в тебе преобладает — чувство или рассудок, умеешь ли ты плакать, нежен ли ты, все ли ты понял из того, что пугало меня, чего я не понимал, чего я боялся, какой ты — молодой человек социалистического общества..."⁴

Любимова принимают в студию. Много лет спустя, когда будут отмечать его шестидесятилетие, писатель Юрий Трифонов — его единомышленник в искусстве вспомнит этот эпизод как ранний симптом инакомыслия у будущего режиссера и напишет:

”Эта речь ему очень нравилась. В ней были острые слова, мысль, достоинство, боль, современность. Из всего этого через тридцать лет он стал делать театр”⁵.

1936 год. Осваивает элементы актерского мастерства по системе Станиславского и делает первые самостоятельные шаги на сцене, выступая в эпизодических ролях (”Мольба о жизни” Жака Дювала).

В советском искусстве между тем разворачивается компания по борьбе с формализмом, направленная в первую очередь против Мейерхольда, но затронувшая и других ”отступников” от единственного метода советского театра, каким был объявлен ”метод” МХАТа. 28 февраля публикуется постановление Совета Народных Комиссаров СССР и ЦК ВКП(б) о ликвидации МХАТа 2-го как не отвечающего требованиям времени. Партия берет на себя роль высшего судьи в искусстве.

Больной К.С.Станиславский самоустраняется от руководства театром, он замыкается в своем особняке на Леонтьевском и общается с внешним миром через свой ”домашний кабинет”. До выхода постановления он еще борется за МХАТ 2-й. Выражая недовольство его деятельностью, упрекая его ведущих актеров в измене законам органики, в стремлении к внешнему, преходящему успеху (”Во что вы верите? Что считаете театром?” — спрашивал он посетивших его актеров), Станиславский вместе с тем был против закрытия театра и согласился написать письмо в правительство с ходатайством по этому поводу. Однако, как вспоминает Радомысленский⁶, ”посоветовавшись с вышестоящими организациями”, он узнает, что вопрос о закрытии МХАТа 2-го уже предрешен наверху, и не отправляет письма. С мнением Станиславского перестали считаться и его имя используют как ширму для проведения ”политической” линии.

После закрытия МХАТа 2-го часть труппы переходит в Художественный театр, часть — в Малый, группа актеров во главе с Диким уходит в театр им. МОСПС. Юрий Любимов делает самостоятельный выбор и поступает для завершения образования в театральное училище при театре им. Вахтангова.

1937 год. Страну захватывает волна террора и массовых репрессий, в Москве царит атмосфера страха. Искусство соревнуется в угодничестве режиму. Композитор И. Дунаевский создает песню: ”Эх, хорошо в стране советской жить”.

Театр им.Вахтангова во главе с Рубеном Симоновым, изменив заветам своего учителя, создает ряд откровенно конъюнктурных спектаклей, специализируясь на ленинской теме. В спектакле ”Человек с ружьем” Н. Погодина — открывшем серию ”ленинианы” в советском искусстве, артист Б.Щукин — знаменитый исполнитель комической роли Тартальи в вахтанговской ”Принцессе Турандот”, создает идеализированный образ Ленина, ставший эталоном в советском театре.

Любимов, будучи студентом, участвует в этом спектакле в эпизодической роли. Как многие из актеров, он восхищается мастерством и

экспрессивностью игры талантливого Щукина в роли Ленина. Любимова поражает объяснение, которое Щукин дает партнерам по сцене о секрете его успеха в этой роли: "Я обязан этому своему Таргальи!"

В 1937 г. Любимов присутствует на нескольких репетициях Мейерхольда, готовившего постановку "Бориса Годунова", которую власти так и не дали ему завершить.

1938 год. В январе театральную Москву потрясает весть о ликвидации театра им. Мейерхольда, как глубоко вредного и чуждого советскому искусству. Постановление по этому поводу гласит:

"Комитет по делам искусств при Совнаркомех СССР признал, что театр им. Мейерхольда окончательно скатился на чуждые советскому искусству позиции и стал чужим для советского зрителя.

Это выразилось в том, что:

1. — Театр им. Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных, формалистических позиций. В результате этого, в угоду левацкому трюкачеству и формалистическим вывертам, даже классические произведения русской драматургии давались в театре в искаженном, антихудожественном виде, с извращением их идейной сущности ("Ревизор", "Горе уму", "Смерть Тарелкина" и др.).

2. — Театр им. Мейерхольда оказался полным банкротом в постановке пьес советской драматургии. Постановка этих пьес давала извращенное, клеветническое представление о советской действительности, пропитанное двусмысленностью и даже прямым антисоветским злопыхательством ("Самоубийца", "Окно в деревню", "Командарм 2" и др.).

4. — К 20-летию Октябрьской революции театр им. Мейерхольда не только не подготовил ни одной постановки, но сделал политически враждебную попытку поставить пьесу Габриловича ("Одна жизнь"), антисоветски извращающую известное художественное произведение Н. Островского "Как закалялась сталь".

Помимо всего прочего, эта постановка была злоупотреблением государственными средствами со стороны театра им. Мейерхольда, привыкшего жить на государственные денежные субсидии.

Ввиду всего этого, Комитет по делам искусств при Совнаркомех СССР постановил:

- а) ликвидировать театр им. Мейерхольда, как чуждый советскому искусству;
- б) труппу театра использовать в других театрах;
- в) вопрос о возможности дальнейшей работы Вс. Мейерхольда в области театра обсудить особо"⁷.

По партийной указке в театрах Москвы проводятся митинги и собрания в поддержку этого постановления, от деятелей искусств тре-

буют персональных писем, осуждающих вредную деятельность гениального режиссера и благодарности партии и лично тов. Сталину за мудрое руководство искусством. Любимов становится свидетелем того, как его любимый актер Борис Шукин – большой поклонник Мейерхольда подписывает письмо, обвиняющее его во вредительстве. В то же время Любимов узнает, что В.И. Немирович-Данченко – фактический руководитель МХАТа, являясь идейным противником Мейерхольда в художественном творчестве, выгоняет из своего кабинета тех, кто пришел просить его подписать письмо с осуждением режиссера: "Лежачего не бьют!" – ответил им Немирович.

18 января тяжело больной Станиславский, прервавший свои отношения с Мейерхольдом много лет назад, звонит оказавшемуся не у дел режиссеру и предлагает ему зайти для переговоров. Станиславский после длительной беседы, содержание которой малоизвестно, предлагает Мейерхольду, ждущему со дня на день ареста, работу в своей оперной студии в качестве режиссера⁸. "Кто же сегодня пойдет на мои спектакли?" – удивился Мейерхольд. – "Вы недооцениваете московскую публику", – ответил Станиславский.

1939 год. Позорный советско-германский пакт о дружбе. Начало второй мировой войны. Раздел Польши.

В Большом театре готовится постановка "Валькирии" Р.Вагнера, ставить спектакль предлагают С.Эйзенштейну.

Любимов заканчивает театральное училище и, еще будучи студентом последнего курса, заменяет заболевшего актера Абрикосова в роли Клавдио в спектакле "Много шума из ничего" Шекспира. В этой роли он впервые покоряет зрителей своей особой, обаятельной улыбкой: смеясь над своим другом Бенедиктом, который клянцется "не бледнеть от любви", Любимов-Клавдио бросит реплику, озорно поглядывая в зал: "Время покажет! И дикий бык свыкается с ярмом!"

После удачного дебюта, отмеченного центральной прессой, Любимова зачисляют в штат театра. Перед ним открываются широкие возможности на роли молодых "социальных" героев.

1940 год. Во время зимней войны с белофиннами нарком НКВД Берия, сменивший Ежова, создает Ансамбль песни и пляски НКВД для поднятия упавшего духа войск. Привлекаются лучшие артистические силы, с ансамблем сотрудничают композитор Д.Д. Шостакович, драматург Н. Эрдман. Любимова одевают в военную форму. Он – ведущий программы и исполнитель интермедий; актер неизменно вызывает "симпатии зрителя своей молодостью и чистым, незатаенным лукавством"⁹ (П.А. Марков). Позднее Любимов будет вспоминать о своей службе в Ансамбле НКВД, пользуясь парафразом из арии популярной в те годы оперетты "Роз-Мари":

Цветок душистых прерий
Лаврентий Палыч Берий...

1941 – 1946 гг. Годы войны Любимов проходит с Ансамблем НКВД в качестве концертмейстера. Выступает на фронте, в осажденном Ленин-

граде, под Москвой. Относительно близко сталкивается с тяжелым бытом войны, хотя по роду службы на самой передовой артисты фронтовых бригад не бывают. Тем не менее, война оставляет глубокий след в его сознании и стимулирует желание сказать о ней правду, что он и делает на сцене будущей Таганки. Позднее, в одном из интервью, он признается:

”Помню, ставили пьесу о войне... Нужно было показать фашистские зверства. Фашисты мучили мальчика, а мальчика изображала толстая низенькая дама. И каждый раз, когда эта дама появлялась, я помирал со смеху. Тут такая война прошла, а режиссер пытается разжалобить зрителей посредством толстой дамы маленького роста. Мне казалось, это чушь и вранье. И что тут я сам делаю? Зачем я, взрослый мужик, мажу себе рожу, нелепо раскрашиваю губы? Было нестерпимо стыдно. Это, как я теперь понимаю, во мне режиссерство бродило. Я стал искать отдушину...”¹⁰

1947 год. Демобилизуется из армии и возвращается в труппу театра им. Вахтангова. Разбомбленное при первом же налете немецкой авиации на Москву (июль 1941 г.) здание театра заново отстраивается. Расположенный на шумном старом Арбате, театр хорошо посещается москвичами. В репертуаре за несколько прошлых лет: 31 советская пьеса, 6 — западных, 9 — русской классики, 12 — европейской. В жанровом отношении театр также всеяден, но отдает предпочтение игровым, карнавальным зрелищам, ставя советские пьесы преимущественно ”для отчетности”.

Молодой актер получает лучшие роли репертуара; руководитель театра Народный артист СССР Рубен Симонов передает Любимову свои роли Бенедикта в ”Много шуму из ничего”, а затем и Сирано де Бержерака из одноименной комедии Ростана. В том же году Любимову поручается роль комсомольца-подпольщика Олега Кошевого в ”Молодой гвардии” А. Фадеева (постановщик В. Захава), за исполнение которой актера представляют к Сталинской премии.

Успешно начинает сниматься в кино в фильмах А. Столпера, Н. Ярова, особый успех в роли Пятницы из фильма о Робинзоне Крузо.

1949 год. На почве растущего государственного антисемитизма в стране разворачивается кампания против космополитизма и низкопоклонничества перед Западом. Центральный орган ЦК ВКП(б) газета ”Правда” публикует статью ”Об одной антипатриотической группе театральных критиков” (28.1.1949), в которой тенденциозно подобраны имена видных критиков с еврейскими фамилиями:

”...Какое представление может быть у А. Гурвича о национальном характере русского советского человека... Порочные взгляды критиков Борщаговского, Гурвича, Юзовского, Варшавского, Бояджиева, стоящих на позициях антипатриотических, пи-

тают всякого рода чуждые народу извращения... Надо решительно и раз навсегда покончить с либеральным попустительством всем этим эстетствующим ничтожествам... не имеющим за душой ничего, кроме злопыхательства и раздутого самомнения. Надо очистить атмосферу искусства от антипатриотических обывателей".¹¹

Закрытие Еврейского театра в Москве, последовавшее вскоре после убийства в Минске в 1948 г. Народного артиста СССР Соломона Михоэлса. Арест артиста Зускина и других членов Еврейского антифашистского комитета.

Любимов вспомнит об этой кампании в "Доме на набережной" по Ю. Трифонову в 1980 г. на Таганке.

1950 год. Любимов снимается в печально знаменитом украшательском фильме режиссера И. Пырьева "Кубанские казаки", который прославлял зажиточную жизнь послевоенной сталинской деревни. Вот как сюжет фильма излагается в советском буклете:

"Досрочно сдав государству хлеб, труженики Кубани собираются на традиционную колхозную ярмарку. Среди них председатели двух соревнующихся колхозов — Галина Пересветова и Гордей Ворон. В районе поговаривают о их скорой свадьбе. Но согласия между соседями нет. За годы войны Пересветова успела вырасти в передового, опытного руководителя. Недавно ее колхоз забрал у Ворона переходящее Красное знамя. Теперь при полной поддержке своего правления Пересветова объявляет о снижении цен на колхозные продукты. Ворон же вместе с другими председателями безуспешно пытается удержать старые рыночные цены... Горько переживает Ворон свою неспособность стать вровень с Галиной Пересветовой, по-прежнему любимой им. Вскоре, однако, он узнает от друзей, что Галина отвечает ему взаимностью. Окрыленный радостной вестью, Ворон мчится верхом вслед за двуколкой Пересветовой. Понявшие, наконец, друг друга герои вместе продолжают путь по степи, мечтая о будущем счастье".¹²

Фильм был удостоен Сталинской премии и главного приза V Международного кинофестиваля в Карловых Варах.

Все в этой картине от начала до конца было заведомой ложью — и принаряженные веселые колхозники, с песней убирающие урожай, и ломящиеся от яств столы, и выдуманный конфликт председателей, якобы принимающих самостоятельные решения снизить цены на продукты, и их тривиальная любовная история, и безоблачное на протяжении всей картины кубанское небо, в которое устремлялась то задорная, то лирическая музыка Исаака Дунаевского, окрашивающая весь фильм романтическим флером: "Каким ты был, таким ты и остался", — пела героиня картины актриса М. Ладынина в роли Галины Пересветовой. Миллионы советских зрителей воспринимают эту ложь

с радостью и даже умилением: "сделайте нам красиво", как бы говорит зритель, толпами осаждающий кинотеатры.

Любимов играет роль разбитного казачка Андрея — неразлучного друга местного силача Феди Груши — артист Борис Андреев, могучего роста, с круглым, как луна, лицом, трубным басом-профундо. Это была хорошая комедийная пара, несущая в фильме тему силы и раздолья. Сомнения Любимова начинаются с момента, о котором он впоследствии не раз вспомнит:

"Снимали колхозную ярмарку: горы кренделей, какие-то куклы, тысячи воздушных шаров. Ко мне старушка-крестьянка подходит и спрашивает: "А скажи, родимый, из какой это жизни снимают?" Я ей говорю: "Из нашей, мамаша, из нашей". А у самого на душе вдруг стало такое, что готов сквозь землю провалиться. Тогда и дал себе обещание — больше никогда в подобном надувательстве не участвовать".¹³

1951 год. Любимову присуждают Сталинскую премию за исполнение главной роли в инсценировке "Кирилл Извеков" по роману К.Федина "Первые радости" и роли Тятина в пьесе М.Горького "Егор Булычев" (обе в постановке Б.Захава). Об исполнении роли красного комиссара Извекова П.А.Марков отзывается, как о самом значительном достижении Любимова:

"В меру убежденный, в меру сдержанный, он достойно нес тему спектакля — образ получался значительный и внутренне наполненный, скорее в мхатовских, нежели в вахтанговских традициях. Обаяние, столь трудно объяснимое качество, окутывало Любимова".¹⁴

1953 год. В марте — смерть Сталина, в сентябре — избрание Хрущева первым секретарем ЦК КПСС. Начало реабилитаций жертв сталинских репрессий.

Любимов вступает в ряды Коммунистической партии. Позже он объяснял свое решение следующим образом:

"Я воспитан на нравственных ценностях великой русской культуры... Когда я был относительно молод, мои старшие товарищи-коммунисты, которым я верил, уговорили меня вступить в партию. Они считали меня честным человеком и убедили, что сейчас в партии должно быть больше честных людей, и я поверил им"¹⁵.

1956 год. Год начинается эпохальным событием — XX съездом КПСС, на котором Н.С.Хрущев выступает с разоблачением преступлений сталинского режима. В июне принимается документ о борьбе с последствиями культа личности. В октябре в Венгрии вспыхивает ре-

волюционное восстание, подготовленное "кружком Петефи" из студентов и либеральной интеллигенции; восстание жестоко подавляется советскими танками.

В Москве группа молодых актеров — выпускников студии МХАТ (О.Ефремов, О.Табаков, Е.Евстигнеев и др.) добиваются разрешения открыть свой постоянный театр-студию "Современник" на площади Маяковского, в бывшем помещении театра Сатиры. Театр предполагается начать спектаклем "Матросская тишина" по А.Галичу, но он запрещается цензурой, вместо него показывают "Вечно живых" В.Розова.

Любимов создает на сцене театра им. Вахтангова ряд своих лучших ролей: Ромео (Джюльетту играет популярная актриса Л. Целиковская — жена Ю.Любимова), Иволгин в "Идиоте" Достоевского (реж. А.Ремизова), Моцарт в "Моцарте и Сальери" Пушкина (реж. Е.Симонов, 1959), Виктор в "Иркутской истории" А.Арбузова (реж. Е.Симонов, 1959) и др. К этому времени относится его знакомство, перешедшее вскоре в творческую и личную дружбу, с видным драматургом Николаем Эрдманом — автором запрещенных сатирических пьес "Самоубийца" и "Мандат". После возвращения из сибирской ссылки (письма матери Эрдман с юмором подписывал "мамин сибиряк") реабилитированный Николай Робертович Эрдман (1902—1970), работавший в свое время с Мейерхольдом, принимает живое участие в творческой судьбе Ю.Любимова.

1957—1958 гг. Исключение Бориса Пастернака из Союза писателей в связи с изданием его романа "Доктор Живаго" за рубежом. Москву один за другим посещают с гастролями лучшие европейские театры: "Берлинер Ансамбль" под руководством Б.Брехта, "ТНП" во главе с Жаном Виларом, "Д-34" во главе с Ю.Бурианом, труппа "Комеди Франсез"... Особую сенсацию производит "эпический" театр Б.Брехта, в котором многие московские театралы видят развитие мейерхольдовских экспериментов 20-х годов. Любимов в это время находится с труппой театра им. Вахтангова на обменных гастролях в Германии. Вернувшись во взбудораженную театральную Москву, Любимов посещает семинар Кедрова в ВТО по теории "физических действий" Станиславского и начинает преподавать в театральном училище им. Щукина при Вахтанговском театре.

На сцене театра им. Вахтангова ставит свою первую самостоятельную режиссерскую работу — спектакль "Много ли человеку надо" по А.Галичу.

1961—1962 гг. Полет в космос Юрия Гагарина. По решению XXII съезда КПСС тело Сталина выносят из Мавзолея.

В журнале "Новый мир" главный редактор А.Твардовский, обходя цензуру, с личного разрешения Н.Хрущева публикует "Один день Ивана Денисовича" А.Солженицына.

Любимов с головой уходит в педагогическую работу в театральном училище им. Щукина. Его класс в 1959—1960 гг. набирался без его участия¹⁶, но среди учеников оказались способные люди, как З.Сла-

вина, А.Демидова и др. — будущее ядро театра на Таганке. Программа его занятий включает не только элементы актерского мастерства, но и новый творческий подход к учению Станиславского, как к открытой эстетической системе, допускающей комбинацию "психологического" и "условного" театра.

"...первыми, кто возражал против того, что я делаю, были мои собственные ученики, — признается позже Любимов. — Они на меня были в претензии, что я не так их учу, не по системе Станиславского. Разрушаю, мол, систему. Потом мне заявили, что Брехт вообще не годится для русской школы: что он слишком рационален, чужд глубоким эмоциональным переживаниям".¹⁷

Любимов отстаивает свой метод работы и решает ставить в качестве дипломного спектакля пьесу Б.Брехта "Добрый человек из Сезуана", используя опыт Станиславского, Вахтангова, Брехта и Мейерхольда.

Снимается в сатирическом фильме "Каин XVIII" по сценарию Н.Эрдмана. Вместе с Эрдманом, дружба с которым переходит вскоре в творческий союз, обсуждает проблемы воспитания актера и формирования репертуара для театра нового "синтетического" типа.

1963 год. Избирается председателем Секции молодых актеров ВТО. Любимову присваивается звание Заслуженного артиста РСФСР.

После трудной борьбы с руководством училища получает разрешение сделать дипломный спектакль на 3-м (а не на 4-м, как предписывается учебной программой) курсе. Несмотря на шумный успех "Доброго человека...", директор училища считает, что спектакль "недостойн диплома". Центральная пресса, однако, поддерживает спектакль Ю.Любимова. Большую роль сыграла статья писателя К.Симонова в "Правде", в которой он говорит, что было бы хорошо "сохранить такое живое явление, как "Добрый человек..." Под давлением либеральной общественности курс Ю.Любимова получает выпускной диплом на год раньше и тем самым приобретает право на самостоятельную работу в театре. Экономленный год многое решил.

1964 год. Вызванный на беседу в МГК КПСС Ю.Любимов получает предложение взять на себя руководство театром им. Ленинского комсомола, но затем партийные органы меняют свое решение и назначают на это место А.В.Эфроса. Любимову передают театр Драмы и комедии на Таганке, находящийся в крайне плачевном состоянии из-за развала труппы, репертуара и отсутствия зрителей (задолженность театра государству — 70 тысяч рублей).

Любимов ставит условием своего перехода на Таганку полную реорганизацию труппы, снятие старых спектаклей, формирование нового репертуара по своему усмотрению и зачисление в штат актеров по своему выбору¹⁸. Кроме выпускников своего курса, Любимов в первые же дни работы на Таганке принимает в театр Владимира Высоцкого из театра им. Пушкина в Москве и вводит его в спектакль "Добрый

человек из Сезуана” (сначала на эпизодическую роль, позже он заменил ушедшего из театра Н.Губенко в ролях легчика Янг Суна и одного из Богов), в ”Десяти днях...” он играл Керенского.

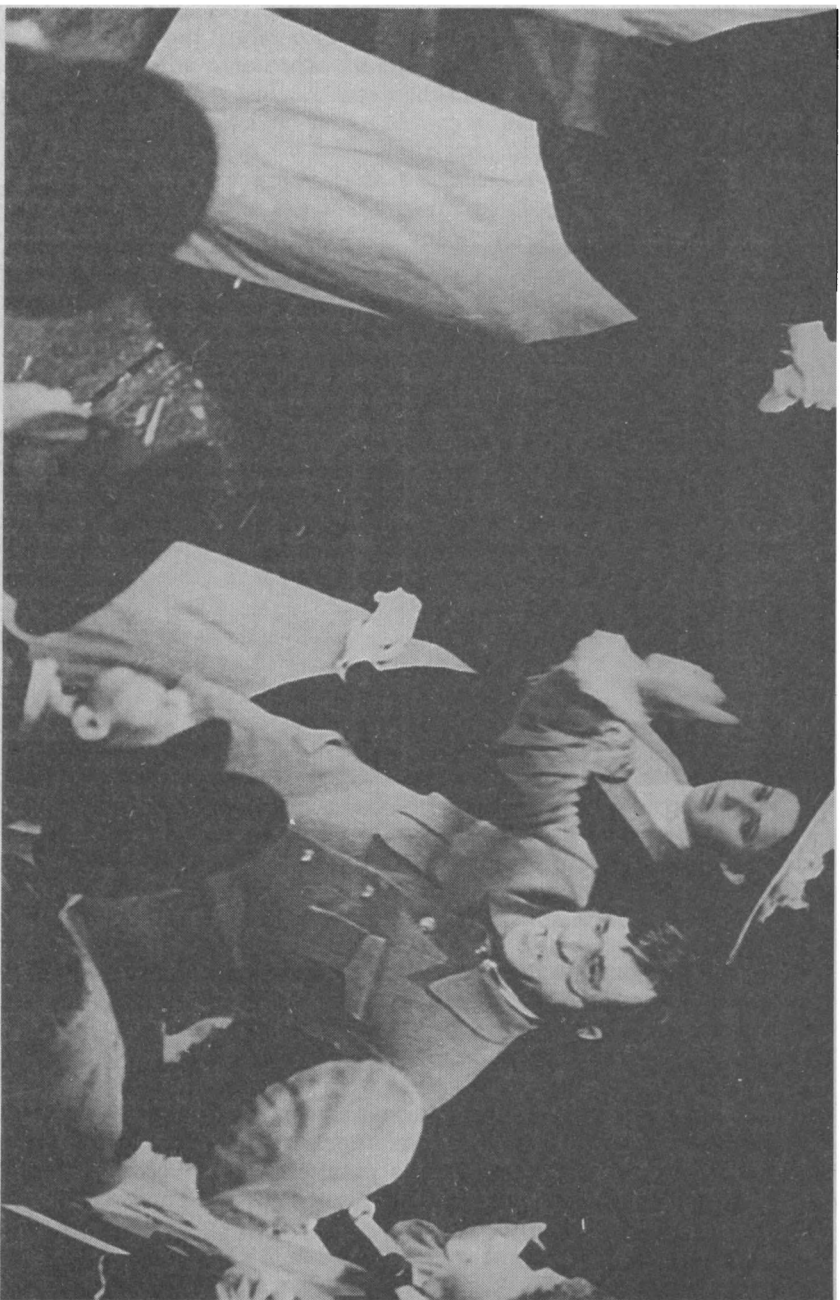
23 апреля театр Драмы и комедии на Таганке открывает свои двери спектаклем ”Добрый человек из Сезуана” по Б.Брехту. Критик Г.Бояджиев приветствует рождение нового театра статьей ”Стая молодых набирает высоту” (газета ”Советская культура”, 3 апреля 1965 г.) — это первое официальное признание театра на Таганке.

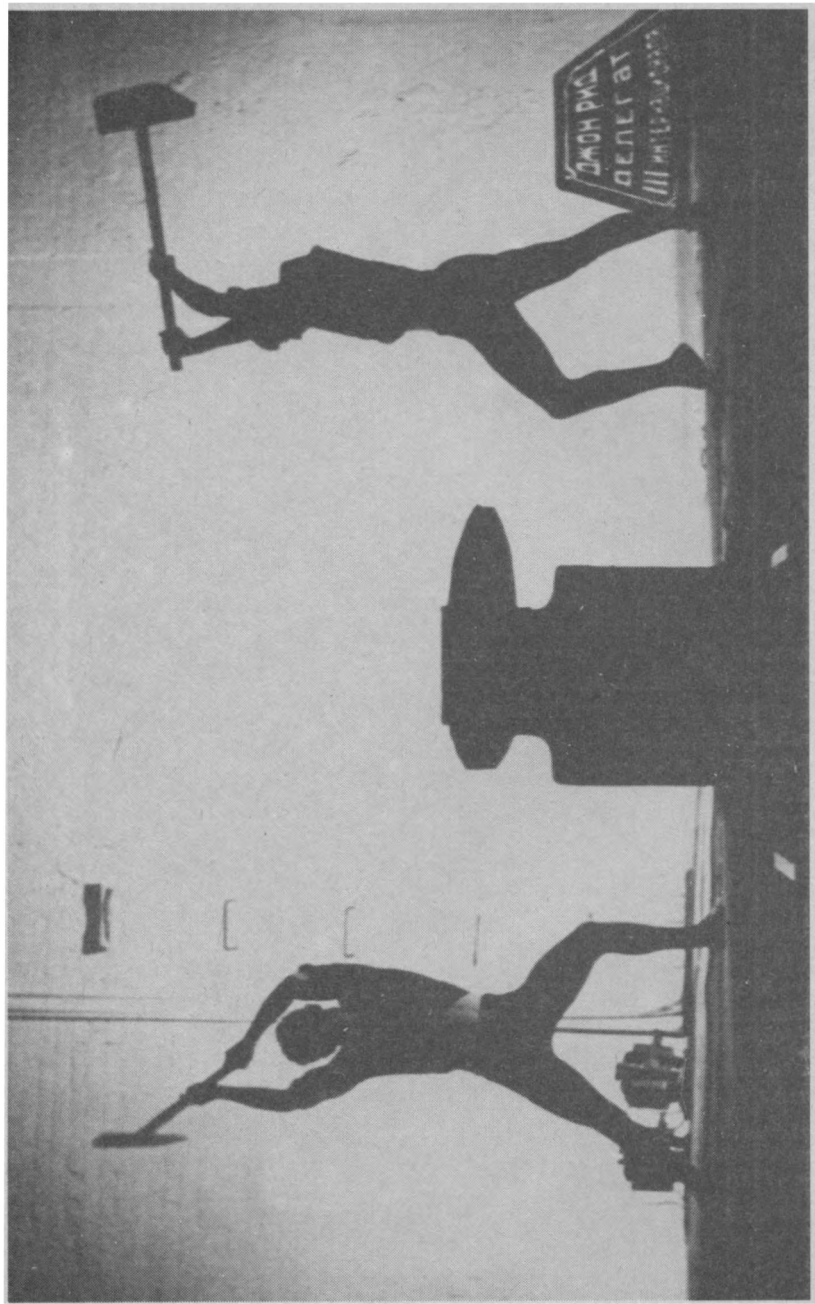
13 октября Президиум ЦК КПСС по предложению М.Суслова дает Н.Хрущеву отставку и исключает его из членов ЦК. На его место избирается Л.И.Брежнев. Период хрущевской ”оттепели” кончился. Вместе с ним кончаются и надежды на послабление режима в искусстве.



Сцена из спектакля ”Мать”

“10 дней, которые потрясли мир”. Керенский — В. Высоцкий. 1974 г.

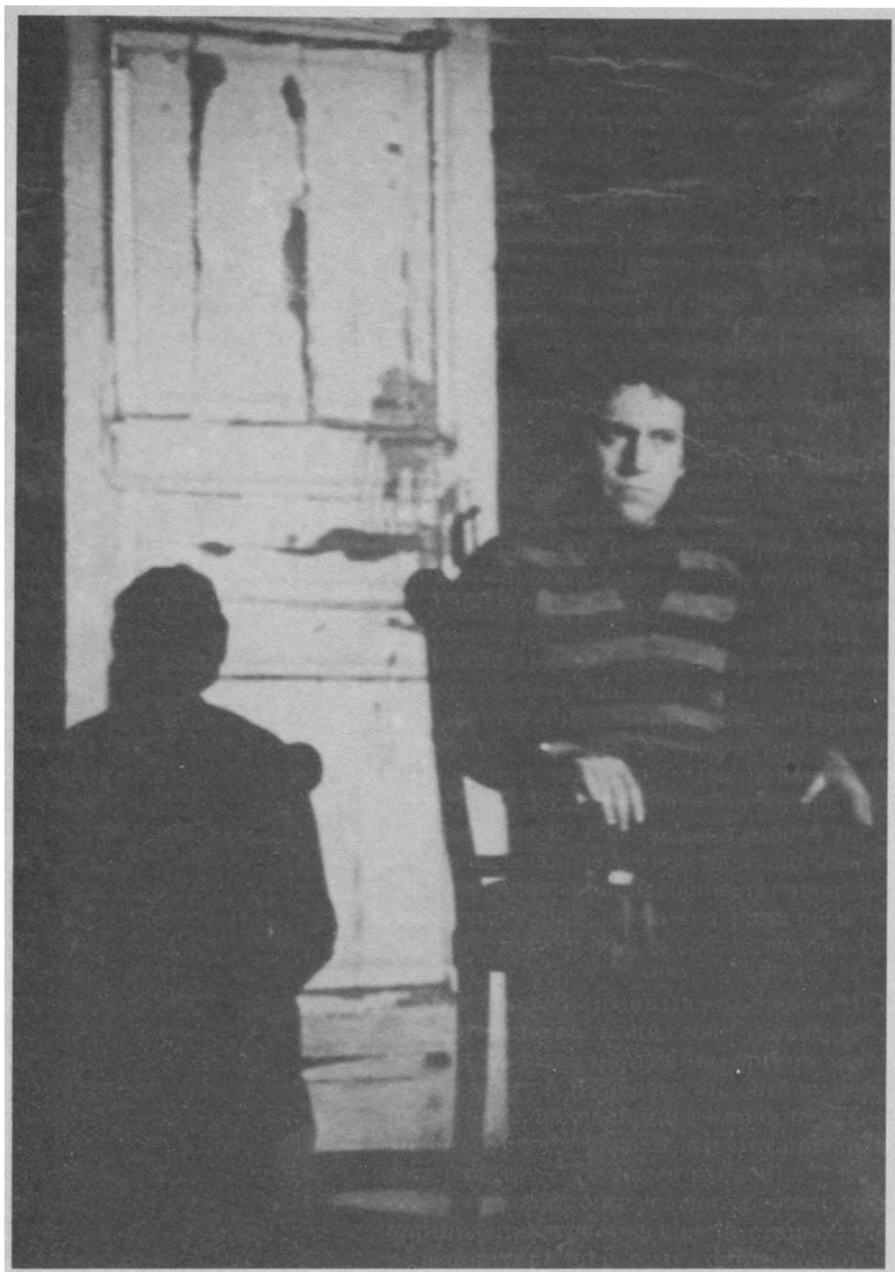




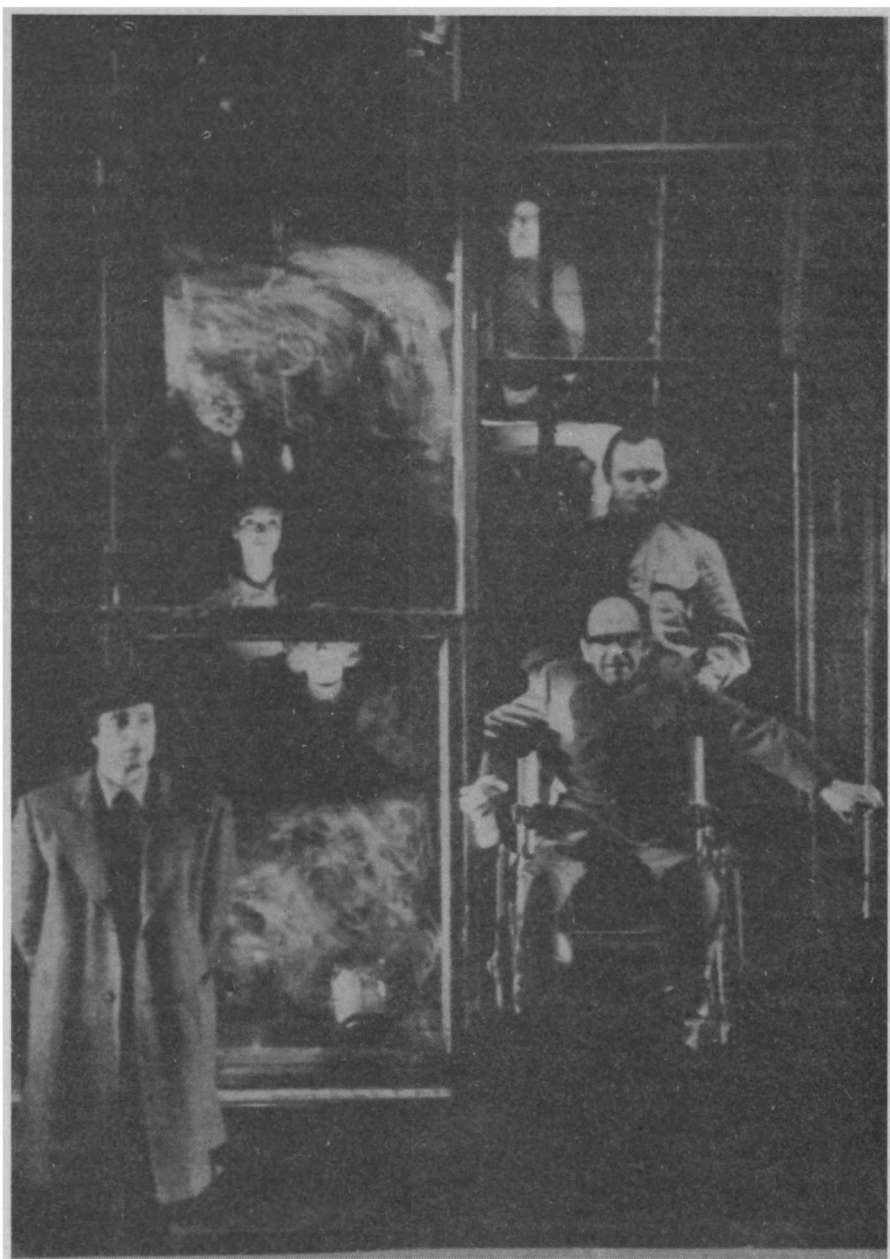
Сцена из спектакля "10 дней, которые потрясли мир".



Сцена из спектакля "А зори здесь тихие..."



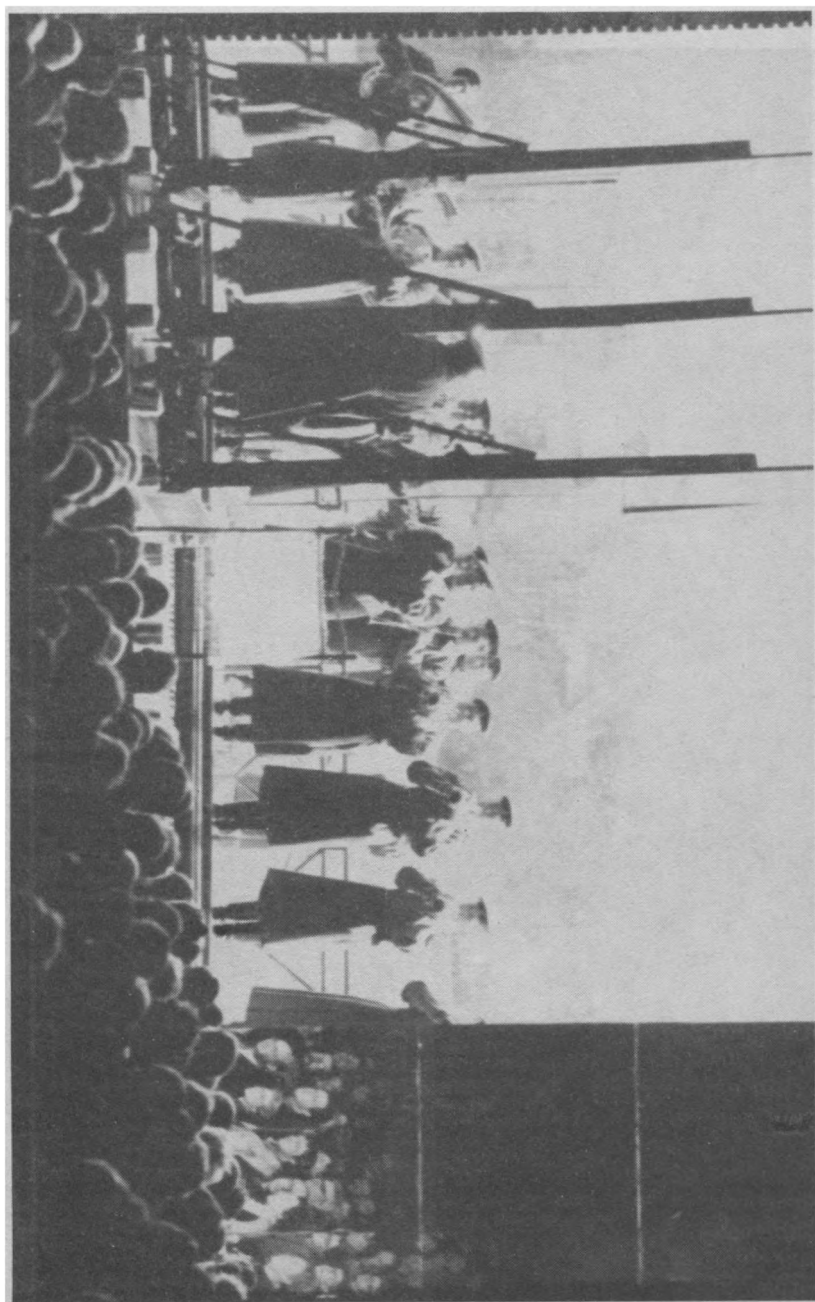
На репетиции спектакля "Преступление и наказание". 1978 г.



Сцена из спектакля "Дом на набережной".



Сцена из спектакля "Три сестры".





На премьере спектакля "Три сестры". 16.05.81 г.

НА СЦЕНЕ И В ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ

АТМОСФЕРА ВОКРУГ ТЕАТРА

1963 год. Последний год пресловутой "оттепели". Либеральные по советским понятиям времена! Либеральными они были, конечно, относительно. После Сталина и "ежовщины" даже новое Управление исправительно-трудовых колоний, как кто-то остроумно заметил, казалось более "либеральным", чем прежнее Главное управление лагерей (ГУЛАГ).

И все-таки это было время, когда искусство советской страны глотнуло свежего воздуха. Поэтические вечера Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулиной собирали многотысячную аудиторию — в клубах, на стадионах, в студенческих общежитиях, в научно-исследовательских институтах в Дубне, "у Курчатова". Успешно работали новые театры-студии — "Современник" с двумя Олегами — Ефремовым и Табаковым, в клубе МГУ — с двумя Марками — Розовским и Захаровым. Еще печатался поздний Василий Гроссман и ранний Александр Солженицын, в новом качестве предстали Юрий Трифонов, Василий Аксенов. Нарасхват был каждый номер осмелевшего "Нового мира" с помолодевшим Александром Твардовским. Прощумела художественная выставка в Манеже, где бывший десантник — скульптор Эрнст Неизвестный позволил себе неслыханную дерзость: с солдатской прямотой он заявил главе государства, что тот ничего не смыслит в искусстве и пусть, мол, лучше занимается своей кукурузой и не лезет с указкой в мастерскую художника. Песни Галича и Окуджавы прорвали цензурный заслон, благодаря записям на магнитную пленку. Минув редакторов и цензуру, эти песни контрабандой пошли гулять по городам и весям необъятной страны, спустились с высоты интеллигентских божественных застолий в низины народной культуры. Трудно было разобраться, классифицировать с научной точки зрения, что в искусстве "массовое", что "элитарное", что для "народа", а что "для души". Все, что от души, то для народа.

И как-то само собой, без указаний сверху и без конспиративного сговора снизу, стихийно, никем не санкционированный и организационно никак не оформленный, появился взошедший на одних духовных дрожжах особый слой людей, который выразал — впервые в истории советского государства — общественное м н е н и е.

”В этот слой, — вспоминал впоследствии Василий Аксенов, — кроме деятелей искусств как молодых, так и старых, вошел большой отряд сознательной научной и технической интеллигенции, и даже среди партийной бюрократии в те времена появилось немало людей, которых можно было с большей легкостью отнести к либеральному слою, чем к замшелым идеологическим носорогам... Нельзя переоценить, но нельзя и недооценить либеральное мнение, дискуссии в частных домах или, скажем, на курортах, или все эти знаменитые московские ”кухонные салоны”. Во многих критических ситуациях мнение отечественного либерального слоя оказывало на власти большее давление, чем даже мировая пресса”.¹

Интеллигенция неожиданно приобрела свой голос, почувствовала, что и она имеет право на собственное мнение в ”стране рабочих и крестьян”. Когда знаменитая колхозница Заглада — мастерица выращивания свеклы выступала по наущению партийных инструкторов на ответственном совещании с упреками по адресу московских театров и стала поучать, как им надо работать, на трибуну поднялся обычно молчаливый актер и режиссер МХАТа Михаил Яншин. Его круглая, добродушная фигура выглядела поначалу мешковато рядом с воинственно настроенной колхозницей, увешанной с двух сторон орденами на груди. Никто никогда не слышал от Яншина резкого и громкого слова. Он и сейчас, в присутствии членов правительства, ответил ей спокойно, не без юмора:

”Уважаемая, я же вас не учу, как выращивать салат. Я очень люблю салат, а он на рынке очень дорогой. Нельзя ли его подешевле сделать? А вы меня учите... Спектакли я уж разберусь, как поставить. Вы вот в салате разберитесь”.²

На заседании коллегии Министерства культуры СССР, где обсуждали работу так называемых ”народных театров”, разыгралась еще более пикантная сцена. Министр культуры Екатерина Фурцева имела неосторожность поставить в пример профессиональным театрам спектакли народной самодеятельности и призвала московских артистов учиться у них. Тогда из-за длинного министерского стола под зеленым сукном поднялся высокий сидящий человек — знаменитый актер МХАТа Борис Ливанов — любимец театральной Москвы. Рокошущим басом он задал вопрос министру:

— А вы, Екатерина Алексеевна, когда, не дай Бог, заболеваете, идете к гинекологу или к знахарке?

Фурцева покраснела, смешалась и закрыла совещание³.

Подобные вольности, невысказанные в сталинские времена, вызвали беспокойство "в верхах". За дело взялись высшие специалисты. Главный идеолог страны — "серый кардинал", как прозвали его на Западе, Михаил Сулов предложил Хрущеву организовать встречу-совещание с интеллигенцией. Сулов имел большой опыт идеологической расправы с инакомыслящими еще со сталинских времен. Вместе с Ждановым он проводил кампанию против Зоценко и Ахматовой в первые послевоенные годы, был душой борьбы с "космополитизмом" и одним из организаторов дела "врачей-убийц".

В хрущевские времена этот злой, бесцветный, полубезумный партократ, с бельмом на одном глазу, хотя и постарел, но продолжал держать механизм идеологии в своих сухих и жестких руках. Характеризуя его как воплощение творческого бесплодия и партийного интриганства, А. Зиновьев писал:

"он... (Сулов) был блестящим примером тому, что в советском обществе даже полуживые и полоумные существа способны играть решающую роль".

Встречи руководителей партии с художественной интеллигенцией произошли дважды — в декабре 1962-го и в марте 1963 года. Собрались торжественно в Кремле, в новом здании Дворца Съездов. Оркестр играл вальс "Дунайские волны". Все сидели за столом с угощениями. Хрущев произнес сорокаминутный тост. Потом начался разговор по душам. Главными объектами для битвы на сей раз были выбраны: из стариков — Илья Эренбург, из молодых — Евтушенко, Вознесенский, Аксенов. Критикуя Евтушенко за его выступление на первой встрече, Хрущев припомнил ему неосторожные слова: "Времена не те".

"Да, времена не те, — сказал первый секретарь ЦК КПСС, — но и не те времена, когда существовал клуб Петефи. Москва — не Будапешт. Клуба Петефи не будет. И конца борьбы не будет. Глушить даже неверные мысли — неверно. Пусть и неверная мысль созреет, — с завидной откровенностью излагал он новую тактику партии. — В искусстве не должно быть милицейщины. А то может случиться, что автомат испортится и все будет красный свет". И далее он блестяще сформулирует формулу, которая на долгие годы, вплоть до сегодняшнего дня, определит принципы новой советской культурной политики: "Даже чеховский мужичок, — сказал Хрущев, — не каждую гайку отвинчивал, чтобы крушения не было. *Вот и мы будем одну отвинчивать, а другую завинчивать.*"*⁴

"Вы думаете, — продолжал он, — при коммунизме будет полная свобода? Коммунизм — это стройное, организованное общество. Будет автоматика, кибернетика. Но будут и люди, облеченные доверием и указывающие, кому и что делать. Кто-то должен наблюдать за винтиками. Кто?" И сам себе ответил: "Человек, облеченный высоким доверием".

* Подчеркнуто здесь и далее мной — А.Г.

На этом совещании Хрущев впервые сформулировал новую принципиальную форму отношения государства с художниками, построенную на принципе негласного "общественного договора": "Мы — вам, вы — нам". Обращаясь к Эренбургу, Никита заявил, что тот "не радуется революции, а страдает". "Что же, — сказал Хрущев, — как вы к нам, так и мы к вам, товарищ Эренбург".

На этом представлении не закончилось. Поднялся Михаил Шолохов — глава противоположного лагеря в советской литературе и заявил, что если у Эренбурга со Сталиным "была любовь без взаимности", то "у нас ... с нынешним составом правительства любовь со взаимностью". Фарсовая эта сцена завершилась молниеносной репликой Хрущева, одобрителем встретившего объяснение в любви живого советского классика. Обращаясь к Шолохову, Никита без всякого юмора сказал: "Мы вас любим и надеемся, что и вы нас будете любить". Так был закреплен новый любовный альянс между партией и ее литературными холуями.

Оставалось только припугнуть и обуздать молодых "фрондеров", державших в искусстве среднюю линию. Евтушенко, Чухрая, Хуциева, Товстоногова, Елизара Мальцева глава партии и государства просто пожурил. О постановке Георгием Товстоноговым "Горя от ума" в Ленинграде Хрущев отозвался нелестно — "гнилая, мол, идея": "Сами выступить боятся, так Грибоедов — программный, мол, автор. И оставьте шотландскую королеву. Велик был Шекспир, но всему свое время. Покажите пафос труда, что-то новое..."

Но главный удар на совещании в 1963 году пришелся по колеблющемуся Андрею Вознесенскому. Он в своей речи попал впросак. Едва он начал словами: "Как и мой любимый поэт и учитель Маяковский, я не член партии", Хрущев взорвался и, ударив кулаком по столу, закричал: "Не доблесть! Вызов даете! Не могу спокойно слушать подхалимов наших врагов!.. Он хочет создать партию беспартийных! Мы ведем историческую борьбу, господин Вознесенский!"

Напрасно молодой поэт, будучи не из храброго десятка, сразу дал задний ход и, оправдываясь, сказал: "Мне не дали окончить фразу, тут запятая — но как и Маяковский, я не отделяю себя от партии". Хрущев не дал ему развить свою мысль и, почувствовав слабину в поэте, пригрозил: "К таким, как вы, будут приняты самые жесткие меры. Мы именно те, которые помогали венграм давить восставших. У нас есть большой опыт. Мы еще переучим вас!"

В этой сцене, как записали ее очевидцы, самым страшным были аплодисменты присутствовавших. Это подзадорило Хрущева, и он, совершенно распоясавшись, закричал на тех писателей, кто не аплодировал ему: "А вон те молодые люди, вы почему не аплодируете? Вот тот очкарик!"

Потом, сменив гнев на милость, вождь партии сказал Вознесенскому "примирительно": "Нет людей безнадежных... Меры мы всегда успеем принять... Наша молодежь с партией... *Если нет, то под жернова!* Не надо уговаривать таких, как Вознесенский... Ему поможет только

скромность... Родился принцем... Подаю руку, чтоб были солдатом. (Подает руку сверху вниз.) Не буду говорить слов, работа покажет..."

Так партия вела разговор с художниками на исходе пресловутой "оттепели". "Вы с нами или против нас? — кричал на людей искусства первый секретарь в 1963 году. — Никакой оттепели не будет, или лето, или мороз!"

Однако встреча эта, призванная консолидировать силы советской литературы, дала неожиданно обратный результат. После "мартовских ид" те самые художники, которым Хрущев и Сулов устроили "баню" в кремлевском дворце, собрались немного спустя в маленьком зале на старом Арбате, где Юрий Любимов со своими питомцами выпускал скромный дипломный спектакль.

Давно советский театр не видел такой избранной публики. На жестких студенческих стульях в тесных неудобных рядах сидели Илья Эренбург, Юрий Завадский, Николай Эрдман, еще знавшие Станиславского и Мейерхольда, пришел Константин Симонов и, конечно, дружно явилась молодежь — Е. Евтушенко, А. Вознесенский, В. Аksenov, Ю. Трифонов, Б. Ахмадулина, Б. Окуджава, А. Галич, О. Ефремов... Пришли балерина Плисецкая и композитор Щедрин. Собрался цвет театральной и литературной Москвы.

Атмосфера в зале была приподнятая еще до начала спектакля. Либеральные круги московской художественной интеллигенции ждали от спектакля Любимова многого и не обманулись в своих ожиданиях. В Юрии Любимове удачно сочетались качества художника и бойца. Он точно выбрал момент для своего взлета — советское общество уже подавало признаки жизни после многих лет прозябания под страхом. Неумная жажда творчества, которую Любимов накапливал, и то, что он, как сказал Ю. Трифонов, "к сорока пяти годам устал терпеть" делало его фигурой, способной возглавить театральный прорыв.

В тот незабываемый вечер "Добрый человек из Сезуана" произвел на москвичей 60-х годов, вероятно, не меньшее впечатление, чем знаменитая вахтанговская "Принцесса Турандот" в 20-х. Удивительно, что в основе обоих спектаклей, по капризу судьбы, лежала далекая от московских будней восточная притча, позволявшая разыграться буйной театральной фантазией. Ни на одно мгновение молодые актеры Любимова не скрывали, что играют в театр, импровизируют китайскую походку, китайские жесты и речь. И вместе с тем со сцены в зрительный зал шли непрерывные токи жгучей жизненной правды. Актеры обращались к зрителям, как к соучастникам спектакля, произносили страстные монологи, разыгрывали жанровые сценки, прерывали действие пением "зонгов" под гитару, смеялись, отчаивались, плакали и снова смеялись вместе с нами.

В Москве родился новый, ни на какой другой не похожий театр, — новаторский, дерзкий, равнодушный. Он заставил вспоминать лучшие традиции русской сцены, и вместе с тем это был театр остро современный, без которого уже невозможно было представить сегодняшнюю Москву.

”ДЕСЯТЬ ДНЕЙ, КОТОРЫЕ ПОТЯСАЛИ МИР”

Премьера – 2 апреля 1965 г.

Это был второй спектакль коллектива на Таганке, продолжившего поиски путей к синтетическому театру. Он показал, что переход к новой стилистике театрального языка в любимовской студии не был случаен для советской сцены. ”Стая молодых набирает высоту” – красиво назвал свою рецензию на ”Десять дней..” известный критик Гр. Бояджиев на следующий день после премьеры. Другой выступивший в поддержку театра видный теоретик и критик Александр Аникст в журнале ”Театр” писал:

”Ю. Любимов обрушил на нас поток театральности. Все, что возможно на сцене, нам показано в постановке ”Десять дней, которые потрясли мир”. Здесь есть и самый доподлинный реализм, эпизоды, проникнутые глубокой эмоциональностью и настоящим драматизмом, и есть чистейшая условность. Есть психологическая драма, шарж, гротеск, фарс, балаган, плакатность, пантомима, цирк, театр теней.

Огромен эмоциональный диапазон этого спектакля. Я имею в виду не эмоции на сцене, а эмоции зрительного зала. Ощущение подлинного трагизма, грусть, меланхолия, скептическая усмешка, тонкая ирония, юмористическое настроение, просто смех или, как у нас говорят осудительно, ”голый смех”, – все это вперемежку находит на нас, пока мы сидим на этом спектакле. И вот откуда та огромная удовлетворенность, которую мы испытываем по окончании. Театр выполнил одну из своих важнейших миссий – возбудил все наши чувства, а затем дал разрядку. Спектакль по-настоящему потрясает”⁵.

Однако далеко не все советские критики приветствовали стремление Любимова к остроте формы, к органическому соединению театра, музыки, пантомимы, эксцентрики, к яркому площадному зрелищу. Известные догматики и ортодоксы Ю.Зубков, Н.Абалкин и др., представлявшие официальную точку зрения, сразу почувствовали угрозу для себя. Особенно они возмутились тем, что Любимов демонстративно вывесил в своем театре портрет Станиславского рядом с портретом Мейерхольда, которых советская идеология упорно продолжала считать антиподами и непримиримыми врагами в искусстве.

Битва против нового театра началась под знаменем "защиты Станиславского". Решающее слово, однако, принадлежало здесь зрителю: поддержит или отвергнет он новую театральную программу любимоградской артели?

На афише "Десяти дней..." жанр спектакля был определен, как "народное представление в двух частях, с пантомимой, цирком, буффонадой, стрельбой, по мотивам книги Джона Рида".

Стихия народного воспитания 1917 года развертывалась на сцене и вне ее в рваном монтаже ярких коротких сцен с использованием всех доступных театру средств выражения. Они воссоздавали атмосферу бурного и сумбурного времени, которое определило судьбу России на долгие годы. Это была не просто иллюстрация событий далекой эпохи, а их сгусток, их наиболее острые грани, увиденные театром через увеличительную призму сцены. В хаосе и пестроте стремительно сменяющихся картин знакомые по истории события вдруг сбрасывали свою книжную оболочку и наполнялись плотью живого человеческого тела, воздухом того времени, грубой и вящей фактурой быта и поражали своей новизной.

Любимов выстроил зрелище неожиданное для усмиренного, дисциплинированного советского театра, зрелище-эпатаж, граничащее кое-где с театральным "хулиганством". Внезапные оглушительные выстрелы в зале заставляли вздрагивать и ежиться в креслах зрителей, в зале в буквальном смысле запахло порохом.

Василий Аксенов вспоминал это первое представление:

"Мы сидели с поэтом Найманом в первом ряду: так просто стало не по себе. То вдруг прямо под ухом бабахнет граната, то матросня выбегает со штыками — прямо к горлу.

— Кажется, нас тут сегодня застрелят, Толяй, — предположил я.

— Или заколют, — предположил Найман"⁶.

В этой шутке отразилась характерная особенность театральной поэтики Таганки, присущая и другим ее постановкам. Театр Любимова стремился создать эффект сопричастности зрителей к театральному действию. Режиссура Любимова сознательно выводила зрителя из полудремотного состояния пассивной созерцательности с тем, чтобы сделать его соучастником театральной игры.

"Десять дней..." в этом смысле являлись классическим примером последовательного режиссерского поиска. На эффекте "участия" было построено все представление, которое начиналось еще перед театральным подъездом, на площади, и заканчивалось своеобразным референдумом при выходе из зала в фойе, где к концу представления устанавливались две урны для голосования — красная и черная. Зрителям предлагалось опустить свои отслужившие билеты в одну из них, в зависимости от того понравился им спектакль или нет. Пожалуй, в советской стране это были единственные демократические — прямые

и свободные выборы. По иронии судьбы их инсценировал и инспирировал авангардный советский театр. Красный ящик всегда был полон, черный — почти пуст.

”Десять дней...” Ю.Любимова и Джона Рида я смотрел неоднократно. Был на премьере, когда любимовский театр только почковался своей первой весной, в апреле 1965-го, пришел посмотреть и пятнадцать лет спустя, в мае 1980-го, когда театр приближался к своему критическому рубежу. Об этом последнем посещении я и поведу свой рассказ.

Мне хотелось увидеть ”Десять дней...” не в будни, а в атмосфере революционного праздника. Как звучит он в сегодняшней нереволуционной Москве? 1 мая 1980 года спектакль был объявлен днем, после завершения первомайского парада на Красной площади.

Я добирался в Москву из Переделкино на машине. Проехал отстроенное многоэтажными домами Кунцево, влившееся в городскую черту, покатил по умытому Кутузовскому проспекту, украшенному портретами подрумяненных членов Политбюро, въехал на необычно пустынный Бородинский мост и очутился на Смоленской площади с редкими прохожими, где снова стояли шпалеры ”портретов”.

В праздничном городе было непривычно тихо, не слышно ни музыки, ни бодрых песен, ни гула Красной площади.

Все более поражаясь вымершему городу, еду по безлюдному Садовому кольцу с кумачевыми пятнами обвисших лозунгов, пока не подъезжаю к знакомому бело-серому зданию на взгорке, сохранившемуся от дореволюционной Москвы. И только здесь, у самого театрального подъезда, впервые за этот день вижу толпу принаряженных москвичей. Состоит она, в основном, из молодых людей, захвативших почти всю мостовую перед театром. Это не привычная, вечерняя, и тем паче не премьерная публика. Нет знакомых ”театральных” лиц, как непременно случается на Таганке. Обыкновенные москвичи 80-х годов, пожелавшие в революционный праздник перенестись в театральном воображении из унылой, присмиренной Москвы в ту далекую и бурную эпоху, когда это все начиналось...

До начала спектакля оставалось еще полчаса, и толпа не спешила войти в театр. Наслаждаясь городской весной и предвкушая предстоящее зрелище, люди оживленно переговаривались, вслушиваясь с улыбкой и переглядкой в полузабытые и как-то странно звучащие слова бодрых песен, которые неслись из мощного усилителя над театральным входом:

Наш паровоз, вперед лети,
В Коммуне остановка...

Какой-то второй, едва ли не иронический смысл, приобретали сегодня на Таганской площади слова и ритмы старых революционных маршей:

Смело, товарищи, в ногу
Духом окрепнем в борьбе...

Особое оживление и улыбки молодой толпы вызывали слова:

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов
И как один умрем
В борьбе за это...

— Зачем идти в бой, если всем, как одному, предстоит умереть? — пошутил мой случайный сосед.

Нет, никто среди тех, кто пришел на Таганку в тот день, явно не хотел умирать ни "за это", ни "за другое". Они хотели жить и наслаждаться жизнью, это новое племя, недоумевавшее над причудами своих дедов и отцов, вместе с тем, пытаясь понять и представить себе тогдашние их порывы.

Станным диссонансом к этой атмосфере у театра, подчеркивая как бы ее вымороченность, был проход по мостовой группы подвыпивших демонстрантов, возвращавшихся с Красной площади. Усталые люди с буро-красными распаренными или серыми, невыспавшимися лицами несли пышные букеты бумажных цветов и свернутые транспаранты. Пошатываясь и лениво поругиваясь, шел с Красной площади "гегемон", потомок тех, кому посвящен был сегодняшний спектакль. Будто не замечая театральной толпы, не проявляя к ней никакого любопытства, демонстранты прочесали ее своими нестройными рядами и на какое-то мгновение слились с нею, образовав одну пеструю разношерстную массу. Но потом два потока разлились: театралы остались на месте, демонстранты потянулись в ближайшую пивную или по домам. Будто это придумал невидимый режиссер.

Но вот, наконец, театральные двери распахнулись.

В дверях театра рядом с билетерами стояли красногвардейцы с винтовками. Растерянные улыбки зрителей, общее оживление, смех.

В фойе зрителей ждали другие неожиданности. Ватага матросов в бушлатах и с гармонью пела частушки тех далеких лет, какая-то актриса в тельняшке лихо отплясывала в кругу, сама себе подпевая: "Как родная меня мать провожала / Тут и вся моя родня набежала..."

Под потолком, от стены до стены, протянуты блекло-красные полотнища с лозунгами, хранящими старую орфографию: "Вся власть Советам", "Да здравствует революция рабочих, солдат и крестьян". Потом, уже в зале, по радио артист Михаил Штраух прочтет их с ленинской картавостью.

Спектакль еще не начался — или все-таки начался? — а в фойе у деревянного помоста, огороженного веревкой и пирамидами винтовок, появляется матросский агитотряд с гармошкой и артист в поповской рясе и с рыжей козлиной бороденкой. Он свистит почему-то в милицейский свисток, призывая к вниманию: частушки на злобу дня!

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!

За попом вступает девушка в красной косынке — поет, похваляясь:

Мой миленок — меньшевик,
А я — большевичка...

Низкий, частушечно-скомороший, взгляд на жизнь во все века составлял изнанку скучной государственной, "высокой" формы. Одно время казалось, что в строго регламентированном советском искусстве он совсем притупился, а вот — поди! — еще живет и малейшего повода, малейшей слабинки достаточно, чтобы он вырвался наружу и озорной своей фольклорной стихией разбудит дремлющее в народе вольномыслие.

Осемнадцатом году
Революция была —
Моя милка с перепугу
Поросенка родила...

Милицейский свисток рыжего попа прерывает "богохульство".

Так, с частушками и под гармошку, на которой лихо играет всеумеющий Валерий Золотухин, зрители, ставшие невольными участниками спровоцированной театром массовки, вваливаются в зрительный зал. Их явно больше числа посадочных мест — пользуясь бесшабашностью красногвардейского контроля, в театр проникли "безбилетники". Заняты все проходы, на галерке стоят стеной. От этой переполненности гудящего тесного зала в театре создается особая атмосфера, соответствующая той, которая и должна быть именно в э т о м спектакле. От зрителей заражаются веселостью и актеры. Вихрем они врываются в проходы между рядов и палят из винтовок под визг слаборвнх.

Представление начинается.

"Народное представление" по самой своей природе есть открытое, площадное действие, где народ одновременно сам себе и художник и действующее лицо. Его взгляд на историю не может быть беспристрастным. Как в балладе или сказке, где мачеха всегда только зла, а сирота — добра и несчастна, где купец — пузат, а дурак — умнее умного. В театральном представлении на Таганке этот народно-наивный взгляд продемонстрирован зримо, весело и однозначно.

Весь спектакль идет в двух перебивающихся планах: возвышенном и гротескном. Среднего не дано. Художественная ткань спектакля-обозрения, спектакля-аттракциона, соткана из монтажа коротких и ярких, жанровых и буффонадных сцен. Я насчитал их 22, как в "Борисе Годунове" у Пушкина. Вот некоторые названия и, как они указаны в программе спектакля: "Вечный огонь" (пантомима), "Допрос Джона Рида" (буффонада), "Тяжелая доля" — русский пахарь (пантомима), "Кресты" (жанровая сцена), "Благородное собрание" (буффонада), "Тюрьмы" (жанровая сцена), "Отцы города" (буффонада), "Падение Романовых" (жанровая сцена), "Очередь за хлебом" (пантомима), "Белая гвардия" (жанровая сцена), "Хаос" (жанровая сцена), "Тени прошлого" (теневого театр), "Руки отцов" (буффонада), "Логово контрре-

волюции" (жанровая сцена), "Окопы" (жанровая сцена), "Последнее заседание Временного правительства" (буффонада), "В столицу за правдой" (жанровая сцена).

Сложный монтаж многочисленных эпизодов Юрий Любимов произвел, "нанизывая" их на одну сквозную идею спектакля — передать особую атмосферу времени, дух народа, свершившего революцию. Режиссер избрал для этого, казалось бы, самый трудный способ — показать неуловимое время через осязаемую пластику пространства.

Как передать на тесной и узкой сцене Таганки ощущение бескрайних просторов и шири России, это исконное чувство, владеющее сердцем народа, веками терпевшего подневольный труд на привольной земле?

И вот мы видим на подмостках открытую всем ветрам голую степь. Благодаря световому эффекту, она уходит в бесконечную даль, которая алеет то кровавым закатом, то ранней зарей (зав. худ. пост. частью театра А.Е. Порай-Кошиц, свет — О.Гордеев). Посреди сцены — черный рельеф наковальни с двумя молотобойцами по бокам. Языки пламени из горна — это женские извивающиеся руки в рыжем под свете (С.Власова). С этой театральной заставки начнется бесконечное варьирование Любимовым темы пространства. Сценическая площадка расширится на наших глазах, раздвинет стены театра и вовлечет нас в свой водоворот.

Выстраивая мизансцены под разными ракурсами, Любимов найдет беспредельные возможности для показа российских просторов. Вот русский пахарь — босой, в холщовых портах и с мускулистым торсом, жилисто шагает по стерне за плугом по диагонали справа налево; вот инвалиды войны с протянутой рукой двигаются фронтально на нас; вот тенью в глубине сцены вырисовываются кресты солдатских могил, а еще через несколько минут в центре сцены, как на ее лобном месте, произойдет короткое прощание матери с сыном, идущим на казнь. А потом от левого портала, почти от угла зрительного зала, в глубь сцены по диагонали (как бы зеркальным отражением мизансцены с пахарем) протянется безмолвная очередь за хлебом голодающих женщин и детей. И так до конца спектакля — солдатская траншея в полпрофиля и солдаты в ней по грудь, офицерский привал на авансцене, матросский патруль в первых рядах партера, и тут же скачок куда-то вверх, в близкую сцену "отцов города", где вместо лиц за черным бархатом "заговорят" руки правителей страны — плотоядные, злые, сухие, равнодушные, нервные... Или, например, сцена-аттракцион "Тени прошлого", когда за прозрачно-матовым занавесом на авансцене пройдет перед зрителем игрою теней галерея социальных масок той эпохи — анархисты, монашки, декадентствующие девицы, делегаты Думы, красногвардейский патруль...

Хрестоматийные ситуации приобретали на подмостках притчевый смысл, отдельные фигуры, знакомые по истории, — свою внутреннюю сущность и образность, более того — свою необходимость. В потоке истории все оказались на своих местах — и солдат с ружьем, и пузатый

буржуй в бобровой шубе, и эсер с бородкой, и истеричный Керенский, и дамочки из "батальона смерти", и солдаты-калеки, и ходоки-крестьяне, и матрос-братишка, и русский жилистый пахарь за плугом...

И постепенно, в пестроте и стремительном темпе этого живописного зрелища, начинала вырисовываться средствами гротеска и плаката картина исторической жизни народа, брошенного чьей-то железной волей в кипящий революционный котел.

Чтобы создать такое представление было недостаточно средств бытового, психологического театра. И Любимов, смело нарушая догматические заповеди "сопореализма", многое берет из осужденного партией за "формализм" условного театра Мейерхольда. Актеры играли в этом спектакле по несколько ролей каждый. Они отнюдь не считали, что искусство "представления" хуже, чем искусство "переживания". Их не увлекало психологическое копание в себе, к чему призывала ложно понятая система Станиславского. Умение чуть отстраниться от своих персонажей, взглянуть на них со стороны, обобщить, переосмыслить, досочинить позволяло им создать атмосферу подлинной театральности, буйства красок, жизни, игры.

В "десяти днях..." на Таганке в революцию играл освобожденный от шаблонов и догм актер. Он не переставал себя чувствовать свободным творцом в каждый отдельный момент своей роли, он легко переходил от "переживания" к "представлению", от гротеска к эксцентрике. При этом, не без помощи крепкой режиссерской руки, направившей его действия к главной цели, к раскрытию общего замысла. Вместе с режиссером актер смотрел на революцию из сегодняшнего далека, чуть-чуть отстраненно, с романтической иронией, с прищуром, как человек, которому известно кое-что из того, что было скрыто для ее современников. Такой ракурс позволял увидеть в далеких исторических событиях не только то высокое, что в них было, но и низкое, не только трагическое, но и смешное, а то и нелепое. А поскольку народ, совершивший революцию, действительно велик, то и степень героического и степень низкого в изображении театра были велики в равной мере.

Новый тип зрелища, предложенный Любимовым, требовал не только иных законов воплощения, чем обычная тезисная драма, но и нового зрительского восприятия. Советский зритель привык к каноническим пьесам на революционную тему, подобным "Любови Яровой", "Кремлевским курантам". Не все из них приняли условную эстетику "Десяти дней..." на Таганке.

Передо мной, в первом ряду партера, важно сидел солидный седящий гражданин, похожий на номенклатурного чиновника из министерства. По ходу действия он высказывал свое недовольство дорожной даме, сидящей рядом с ним.

— Черти что! Нагородили бог знает чего. Никакой связи. Какие-то отрывки из обрывков. Вот в Малом, помнишь, "Любовь Яровая" — это вещь!

— Ну, Малый — есть Малый! — уклончиво отвечала дама.

— А здесь что? — не унимался важный гражданин при галстукe. —
Смотри, пылюга какая! Пропылесосить как следует и то не смогли.

Монументальный спектакль, начавшийся с таким эпическим размахом, так ярко и шумно, включает в себя ближе к финалу жанровую сцену с крестьянскими ходоками, идущими к Ленину "за правдой". Три мужика (В.Золотухин, Ю.Смирнов, В.Семенов) погружают нас в острую характерность психологического театра. Они нерешительно выходят на авансцену в лаптях и драных тулупах, мнутя у дверей кабинета в Смольном, где стоит часовой-матрос. Снимают перед ним, как перед баринoм, шапки. Матрос их спрашивает, чего им здесь надо, что они ищут. Хитроватый мужик Золотухина, поглядывая то на своих земляков за спиной, то, с недоверчивостью, в зрительный зал, мнет шапку в руках:

— Да вот ищем... эту... Ну, как ее... ну, что все ищут, да не могут... найти... Забыл, Господи...

— Правду, что ли? — помогает ему матрос.

— Во-во, браток, ее самую...

Взрыв хохота в зале на этот заключительный диалог перекидывал невидимый мосток от событий далекого прошлого к нашим сегодняшним дням и подводил итог всему представлению.

...Мы выходим из театра на безлюдную площадь Первомайской Москвы еще не в силах справиться со всеми впечатлениями. Вопрос, который прозвучал под финал ("Что ищем?"), так и остался вопросом. И не дело театра давать на него ответ. Достаточно, что театр возбудил наши чувства, нашу фантазию, нашу мысль, обогатил нас пониманием, что может искусство и в чем оно бессильно. Мы видели зрелище необычайное и поверили в то, что театр, родившийся на площади, рано или поздно вернется на нее.

P.S. Воскрешение массовых революционных зрелищ, площадного народного театра сегодня вовсе не на руку советским властям. Уже находясь в Америке, я брал интервью у известного постановщика массовых зрелищ, бывшего главного художника Московского цирка, Заслуженного художника РСФСР Леонида Александровича Окуня. Он рассказал мне о том, как пытался неоднократно возродить эту раннюю традицию советского театра в наше время.

"Был в Москве такой партийный деятель от искусства Покаржевский, — вспоминал старый художник, — кажется, он и сейчас командует искусством. Так вот, в очередной революционный юбилей, в 70-х годах, я предложил сценарий массового театрального представления на улицах Москвы, посвященного годовщине восстания на Красной Пресне. Всем поначалу очень понравилось. Создали комиссию, поехали на рекогносцировку. Осмотрели всю трассу будущего представления — от улицы Горького, через площадь Маяковского, оттуда по Садовому кольцу до места боев на Красной Пресне. И вот тогда вдруг у начальства возник вопрос: как перегорodить улицы, чтобы из боковых переулков на место

действия не подходил народ? "Надо ставить кордоны", — предложил Покаржевский. Я сначала даже не понял: какие кордоны, зачем кардоны? Ведь мы для того и устраиваем массовое театральное представление, чтобы все, кто захочет, видели как проходило восстание на Красной Пресне! Для кого же мы тогда все это делаем, если улицы будут перегорожены и народ не сможет туда подойти? Но начальство засомневалось: потоки людей будут подходить на место массового действия — как бы чего не вышло! Оказалось, что возрождать революционный дух москвичей начальство сегодня просто боится. С одной стороны, как бы хочется, а с другой... все-таки неорганизованная масса. Так и не получилось из этого замысла ничего"⁷.

"ПАВШИЕ И ЖИВЫЕ"

Премьера — 4 ноября 1965 г.

В репертуаре Таганки прослеживаются три главные линии, иногда они перескаются, но их не спутаешь друг с другом. Любимов говорил, что ствол у театра — один, но побеги, ветви — разные. Первая ветвь — площадной, карнавальнй театр, "театр улиц, площадей", балаган, ярмарка, скоморохи... Это такие спектакли, как "Добрый человек из Сезуана", "Десять дней...", "Мать", "Что делать?", "Живой" ("Из жизни Федора Кузькина") по Б.Можаеву, запрещенный цензурой к постановке.

Второе направление — освоение современной классики — "Тартюф", "Гамлет", "Преступление и наказание", "Три сестры", запрещенный "Борис Годунов"...

И наконец, третье направление — поэтический театр, театр поэта или, как говорил Любимов, "цепь поэтических представлений", начатая "Антимирами" А.Вознесенского, продолженная "Павшими и живыми", "Послушайте!" (Маяковский), "Пугачевым" Есенина, "Товарищ, верь..." по Пушкину и предпоследним спектаклем Любимова "Владимир Высоцкий", который тоже был запрещен властями.

Форма поэтических представлений естественно вытекала из той системы условного, метафорического театра, которую развивал Любимов на сцене Таганки, как продолжение линии Мейерхольда — Брехта, тоже тяготевших к форме спектаклей-обозрений. Для Любимова восприятие поэзии как лирического откровения эпохи было органически связано с нравственно-эстетической программой театра. Поэтому в режиссерских композициях поэтических спектаклей он стремился не к созданию увлекательного внешнего действия, а прежде всего к вос-

созданию атмосферы эпохи, к импульсам ее, служившим и источником вдохновения поэта. В спектакле "Послушайте!" появлялись на сцене пять Маяковских, как метафора сложной противоречивой личности художника, не укладывающейся в жесткие рамки одного портрета.

Актеры, занятые в поэтических вечерах Таганки, не старались подражать кому-то конкретно, не гримировались под того или другого персонажа -- грим вообще на Таганке не в почете. При всем накале общественно-гражданских чувств поэзия жила в исполнении актеров Таганки трепетно и нервно, как личное, почти интимное переживание. С поэзии как бы тоже снимался грим, как и с лица актера, и она представляла в своем необычном, иногда угловатом, иногда нескладном, колючем, но всегда осмысленном, подвижном, индивидуальном выражении.

Особая манера чтения стиха на Таганке, выработанная Любимовым с большим трудом, состояла в отказе от ложной декламации, привившейся на советской сцене с давних времен, когда слушателю пытались разжевать идею, пренебрегая формой и личностью самого творца. Актеры Таганки эмоционально и ритмически стремились к передаче поэтической манеры чтения, свойственной самим поэтам. В выборе средств огромную роль играла актерская индивидуальность. Неистовая одержимость Славиной, эпическое спокойствие Кузнецовой, "уличное" обаяние Высоцкого, умная, "чтецкая" манера Хмельницкого, звонкая певучесть Золотухина служили верной опорой для передачи поэтических интонаций Самойлова, Гудзенко, Кульчицкого, Когана, Майорова. И от этого богатства красок, тембра, ритма, разнообразия интонаций, бытовых и нетеатральных внутренних переживаний исполнителей создавалась многокрасочная картина.

На репетициях Любимов требовал от актеров:

— Читайте стихи не о себе — о нем, чтобы у всех за него болело сердце! Не торопите слова...

— Не раскрашивайте стихи! Не актерствуйте! Говорите просто, совсем просто, как умные люди...

— Читайте от ситуации...

— Не декламируйте...

В "Павших и живых" — одном из лучших спектаклей поэтического цикла нет режиссерских "новинок", минимум театральных приспособлений, никаких декораций. Голая сцена и актер на ней, как ее полный хозяин. Ничто не отвлекает зрителя от слова как такового. Гитара. В интермедиях — пантомима. Все предельно просто и естественно. Выходят артисты в своих будничных костюмах и читают стихи поэтов, павших на войне или, по счастливой случайности, выживших в ней, но навсегда сохранивших о ней память, как о трудной, но счастливой поре.

"В начале спектакля Ведущий приглашает зрителей почтить память погибших минутой молчания. Зрители неуверенно встают. Пламя вспыхивает на краю сцены. Война смотрит в зал.

И вдруг радостно, упоенно, раскованно В.Золотухин читает стихи Самойлова:

Сороковые, роковые,
Военные и фронтовые...

Вся эта большая сюита бесхитростно и незамысловато составлена из отдельных эпизодов, даже, если угодно, из отдельных эстрадных номеров... Но все это, в конце концов не существенно. Почему слезы на глазах. Почему боль пронизывает душу. Почему такая тишина..." — пишет критик К. Рудницкий.

В зале внимательная тишина. Поражает с первой минуты необычная мизансцена спектакля, создающая впечатление стихийной молодежной вечеринки. Собрались случайно молодые ребята где-то в общепите или на полянке в лесу и расположились как попало — одни сидят, другие — стоят, третьи — ходят, как заведенные. У всех в руках книжки, говорят, перебивая, доказывая что-то друг другу. Худые мальчишеские шеи, чуть заикающиеся или захлебывающиеся от восторга голоса, нервный неустойчивый ритм.

Кому-то из них очень нравится, как написал Коля Майоров:

Неужто мы разучимся любить
И в праздники, раскинувши диваны,
Начнем встречать гостей и церемонно пить
Холодные кавказские нарзаны?

Другому больше по душе вызывающие строчки Павла Когана:

И снова тишь.
И снова мир.
Как равнодушие, как овал.
Я с детства не любил овал!
Я с детства угол рисовал!

Тот, кому нравится Коган, доказывает, ссылаясь на воспоминания его друзей: "Он отчаянно любил веселых, честных и смелых людей". Но при чем здесь "угол" и "овал"? Почему именно "угол"? А потому — отвечает другой актер словами Михаила Кульчицкого, что

Самое страшное в мире —
это быть успокоенным.

Постепенно эти мальчишеские споры стягиваются в один узел: можно быть разными в поэтических вкусах, в темпераменте, в личной жизни, но что касается главного, отношения к жизни — здесь все исповедуют одну веру и между ними нет разлада. Все они неисправимые оптимисты, все они герои, все они романтики, все они — красавцы. Нет среди них нытиков. Перед ними — светлое будущее, они верят в победу, как весь народ. Кульчицкий — тонкий и умный поэт в патриотическом тумане предрекает:

Только советская нация будет!
И только советской расы люди!

Что ж, так в те годы думал не он один!

И еще — они все любят Россию, независимо от того, каких кровей кто в ней живет. Павел Коган — сын еврейских родителей признается в любви к ней в таких проникновенных словах:

Я патриот. Я воздух русский,
Я землю русскую люблю.
И где еще найдешь такие
Березы, как в моем краю?
Я б сдох, как пес, от ностальгии
В любом кокосовом раю.

Много ли найдешь подобных искренних признаний, как у этого еврейского парнишки, поверившего в Россию до конца? Тем страшнее прозрение для тех, кого отвергла их первая любовь. Они не дожили до этого — ни Коган, ни Кульчицкий, ни Майоров. Зато дожили мы, те, кто сидит сегодня в зале Таганки, — и это знает театр, это для нас, людей 60-х годов, читают стихи, сочиненные в "сороковые, роковые..." Чтобы мы прозрели, поняли, сравнили...

История страны — история болезни? Что ж, можно рассудить и так. Поэзия поколения "сороковых" была поэзией предощущения беды. Не только от военных бурь, которых ждали, но и от разбившейся мечты. Было в их поэзии желание погибнуть лучше молодым, но цельным, не развоенным, не разочаровавшимся в юношеских идеалах.

Нам лечь, где лечь,
И там не встать, где лечь —

писал Коган.

Поэты, которых мы уже успели полюбить за их цельность, сами себя вовсе не представляли такими, они даже посмеивались над собой:

Солгут портреты,
где нашей жизни ход изображен —

предупреждал Майоров. А Павел Коган со свойственной ему иронией писал:

Они нас выдумают мудрых,
Мы будем строги и прямы,
Они прикрасят и припудрят.

Театр на Таганке вспомнил их сегодня, для того чтобы стереть с их лиц пудру и краску времени, показать их такими, какими они были в

40-е. Бескорыстные, неделовые, увлекающиеся, ранимые, беззаветно верные России, они скромно отошли в сторону, когда пришло время для других.

Одни верны России потому-то,
Другие же верны ей оттого-то,
А он не думал — как и почему,
Она — его поденная работа.
Она — его счастливая минута.
Она — была отечеством ему. —

так скажет о Кульчицком его друг Борис Слуцкий. Он противопоставит ему поэтов другого сорта, другого времени:

Есть кони для войны
и для парада.
В литературе
тоже есть породы.

Поэзия Кульчицкого, Когана, Майорова была не для парада. Их кони несли своих всадников под перекрестный огонь с обеих сторон.

Кульчицкий прямо заявил:

Необходимо падать юным.

Сын известного поэта Эдуарда Багрицкого — Всеволод Багрицкий, пожалуй, самый слабый из этой плеяды как поэт, был, вероятно, самым восторженным из них. Он писал накануне войны, что готов заранее

Ликовать, что жил на свете меньше
Двадцати...

Он, как в воду глядел, этот мальчик, погибший на фронте в 42-м, под Ленинградом.

История страны — история болезни...

Сила и действенность этого спектакля состояла еще в том, что театр не подкрашивал историю. Он врезался в нее безбоязненно грудью, разделяя, не осуждая, а понимая, заблуждения и прекрасные юношеские порывы этих еще незрелых и чистых, восторженных поэтов — детей своего времени. И поэтому так кстати здесь пришлось и нештампованная мизансцена "студенческой вечеринки", и сбивчивый рассказ, и совсем нетеатральная, но и небытовая манера чтения, и прозаические перебивки стихов документами, письмами, воспоминаниями друзей.

"Определяющим свойством этого поколения, — вспоминает Д.Самойлов — один из этой плеяды, оставшийся в живых, — была цельность. Цельность и полнота мироощущения".

Да, они были советскими патриотами, да, они верили, что в первые же дни войны Буденный возьмет Варшаву, а Ворошилов приступом займет Берлин.

Не была ли эта цельность тоже своего рода болезнью — инфантилизмом, который советская власть искусственно прививала своим подданным в широких масштабах, и даже поэты не были от нее застрахованы. Они несли на себе печать своего времени и разделяли с народом общую судьбу. Театр напоминает нам об этом в финальной сцене, когда, после долгой паузы, звучит погребальным звоном сухая справка:

Павел Коган погиб в 1942 году под Новороссийском.
Николай Майоров — в 1942 году под Смоленском.
Всеволод Багрицкий — в 1942 году в Ленинградской области.
Михаил Кульчицкий — в 1943 году под Сталинградом.

В этом спектакле нет сентиментальности, нет ложной значительности, никто из актеров не стремится выжать из зрителя слезу, как часто бывает на подобных "похоронных" вечерах. И все-таки спектакль берет за живое и против воли выбивает слезу. Может быть именно потому, что Любимов не допускает в нем позерства, казенных слов, казенного пафоса. Его расчет оказался точным. Непринужденный, открытый, интимный разговор о поэзии "сороковых" театр вел с позиции годов "шестидесятых", развеявших многие надежды, порывы и заблуждения. На наших глазах восстанавливалась разорванная связь времен в поэзии двух поколений.

Я сам от них теперь завишу,
Того порою не желая —
писал Д.Самойлов.

Связь собственной судьбы с судьбою тех, кто совершил путь до него, обнаруживал и поэт другого поколения — Владимир Высоцкий. В сонливые "семидесятые" он написал, как завещание, две загадочные строчки:

Мы не умрем мучительною жизнью.
Мы лучше верной смертью оживем.

Спектакль "Павшие и живые", кроме всего прочего, преподавал своему зрителю еще один важный урок — умение слушать и чувствовать поэтическое слово. Великое умение удивляться. Слово поэта рождалось на сцене спонтанно, в ту минуту, когда актер-поэт его произносил, казалось бы, не зная следующей строки, рифмы, рождающегося смысла. Мы видели актера-поэта в миг творчества, в миг вдохновения, в минуту сочинительства. Это едва ли не самое трудное в искусстве.

Премьера — 4 декабря 1969 г.

В репертуаре Таганки, если не считать пьес Б.Брехта, ставшего уже классиком, почти не встретишь имен современных зарубежных драматургов. Неудачный опыт с постановкой пьесы Петера Вайса ”Дознание” (режиссер П.Фоменко) показал, что актерам Таганки трудно даются темы, оторванные от России, реальные характеры людей западного мира, их образ мышления, их манера поведения, их привычки, их жизненный стиль. Строгая аскетичность документальной ”анти-пьесы” Вайса не укладывалась в экспрессивную манеру игры таганковских актеров. При всей благородности цели (в ”Дознании” шло судебное следствие над нацизмом) постановка выглядела патетической декламацией. Прием статичности актеров, которые играли пьесу, как ораторию, в концертном исполнении, за пюпитрами, оказался чуждым ”таганковской” стихии. Спектакль получился скучный и назидательный. Еще раз обнаружилось, что у Таганки — собственное лицо, что ее спектакли держатся на свободной литературной основе, позволяющей выстроить яркий зрелищный ряд. Отсюда — пристрастие Любимова к собственным композициям на сцене.

Но была еще одна причина, из-за которой зарубежной драме затруднялся путь на советскую сцену, в том числе и на Таганку. В известной мере она разделила общую судьбу советского театра, который десятилетиями искусственно ограждали от лучших произведений европейской театральной мысли.

Этот заметный пробел советский театр одно время пытался возместить постановками пьес драматургов восточноевропейских стран — чешских, польских и венгерских авторов, экспериментировавших в более благоприятных условиях относительной творческой свободы. Но вскоре и этот источник иссяк. В конце 50-х — начале 60-х гг. многие подмостки советских театров обошли пьесы чешских драматургов Павла Когоута ”Такая любовь”, ”Третья сестра”, антифашистская острая пьеса его соотечественника Милана Кундеры ”Поворот ключа”. О них писала советская критика, как о лучших драматургах социалистической Чехословакии, художниках-новаторах, у которых есть чему поучиться. Однако вскоре участие этих честных писателей в движении ”Пражской весны” наложило на них табу, их имена исчезли с эфиса по указанию цензуры, несмотря на успех у зрителей.

Любимов тоже сделал попытку приблизиться к общеевропейской тематике через драматургию восточноевропейских стран. Он выбрал с этой целью комедию польского автора Ежи Ставинского ”Час пик”, действие которой разворачивалось как бы на грани двух миров — Востока и Запада. Герои ее по своему происхождению, воспитанию, ”менталитету” принадлежали, несомненно, еще ”гнилому” Западу, но по своему социальному положению и благоприобретенным привычкам

уже были вполне подготовлены к жизни в "социалистическом раю". Эта двойственность характеров в пьесе Ставинского надоумила режиссера прибегнуть к остроумному театральному ходу, который и обусловил иронический подтекст всей постановки. Любимов дал задание своим актерам жить на сцене двойной жизнью. С этой целью актеры произносили вслух не только зафиксированную в тексте пьесы реплику своих персонажей, но и, как бы, собственную внутреннюю ремарку к ней. Получалось смешно и хлестко.

"Как живешь? — тупо спросил я, думая только о себе", — говорит один из героев, встретив товарища юности.

"Чем болели в детстве?" — с безразличием спрашивает врач, выслушивая больного, и тут же приказывает ему: "Молчите!" И т.д. и т.п.

Подобные самокомментарии обнажали некий общий признак человека, живущего в лживом мире, где он привык говорить одно, а думать про себя другое, поступать же и вовсе по-третьему. Все это, разумеется, — хитрил театр — присуще обществу с пережитками капитализма и не имеет отношения к моральному кодексу "строителя коммунизма".

На сцене художник Д.Боровский построил декорацию крупного учреждения, показанного в "час пик" рабочего дня. Бесчленные двери и длинные коридоры, мчащиеся вверх и вниз взбесившиеся лифты, людская карусель под непрерывный тугой гул за окнами, где живет своей жизнью большой город-улей. При всей суете и тесноте люди чувствуют себя в нем затерянно и одиноко.

Оригинальная сценография Д.Боровского включала в себя главный постоянный элемент оформления — огромный маятник часов с римскими цифрами на циферблате. Многозначность образа неумолимого времени, отсчитывающего часы истории при любом повороте событий, позволила Ю.Любимову перенести эту метафору, как мы уже отмечали, в другой программный спектакль — "Мастер и Маргарита".

Бешеные ритмы постановки обрушиваются на зрителя с первой же минуты. Поток "белых воротничков" и "миши-юбок", то появляющихся, то исчезающих в многочисленных дверях, создает впечатление дикой мельтешни и неразберихи. Зрительный зал на протяжении первых десяти-пятнадцати минут действия пребывает в растерянности: все время ждешь каких-то событий, а каких — неизвестно...

Нас, действительно, ждут неожиданности. Вот вдруг один из лифтов в глубине сцены побежал почему-то не по вертикали, как ему предписано инструкцией, а строго горизонтально. Лифт набит людьми, как сельдями в бочке, даже дверь не закрывается от затиснутых в него похожих друг на друга чиновников в белых воротничках. Кажется, они вот-вот вывалятся из клетки лифта под напором других. По залу проносится шепот. Только потом, во второй или третий рейс этого горизонтального министерского лифта, мы заметим, что в нем размещены тесно прижатые друг к другу не люди, а куклы, очень похожие, впрочем, на нас, зрителей... Чуть позже каждый из этих людей-манекенов появится на авансцене и отрекомендуется вполне корректно, не без доли

самокритики, ибо все знают, что самокритика в нашем обществе — движущая сила и закон.

Наконец-то из общей безликой массы выделяется главный герой спектакля — преуспевающий директор Кшиштоф Максимович. Его играет Вениамин Смехов — он же ведущий представления, лицо от автора. В быстром темпе, по-деловому, как положено сегодняшнему бюрократу, он знакомит нас со своим ближайшим окружением. Его дородная супруга (артистка И.Кузнецова) в общественном порядке работает на ниве борьбы с алкоголизмом. Обращаясь к зрителю, Смехов-Кшиштоф комментирует ее занятие следующим образом: "Бороться с пьянством в нашей стране просто бессмысленно, — и добавляет после небольшой паузы, — я имею в виду Польшу, разумеется".

Представляет он нам и своего "Пятницу" — так в шутку зовет герой свою любовницу (А.Савченко): "Я хожу к ней только по пятницам", — сообщит он нам по секрету.

Мы входим вместе с ним в служебный кабинет и знакомимся с безликим "шефом" (А.Сабинин), с заместителями Кшиштофа — всегда мрачным Обуховским (А.Пороховщиков), молодым карьеристом Радневским (Д.Щербаков), с лица которого не сходит угодливая улыбка. Особую нашу симпатию вызывает старый бухгалтер Давидович (Г.Ронинсон), перевидевший на своем веку немало трудностей, но сейчас столкнувшийся с самой непреодолимой из них — при всей своей ловкости он не может достать приличный гроб для умершего родственника. ("Делают все некрашенные — для выполнения плана", — жалуется он нам). Наконец, мы знакомимся с длинноногой секретаршей Кшиштофа Боженой (Т.Сидоренко). Она, правда, не очень сильна в машинописи, но зато прекрасно подкована во всем остальном, что входит в ее обязанности ("Покажи мне свою секретаршу и я скажу, кто ты", — объясняет свой выбор наш герой). Словом, мы окунаемся в деловую личную жизнь преуспевающего директора Кшиштофа, в мгновенных сценах видим его в домашней и официальной обстановке, узнаем, как он умело балансирует между законной супругой и любовницей, шефом и своими подчиненными, как изворачивается, подличает, заискивает, убажывает, хамит, впрочем, последнее, как и все предыдущее, делает не грубо, не по-азиатски, а вполне изящно, так сказать, в европейской упаковке.

Сценическое самочувствие персонажей этой комедии в исполнении актеров Таганки лучше всего поддается определению словом "показуха". Это и не скрывается актерами, напротив, обыгрывается ими по всякому поводу. Очень выразительны их проходы по сцене, отрепетированные в духе демонстрации мод. Актер или актриса в своей роли, если ей (ему) надо пересечь сцену, не просто идет обычной походкой, а то и дело поворачивается к нам, зрителям, боком, передом, задом, замирает на долю минуты, глядя вызывающе в зал, грациозно откидывает правую или левую полу своей распашной одежды, рекламируя как бы марку фирмы. Театр не останавливается даже перед некоторой

пародией на самого себя: главный герой Кшиштоф показывает подкладку своего кремового плаща, на которой мы видим знакомую красно-черную эмблему "Театра на Таганке".

С европейской непринужденностью и легкостью актеры ведут светский диалог, быстро переходят из одного психологического состояния в другое, от риторики к цинизму и понимают друг друга с полуслова. Если надо позвонить по телефону, они не имитируют, как в бытовом театре, не щелкают диском для набора номера, а просто делают вид, что подносят к уху трубку и разговаривают, видя друг друга на разных концах сцены.

В спектакле "играет" все — не только актеры, но и детали бутафории. Только что мы видели праздничный стол под белоснежной скатертью в ресторане, где Кшиштоф за казенный счет ублажал своего иностранного клиента. В следующее мгновение элегантным жестом пирующих край скатерти закинут на бутылки, на ведро с шампанским и вот, как по мановению волшебной палочки, стол покрыт саваном и превратился в подобие смертного одра.

Но не для этих же фокусов и аттракционов поставил Любимов польскую пьесу, идущую много сезонов подряд? Что-то должно быть в ней *такое*, любимовское?

Одна короткая сцена в первом акте переключает нас из карнавального зрелища в серьезный план. Процветающий Кшиштоф встречается с другом своей молодости Анджеем — товарищем по антифашистскому подполью. Он просидел долгие годы в тюрьме, сначала — в фашистской, затем — в антифашистской. Выйдя на волю, он многое из того, что происходит в стране, не понимает. Кшиштофа мучают воспоминания о том, как он смалодушничал в свое время и бросил в беде Анджея. Но с подобными угрызениями совести герой быстро справляется. Экскурс в прошлое не интересует номенклатурного героя: он живет одним сегодняшним днем, хорошо приспособившись к нему. Но для зрителей эта проходная сцена значит многое: карьера Кшиштофа предстает теперь в ином свете. Легкая комедия оборачивается сатирой на тех, кто прикрывает свою нечистую совесть партийным билетом с подпольным "революционным" стажем.

Режиссер, однако, не очень подчеркивает этот социальный мотив, он продолжает вести спектакль в комедийном ключе, — в конце-концов, перерождение Кшиштофа достойно скорее фарса, чем серьезной драмы. Театр рассказывает далее о том, как капризница-фортуна уготавливает своему баловню неожиданный сюрприз. В зените своей славы и благополучия Кшиштоф вдруг испытывает резкие боли, и врач обнаруживает неизлечимую болезнь. Перед лицом костлявой наш герой сникает и прощается с жизнью. Оказывается, он никому теперь не нужен, все тяготятся им — и товарищи по партии, и жена, и тем более, его любимая "Пятница". Наконец-то, Кшиштоф становится таким же человеком, как и все. Он готов теперь совершить какой-нибудь добрый поступок, покаяться... Но не тут-то было. В комедии как в комедии. На операционном столе выясняется, что врач ошибся — у нашего героя

обнаружена обыкновенная грыжка. Бухгалтеру Давидовичу уже нет нужды доставать для бывшего начальника шикарный гроб. ("Производство гробов в нашей стране все еще отстает от запросов покупателей, — и случаются, к сожалению, перебои", — грустно замечает бухгалтер.)

Но смешнее всего реакция Кшиштофа на ошибку медицины: он вскакивает с больничной каталки разгневанный на неверно поставленный диагноз. Пропущена поездка за границу, он уже не начальник, конец его карьере! Нет, это все происки его личных врагов! Он так этого не оставит, партия во всем разберется!

Непритязательная комедия польского драматурга, построенная на городском анекдоте, была разыграна актерами Любимова с комедийным блеском. В подтексте ее скрывалась не такая уж безобидная мысль. После спектакля, в фойе, один из зрителей, смеясь, так подвел итог тому, что мы только что видели: "Конечно, это не имеет к нам ни малейшего отношения. Хотя мы с Польшей и живем в одном лагере, но бараки у нас совершенно разные".

"А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ..."

Премьера — 6 января 1971 г.

...Сирена "воздушной тревоги" загоняет зрителей в зал, как в бомбоубежище. Вход в него завешен куском жесткого брезента. Вы вынуждены нагнуть голову, касаясь грубой фактуры войны. Вы входите в театр, поклонившись.

На пустой сцене стоит почти в натуральную величину дощатый кузов грузовика военных лет с номером на борту: "ИХ 16—06". Это единственная декорация художника театра Давида Боровского. (Его ввел на Таганку замечательный режиссер-мейерхольдовец Леонид Варпаховский⁸. Талантливый педагог, бескорыстно преданный театру, он открыл дарование Боровского еще в Киеве, когда после отсидки в сталинских лагерях Магадана Леонид Викторович вернулся на сцену и продолжил дело своего учителя Мейерхольда, поддерживая все новое и ценное в советском театре. В молодом Боровском Леонид Викторович увидел идеального художника для новаторских постановок Юрия Любимова и, не колеблясь, в ущерб собственным творческим планам, благословил союз новатора-режиссера с новатором-художником. С его легкой руки Боровский стал такой же неотъемлемой частью искусства Таганки, как и режиссер Любимов. С тех пор все лучшие постановки Любимова на сцене Таганки, да и многое на зарубежных подмостках, связаны с именем Давида Боровского, с его безошибочным оригинальным видением пространства сцены.)

...Военный грузовик "ИХ 16-06" в спектакле "А зори здесь тихие..." был емкой и лаконичной метафорой войны. Образ этот поражал своей предельной простотой, выразительностью, сочетанием натуральности и театральной символики. Два часа без перерыва мы смотрели на сцену и удивлялись ее трансформации самыми простыми, лаконичными средствами. Немного воображения и откинутый борт грузовика превращает сценическую площадку в лесную поляну, в блиндаж, в переходную баню. Вертикально подвешенные к колосникам борта "полуторки" станут в последней картине спектакля таинственными деревьями полутемного леса и закружатся, как живые, с девочками в их смертном вальсе.

Немногословная сценография изобретательного Боровского, остро чувствующего стиль постановки, находящего для каждого спектакля Любимова особую форму — живой занавес в "Гамлете", белую дверь со следами крови в "Преступлении и наказании", стеклянный вестибюль-"аквариум" в "Доме на набережной" — придает режиссерскому замыслу, казалось бы, единственно возможную завершенность. Без Боровского Таганка, вероятно, не стала бы такой, как мы ее знаем в лучшие годы. Боровский остался ей верен и тогда, когда, простившись в Лондоне с основателем театра, своим другом и единомышленником в искусстве, грустно вернулся осиротевшим в Москву.

Но мы забежали вперед — вернемся к спектаклю. "А зори здесь тихие...", пожалуй, самый поэтический и гармоничный спектакль Любимова. Он объединил в нем ранее разрозненные стилевые начала — театр условный и психологический. В нем нет режиссерских излишеств, актер выступает в нем на равных правах с режиссером, творцом одной театральной действительности. Не случайно после этого спектакля заметно поутихли в критике разговоры о том, что Таганка, мол, театр сугубо режиссерский и большим актерам в нем, дескать, делать нечего.

Любимовский рассказ о жестокой войне был удивительно нежным и даже в чем-то интимным. На наших глазах одна за другой погибали милые девушки в солдатских гимнастерках трудным августом 1942 года, и режиссер, избегая сантиментов, показывал противоестественность того, что заставило этих милых девчат братья не за свое дело и совершать подвиги. Продолжая линию "Павших и живых", Любимов и его актеры развенчивали миф о войне, как о "Великом деянии". "Несчастлива страна, которая нуждается в героях", — сказал однажды Б.Брехт. По существу, ту же мысль о бессмысленности многих жертв проводили в спектакле и таганковские актеры в "Зорях", вступая в подспудный спор с дешевым казенным оптимизмом, заявлявшим якобы от лица подданных: "Когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой".

Голос театра звучал диссонансом барабанной трескотне официальной поэзии и грому литавр на Красной площади, заглушащих правду о Великой Отечественной войне, о ее жертвах, часто бессмысленных и напрасных. Булат Окуджава, большой друг театра, высказался об этом чуть позднее вполне определенно.

”Это была не Великая, а Ужасная война. Мерзкая война. Она опустошила наши души, сделала нас жестокими. Нам пришлось стать взрослыми раньше времени... Это отнюдь не лучшее, что может случиться с человеком. Это не предмет гордости, не заслуга”⁹.

Девушки зенитной батареи старшины Васкова, о которых повествует спектакль, не чувствуют себя героями и не говорят высоких слов. Даже на фронте они ведут себя так, как и положено девчатам их возраста. Шутят, поют, вспоминают, читают стихи, загорают на солнышке, любят или мечтают о любви, визжат от удовольствия в солдатской бане, плачут от страха в темном лесу, ужасаются смерти, и по-существу, встречают ее безбоязненно, может быть, потому, что еще не знают, что такое ”смерть”, как многие из них не знают поцелуя. Наверное, они не боятся смерти еще и потому, что не успели вкусить жизни. И оттого еще чудовищней предстает в спектакле война в страшном образе безмолвных и безликих солдат-автоматов,двигающихся по лесу, как заведенные механизмы: шаг вперед, шаг в сторону, два — назад и в тень деревьев, подальше от света. И нам понятен яростный порыв сибиряка старшины Васкова (арт. В.Шаповалов), когда оставшись один, он врывается отчаянно в гущу вражеских автоматчиков, хладнокровно расстрелявших девчат его батареи.

На наших глазах гибнет сама Жизнь, а не просто болезненная Галя Четвертак (Т.Жукова), потерявшая сапог в топком болоте. Гибнет Жизнь в образе тоненькой девочки в очках Сони Гурвич (Н.Сайко), не расстающейся с томиком Блока, в образе Лизы Бричкиной (М.Полицеймако), прокоротавшей юность в медвежьем углу, готовой влюбиться в первого встречного, в образе золотоволосой красавицы Жени Комельковой (Н.Шацкая), чье скульптурное тело приводит в завистливый восторг ее подруг, в образе их командирши Риты Осяниной (арт. И.Кузнецова), которая при всей стойкости не может подавить в себе чувство мистического ужаса, стягивая с ног убитой Сони Гурвич сапоги, чтобы обуть другого бойца.

Режиссура Любимова скупа, напориста. Кажется, все действие подчинено уставному солдатскому ритму: 120 шагов в минуту. Упругий темп задается в самом зачине спектакля, когда через центральный проход зрительного зала, от задних дверей до авансцены, идет строй девушек-солдаток, умеющих шагать в ногу, держать равнение в рядах и брать винтовку ”на ре-е-мень!” и ”к но-о-те!”. (Одно из таких строевых занятий мы увидим на втором плане сцены.)

Столь щедрый на режиссерские выдумки, Любимов на этот раз заставил не только актеров, но и самого себя подчиниться строгой внутренней дисциплине. Он поставил перед актерами интересную художественную задачу показать в рамках воинского ”устава” форму жизни человеческого духа на войне. Самые будничные моменты солдатского быта девчат и трагические, возвышенные картины их службы

актеры безошибочно и с явным удовольствием проживают в атмосфере военного времени, откладывая особый отпечаток на бытие человека, на образ его чувствований и внешние проявления их в каждый отдельный миг. Здесь нет места сантиментам, хотя девушки порой и говорят про любовь, нет риторики, — старшине Васкову даже полиинформацию не удастся провести, когда измотанные тяжелым боем девчата валяются с ног от усталости, нет и пространных воспоминаний, которым каждая из героинь предается в момент своей гибели. И тем не менее, это глубоко лирический спектакль с начала и до последней метафоры. Только лиризм его особый, уплотненный и суровый какой-то, одетый, так сказать, в солдатскую гимнастерку, в грубые кирзовые сапоги, и оттого еще более пронзительный. Ярость вызывает он, а не слезы, он проясняет сознание, а не затуманивает его сантиментами и риторикой.

Каждая из смертей пяти героинь, показанная на сцене, завершается короткой театральной заставкой — воспоминанием, той последней вспышкой сознания или подсознания, которая озарила всю жизнь каждой из девушек в ее смертный миг. Это занимает всего несколько минут сценического времени — родной дом, любимый человек, прощание с матерью или, как у Сони Гурвич, совсем недавний мимолетный разговор со старшиной Васковым, за суровой внешностью которого скрывается добрая душа. Он спросил ее как-то перед боем: "Родители еврейской нации? — Естественно... — отвечает Соня. — Было бы естественно, не спрашивал бы", — парирует старшина.

Почему Соня Гурвич вспомнила именно этот эпизод из своей жизни, когда пришел ее смертный час? И почему режиссер заставил нас дважды выслушать этот короткий диалог? Во втором, как бы отраженном сознании умирающей Сони, каждое слово в нем приобретает силу театра особо значительный смысл. Каков строй мыслей старого солдата Васкова, задавшего странный вопрос? С трудом кончив всего четыре класса начальной школы, он сумел очень точно построить свой цепетильный вопрос: не ты, Соня, какой нации, а твои родители, ибо о твоей нации, Соня, у меня к тебе вопросов никаких нет, ты — такая же по нации, как и мы все, то есть советская, доказано. Но и ответ Сони, выслушанный внимательно, особенно во второй раз, заслуживает раздумья: "Естественно", — говорит она, то-бишь, что в том удивительного, товарищ старшина, что дочь еврейских родителей может сражаться за свою родину, как и все?

Самым многозначительным, однако, в этом секундном диалоге оказывается ответ Васкова: "Было бы естественно, не спрашивал бы". Как щелк ружейным затвором на три счета: старшина сверхсрочной службы знает, что спрашивает: р-раз — выбросил стрелянную гильзу вековых предрассудков, два — вложил годный патрон в приемник сознания, три — загнал его в ствол своей памяти...

До бесконечности лирична концовка спектакля. Танец после смерти. Поистине гениальная режиссерская идея! Их уже нет, этих девчат,

но они еще с нами, как эти сосны, с которыми они срослись в медленном вальсе и, кружась, исчезнут, растворятся в лесной полутьме.

Мы медленно выходим из зала, потрясенные, машинально бредем к гардеробу, но Любимов не отпускает нас. Перед тем, как мы облачимся в свои сегодняшние одежды и снова окунемся в суету, он заставит нас пройти, а некоторых и задержать перед анфиладой огней, полыхающих пламенем в снарядных гильзах на ступеньках лестницы, взбегающей вверх по фойе, туда, в уже ночное московское небо...

Последнюю фразу своих спектаклей Любимов, как правило, стремится сказать вне театрального зала, связывая с жизнью игру.

“ДЕРЕВЯННЫЕ КОНИ”

Премьера — 16 апреля 1974 г.

В известном смысле можно сказать, что театр на Таганке — это театр исключительно русской темы. Как режиссер, Любимов — однолюб, он одержим одной страстью к России, к ее культуре, любовью к ней и болью за нее. И о чем бы он ни повествовал, ставя Брехта, Мольера, Шекспира, он все равно думает прежде всего о России, играет русского “Гамлета”, русского “Тартюфа”, русского “Галилея”.

Однако удивительным образом эта приверженность к отечественным проблемам делает Таганку явлением в высшей степени евразийским. Национальная ограниченность глубоко чужда Любимову и его актерам. Историю России они показывают через призму национальной самокритики, заостряя (иной раз несоразмерно) мотивы горького раскаяния в том, что случилось на русской земле, что подорвало могучее здоровье и душевные силы народа.

С годами мужая, театр на Таганке сознательно выполнял особую миссию в советском искусстве: в атмосфере умалчивания театр прикасался к запретным темам, говорил об общечеловеческих ценностях, о чувстве справедливости, сохранившемся в народе. В десятую годовщину своего существования театр обратился к колхозной деревне и поставил на сцене один из своих лучших спектаклей — “Деревянные кони” по Ф.Абрамову. Театр взял реванш в нем за запрещенного “Живого” Б.Можая, с болью поведав о судьбах русского крестьянства на советской земле.

Мы уже говорили о том, что зачины и концовки в любимовских спектаклях играют связующую роль. В “Деревянных конях” этот режиссерский прием не просто связывает театр с жизнью, но и несет важную эмоциональную нагрузку, заставляя зрителей с самого начала почувствовать свою личную причастность к происходящему.

...Пройти из фойе в зрительный зал на этом спектакле можно, оказывается, только через сцену по специально сооруженному мостику. Зрители поднимаются по нему в правую кулису сцены, оборудованную художником Д.Боровским под настоящие деревенские сени, просторные и чистые, с ситцевыми занавесями до пола. Минуя их, зритель попадает в жилую половину крестьянской избы — светлую горницу с берестяными туесами и прочей хозяйственной утварью на полках и по углам. Деревянный некрашеный пол, вымытый до блеска.

Недоумевая, ты проходишь по половицам, ступая по пестрой дорожке из грубой конопляной пряжи — она ведет к переднему краю сцены, к которому приставлена лесенка в несколько ступенек. По ней ты спускаешься в зал и, облегченно вздохнув, находишь место в своем ряду, превращаясь, наконец, в обыкновенного зрителя.

Пока ты находился на сцене в непривычной обстановке крестьянского дома, тебя на мгновение охватывало сомнение — не стал ли ты жертвой изоцированной театральной мистификации? На какой-то миг ты почувствовал, что сам превратился в объект обозрения. Ведь те, кто раньше совершил проход через сцену-избу, посмеиваясь, с любопытством поглядывали на тебя из партера, как поведешь себя в неожиданной ситуации? Отреагируешь на нее добродушко, с юмором, или сделаешь вид, что сие тебя не касается? Да-а, горожанин-"паркетчик", давно оторвался ты от земли, разучился даже ступать по избяному полу, вот и ноги забыл обтереть о рядно, вчетверо сложенное специально для тебя у порога, и на красный угол забыл посмотреть — предпочел обойти боком, незаметно. Отвык, а может, и не привыкал вовсе к старым деревенским обычаям, не знаешь и знать, видно, не желаешь, кто кормит тебя, чье молочко по утрам пьешь!

Пока не освоишься в этой подчеркнуто натуралистической стихии спектакля, не оценишь и его провокативного зачина. Кое-кто, пожалуй, воспримет его за очередное чудачество Любимова, за театральное оригинальничанье. Только в самом конце, покидая зал через обычные двери и окунаясь снова в городскую жизнь, мы обязательно вспомним, как проходили вначале сквозь горницу крестьянского дома, и тогда, может быть, нам лучше откроется потаенный замысел театра.

"Деревянные кони" не совсем типичная для любимовского театра постановка. Обычно действие на таганковской сцене бурлит, набегаёт волной на волну, торопится, опережает мысль, спешит к смене впечатлений, недоговаривает. Публицистичность, экспрессия театрального действия достигается, как правило, не столько словом, авторским текстом, сколько зрелищным рядом, выразительным монтажом отдельных сцен-аттракционов, как было и в "Добром человеке...", и в "Десяти днях...", и в "Послушайте!". Активный театр Любимова считался театром моторного типа, в отличие от традиционной психологической манеры игры русского актера. Но театр не стоял на месте. Постепенно углубляя и обогащая свой театральный язык, Таганка оценила силу внутреннего переживания актера на сцене и существенно расширила свой творческий метод.

В "Деревянных конях" театр соединил в своем искусстве разрозненные стилевые начала — театр бытовой и условный. Одно обогатило другое — быт поэзию, поэзия — быт, и породило новое качество. Оскудевший, вымороченный мир русской деревни, лишенный владельца и перешедший в советскую казну, предстал со сцены с невиданным ранее трагизмом обыденности, в своей неприкрашенной драматической форме. Главным изобразительным средством при этом театр, самоограничив себя, избрал с л о в о, живой, разговорный г о в о р северо-западных русских деревень, еще сохранивший свою самобытность от стертых, унылых клише советской "новоречи".

Действие в "Деревянный конях" течет неторопко, как сонная речка в той среднерусской полосе, откуда родом герои. Собственно, и действия как такового, в привычном нашем понимании, нет, что на театр Любимова совсем непохоже. словно тонко отточенным театральным карандашом, без лишних подробностей, но и без каких-либо театральных метафор, театр делает легкий набросок деревенских будней, быта, нравов. На общем фоне неяркой, неброской, но милой сердцу русской природы сделан цветной сепией крупный и емкий портрет двух обыкновенных, ничем, кроме трудной судьбы, не выделяющихся русских женщин — Милентьевны и Пелагеи. Их именами и будут названы две части постановки.

В "Милентьевне" — ее мягко, с внутренним теплом, сосредоточенно рисует Алла Демидова, — нет, казалось бы, даже драматического ядра роли. Старая женщина приходит из леса с полным коробом грибов, перебирает их на наших глазах, отлеживается от ломоты в костях и уходит в непогоду, несмотря на уговоры. Уходит в дождь к внучке-малышке, потому что обещала у нее быть. Мы знакомимся с Милентьевной и влюбляемся в нее только по рассказам ее невестки — словоохотливой Евгении — актрисы Татьяны Жуковой, не чающей души в своей "бабке".

— Думаешь, она сейчас исть-пить будет? — говорит она, указывая на старуху, пробродившую с зари до позднего утра по лесу. — Ни за что! Старорежимный человек. Покамест грибы не приберет, лучше и не заикайся об еде... Вот какая у нас бабка! Мы еще сидим -- брюхо набиваем, а она уже наработалась¹⁰.

Полновесная народная речь, которую так редко слышишь на театре, приобретает в исполнении актеров Таганки самоценное значение. Не фабула, не занимательный сюжет, а с л о в о гонит по жилам игровую кровь этого спектакля.

Невестка охотно рассказывает о Милентьевне односельчанам, расположившимся на лавках по обеим сторонам сцены, как на посиделках. Селяне выполняют в спектакле функцию, подобную хору в античном театре, комментируя основное действие пением или короткими служебными репликами. И все-таки, при всей внешней пассивности и молчаливости Милентьевны, именно она берет на себя внимание зала. Какой-то необъяснимой силой внутреннего свечения она находится в

центре нашего внимания, хотя, казалось бы, и сидит бузучастно на авансцене.

Милентьевна — подлинно драматическая фигура спектакля. Ее лучистый, умиротворенный взгляд, идущий из глубины, подтверждает давнее наблюдение, что глаза у актера не просто зеркало души, как у всех смертных, а к тому же еще и генератор чувств, мыслей, невидимых душевных движений человека. Глубокая голубизна глаз Демидовой, обращенных чаще всего в зал, к последним рядам партера или к галерке, выдает ее богатую, неподдельную внутреннюю жизнь, приобщенность ее героини к чему-то высшему, непреходящему. В ее взгляде, устремленном поверх нас, отразится, переливаясь, вся ее трудная, многострадальная жизнь, о которой поведает разговорчивал Евгений. Мы узнаем с ее слов про молодость Милентьевны, когда она подняла деревенский люд корчевать лес, расчищать пожни и сеять рожь по подзолу. На пустырях, полученных от новой власти, рожь, сдобренная потом мужиков, вымахала чуть ли не вровень с елками, прихотив людей к труду и к красоте своей земли. Недаром в те первые пореволюционные годы на кровлях срубленных изб появились резные деревянные кони, как символ привольной жизни.

Милентьевна молчит, только слушает о себе. В повлажневших глазах, обращенных к зрителям, отразится и эта светлая пора ее молодости и — по ходу рассказа Евгении — тот черный, зачеркнувший мужицкие надежды день, когда новая, "своя" вроде бы, власть принялась раскулачивать новых "хозяев", отказавшихся записываться в колхозы.

— Психанули, — комментирует Евгения, — не желаем, мол, у нас и так колхоз! Вот и отправились куда Макар телят не гонял.

Молчит Милентьевна и на этот раз, только в ее взгляде мы читаем невыразимую боль: не по ее ли, активистки, вине попали мужики под сталинскую молотилку?

Молчит Милентьевна и тогда, когда невестка, будто не замечая старухи, рассказывает с подробностями о ее нескладном семейном уделе. О том, как в шестнадцать лет ее "выпихнули взамуж" (Может, еще и грудей-то не было?) за нелюбимого. И как она в первую же брачную ночь, чтобы снискать уважение в неродном доме, поднялась было чуть свет по грибы, а вышла поутру из леса с полной кошелкой, тут ей бах выстрел в лицо: это грозный муж молодую жену привечает — заподозрил в измене...

Милентьевна-Демидова, перебирая грибы, смотрит в зал, голова чуть трясется (трясучка у нее, как мы узнали от той же Евгении, на всю жизнь от того утра осталась). Милентьевна лишь примиренно улыбнется: "Мало ли чего меж своих не бывает..." Нет зла у нее на нелюбимого мужа, безвозвратно отнявшего ее молодость. Рассудительно и негромко подведет она мораль под рассказ словоохотливой невестки:

— Старые люди любят хвалить бывалошные времена, а я не хвалю. Нынче народ грамотный, за себя постояит, а мы смолоду не знали воли.

На все есть успокоительное объяснение у мудрой старухи, может,

от того и лучатся ее молодые глаза? Может, в этом всепрощении и несуетливости и кроется секрет ее жизни, душевного спокойствия, примиренности?

Ее как будто не трогает даже рассказ Евгении о том, как разметало ее большую семью — двое сыновей на войне сгинули, любимая дочь Саня — красавица неопишущая, воды не замутил, — напала на подлеца — забрюхатил и бросил... Вот и наложила сама на себя руки...

Как начался с тихой ноты, так и уходит в песок этот прозрачный, элегический рассказ-ручеек. Но вот чудо! — ощущение пережитой и еще незаконченной драмы остается у зрителей и растет, хотя и не кричит, не спорит, не задается вопросами ее героиня. Тряся головой, с тенью снисходительной улыбки на неморщинистом просветленном челе, накидывает Милентьевна-Демидова платок, увязывает узелок с пожитками, обводит прощальным взглядом родную избу и уходит в непогоду, к внучке, как обещалась, обнаруживая перед нами новую черту своего загадочного характера — не только кротость и великое терпение, но и твердость духа...

"Пелагея" в темпераментном воплощении Зинаиды Славинной — крайняя противоположность Милентьевне, и внешне, и в жизненной установке. Угловатая, шумная, резкая, даже агрессивная, она полноластно хозяйничает на сцене, как в своем доме, и все вертится вокруг нее, вокруг принимаемых ею иногда неожиданных и нелогичных решений. Только что, придя усталая с работы, она отказалась идти на день "ангела" к сестре мужа — Анисье. Да не просто отказалась, а с попреками:

— Ты когда встала-то нынче? — набрасывается она на свояченицу. — А я встала, печь затопила, траву в огороде выкосила, корову подоила, а пошла за реку — ты еще кверху задницей... дым из трубы не лезет. Вот у тебя на щеках и зарево.

— Да разве я виновата?

— А я на пекарню-то пришла, — продолжает выговаривать Пелагея-Славина, — да другую печь затопила — одно полено в сажень длины, да воды тридцать ведер подняла, да черного хлеба сто буханок напекла, да еще семьдесят белого. А уж как я у печи-то стояла, да жарилась, про то я не говорю...

Хозяева уже спать ложатся, но стоит прибежать мальчонке с запиской от Петра Ивановича — местного начальства, мол, "ждем дорогих гостей", как откуда-то взялись у Пелагеи силы, подняла больного мужа, одела, сама вырядилась в лучшее и айда гулять — там нужные люди будут, за бутылкой и личные дела с председателем сельсовета можно обтяпать: Павла — мужа — под инвалидность подвести, чтобы хоть никудышнюю, да все-таки пенсию получил, надо бы и сена для своей коровки схлопотать, да для Альки — дочери, значит справку достать, чтобы в город поехать — без справки не пуцают. Муж у Пелагеи больной, да и вообще безответный — обо всем надо самой думать.

Странное, однако, дело — чем больше Пелагея суетится по житейским меркантильным делам, стараясь обстригать их по нынешним правилам — кривыми стежками, тем меньше ей выдается личного счастья. Громоздятся неприятности в доме и нет времени порадоваться погожему дню, росяной траве и грибам по лесистым угорам. Черты ее лица, и без того резкие от природы, еще больше заостряются, глаза — черные, беспокойные, бегают у Пелагеи-Славиной все тревожнее, скулы выпятились, и дело валится из нервных рук. Активный склад ее натуры помогал прежде "собачиться" с начальством и тащить на себе весь дом, теперь все чаще прорывается в раздражительных вспышках к людям, к жизни, к себе самой. В бабьей ссоре с Анисьей (арт. Е. Корнилова) дело доходит до потасовки — в кино ходить не надо!

Мы видим, как черствеет, ожесточается душа Пелагеи, как теряет она уважение людей. Раньше гордилась она своей доброй профессией пекарши, как вся деревня ей в рот смотрела — не перепадет ли буханка лишняя? Трудная жизнь отбила у нее охоту к работе, и хотя по инерции она все еще колдует у общественной печи, стараясь выпечь хлеб получше, поароматней, но чувствует, что не та она стала, и работа в тягость.

В первый раз надламывается по-настоящему Пелагея, когда Алька-"сука" бежит со смазливym лейтенантиком в город, не попрощавшись с отцом и матерью. От этого удара Пелагея уже не оправится, как ни хорохорься. А когда на третий день после бегства дочери и Павел помирает, Пелагея и вовсе теряет почву под ногами, невольно задумываясь о смысле жизни, пожалуй, в первый и единственный раз. ...На сцене — сельские похороны. Речи. "Труженик... честный... пример для всех... с первого дня колхозной жизни на вахте... не забудем..."

Что-то перевернулось в душе Пелагеи-Славиной. Все выдержала, но от этих речей надломилась. Выходит на авансцену. Советуется с нами: все правда, святая правда. Безотказно, как лошадь, как машина работал тихий Павел в колхозе. И заболел на колхозной работе, у молотилки. А кто ценил его труд? Правленье? Она, Пелагея? Ни во что не ставила работу мужа! — признается актриса, как на духу.

И тут же, после паузы, отвечает себе и нам на свой немой вопрос: да и как можно было во что-то ставить работу, за которую ничего в колхозе не платили?

И тогда единственный раз в спектакле вырвется у Пелагеи-Славиной душевный хриплый вопль. И непонятно — то ли причиной тому — неподвижное восковое лицо человека со скрещенными руками, с которым — худо-бедно — прожита жизнь, то ли жалость к себе за тщету смешных претензий сидеть на праздниках за столом в компании с начальством.

— Да пропади она пропадом компания эта! — вырывается у Славиной иступленный крик. И за странным в ее устах нерусским словом "компанил" актриса скрывает другое, более точное определение. Но осторожность не оставляет ее даже в гневе.

В отличие от пассивной молчаливицы Милендьевны, тоже испытавшей немало горя, Пелагея не находит в душе своей "твердого берега" в минуту отчаяния. И тогда героиня Славиной грохнется об пол в своем проклятом доме, как в тот первый свой счастливый выход на сцену, когда усталая, но еще энергичная, полная сил, прибежала с работы с тяжелым ведром помоев для пороса и, с присвистом дыша, метнув взгляд на потное, бледное лицо мужа: "На, господи, не вылежался!" — скинула с себя сапоги и как была повалилась оземь, чтоб крашеная доска вытянула жар из изломанного тела. Но на этот раз ей уж не подняться.

...Когда выходишь из зала, пораженный открывшейся тебе трагедией русских судеб на русской же, но колхозной и, вроде бы, уже не совсем русской, вымороченной земле, обязательно вспомнишь спокойный этнографически точный зачин спектакля с полузабытым культом деревенского быта. И тогда наш проход через сцену-избу обретет свой смысл, как образ той первосреды, той основы, той подпочвы, с разрушения которой и началась советская явь.

"ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ"

Премьера в Будапеште — в январе 1978 г.,
в Москве 12 февраля 1979 г.

I.

За год до премьеры в Москве Юрий Любимов поставил "Преступление и наказание" в Будапеште. Хотя в планы театра Достоевский входил уже давно и режиссер не раз публично заявлял об этом, но начальство противилось, и репетиции на Таганке из года в год откладывались. Решение Любимова испытать свои силы сначала на зарубежных подмостках было для многих неожиданным. Только впоследствии выяснилось, что в "Преступлении и наказании" Любимов готовился к штурму не только отечественной, но и мировой сцены.

Венгрия представляла собой удобное поле для таких далеко идущих замыслов. Находясь в промежуточном положении между западно- и восточноевропейской культурой, венгерский театр имел более благоприятные условия для сценического эксперимента с популярным в Европе произведением русского классика.

Были, однако, и другие, субъективные, обстоятельства, связавшие судьбу Любимова с Венгрией. Незадолго перед тем он вступил в брак с молодой венгерской журналисткой Каталин, хорошо знающей русский язык, горячей поклонницей таланта советского режиссера. Брак был счастливый, шестидесятилетний режиссер молодец на глазах. Ка-

талин стала верной спутницей его жизни, у молодоженов вскоре родился сын, которого назвали Петя. Юрий Петрович, как все поздние родители, был без ума от своего маленького наследника. (Заметим в скобках, что в те времена "разрядки" смешанные браки вошли в моду в Москве, Владимир Высоцкий "открыл счет" на Таганке, женившись на Марине Влади.)

В то время, как в семейной жизни Любимова происходили такие существенные и счастливые обновления, внешние обстоятельства его работы складывались отнюдь не столь благоприятно. Отношения с советскими властями все более усложнились и портились. Чиновники от искусства обкладывали строптивного режиссера со всех сторон. В мае 1977 года, как уже говорилось, он подвергся нападкам в "Правде" за постановку "Мастера и Маргариты" М.Булгакова. Летом того же года Любимова публично осудили за нелояльное к советской культурной политике интервью устроителям Венецианского Биеннале, потом отругали за его заявление в "Юманите" о трудных условиях работы советского актера. В ноябре у Любимова возник открытый конфликт с "Литературной газетой", которая обвинила его в клевете на советский строй¹¹.

Нервная атмосфера сопровождала работу Любимова и в венгерском театре "Вигсинхаз", где актеры не сразу приняли его правила ведения репетиций, гнушались работать на выгородке в полную силу, слишком блюли "табель о рангах". Некоторые ведущие исполнители в разгар репетиций отказались от ролей под благовидным предлогом. Но Любимов не снижал требований к актерам, продолжал работать так, как привык на своей Таганке, с полной отдачей, не жалея ни сил, ни времени. И он победил. Успех будапештской премьеры "Преступления и наказания" превзошел ожидания даже самых доброжелательных критиков. По их признанию, Любимов своей постановкой дал венгерскому драматическому театру наглядный урок современной новаторской режиссуры.

Я видел этот спектакль в Будапеште в марте 1978 года, когда над Любимовым, как бы в отместку за успех на венгерской сцене, снова нависли мрачные тучи. Газета "Правда" статьей дирижера Большого театра Жюрайтиса выступила против продолжения репетиций "Пиковой дамы" в парижской "Гранд-опера, куда после Будапешта был приглашен режиссер. Любимова скандално обвинили в "измывательстве" над русской классикой и на этот раз, несмотря на протест французской стороны, заставили прекратить работу и вернуться в Москву, так и не закончив постановку.

Каким был спектакль в Будапеште?

Театр "Вигсинхаз", где дебютировал Любимов с постановкой "Преступления и наказания", поражал несоответствием своего пышного театрального помещения со строгим аскетизмом театра на Таганке. Огромный овальный зал с оркестровой ямой, с бархатными креслами и сверкающими ложами был построен в конце прошлого века во вкусе

венгерских галантерейщиков и банкиров в уважаемом районе Будапешта, у самого Дуная. Атмосфера в театре была совсем иная, чем на Таганке, и зритель — иной, и актеры... Салонно-разговорный стиль "Вигсинхааз" (что в переводе значит "театр Комедии") традиционно предпочитал салонную драму или легкую комедию, в которых звучал изящный диалог и легко раскручивалась пикантная интрига. Домашним драматургом театра в зените его славы был знаменитый комедиограф Ференц Мольнар — автор "Черта" и "Лилиом", обошедших в начале века мировые подмостки, включая Москву и Нью-Йорк. Мольнар и умер, кстати, в Нью-Йорке.

Первое, что сделал Любимов — велел убрать тяжелый бархатный занавес и перекрыл оркестровую яму, чтобы приблизить актера к зрителям. В венгерском театре существует обычно еще и второй занавес из гофрированного железа, так называемый "пожарный", на непредвиденный случай. Любимов использовал его фактуру для постановки.

Когда железный занавес раздвигался, на сцене возникало как бы его продолжение в виде железной сводчатой подворотни, через которую зритель как бы входил во двор старого петербургского дома. Низкий железный туннель давил своей тяжестью. Он занимал всю левую часть сцены под небольшим углом и просматривался насквозь. Где-то за пределами сцены в этот затемненный подъезд еще проникал теплый свет с улицы то ли от заходящих лучей вечернего солнца, то ли от уличных фонарей. В подворотне свет рассеивался, и границы сцены скрадывал таинственный полумрак, в котором смутно угадывались очертания человеческого жилья. Туннель был единственной щелью, связывающей жизнь обитателей петербургских трущоб с внешним миром. Ни дверей, ни стен на сцене. Персонажи спектакля появлялись либо из подезда, либо из темных углов и так же внезапно в них растворялись при уходе. Только Раскольников упрямо выходил на сцену из зала или из крайней кулисы. Он выше "закона", и режиссер, казалось, позволял ему все.

Основное действие шло по центру игровой площадки, куда выносили крупные детали декораций. Художник Д.Боровский соединил грубую предметность с условностью, в результате чего натуралистическая деталь приобретала особую, почти символическую выпуклость. Как и режиссер, художник не стеснялся однозначности, не опасался обвинений в примитивизме. Сценография Боровского помогала актеру сосредоточиться на внутренних перипетиях драмы.

Тогда, в Будапеште, Любимов, только нащупывал композицию, которая затем легла в основу его сценических решений в более зрелых постановках "Преступления и наказания" (в Москве, в Лондоне, Вене, Болонье): человек, загнанный в темный угол наедине со своими мыслями, совестью и — по другую сторону от него — враждебный ему, дурно устроенный, скверный мир. В венгерском спектакле грани между ними не были столь резко очерчены, они лишь подразумевались. Венгерскому Раскольникову Любимов еще оставлял, казалось, возмож-

ность выбора более человеческих средств для выполнения его честолюбивых замыслов. Акцент приходился не на борьбу идей, а на раскрытие психологии раскольниковых, чья "пробудившаяся совесть" ищет, если не оправдания, то сострадания к себе.

Возможно, в чем-то венгерский Раскольников был ближе к Достоевскому, чем его московский двойник. Молодой, нервный артист Керн с впалыми щеками и горящим взором не на шутку "блел" за человечество, ради него он терзал себя тем острее и беспощадней, чем яснее сознавал свое бессилие что-либо изменить в этой жизни. Его уязвленное самолюбие питалось болью за творимое в мире зло. Он шел на преступление с романтическими помыслами. В нем не ощущалось ни на йоту демонизма московского Раскольникова — артиста Трофимова. Он был немного моложе, неопытнее и наивнее его. Маленький, нервный и горячий Керн напоминал в отдельные минуты своей роли студентов-бунтарей 50-х — 60-х годов, страстно искавших новой веры взамен потерянных и растоптанных идеалов. Срывая словесные покровы с житейской лжи, венгерский Раскольников сам падал жертвой маниакальной идеи.

В самом начале спектакля, поднимаясь на подмостки из зала, Раскольников-Керн со школьной тетрадкой в руке цитировал своего молодого современника: "Старуха — вредный человек, это вошь, которая вредна окружающим. И молодец Раскольников, что старуху убил. Жаль, что попался. Он даже не раскаивается в своей теории на каторге". Актер читал эти школьные рассуждения в зал, как бы от своего имени, ища оправдания собственному образу мыслей. Его арифметика проста: убивая старуху-процентщицу, он совершает двойное благо — избавляет людей от зла и обращает зло в добро для "униженных и оскорбленных".

Романтическое сострадание к Раскольникову проникало в будапештский спектакль, может быть, помимо воли режиссера, в первую очередь благодаря актерской индивидуальности Керна и повышенной чувствительности венгров к моральным сентенциям. В московском спектакле Любимов решительно отказался обсуждать вопросы "пробудившейся совести" убийцы, постановщик эпатировал зрителя видом муляжных трупов в крови, на всем протяжении действия лежавших на просцениуме. Преступление — налицо, и ему нет оправдания, как бы говорил режиссер этой натуралистической, гиньольной заставкой. В Будапеште Любимов действует мягче. Лейтмотивом спектакля невольно становится уличный музыкант, появляющийся в самом начале и в конце действия. Одинокий, бедный скрипач, как отголосок иной, нездешней жизни, появлялся в железных воротах будапештского дома и играл печальную знакомую мелодию, так дисгармонирующую с происходящим на сцене зверством. Нащупывая слабые струны венгерского зрителя, Любимов возвращал его к сентиментальной мысли о том, что реальная жизнь полнее самого смелого художественного вымысла, что всю многокрасочность и сложность ее нельзя вместить в одну раму.

Здесь, пожалуй, самое время сравнить венгерский спектакль с тем, как "Преступление и наказание" было год спустя поставлено в Москве на основной сцене Таганки. Вот как анализировал его видный московский критик К.Рудницкий¹².

II.

"В полном согласии с автором инсценировки Ю.Карякиным Любимов читает "Преступление и наказание" как роман сугубо идеологический.

Примерно такого, приблизительно такого подхода к Достоевскому здесь, на Таганке, вероятно, и следовало ожидать. Театр на Таганке, давно приверженный к русской прозе и всегда жаждущий максимальной остроты идейных столкновений, миновать Достоевского никак не мог. [...]

Но столь крутого, столь резкого поворота, выполненного рывком, с маху, все-таки никто не предвидел. С предшествующей манерой, с совсем недавней традицией сценического истолкования Достоевского работа Любимова, как выяснилось, ничего общего не имеет. И первая же проблема, перед которой озадаченно остановились иные из моих собратьев по перу, была проблема психологизма. Им почудилось, что в спектакле "перед психологическим дверь оказалась заперта". [...]

Предполагается, что обстоятельство "вдумчивого" и "углубленного" — на старый мхатовский манер — психологического анализа есть единственная форма и единственная вообще возможность театрального психологизма. Такой — будто бы универсальный, якобы всемогущий — психологизм наглухо заперт внутри характера. [...] Однако Любимов имел веские основания двинуться в другом направлении.

Исходя из восприятия Достоевского как писателя прежде всего идеологического, как первооткрывателя формы идеологического романа, понимая его героя как человека идеи, Любимов отнюдь не закрыл психологизму вход на сцену. Напротив. Просто самый психологизм он интерпретировал иначе. "Психологический анализ" в спектакле Любимова подтверждает и подгоняет движение мысли. Психологические выверты сопутствуют яростным атакам и наскокам идеи, обнаруживают ее агрессивность и безошибочно указывают ее несостоятельность. [...]

Характеры и судьбы брошены в общий котел, где клокочет адское варево идеи. Спектакль строится как обвинительное заключение не столько по делу убийцы Раскольникова, сколько по существу его "проклятой мечты". Не Раскольников, но идея Раскольникова — да, именно маниакальная идея — предана публичному суду. Факт преступления указан и объявлен с самого начала, затем одно за другим отменяются все якобы смягчающие вину обстоятельства. [...]

Как только вы входите в зрительный зал, раскрывая вовсе не парадную, театральную, а типично квартирную, облупившуюся белую дверь, вы тотчас же видите справа у самого края стены два скрюченных трупа. Убийство произошло. Лица убитых женщин наспех прикрыты платками, на их бедных платьях видны кое-где пятна бурой крови, руки успели пожелтеть, ноги в грубых чулках и старых ботинках торчат, как палки. Убийство совершилось вот тут, *в углу*, где теснятся самые разные и сплошь невзрачные вещи: стоит комод, аккуратно покрытый старенькой кружевной салфеткой, виднеется маленькая икона с теплящейся масляной лампадкой. Выпле, на актросолях, сложены старые, покоробившиеся от времени чемоданы. Да, была скопидомкой старуха-процентщица, жила убого, пыльно... Чуть дальше — прямоугольник зеркала в деревянной раме. На зеркале пятно запекшейся крови. Кровью залиты и вырванные из книг страницы, и самые книги, которые валяются на полу. Вся обстановка занимает крошечный кусок просцениума — одну только малую его часть. А слева — полнейшая пустота, голый, открытый до задней кирпичной стены планшет. Из угла, где лежат трупы и сосредоточены вещи, в пустоту огромного и холодного пространства ведет еще одна дверь. Вот и вся скудная, немногословная сценография Давида Боровского. [...]

Замыкающая пределы сцены кирпичная стена — белая, беленая, белесая. Краскам в эти пределы доступа нет, игра красок отменена и запрещена, цветом режиссер почти никогда не пользуется. Вся композиция черно-белая, все костюмы сплошь выдержаны в черно-серо-белой гамме. Борьба черного и белого, тьмы и света придает действию мрачную сосредоточенность, причем свет применяется холодный, резкий, ни в коем случае не ласковый. [...]

Тема крови, напротив, время от времени громкими воплями красных пятен — кровавых следов убийства — вторгается в самый центр черно-белого мира.

Человеческие фигуры отбрасывают на белизну кирпичного задника огромные, до потолка, тени. Игра теней, злоецащая и грозная, вторит игре актеров, увеличивая движения, усугубляя выразительность жеста. Значение всего, что происходит на этом пустом планшете, для нас, однако, тысячекратно усилено еще и приличивым первым впечатлением: той самой картиной двойного убийства, которую мы застали, как только вошли в зал, и о которой Любимов нам снова и снова напоминает, бросая свет прожектора в правый угол, туда, где трупы.

Странное, казалось бы, дело: муляжность трупов, нами увиденных, конечно же, сомнений не вызывала. Мы прекрасно знали, что лежат не люди, а куклы, что вся эта гиньольная сценка — распростертые тела женщин в убогих одежонках, пятна запекшейся крови, кавардак — устроена с наивным натурализмом музея восковых фигур. Мы беспечно проходили мимо "места преступления", разговаривая о своем, поглядывая на билеты (какой ряд, какие места). Увиденное отнюдь не привело нас в ужас и не заставило внутренне содрогнуться. Но в подсос-

нании мы зарегистрировали все мрачные подробности, которые указал режиссер.

Выяснилось, что этого вполне достаточно, что начиная с *этого момента* все происходящее будет совершаться непременно под знаком *этого момента*, что мы на протяжении всего спектакля не сможем забыть, о чем идет речь. [...]

Да, такая вот странная картина: Раскольников презирает человечество, которое он жаждет облагодетельствовать. А подлое, неблагодарное человечество в слепоте своей наивно полагает, что и без Раскольникова могло бы обойтись. Что перебилось бы как-нибудь, лишь бы отвязался. Только не отвяжется, не на того напали. Раскольников — А.Трофимов — человек идеи. Где-то в нутре, в сердцевине души укоренилась и метастазами разрослась идея, которая сперва обещала его высоко вознести, а потом обманула и ударила оземь. Но он удара не ощутил, этот высокий молодой человек, в сильно поношенном, почти нищенском черном пальто, в черной рубаше с растерзанным воротом и мерзкой засаленной шляпе, в сочувствии не нуждается, сострадания не просит. Напротив, он все еще порывается спасти человечество, более того, он укрепился в своей идее, ибо он ведь "переступил", убил, а значит, убийство, уже совершенное, даст ему возможность сотворить сотню — да что сотню, тысячу! — добрых дел.

Но способен ли он на добрые-то дела? — вот вопрос, который всплывает сразу же, едва мы с ним встречаемся. [...]

В таких сдвигах, вообще-то необычных для Любимова, чуткого к малейшим социальным оттенкам, внимательного к общественным градациям и различиям, был свой умысел и свой расчет. Любимов знал, что чересчур сильный нажим на социальные противоречия и контрасты мог бы повлечь за собой если не оправдание Раскольникова, то некое снисхождение к нему, некое желание понять если не его преступление, то хотя бы его мотивы. Как раз в этом пункте режиссер обнаруживал крайнюю неуступчивость. Воспринимать двойное убийство всего лишь как "информацию к размышлению" о социальных проблемах он ни в коем случае не желал.

Раскольников, которому тесно в рамках уголовной хроники, который рвется на страницы учебника истории, мнит себя героем, и зло, им сотворенное, жаждет истолковывать как благодеяние и урок всему мелкому, жалкому, недееспособному человечеству, тут виделся не сверхчеловеком, а скорее недочеловеком. Театр не обещал ему искупления вины, не придавал значения проблескам пробудившейся совести, не предвидел раскаяния.

Когда в финале Раскольников зажигал свечи, зажатые в руках убитых им женщин, и две актрисы, подменившие в этот момент муляжные манекены, широко распахивали глаза, будто бы его прощая, тотчас же появлялся Свидригайлов, который свечи задувал. Это означало: прощения не будет. Затем Свидригайлов выходил в центр сцены, и Высоцкий — уже не от свидригайловского имени, а от себя, от Лю-

бимова, от театра — громко возвещал: "Молодец Раскольников, что старуху убил. Жаль, что попался!"

И, выдержав паузу, пояснял: "Из школьного сочинения".

Эти школьные сочинения, доподлинные, настоящие, нынешние, собранные в московских школах, мы листали перед началом спектакля. Они грудой лежали на парте, вынесенной в фойе: чаще всего ребята Раскольниковым восхищались. Им ведь не зря говорили о социальных язвах проклятого прошлого и о пробуждении совести... Теперь критики, которые привыкли жевать эти навязшие в зубах темы, теряются в догадках, куда же метит Любимов?

А речь шла о том, что никакая *общая* идея не вправе шагать к цели, расплачиваясь *отдельными* человеческими жизнями. Что нет общего, которое было бы на целую смерть выше личного. Что "одна смерть" идеологически не окупается.

Вот что хочет сказать — и говорит, договаривает до конца — театр.

"ТРИ СЕСТРЫ"

Премьера — в октябре 1981 г.

В первый раз я смотрел "Трех сестер" в предвоенной Москве, едва ли не в свой первый театральный поход во МХАТ, с Ливановым, Грибовым, Тарасовой, Еланской... Наверное, мальчишкой не все тогда разобрал, но живо помню журавлиный клекот в финале и надрывный, мечтательный возглас старшей, Ольги-Еланской, под занавес: "Если бы знать, если бы знать!" Все мы искренне жалели тогда "Трех сестер", мечтавших вырваться в Москву.

И вот я снова смотрю "Трех сестер" сорок с лишним лет спустя, в другом театре, в совсем другой, разительно отличающейся от мхатовской постановке. Завтра я уезжаю из родной Москвы надолго, наверное, насовсем, а "Три сестры" все мечтают о ней, и Ольга-Полицеймако произносит те же слова: "Если бы знать, если бы знать!"

Но почему-то на сей раз они звучат совсем иначе. Не с утешительным мечтанием, как у прекрасной актрисы Еланской, а жестко, с ироничным подтекстом, почти саркастически. Сегодняшняя Ольга презирует сентиментальность, она женщина деловая и режет правду-матку сплеча, по-мужски: "Пройдет время, — сухо говорит она не столько сестрам, сколько нам, зрителям 80-х годов, — и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было..."

Актриса делает паузу, выходит на край авансцены и чуть насмешливо, скептически забрасывает нас вопросами: "...страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас (?), счастье и мир

настанут на земле (?), и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь(?)”.

Вопросы эти звучат, конечно, риторически. Однозначного ответа театр на них, разумеется, не дает. Но он ставит их, эти “проклятые” вопросы русской жизни и заставляет задуматься над ними. Сарказмом, а не ложным утешительством падают в зал 80-х годов слова Чехова в этом не по-чеховски суровом спектакле.

В “Трех сестрах” театр на Таганке самым категорическим образом отказался от традиционной чувствительности, от прекрасноты в сценическом истолковании Чехова. Театр восстает против традиции показывать гуманизм Чехова под “Горького”, как мечтательство, навевающее людям “сон золотой”, затуманивающее рассудок поисками “правды святой”. Для таганковских “Трех сестер” образ Москвы не более как метафора несбыточности их мечтаний об иной, деятельной, свободной жизни, вряд ли скоро осуществимой в российской реальности. “Три сестры” на Таганке — не по-женски жесткий, мужской, я бы сказал, солдатский спектакль. Недаром в нем преобладает цвет серых суконных шинелей, который так контрастирует с милой, почти сусальной очаровательностью выведенной в нем живой, златоглавой, натуральной Москвы. Но об этом чуть позже.

...Любимов поставил “Трех сестер” не в тесных стенах старого помещения, а в новом здании театра, только что построенного в стиле “модерн”. Гордый красный утес воздвигли впритык к приземистым старым стенам, придавив их тяжестью и вычурностью современной конструкции. Материнское здание сразу как-то сторбилось, ступевалось, уступив место краснокирпичному красавцу. Новый зрительный зал имеет форму полуовала и тоже выложен кирпичем особого качества. Зал выглядит импозантно, но холодно. Куда-то улегучилась непередаваемая атмосфера студийности, домашности старой Таганки, возникло ощущение чопорности, казенности театра.

Юрий Любимов не очень спешил перейти в новое помещение, не без основания опасаясь за старые родные стены и подсмеивался над строительным рвением основного энтузиаста застройки — директора театра Николая Лукьяновича Дупака. Но с другой стороны, театру действительно стало невмочь от напыления зрителей, в него табунами валили иностранцы, командированные, депутаты, приезжавшие на разные сессии в Москву.

Николай Лукьянович Дупак, сам некогда актер, развил бурную деятельность и добился государственной ссуды. Без всякого сомнения, он по-своему любил театр — дневал и ночевал в своем кабинете на втором этаже, превращенном в капитанскую рубку, вникал во все мелочи, вплоть до распределения билетов. Дупак обладал недоужинным талантом “ладить” с начальством и улаживал многие конфликтные ситуации, то и дело возникающие в таком сложном театральном организме, как Таганка, и умел добиваться компромиссов. Помню, как в один из визитов к нему, он огорчался, что кому-то из актеров, по-моему

Р.Джабраилу, отказали в визе для гастрольной поездки в Польшу. Дупак кому-то звонил, доказывал и добился-таки своего.

Всеми правдами и неправдами Дупак "пробил" проект нового здания, заинтересовал строителей-подрядчиков, что не так было легко, и в сравнительно короткий срок новое здание было готово. Любимов сдался, отвоёвав только право заменить мягкие бархатные кресла в зале на обычные жесткие сидения ("чтобы зрители не дремали"), а также добился условия играть старые спектакли преимущественно на старой сцене, а на новой выпускать лишь премьеры, благо обе площадки были соединены общими коридорами, общим фойе и гардеробом.

Итак, "Три сестры" в новом помещении Таганки. Вход в него с верхних рядов амфитеатра, который полого спускается к сцене в уступах голых кирпичных стен. Внизу перед нами — высокое зеркало сцены с широким планшетом просцениума, который глубоко вклинивается в зал с правой от зрителя стороны.

Медленно гаснет свет на мониторе, и в зале наступает полная темнота и таинственная тишина. Потом так же медленно свет подается на сцену и вместе с ним откуда-то издалека, за пределами театра, до зрителей начинают доноситься звуки старинного военного марша. Мы долго не видим оркестра, но он играет все ближе, все явственнее.

Представление начинается.

Из губернского городка ушел полк, и жизнь снова замирала в русской глубинке, а три очаровательные русские женщины, выйдя на просцениум, прощались со своей молодостью, уносясь мечтами в Москву, тоскуя об осмысленной, деятельной жизни.

И вот, в какой-то момент, справа от ничего не подозревавших зрителей, которым неизвестны конструктивные возможности нового зала, начинала плавно раздвигаться стена со стороны улицы, выходящей на Садовое кольцо — кольцевой магистрали исторического центра Москвы. Глухой щит, незаметно вмонтированный в стену, опускается на наших глазах, и мы видим сначала лишь краешек предвечернего московского неба, а потом, постепенно, на его фоне проступают фигуры солдат из музыкальной команды, расположившейся на внешнем, уличном, балконе театра.

Все громче и задорнее играет военный оркестр старинный русский походный марш, все четче проступают фигуры солдат в николаевской форме, вот они уже стоят в полный рост, трубачи в серых длинных шинелях. Щит опускается до своего нижнего уровня, и в зале ахают, обомлев от красоты, открывшейся в широком простенке. Перед нашим взором предстала настоящая, нетеатральная и все-таки сказочная Москва, которую мы не замечали в жизни. Она купалась в золотистых лучах заходящего солнца, и купол белокаменной церкви на дальнем холме придавал ей почти нереальный вид. Такой умиротворенной, притягательной выглядела Москва в эти минуты из театрального зала, так стройно, хорошо звучала военная музыка, что хотелось присидеть замороженным весь спектакль и ни о чем больше не помышлять.

Но театр создал эту иллюзию не для того, чтобы мы ею пассивно наслаждались. Найдя наше слабое место, поймав нас на крючок, он в следующую минуту, — подчас к нашей досаде, — стал разрушать так искусно созданный им самим сладкий миф о Москве. Умиротворяющий зачин с такой силой ударял по чувствам зрителей, что они и должны сопротивлялись этому разрушению, ожидая от театра еще чего-нибудь сверхъестественного. Они поверили, что изобретательный режиссер преподнесет им новое чудо, которое позволит изменить судьбу чеховских героинь, даст им исполнить свои затаенные желания. Зрители поверили, что в театре нет невозможного. Ведь по Чехову сестры так хотели простого счастья, так трогательно прятали свою тоску от других, так отдавались молодости, веселью, глупым шуткам, так искренне пытались украсить свой унылый быт, смягчить расставание с друзьями! Неужели они не заслужили лучшей участи, чем та, которую им уготовил реалист Чехов?

Но всемогущий театр, завлекший нас в прекраснотушные мечтания, не разделял нашего сочувствия к чеховским героиням и не стремился угодить нашим пасторальным вкусам. Резким контрастом к эмоциональному зачину спектакля театр выстроил сухое, бездушное, подчеркнуто рационалистическое действие, как иллюстрацию голых тезисов чеховской драмы — драмы безвременья и казарменной дисциплины в России, драмы отчуждения и беспричинной вражды людей между собой.

— А наливка вкусная. На чем это настоено? — спрашивал за хлебосольным русским столом интеллигентный полковник Вершинин у Маши.

— На тараканах, — по-солдатски отрезал мрачный поручик Соленый — озлобленный лермонтовский "лишний человек". Пожалуй, именно Соленый и становился в спектакле главной пружиной действия. Своей агрессивностью, хамством, наглой демонстрацией силы он выражал основную идею любимовской постановки.

"Человек без веры пуст" — эти слова Маши из пьесы служили для режиссера Таганки эпиграфом к постановке. Несколько раз на сцене долго льется вода из ракушечника, пока не вытекает вся, и сосуд становится пустой и перестает служить своему назначению. И человеку уже нечем отмыться. Любимов не боится иллюстративных метафор.

Центральное место на сцене занимала эстрада в офицерском клубе; персонажи комедии выходили поочередно на нее и представляли свои роли, утрируя свои худшие, отталкивающие черты. Психология и атмосфера казармы пронизывала действия и поступки отъезжавших офицеров, но и поведение трех сестер, особенно старшей, Ольги. В исполнении актрисы М.Полицеймако чеховская героиня представала черствой и властной "начальницей", этаким "завтетей", бесцеремонной с людьми. Ей дарили букет цветов и, если человек был ей не угоден, она тут же, на глазах у него, презрительно отправляла букет в корзину для мусора.

Так странно и спорно прочел элегическую пьесу Чехова сегодняшний авангардный театр России. Он умышленно отказался от обязательного чеховского подтекста, от сложности и нюансов душевных движений. Актеры играли не характеры, а нарочитые схемы, играли резко, прямолинейно, безапелляционно, как никогда не играли в любимовском театре, где всегда оставалось что-то недосказанным, неподчеркнутым, вынесенным за скобки. В самые напряженные моменты действия раздавалась знаменитая припевка доброго доктора Чебутыкина: "Тара-ра-бумбия... сижу на тумбе я...", как бы подчеркивая бессмысленность, тревожность всей этой жизненной суеты, всю тщетность чеховских героев направить свою жизнь в иное, разумное русло.

И, тем не менее, несмотря на противоречивую стилистику спектакля, а может быть, именно благодаря контрасту с его идиллическим зачином, театр дал нам почувствовать в "Трех сестрах" истинную цену беспочвенных мечтаний на русской земле. Театр говорил своим спектаклем, что жизнь, конечно, хорошая вещь, и Москва, разумеется, может быть прекрасной и что нет человека на этой земле, который не захотел бы в ней жить, но... Как жить без веры? В конце-то концов, все кончается плачем в России, потому что ничего сделать нельзя и ничего нельзя изменить...

Под самый финал, после слов Ирины: "Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания...", в простенке театра снова открывается вид на Москву, уже погрузившуюся в сумерки — церкви не видно. И тебя вдруг озаряет, почему, с какой целью театр обратился к этой старой заигранной чеховской пьесе в нынешней, совсем нечеховской Москве. И ты смотришь другими глазами на военный оркестр, который так громко, так отупляюще бодро гремит медью и барабанами. Под его звуки на сцену войдет комендантский взвод, молчаливые парни в серых длинных шинелях загородят нам вид на живую Москву огромными мертво-зеркальными щитами. И в них зрительный зал вдруг увидит свое собственное угрюмое чуть искаженное отражение. И тогда, может быть, мы невольно сравним ту мрачную Москву, в которой сегодня живем, работаем, любим, мучаемся, мечтаем с той лубочной, канувшей в Лету Москвой, которая нас заворожила в самом начале спектакля. С той Москвой, что существует лишь на картинках, да в нашем разгоряченном воображении, с мирным городом без транспарантов, лозунгов, без кумача, с Москвой, умытой просто дождем вперемежку с солнцем, со златоглавой церквушкой на дальнем холме, притихшую, смиренную, ожидающую чего-то...

Мне показалось, что финал "Трех сестер" передавал зрителям еще одно тревожное предощущение — близящегося конца самой Таганки. В "Трех сестрах" любимовский театр как бы прощался с собственными планами и мечтами, со своей молодостью и идеалами. Не пройдет и двух лет, как его зрители и актеры станут свидетелями разыгравшейся в театре внутренней драмы. Чеховский спектакль станет последней работой театра со своим режиссером, показанной московской публике.

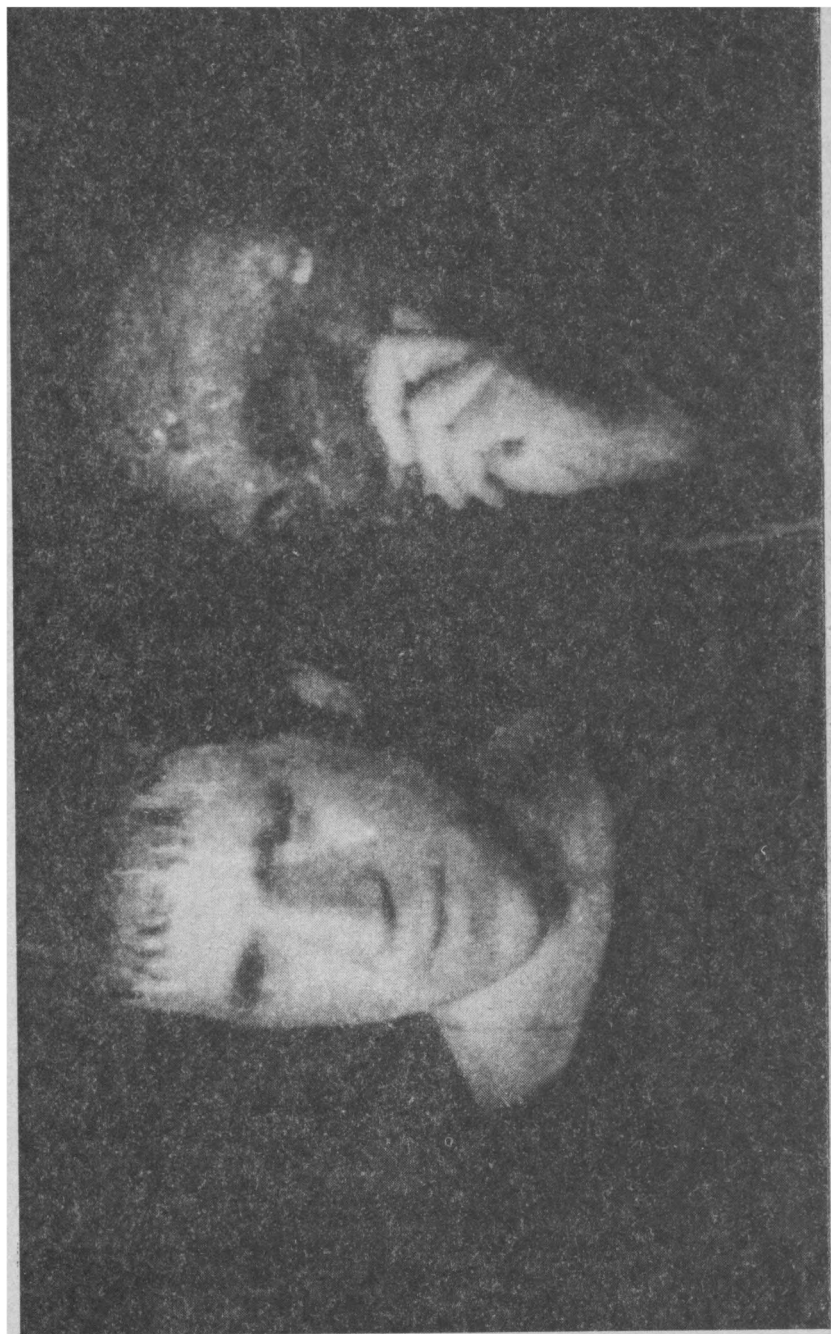
Следующую премьеру — пушкинского "Бориса Годунова" власти уже не пропустят на зрительский суд. Любимов уедет, и Таганка перестанет быть прежней. По иронии судьбы в "Трех сестрах" Любимов, может быть, сам того не ведая, простался не только с Москвой, но и со своими зрителями, со своим театром, а театр — со своим основателем.

Может быть, из-за предощущения беды и получился таким неровным, растрепанным и колючим этот спектакль — трагедия прекраснородушной мечты милых людей, чьи благие порывы не подкреплены поступками, чью жизнь так исковеркал казарменный быт и дух. Может быть, из-за этого и смешались в спектакле столь разные стили и ритмы — старый военный марш и "конкретная" радиомузыка, рефлексия и иллюстративность, натура и абстракция.

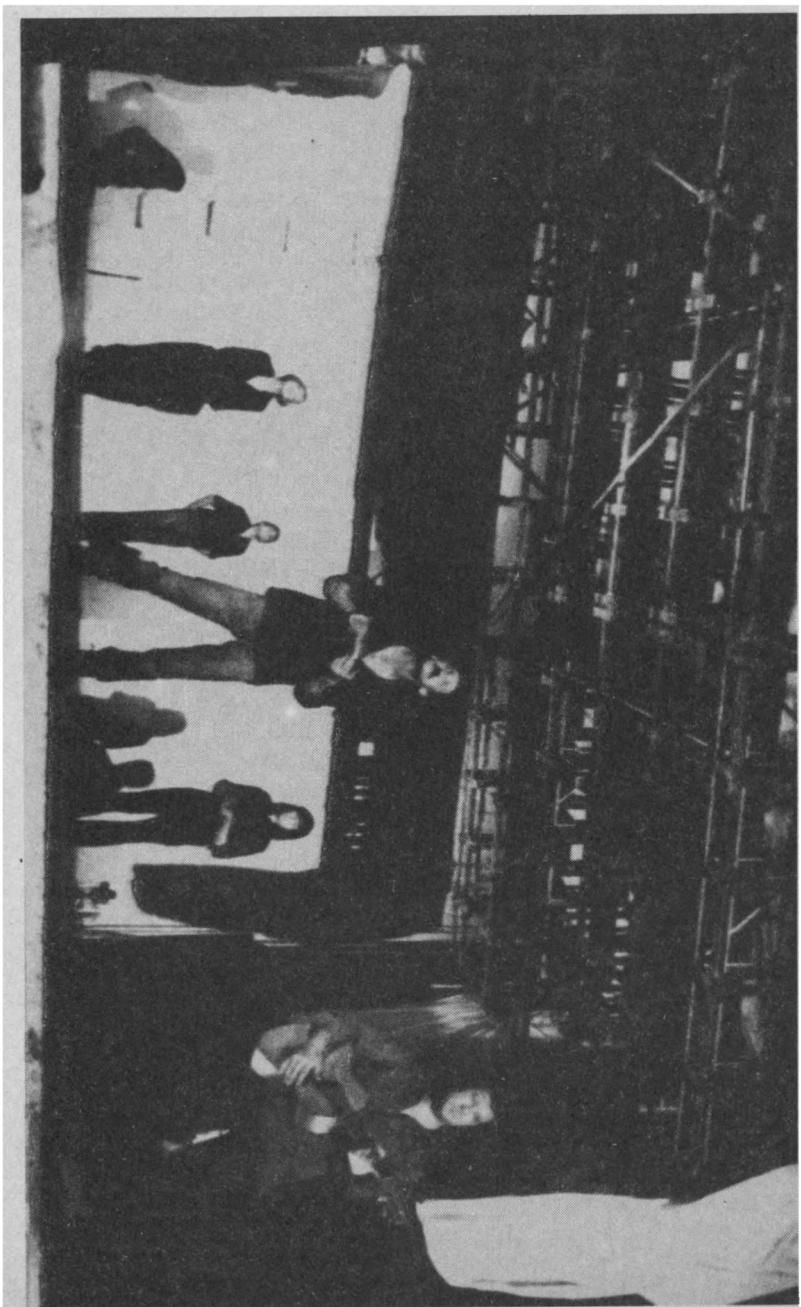
При всем при том, однако, этот странный, в чем-то эклектичный, совсем, казалось бы, нечеховский по своему тону спектакль, рассказал нам о послечеховской России немало интересного и существенно важного. Чехов жил в этом спектакле как наш современник. Он говорил с нами, а мы с ним на равных, без обиняков. Может быть даже, мы рассказали ему больше о судьбах России, чем он мог рассказать нам в свое время, не зря же Чехов кончает свою пьесу вздохом: "Если бы знать, если бы знать!"¹³...



Концерт в ДК им. Ильича. 23.02.77 г.



В. Высоцкий – Гамлет. 1978 г.



Сцена из спектакля "Владимир Высоцкий".

ТАГАНКА И ВЫСОЦКИЙ

ПОСЛЕДНЯЯ РОЛЬ

В разгар Олимпийских игр в Москве 25 июля 1980 года, в четыре часа утра, на своей московской квартире умер от сердечного приступа Владимир Высоцкий.

Он сторел на больших скоростях, в стрессах городского шума и суеты, бесконечно цenia тишину и уединение. За грубоватой внешностью и хриплым голосом скрывалось в нем отзывчивое и нежное, легко ранимое сердце. Он тяжело переживал, особенно в последние годы, каждую несправедливость, касавшуюся и лично его, и его театра, и всей страны.

— Что последний раз вас огорчило? — спросили у него однажды в театре.

— Все, — коротко ответил он.

— Каковы, по-твоему, отвратительные качества людей?

— Глупость, серость, гнусь...

— Чего больше всего хочешь в жизни?

— Чтoб везде пускали, чтобы не забыли...

С такими требованиями жить было нелегко. Дышать еще труднее.

"13 июля. Мы играем "Гамлета" в 217-й раз, — вспоминала актриса Алла Демидова. — Мы очень устали — конец сезона, недавно прошли... гастроли в Польше. Там тоже играли "Гамлета". Володя плохо себя чувствует, выбегает со сцены и глотает лекарства. За кулисами дежурит врач "скорой помощи". Во время спектакля Володя часто забывает слова. В нашей сцене с Гертрудой после слов Гамлета "Вам надо исповедаться", тихо спрашивает меня: "Как дальше — забыл". Я подсказываю, он продолжает. Играет хорошо. В этой сцене тяжелый занавес зацепился за гроб, на котором я сижу, гроб поехал... Мы с Володей

удачно обыграли эту "накладку"... Володя был в мягком, добром состоянии, редком в последнее время"¹.

На 27 июля был объявлен последний спектакль "Гамлета" в текущем сезоне. В этот день в газете "Вечерняя Москва" появилась одна строчка петитом: "Спектакль "Гамлет" отменяется". Даже не было сказано почему.

...Как только весть о кончине Высоцкого каким-то чудом (ни некрологов, ни объявлений в газетах о дне и часе похорон!) облетела многомиллионный город, начался отток людей от стадионов и телевизоров, где бушевали спортивные страсти, на обычно пустынную в субботний день площадь, к невзрачному, двухэтажному зданию театра.

Нескончаемой чередой люди шли сюда, ведомые любовью и болью, своим внутренним долгом проститься с артистом и поэтом, чьи песни под гитару, записанные и размноженные любителями магнитофонных лент, выразили их подлинные мысли и настроения, стали частью духовной жизни страны 60—70-х годов. Проводы Высоцкого, лишенные официальной огласки и помпы, вылились, по существу, в стихийную демонстрацию гражданского неповиновения. Все это напоминало порою грандиозную массовку, поставленную рукою невидимого режиссера. Казалось, сам Высоцкий в день собственных похорон незримо играл свою новую, может быть, главную роль.

Мы не умрем мучительною жизнью,
Мы лучше верной смертью оживем.

Эти слова Высоцкого с его фотографией на листе ватмана были выставлены за стеклом кассового зала театра так, чтобы видела улица, на следующее же утро после его кончины. Потаенный смысл этих строк волновал своей недосказанностью: что значит "умереть мучительною жизнью"? как можно "верной смертью" ожить? И почему, как иец, театр Юрия Любимова, ничего не делающий "случайно", выбрал из всего поэтического наследия Высоцкого именно эти две строчки, как эпитафию к его жизни и творчеству?

Вечерами накануне похорон перед театральным подъездом собирался народ. Над площадью висела тишина. Только шуршание шин автомобилей, осторожно объезжающих толпу. У стены, под портретом Высоцкого, лежали афиши спектаклей, в которых он выступал: "Десять дней...", "Пугачев", "Галилей", "Преступление и наказание". Цветочное поле из гвоздик, роз, незабудок, полевых ромашек как бы проросло из мокрого от дождя асфальта. Но всего удивительнее для обычно осмотрительной и молчаливой Москвы были десятки листков со стихами, написанными от руки и на машинке, пестревшие на стенах дома, на водосточных трубах, на окнах.

Люди, толпясь и тесня друг друга, читали стихи, многие тут же переписывали их, иногда с оглядкой: не фотографируют ли? Но ми-

лиции, как ни странно, не было видно, а парни с красной повязкой дружинников держались поодаль. Кто-то вполголоса читал вслух:

И оборвалось сердце гитарною струной,
Но ты живой, не умер, Володя дорогой...

Ты прости-прощай, Володимир-свет,
Не дошел ты песню свою.
Только крепко знай, что в России нет
Крепких плеч на ношу твою...

* * *

Погиб поэт, невольник чести!
В который раз такой конец.
Как будто было неизвестно —
Талант в России не жилец...

Участники этой неофициальной панихиды, где прямо у всех на глазах рождалась неподцензурная литература, не могли, конечно, не ощутить, что совершают нечто недозволенное. Щекочущее чувство риска быть замешанным в "историю" объединяло их между собой, даже возвышало в собственных глазах, приобщая к мужественной поэзии и пожизненному подвигу Высоцкого. А как же власти? Этот беспрецедентный стихийный порыв был для властей неожиданностью. Но атмосфера похорон в переполненном иностранцами олимпийском городе заставила их действовать с осторожностью.

...Я видел Высоцкого в последний раз на сцене за две недели до его смерти, в спектакле "Преступление и наказание" по Достоевскому. После большого перерыва, вызванного очередным приступом его чисто русской болезни, он "давал" Свидригайлова. Это была его последняя работа, подготовленная вместе с режиссером Любимовым.

Играл Свидригайлова Высоцкий в совсем нетипичной для его яркого темперамента манере, со скорбной, тихой складкой у рта. Он появлялся на сцене в белоснежной с распахнутым воротом сорочке, поверх — расстегнутый до полу шелковый халат цвета увядшей мальвы. Все не вязалось в артисте с ролью отпетого негодяя, погрязшего в смертных грехах. В отличие от неврастенического Раскольников, Свидригайлов Высоцкого вел себя, что называется, "комильфо", соблюдал все правила светских приличий и вообще был джентльменом, даже говоря пошлости и действуя гнусно. Только блуждающая усмешка в уголках его губ — усмешка циника и сноба — выдавала в нем человека, давно преступившего запретную черту.

Удивительно, как сочетался в Высоцком облик сибирского острожника с широтой и тонкостью глубокой природы. Он выглядел грузчиком в своем неизменно сером свитере, как в тельняшке, — коренастый,

жилистый, с грубоватыми чертами лица. Однажды его не пропустили на собственный концерт в осажденный поклонниками рабочий клуб: не могли поверить, что артист может выглядеть так по-простецки. Он действительно был великим грузчиком, взвалившим себе на плечи непосильную ношу и не пожелавший сбросить ее до конца. Между тем, мало кто знал, что он был рожден в интеллигентной московской семье, от русской мамы и еврея-отца, рос в тихом дворе на Мещанской, был жаден до жизни и впечатлений, но больше всего обожал уединенность. Он всегда оставался таким — внешне открытым и внутренне замкнутым. Даже в ролях, которые он играл, он никогда полностью не сливался со своими героями, нарушая тем самым заповедь Станиславского. Для Высоцкого на сцене (и на эстраде) главным было выразить свое личное отношение — артиста и человека — к изображаемому. Так было в Гамлете и Галилее Брехта, и в Свидригайлове. Он всегда оставался верен себе и своей темпераментной лирической песне.

В его груди, когда он пел, казалось, звучал орган. В Свидригайлове он тоже однажды взял в руки гитару, и на наших глазах его герой преобразился. Артист пел что-то печальное, и в глазах Свидригайлова отразилось давно им забытое и заветное, чему не суждено было сбыться. Кончив песню и еще не выпуская из рук гитару, он заговорил о мечте уехать в Америку. Это была мечта рассчитаться со своим прошлым и начать новую жизнь, снова стать чистым перед Богом, перед людьми, перед самим собой. Казалось, он сам понимал, что его мечта нереальна, хотя он со страстью и убеждал Дуню разделить с ним судьбу добровольного изгнанника. В этот момент Свидригайлов Высоцкого казался слабым и искренним, совсем не похожим на того "сверхчеловека", каким его изобразил Достоевский. Высоцкий явно наслаждался мерой слабости и страдания своего героя и с такой неподдельной поэзией и темпераментом разыгрывал эту небольшую сцену, что, казалось, вот-вот выйдет из берегов образа и вступит в спор с автором, сделав Свидригайлова романтическим бунтарем.

Высоцкий вышел на аплодисменты бушевавшего зала усталый, чуть снисходительный, еще не отрешившийся окончательно от своей роли, и взгляд его блуждал где-то далеко...

В понедельник 28 июля 1980 года, в день похорон Высоцкого, Таганская площадь проснулась раньше обычного. К восьми утра крутая Радищевская улица уже запружена народом. Пожелавшие пройти в этот день мимо гроба Высоцкого нескончаемой чередой протянулись вниз по Радищевской, заворачивая переулками на параллельную улицу Володарского и по ней вверх до нарядной церкви Успения в Гончарах с ее сверкавшим на солнце изразцовым фризом, кокошниками и пятью луковичными главами, потом очередь выплескивалась на Таганскую площадь у моста через Москву-реку, спускалась по кромке высоких домов на Котельническую набережную и, прячась под сенью деревьев, доходила чуть ли не до высотного здания на Котельнической, где жили со сталинских времен "лучшие люди" страны — народные артисты СССР, лауреаты... Думали ли они, глядя из окон

своих квартир на всероссийские похороны артиста безо всяких званий, о своей карьере, о творчестве, о том, что такое народная слава, наконец?

Людской поток растянулся километра на два-три, а люди все подходили... Становилось очевидным, что пройти к гробу удастся далеко не всем. На Радищевской началась давка. Душераздирающе кричали женщины. Люди забирались на заборы и окна. В 12 часов объявили, что доступ к гробу Высоцкого прекращен. Толпа ответила ревом. Кто-то, забравшись на крышу и вооружившись биноклем, рассказывал толпе о том, что он видит, как выносят гроб. Пожилая женщина кричала: "Остановите! Дайте проститься, нехристи!" Группа молодежи, отчаявшись пробиться к театру, бросила клич: "На Ваганьково! Едем на кладбище!"

Очень немногим, вероятно, лишь сотне-другой из многих-многих тысяч, пришедших проститься с Высоцким, удалось это сделать. Гроб с его телом спешили увезти с Таганки.

— После похорон Высоцкого я зауважал москвичей, — признался Любимов уже в изгнание.

Похороны актера Владимира Высоцкого стали стихийным всенародным референдумом за свободное от цензуры, неказенное русское искусство. Это была последняя, может быть, самая главная роль, которую он сыграл уже после своей смерти².

СПЕКТАКЛЬ "ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ"*

25 июля 1981 г.

Рожденный незаконно, отмеченный печатью мужества и вдохновенья таганской артели, спектакль этот — одно из замечательных событий в истории свободного русского искусства. Он возник и после нескольких представлений был запрещен властями (чтобы через семь лет, в эпоху перестройки, снова возродиться) при следующих чрезвычайных обстоятельствах.

Сразу после внезапной смерти Высоцкого в июле 1980 года друзья по сцене, во главе с режиссером Любимовым, решили подготовить вечер памяти актера и поэта. В течение года вся труппа, ни у кого не испрашивая разрешения, готовила программу сверх репертуарного

* Ниже будет сделана попытка реконструировать этот необычный спектакль по моим личным впечатлениям, дополненным магнитофонными записями, слайдами и свидетельствами горячих поклонников Таганки — датского журналиста С.Рахлина³, д-ра Алмы Лоу (США)⁴ и Николаса Ржевского (США)⁵, за что автор им искренне благодарен.

плана, отдавая ей много времени и сил. Когда спектакль был готов, министр культуры СССР П.Демичев запретил постановку: идеологическую верхушку пугала популярность Высоцкого в стране. С большим трудом Любимову удалось добиться у тогдашнего председателя КГБ Андропова разрешения играть спектакль два раза в году как вечер памяти поэта — в день его рождения, 25 января, и в день смерти, 25 июля. Но после двух-трех представлений и эта "милость" была отменена.

25 июля 1981 года я пришел по приглашению театра на первый дневной просмотр спектакля "Владимир Высоцкий". В 12 часов у театрального подъезда уже бурлила толпа, сдерживаемая нарядом милиции и дружинников. В зале не только сидеть — стоять уже негде, а публика все прибывала. Жаждающие попасть на спектакль прорвали контроль и смели контролеров. Начало задерживалось.

Юрий Любимов, нервный и возбужденный, поднялся над своим режиссерским пультом в седьмом ряду партера и обратился к залу. Он говорил нарочито медленно и официально: "Мы устроили просмотр для друзей театра и разослали им пригласительные билеты. А вы заняли их места, устроили толкучку. Пока все, кто не имеет пригласительных билетов, не освободят зал, мы не начнем спектакль. Это безобразие! Это возмутительно! Мы даем не спектакль, а всего лишь генеральную ре-пе-ти-ци-ю. Прошу всех без пригласительных билетов покинуть театр".

В зале стало очень тихо, но никто, разумеется, и не подумал уйти. Понимали, что Любимов говорит для "порядка" и все уладится лучшим образом. Таганка на то и Таганка, чтобы из беспорядка рождался "порядок".

...Затемненная сцена. Только пустые ряды стульев на ней, как продолжение зрительного зала. Они покрыты белым покрывалом, как саваном. Справа снимают покрывало, и оно взмывается вверх, как парус, как живой занавес, который впервые был применен в "Гамлете", когда его играл Высоцкий — единственный исполнитель этой роли на Таганке.

И вот в затаенной тишине раздается знакомый голос:

Кто-то плод захотел, что не спел, что спел*,
Потрусили за ствол — он упал, он упал.
Вот вам песня о том, кто не спел, кто не спел,
И что голос имел, не узнал, не узнал.

Он начал робко с ноты "до",
Но не допел ее, не до-
Не дозвучал его аккор-р-д, аккор-р-д

* Здесь и далее текст песен дан в том виде и с теми авторскими разночтениями, какие прозвучали в спектакле. — А.Г.

И никого не вдохновил.
Собака лаяла, а кот
Мышей ловил, мышей ловил.

Смешно, не правда ли, смешно, смешно,
Что он шутил — не дошутил,
Недораспробовал вино,
И даже недопригубил. [...]

Он знать хотел все от и до,
Но не добрался он не до...
Ни до догадки, ни до дна, до дна,
Не докопался до глубин, глубин,
И ту, которая одна, одна,
Недолюбил, недолюбил, недолюбил.

Смешно, не правда ли, смешно, смешно,
Что он спешил-недоспешил,
Осталось недорешено
Все то, что он недорешил.

.....
Смешно, не правда ли, ну вот,
И вам смешно, и даже мне...⁶

Голос Высоцкого уходит куда-то вдаль, недопев двух строк этой песни ("Конь на скаку и птица влет — / По чьей вине? По чьей вине? По чьей вине?").

Сцена освещается, и мы начинаем различать лица молча стоящих актеров: Губенко с гитарой, Демидова с зонтиком из "Вишневого сада", Золотухин, Хмельницкий, Смехов, Филатов, Антипов, Джабраилов, Жукова — все, кто работал и дружил с Высоцким в лучшие годы родной Таганки.

Николай Губенко, не выходя из ряда, читает стихотворение Высоцкого, одно из немногих, не переложенных поэтом на музыку, его "arg poetica", его поэтическое и гражданское кредо.

Я бодрствую, но вещей сон мне снится,
Пилюли пью, надеюсь, что усну.
Не привыкать глотать мне горькую слюну:

Организации, инстанции и лица
Мне объявили явную войну
За то, что я нарушил тишину,
За то, что я хриплю на всю страну,
Чтоб доказать — я в колесе не спица,
За то, что мне неймется и не спится,
За то, что в передачах "заграница"

Передает мою блатную "старину",
Считая своим долгом извиниться:
— Мы сами, без согласия... — Ну и ну!
За что еще? Быть может за жену:
Что, мол, не мог на нашей подданной жениться?!
Что, мол, упрямо лезу в капстрану
И очень не хочу идти ко дну,
Что песню написал, и не одну,
Про то, как мы когда-то били фрицев,
Про рядового, что на дзот валится,
А сам — ни сном, ни духом про войну...
Кричат, что я у них украд луну
И что-нибудь еще украсть не премину.
И небылицу догоняет небылица...
Не спится мне... Ну, как же мне не спиться?!

Низкий голос Губенко делает секундную паузу и вдруг берет высочайшую — кажется, вот-вот сорвется, — ноту:

Нет, не сопьюсь! Я руку протяну —
И завещание крестом перечеркну,
И сам я не забуду осениться,
И песню напишу, и не одну,
И в песне той кого-то прокляну,
Но в пояс не забуду поклониться
Всем тем, кто написал, чтоб я не смел ложиться!
Пусть чаша горькая — я их не обману...

Строка, выделенная нами курсивом, была пропущена чтецом в угоду цензуре. В ней Высоцкий называл тех, кто объявил ему "ягную войну" — "организации, инстанции и лица".

Потом Демидова читает "Тишину...", и вдруг в зал врывается в звукозаписи голос самого Высоцкого, который поет: "Кто сказал, что земля умерла? / Нет, она затаилась на время..." Он с ними, со своими партнерами по сцене, со своими единомышленниками, он в них, в их памяти, в их песнях — в его песнях, ставших народными. Дух Высоцкого голосами его друзей реет над сценой, над залом. Впрочем, кто сказал, что его нет? Театр опровергает это. Он монтирует голос Высоцкого с хоровым пением на сцене и создается иллюзия, что автор присутствует на спектакле.

— Где твои семнадцать лет? — лихо заводит Володя песню, а хор его друзей отвечает:

— На Большом Каретном.

— Где начало твоих бед? — продолжает Высоцкий.

— На Большом Каретном, — отвечает хор.

Потом они меняются ролями, и теперь уже хор вопрошает: "Где твои семнадцать лет?" — с ударением на "твои", и он, Высоцкий,

откуда-то сверху: "На Большом Каретном". "А где твой черный пистолет?" — и он, со смехом: "На Большом Каретном".

— А где тебя сегодня нет? — не отстает актерский хор.

Мы ждем ответа, но ответа нет.

Гробовая тишина воцаряется в стенах театра, где все наполнено им. Этот неожиданный провал — пауза в напряженном зачине спектакля был нужен в данную минуту всем — и актерам и зрителям, чтобы перевести дыхание, сосредоточить мысли на потере, которую ничем не возместить.

Спектакль-концерт о Высоцком рассказывал о жизни поэта-певца его собственными словами и песнями, любовно отобранными и прокомментированными товарищами по искусству. Представление состояло из пяти частей, связанных воедино главной ролью Высоцкого в театре, — Гамлетом. Фрагменты из "Гамлета" отделялись от других сцен протяжным звуком английского рожка и служили как бы связью времен, историческим фоном, соединявшим прошлое с настоящим. Эти фрагменты подчеркивали сквозную идею композиции Любимова: жизнь и творчество Высоцкого принадлежат отныне истории в той же мере, что и современности.

Первая часть спектакля рассказывала о месте, которое занимал Высоцкий в духовной жизни советских людей 60-х — 70-х годов. Кульминацией была песня Булата Окуджавы на смерть Высоцкого, которую исполнял сам автор.

О Володе Высоцком я песню придумать решил:
Вот еще одному не вернуться назад из похода.
Говорят, что грешил, что не к сроку свечу затушил...
Как умел, так и жил, а безгрешных не знает природа.

Расстаемся совсем не надолго, на миг, а потом
Отправляться и нам по следам по его по горячим.
Пусть кружит над Москвою охриший его баритон,
Ну, а мы вместе с ним посмеемся и вместе поплачем.

О Володе Высоцком я песню придумать хотел,
Но дрожала рука, и мотив со стихом не сходился...
Белый аист московский на белое небо взлетел,
Черный аист московский на черную землю спустился.

Вторая часть спектакля посвящалась раннему Высоцкому с его известным циклом так называемых "уличных", "блатных" песен. Скрепляющим мотивом этого цикла проходила знаменитая "У меня гитара есть..."

У меня гитара есть, расступитесь, стены,
Век свободы не видать из-за злой фортуны.
Перережьте горло мне, перережьте вены,
Но только не порвите сере-е-бряные стру-у-ны.

Володя исполнял четыре ее коротких надрывных куплета вперемежку с жанровыми сценками, которые разыгрывали Золотухин, Губенко, Антипов, Бортник. Перед зрителем вставала картина жизни и быта послевоенного поколения советской молодежи, отбросившей революционную романтику отцов.

"Сегодня в нашей комплексной бригаде, — хулигански заводил, утрируя манеру Высоцкого, актер В. Шаповалов.

Прошел слушок о бале-маскараде.
Раздали маски кроликов, слонов и алкоголиков,
Назначили все это *дело* — (вставлял артист от себя)
как положено, — в зоосаде".

Эти вольные отступления от текста органично входили в структуру спектакля и как бы иллюстрировали в духе "капустника" театральное мышление Высоцкого-поэта. Когда Шаповалов дошел до того места в песне, где фигурировали "две жены, ну, две Марины Влади", по сцене прошла, виляя бедрами, актриса Шацкая, и хор актеров, провожая ее взглядом, прокомментировал: "Ну, вылитая Марина Влади".

Посреди этого шумного бесшабашного веселья откуда-то сверху снова раздается крик Высоцкого:

Влезли ко мне в душу, рвут ее на части,
Эх, только б не порвали серебряные струны.

Действие неудержимо набирает темп. Дружеское застолье в разгаре. Николай Губенко срывается с места и отбивает бешеную чечетку под слова "А помнишь вечериночки...". И снова неожиданная смена ритма, настроения. Иван Бортник звенящим голосом читает:

Так откуда у меня хмурое надбровье,
От каких таких причин белые вихры,
Мне папаша подарил бычье здоровье,
И в головушку вложил не хухры-мухры.

В стихотворении этом, как читатель, видимо, помнит, автор недоумевает, откуда у него "грубые замашки"? Вроде бы, он родился счастливо, "в сахарной рубашке", и мама его "подпоясала красным кушаком", и все складывалось хорошо и чисто. Петь бы ему и петь "про луга и дали", а нет — "не дал Бог голоса" "чистого, как серебро". Повзрослел поэт, поседел, но не может избавиться от "хмурого надбровья" и тянет его петь не "про красивое и приятное для всех", а:

Хоть бы раз про главное, хоть бы раз и то...
И кричал со схрипом я, люди не дышали,
И никто не морщился, право же, никто.

В этот момент раздается протяжный, как бы из глубины веков, звук пастушьего рожка, которым отделяются в спектакле современные сцены от литературных, гамлетовских реминисценций. Актеры, не переодеваясь, а лишь изменив осанку и голоса, разыгрывают пародийный диалог на тему "Гамлета", смонтированный в театре из шекспировского текста в переводе Б.Пастернака и из газетных статей о Высоцком.

Король и придворные обсуждают в нем вопрос о вреде "песенного хулиганства" для воспитания подрастающего поколения; разумеется... дело происходит в старой, шекспировской Англии, и речь идет лишь о принце Датском.

Третья часть представления начинается со свиста бомб и мин. Война. Военные песни Высоцкого. Не звоном победных реляций и бодреньких маршей рисуют они войну, но хриплыми песнями и рассказом о тяжелом солдатском труде, о фронтовой дружбе и гибели друзей. За это и упрекали Высоцкого официальные критики: дескать, сам войну "ни сном ни духом" не видел, а рисует все в таком мрачном свете, будто лично испытал.

В самом деле удивительно, что послевоенное поколение советских актеров и художников сумело передать правду сурового времени более остро и волнующе, чем порой те, кто воевал или хотя бы бывал на фронте, но потом изображал войну напыщенно и ложно в духе Сергея Бондарчука. Ведь ни Шукшин, ни Андрей Тарковский, ни Лариса Шепитько, ни Борис Плотников (в фильме "Восхождение"), ни В.Ивашев (Алеша из "Баллады о солдате"), ни даже Алексей Баталов — самый старший из них — не воевали, потому что были совсем детьми, но именно они создали самые достоверные образы русских солдат. В чем тут секрет?

...Белое покрывало распростерлось на сцене, превратив ее в заснеженные поля России с пятнами крови (подсветом) на снегу. Хлопают выстрелы — сиденья стульев — единственной декорации на сцене, которую художник Давил Боровский перемещает под разными ракурсами. Важная деталь: стулья эти — жесткие, деревянные, как в доверенной "киношке" — с трудом разыскал Боровский в пригороде Москвы. С изобретательностью мага он превращает подвесной блок зрительских кресел то в неприступную высоту, которую надо взять штурмом, то в белую равнину, то в нейтральную полосу между "запретным" и "дозволенным", на которой растут цветы "необычайной красоты". Из ряда этих жестких кресел поднимаются актеры читать и петь стихи Высоцкого: Шаповалов, Смехов, Бортник, Золотухин, Демидова, Губенко, каждый на свой индивидуальный лад и манер.

Завершает эту часть спектакля чтение анкеты, которую провели среди актеров Таганки в 1970 году. Высоцкий отвечал на вопросы анкеты так:

Какой вопрос вы бы хотели задать самому себе?

— Сколько еще осталось? Лет, месяцев, недель, дней, часов...

Ваша любимая картина?

— Куинджи, "Лунный свет".

Любимое музыкальное произведение?

— Шопен, "12-й этюд".

Любимое выражение?

— Разберемся.

Ваш любимый актер, фильм?

— Чарли Чаплин, "Огни большого города".

Ваши отличительные черты?

— Разберутся другие.

Чего бы вы хотели больше всего?

— Чтобы помнили, чтобы везде пускали...

Хор на сцене заключает эту последнюю реплику Высоцкого единым вздохом: "Стра-а-шно", — и выдохом: "аж жуть!.."

Высокое и серьезное в этом спектакле-концерте органически переплетается с веселым и карнавалльно-шуточным, без чего Высоцкий просто немислим. Четвертая часть представления — сказочные и иносказательные песни Высоцкого. Подхватив куклы из папье-маше — шаржированные изображения Любимова и Высоцкого, актеры водят хоровод у Лукоморья. — Там русский дух, там Русью пахнет, — патетически восклицает под хохот зала Феликс Антипов — большой мастер пародии на эту тему. Он стоит в обнимку с "дядей Володи" — статистом, в котором Любимов открыл комедийный дар еще в спектакле "Дом на набережной". Там "дядя Володя" — в качестве актера миманса — изображал молчаливого, безропотного работягу-выпивоху, в любую минуту готового "раздавить на троих". В спектакле о Высоцком "дядя Володя" в мятой кепке, с зажатай папироской в губах, тоже вносил колоритный штрих безыскусственности. На самом деле, как сообщил мне П.Леонов — тогдашний завлит театра на Таганке — "дядя Володя" работал дворником в шашлычной возле театра; он умер в 1984 году.

В разгар карнавала высокий бородач Б.Хмельницкий, забросив за плечо художнический шарф, перевоплощался в бродячего актера из "Гамлета". Выйдя на авансцену, он произносил сентенцию, придающую всей сцене "У Лукоморья" неожиданно серьезный смысл. "Для одних театр — это искусство, для других — осознанная необходимость. Мы можем сыграть для вас все, что хотите: героев и негодяев, наемных убийц, политических интриганов, распутных жен, непорочных дев... Все это, разумеется за хорошую цену. Все это, разумеется, под знаменем реализма, для которого существуют (многозначительная пауза)... СПЕЦИАЛЬНЫЕ требования".

Двойственная роль искусства в обществе — его способность служить правде и лжи — одно из удивительных свойств этого вида человеческой деятельности. Актеры и зрители Таганки хорошо это усвоили и смеялись не только над теми, кто определял пропорции правды или лжи, но и над самими собой, тоже включившимися в эту вынужденную игру. Они понимали друг друга с полуслова.

Начинается пятая, пожалуй, главная часть спектакля. Сегодняшние будни, быт, заботы и тревоги общества "реального социализма". Она открывается песней "Диалог у телевизора". Рабочий Ваня с женой-работницей Зиной после трудового дня "культурненько" проводят дома свой досуг. Она — в бигудях, он, естественно, со стаканом смотрят по телевизору цирк — клоунов, попугайчиков, акробатиков — и сравнивают то, что происходит на экране с ситуациями из их собственной жизни. Эта жанровая сценка идет под непрерывный смех:

Ой, Вань, умру от акробатиков,
Смотри, как вертится, нахал!
Завцеха наш, товарищ Сатиков
Недавно в клубе так скакал.
А ты придешь домой, Иван,
Поешь — и сразу на диван.
Или орешь, когда не пьян.
Ты что, Иван?

Артист Ф.Антипов пел в ответ:

Ты, Зин, на грубость нарываешься,
Все, Зин, обидеть норовишь.
Тут за день так накувыркаешься,
Придешь домой — там ты сидишь.
Ну, и меня, конечно, Зин,
Сейчас же тянет в магазин.
А там друзья, ведь я же, Зин,
Не пью один.

За этим диалогом следует череда других, не менее колоритных жанровых сцен, рисующих советский образ жизни. Очень смешно проигрывают артисты Ф.Антипов и Р.Джабраилов популярный сюжет о двух алкоголиках — "Чему нас учит семья и школа?". И снова неожиданно в низменный, бытговой пласт спектакля врывается резким диссонансом чья-то тревожная и серьезная нота: "Мы не знаем, — говорит в микрофон знакомый голос, — что происходит и что нам делать дальше. Мы знаем только то, что нам говорят, а это немного. И все это, вдобавок, насколько мне известно, неправда".

При этих словах в зале вспыхнули аплодисменты.

Юмористический рассказ о рабочем Коле, который проходил инструктаж в райкоме партии перед туристической поездкой в болгарско-польский город Будапешт завершал цикл о советских буднях. Последним аккордом в нем звучали в исполнении Н.Губенко слова В.Высоцкого из песни о московском переполненном трамвае (при возобновлении спектакля в 1988 г. эпизод был купирован):

Граждане, зачем толкаетесь.
На скандал и драку нарываетесь.
Милые, зачем вы ропщете,
Все мы пассажиры в этом обществе,
Все живем, билеты отрываем,
Все по жизни едем мы траваем.

Хор на сцене, как в античном театре, повторяет:

Все мы пассажиры в этом обществе.

Еще одна реминисценция из "Гамлета": разговор могильщиков.

— Что во дворце? Подробностей не знаешь? — спрашивает сильным голосом артист Ф. Антипов.

— Строгости ввели, стесняющие граждан, — жалуется Р. Джабраилов.

Пожалуй, одним из самых сильных моментов в этом трехчасовом, насыщенном музыкой и действием спектакле был рассказ артиста Валерия Золотухина о том, как он присутствовал при рождении любимой песни Высоцкого "Банька по-белому". Это было в глухой сибирской деревне, куда их забросила актерская судьба (снялся фильм "Хозяин тайги"). Они жили в старой заброшенной избе, без ставен, без занавесок. А за окном, в крапиве, в бурьяне часами стояли жители деревни, дети, старики. Они хотели видеть живого Высоцкого, хотели посмотреть, как он работает.

На пустой, черной сцене вспыхивает голая электрическая лампочка, свечей на двести. Она висит прямо над головой актера, светя ослепительным белым светом. Высокий тонкий голос Золотухина осторожно вплетается в хриловатый баритон основного певца. Давайте прислушаемся к тем акцентам, которые делает в этой песне сам автор (выделенные голосом певца слова подчеркнуты курсивом).

Рефрен песни — обращение к "хозяйшке":

Протопи ты мне баньку, хозяйюшка,
Раскалю я себя, распалю,
На полоче у самого краешка
Я сомненья в себе истреблю.

Под этот рефрен Высоцкий развивает отнюдь не безвинный сюжет:

Разомлею я до неприличности
Ковш холодный — и все позади.
И наколка *времен* *культы личности*
Засинеет на левой груди.

Протопи, протопи, *пр-р-ротопи*
ты мне баньку по-белому,

Чтоб я к белому свету привык.
Угорю я, и мне, угорелому-у
Пар горячий р-р-развяжет язы-ы-ык.

Голос Высоцкого достигает трагической силы в следующих двух куплетах:

Сколько веры и лесу повалено,
Сколь изведено горя и трасс.
А на левой груди профиль... *Сталина**,
А на правой — Маринка анфас.

Вспоминаю, как утречком раненько
Брату крикнуть успел: "*Пособи-и!*"
И меня два красивых охранника-а...
Повезли из Сибири в Си-би-р-рь.

("Почему "из Сибири в Сибирь", — страшивает мой сосед по ряду. "Наверное, он жил в Сибири", — высказывает догадку его спутница. "Мы все живем в Сибири", — слышится чей-то шепот сзади.)

В двойном исполнении Высоцкого-Золотухина "Банька по-белому" приобретает неожиданный драматический подтекст. Когда Высоцкий в протяжном рефрене требует "протопи, протопи", Золотухин срывается в отчаянном крике: "не топи, не топи". Затем певцы меняются ролями. В человеке как бы борются два противоречивых чувства: желание высказать все накопившееся на душе и страх "сболтнуть лишнее", сказать что-то не то. Это психологическое состояние хорошо знакомо советским людям...

Спектакль, казалось бы, достиг своей кульминационной точки, но главное, что хотел сказать театр, еще впереди. Еще звучит последний куплет "Баньки", еще голос Высоцкого с какой-то особой протяженностью выводит последние слова:

Застучали мне мысли под темечком,
Получалось, я зря им клеймен...
И хлещу я березовым веничком
По наследию мрачных времен, —

и тут же, без всякого перехода, будто это одна песня, одна тема, одна мысль, начинается монолог Гамлета в переводе Бориса Пастернака. Высоцкий читает его стремительно, без знаков препинания:

* Имя "Сталина" в спектакле перекрывалось голосом Золотухина все с той же целью обойти идеологическую цензуру, хотя для всех в зале не составляло труда разгадать, чей профиль "времен культа личности" засинел на груди у певца. Само собой понятно, что в советский сборник стихов Высоцкого ("*Нерв*", составитель Р.Рождественский) эта песня не была включена. — А.Г.

"Быть или не быть — вот в чем вопрос. Достойно ли терпеть безропотно позор судьбы или нужно оказать сопротивление восстать вооружиться победить или погибнуть помереть уснуть..."

Монтируя эти одновременные и разностильные пласты, режиссер Любимов прибегает к методу "рваного монтажа", который часто применял и в других работах. Вероятно, приверженцам классической чистоты форм может показаться кощунственным соединением как будто несоединимых явлений — лирического героя наших дней и принца датского, Высоцкого и Шекспира, судеб России и елизаветинской Англии. Но с точки зрения Большой истории, почему бы и нет?

Эту внеисторическую параллель Любимов продолжает развивать в спектакле и дальше. В песню Высоцкого о вещице птице Гамаюн — образе русского фольклора он дважды влетает короткие вставки из "Гамлета". Высоцкий, сыгравший Гамлета с гитарой на сцене Таганки, снова берет на себя гамлетовскую задачу связать разорванную "цепь времен". Он поет:

Словно семь заветных струн
Зазвенели в свой черед.
Это птица Гамаюн
Надежду подает.
В синем небе, колокольнями проколотом,
Медный колокол, медный колокол
То ль возрадовался, то ли осерчал...
Купола в России кроют чистым золотом,
Чтобы чаще Господь замечал.

И опять без цезуры, без всякой ритмической остановки, он переходит к рассказу о постановке "Гамлета" на Таганке, как будто она имеет прямое отношение к русским куполам. "У нас сделано, значит, так: гигантский занавес вот так вот рассекает сцену. С этой стороны работают Король, Королева, вся свита, Розенкранц там, Гильденстерн, а здесь — Гамлет..."

Негромкий гитарный аккорд разделяет прошлое и настоящее, и в нашем сознании возникает двуединый Высоцкий — его Гамлет и Гамаюн, сомнение и надежда.

Я стою, как перед вечною загадкою.
Перед великою да сказочной странюю,
Перед солоно да горько кисло-сладкою,
Голубою, родниковою, ржаную.

Грязью чавкая, жирной да ржавою,
Вязнут лошади по стремена.
Но влекут меня сонной державою,
Что раскисла, опухла от сна.

И после этой архирусской картины вдруг снова без всякого перехода:

”Так всех нас в трусов превращает мысль, — горячо шепчет голос Высоцкого в насторожившийся зал: кто сейчас говорит его голосом — Гамлет? Гамаюн? — И вянет, как цветок, решимость наша в бесплодье умственного тупика. Так погибают замыслы с размахом, вначале обещавшие успех. От промедленья долгого... Но тише, тише...”

Английский пастушечий рожок вплетает чужую нехитрую мелодию в русскую песню о Гамауне, в последний раз напоминая нам о гамлетовской теме в творчестве всероссийского певца.

Финал спектакля: звучит притча об охоте на волка, нарушившего запрет и вышедшего за флажки:

Я из повиновенья вышел —
За флажки, жажда жизни сильней.
Только сзади я радостно слышал
Удивленные крики людей.

Рвуть из сил и из всех сухожилий,
Но сегодня не так, как вчера,
Обложили меня, обложили, —
Но остались ни с чем егеря.

...Актеры стоят полукругом на сцене, оставив в центре место для него. Разреженный свет. ”Мы знаем, что ты здесь”, — говорит кто-то из них. ”Выходи!” — просит Демидова. — ”Заговори!” — просит Филатов. И тогда откуда-то сверху, приближаясь и нарастая, как раскаты грома, слышится в последний раз нагсадный голос:

Что-то воздуха мне мало, ветер пью, туман глотаю,
Чую с гибельным восторгом — пропадаю, пропадаю...

Голос проваливается, но снова возникает, уже усилившем воли певца. (Когда Высоцкого спросили в той же анкете театра, что было бы для него самой большой трагедией, он ответил: ”Потеря голоса”).

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее,
Умоляю вас вскачь не лететь.
Но что-то кони мне достались привередливые,
И дожить... не успел, мне допеть... не успеть...

Световой занавес рассеивается. В зал дают свет. В старых стенах Таганки, в которых Высоцкий проработал шестнадцать лет — вся свою творческую жизнь, — воцаряется молчание. Актеры устало опускаются на пол у задней стены. Тишина. Долго, очень долго длится эта тишина...

* В новой редакции 1988 г. этой сцены нет. — А.Г.

Высоцкий пришел в театр Ю.Любимова в 1964 году, получив театральное образование в МХАТовской школе, но сразу почувствовал себя на Таганке в родной среде. Никому не известный актер в первое время ничем особенно не выделялся, пока в 1966 году в "Жизни Галилея" он не создал глубокий психологический образ великого правдоискателя. Еще через год в "Пугачеве" он выразил себя в есенинских мужиках с такой трагической и вместе с тем шутовской, скоморошьей силой, которую русская сцена, пожалуй, еще не знала. Он выступил как бы соавтором постановки, и зритель невольно смотрел на мужицкий бунт его глазами, глазами русского скомороха, которому все позволено. С тех пор не было спектакля на Таганке, над которым зримо или незримо не витал бы дух Высоцкого, как свободного площадного художника-творца.

Театр Любимова дал ему очень много, но уже к середине отпущенного ему жизнью срока Высоцкий воздал сторицей актерской артели Таганки. Он стал паролем того направления в русском искусстве, где более всего ценились талант и мужество свободно *разгуляться*, дать волю душевным силам, не глушить самого себя.

Он очень серьезно относился к своей работе. "В театре — писала критик Н.Крымова — из каждой крохотной роли он извлекал нечто, по объему несоразмерное с ней, то что обычно вообще с собой не уносят, а оставляют, как костюм в гардеробной"⁷.

Высший взлет Высоцкого, как актера, был его Гамлет с гитарой, с современными песнями, агрессивный и очень ранимый, почти незащищенный от укулов гильденстернов и розенкранцев. Кое-кому он мог показаться стилизованным и грубым, шокирующим не только Шекспира, но и современный театральный вкус. Но вскоре к нему привыкли и приняли. И уже не представляли себе иного Гамлета, чем этот неистовый философ и поэт:

Век распатался — и скверней всего,
Что я рожден восстановить его!

Он выходил на сцену в шекспировской роли таким, каким был в повседневной московской жизни, но с печатью тяжелой думы на челе. И играл он — все это чувствовали и понимали — не что иное, как собственную судьбу, судьбу своей эпохи, жизнь современника, столкнувшегося с необходимостью решить за себя и за других один вопрос: "Достойно ли терпеть безропотно позор судьбы или нужно оказать сопротивление?.."

Никто в зале не требовал и не ждал ответа на этот вопрос — довольствовались тем, что он был задан. Но Высоцкий не остановился на полпути, в Гамлете он "выкладывался" целиком, он чувствовал необходимость о т в е ч а т ь.

Еще до "Гамлета" им была написана песня "Я не люблю..." ("Я не люблю холодного цинизма... Я не люблю, когда наполовину... Я не люблю уверенности сытой... Я не люблю, когда стреляют в спину... Я не люблю насилье и бессилье... Я это никогда не полюблю"⁸.) Его Гамлет первых лет гордо нес поэтические отрицания, был нигилистом-Гамлетом. Многие заметили тут переключку со знаменитым сонетом Шекспира, который, как отмечают шекспироведы, отразил гамлетизм как явление, рожденное протестом.

Зову я смерть. Мне невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор.

Но с годами его Гамлет менялся, становился мудрее, сосредоточеннее на мысли о выходе из тупика. Его Гамлет прозревал и начинал видеть не только "против чего", но и "за что" стоило "рвать глотку" и сражаться. Через несколько лет после премьеры Высоцкий написал свое программное стихотворение "Мой Гамлет". В нем были такие строки:

Мой мозг, до знаний жадный, как паук,
Все постигал: неподвижность и движенье.
Но толку нет от мыслей и наук,
Когда повсюду им опроверженье.

.....

Зов предков слыша сквозь затихший гул,
Пошел на зов, сомненья крались с тылу,
Груз тяжелых дум наверх меня тянул,
А крылья плоти вниз влекли, в могилу.

.....

Я Гамлет, я насилье презирал,
Я наплевал на датскую корону,
Но в их глазах — за трон я глотку рвал
И убивал соперника по трону.

Принципиальный противник лжеответов, Высоцкий показывал жизнь такой, какая она есть, с ее вопросами и недоумениями на каждом шагу. И сами поиски этих "нужных вопросов" составляли смысл его поэтического труда. Жизнь в самых разнообразных формах и проявлениях входила в его поэзию вопросами, на которые он еще не знал ответа, но сама постановка их перед массовой аудиторией делала его властителем дум. "Высоцкий был человеком необходимым. О нем можно было думать или не думать, но мысль, что он есть, давала ка-

кую-то постоянную надежную радость". Это говорил рядовой читатель в частном письме. Но та же мысль, почти теми же словами прозвучала и на одном из пленумов Союза советских кинематографистов в декабре 1980 года, когда известный кинорежиссер Эльдар Рязанов заявил во всеуслышание: "Смерть Владимира Высоцкого и Василия Шукшина показала с достаточной ясностью, кто сегодня владеет умами в нашей стране"⁹.

Высоцкий был не только большим поэтом и артистом, но и живой душой, совестью своего времени. Для советских художников разных эстетических направлений и нравственных позиций Высоцкий был к тому же еще и камертоном, по нему сверяли свои голоса и поступки многие даже более знаменитые мастера. Своими песнями, личным обаянием, независимостью поведения в жизни и в творчестве он выполнял исключительную функцию в советском искусстве — объединял поэтов, актеров, писателей верой в возможность собраться всем вместе, что-то совершить, что-то изменить, выправить и разрядить атмосферу в искусстве, все более тяжелую в последние годы правления Брежнева. Он не давал впасть в уныние.

Когда разгромили аксеновский альманах "Метрополь", Высоцкий пришел к его составителям со своей гитарой. К десятилетию Таганки Володя сочинил песню "Театральнотюремный этюд", в которой предложил тост "за спевку, смычку, спайку / С друзьями с давних пор, с Таганских нар". Он пел:

Редеют наши стройные ряды —
Писателей, которых уважаешь.
Но, говорят, от этого мужаешь.
Запалки ваши — праведны труды.

.....

Таганка, славься! Смейся! Плачь! Кричи!
Живи, и в наслажденье, и в страданье.
Пусть лягут рядом наши кирпичи
Краеугольным камнем в новом зданьи.

Только тогда, когда его уже не стало, многие поняли, как много значил Высоцкий для русской культуры, кого она потеряла в его лице, какую всенародную любовь обрел этот невысокий парень со своей неизменной гитарой, как много он достиг, почти в одиночку прорвав тотальный контроль над искусством.

Значит, все-таки можно? Значит, есть какая-то надежда для художника и в советских условиях прорваться к народу и высказаться начистоту?

Можно! — отвечал своим примером Высоцкий, — но дорогой ценой!

Песни Высоцкого продолжают звучать из окон советских домов в столице, больших и малых городах, в деревнях и рабочих поселках. Паломничество к его могиле на Ваганьковском кладбище в Москве

неудержимо. И зимой там лежат букеты цветов "необычайной красоты", даже если они вырезаны из школьной тетради и дешевой разноцветной бумаги.

Чем больше времени проходит с тех пор, как ушел Высоцкий, тем дороже он для всех нас — и там, и здесь, — тем важнее его незаменимый, драгоценный вклад в настоящее и будущее русской культуры. Отныне и, наверное, надолго, пока жива любовь народа к песне, люди русской культуры — и на родине и за ее пределами, — будут благодарно вспоминать Володю Высоцкого.

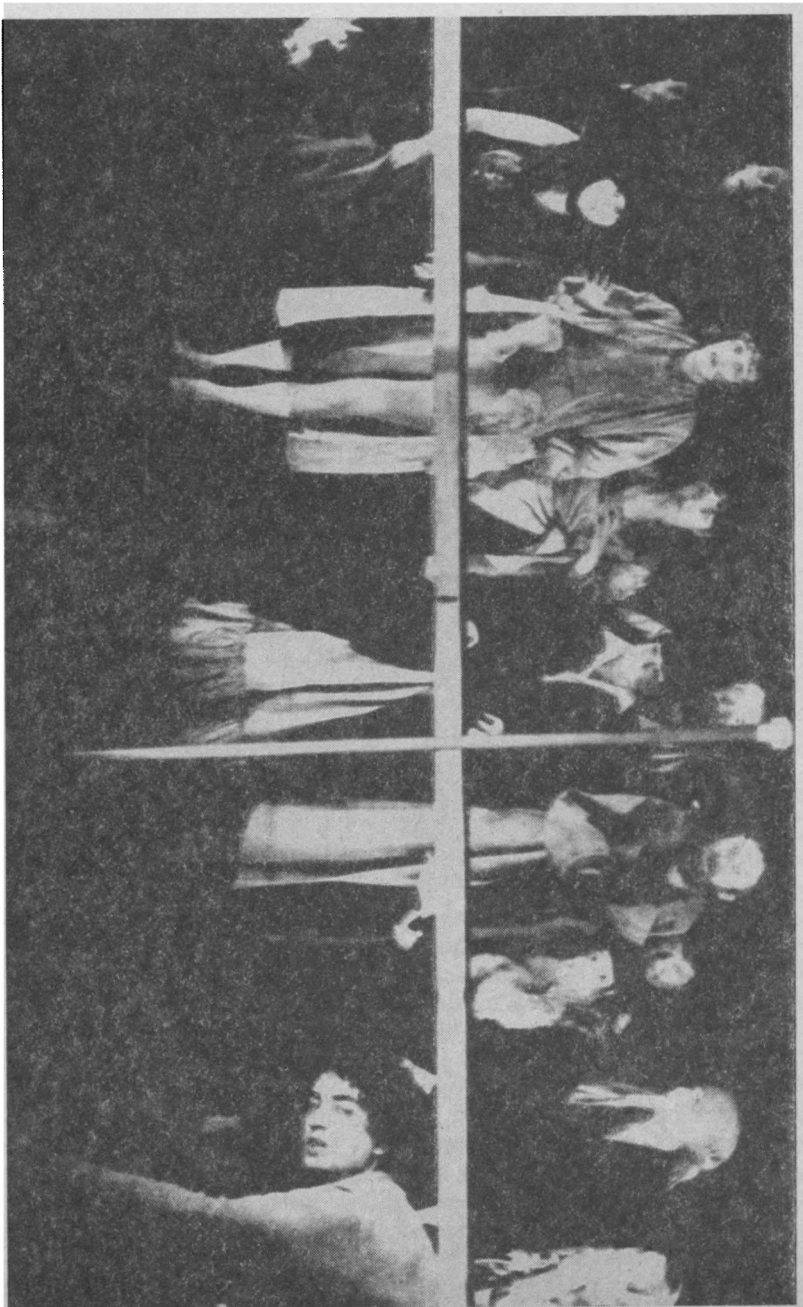
Юрий Трифонов писал в некрологе о Высоцком:

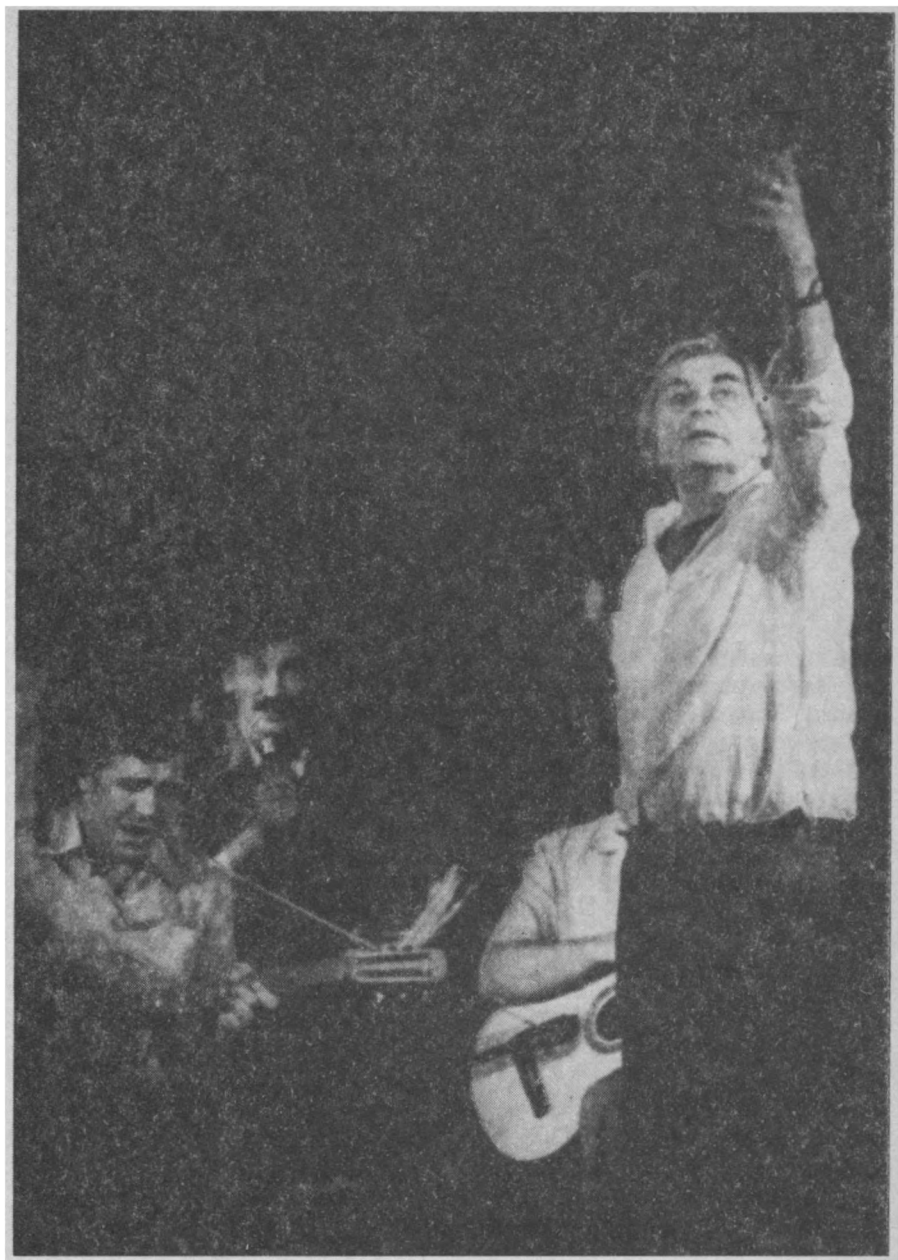
"Он пропел много печального о времени и о себе, и он же награждал нас... подлинной поэзией, страстью и мужеством, необходимым для жизни. Он был поэтом легендарного темперамента, и он ушел — не растратив его, не исчерпав себя, не изменив своему дару"¹⁰.



Сцена из спектакля "Борис Годунов".

Сцена из спектакля "Борис Годунов".





На репетиции спектакля "Владимир Высоцкий".

КОНЕЦ ТАГАНКИ

ЗАПРЕЩЕННЫЙ "БОРИС ГОДУНОВ"

Генеральная репетиция — в декабре 1982 г.

Что-то изменилось в атмосфере Таганки после похорон Высоцкого. Даже старые, обкатанные спектакли пошли с каким-то надрывом, будто лопнула в отлаженном инструменте струна. В кирпичных стенах нового здания повеяло холодом, голос актеров пропадал в задних рядах, они засуетились, занервничали, и со сцены в зрительный зал передавалось волнение, шли сигналы беды, нетерпения. Все чего-то ждали — и актеры и зрители, а чего — неизвестно.

...Истекал 1982 год. В Кремле в дни 65-й годовщины Октября медленно умирал старый и слабый правитель, ничем особенно не проявивший себя, кроме разросшихся мохнатых бровей, косноязычия и бесславных походов на Чехословакию и Афганистан. Народ Московии гадал, кто придет ему на смену.

Новый хозяин страны сам объявил себя. Взойдя на мавзолей Красной площади с речью по усопшему вождю, глава тайной полиции советской России выразился в микрофон примерно в том же духе, в каком говорил с народом Московии боярин Масальский в финале пушкинского "Бориса Годунова", приказавший простолюдинам кричать здравицу новому царю. Слова, конечно, были другие, из лексикона XX, а не XVI века, но суть та же...

По непредсказуемому стечению обстоятельств в те самые дни на другом московском холме, в районе Таганки, всемирно известный театр делал последние приготовления к показу трагедии Пушкина. Еще не успел новый правитель огромной державы обжить кремлевские хоромы, как московские лицедеи разыграли перед честным народом "комедию о самозванце...", как поначалу назвал свою пьесу сам автор.

Комиссия из руководящих искусством важных лиц, просмотрев генеральную репетицию, ужаснулась, особенно финалом постановки, и выбежала сломя голову из театра, категорически запретив показывать спектакль публике. Весть о том, что новые власти Кремля начали в культуре с того, что запретили Пушкина, мгновенно облетела заснеженную Москву, проникла в зарубежные газеты и вызвала скандал и пересуды отнюдь не только литературного свойства.

Что же произошло? Почему великое произведение русской классики, штудируемое в советских школах и университетах, вдруг стало неугодным властям в постановке театра Юрия Любимова? Что крамольного власти увидели в нем?

Из-за "Бориса Годунова" в истории русской драмы давно ломаются театральные копья и летят головы тех, кто стремится, отбросив рутину, проникнуть в глубь замысла Пушкина, пойти вслед за ним в преобразовании "устарелых форм театра". Трудная судьба пьесы началась еще при жизни поэта, который, как известно, так и не увидел свое любимое детище на сцене. Впервые "Борис Годунов" был поставлен тридцать три года спустя после смерти поэта, в 1870 году, на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге, но без особого успеха. В дальнейшем другие театры также терпели неудачу, не исключая и Художественного театра, где его поставил В.И.Немирович-Данченко в 1907 году.

Серьезные попытки решить загадку пушкинской драмы предпринимал В.Э.Мейерхольд уже в советское время. В 1937 году, когда уже проглядывал грандиозный мейерхольдовский замысел политической "народной" драмы, когда С.Прокофьев написал к ней музыку, а В.Шестаков — декорации, театр Мейерхольда подвергся жестоким нападкам советской прессы и вскоре был закрыт, а Мейерхольд отстранен от активной деятельности, а вслед за тем арестован и уничтожен. Сохранились, однако, подробные записи его репетиций и воспоминания современников о его последнем горячем увлечении. Вот одна из мыслей, которую он высказал в связи с "Борисом Годуновым" на собрании труппы 30 сентября 1937 года, когда репетиции практически были прерваны: "У театра, — говорил Мастер, — есть такой выразительный язык, что он может между словами, жестом, ракурсом показать положение в таком свете, что оно для современного зрителя прозвучит иначе"¹.

По воспоминаниям работавших с В.Мейерхольдом (Л.Рудневой, например²), режиссер требовал от актеров все время помнить пушкинскую фразу из письма к П.Вяземскому: "...никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!"

Думается, что и для Любимова эти пушкинские слова послужили эпиграфом к постановке "Бориса Годунова". Его режиссура от начала до конца была выстроена по "скоморошьим" театральным законам. Режиссер и не скрывал этого, создавая откровенно площадное, карнавальное зрелище.

Скоморох на Руси — особая фигура, это — совесть народа под маской шута. Скомороха можно пнуть, можно купить, заставить плясать, сла-

гать лживые песни, можно его и растоптать, если он закочевряжится, как и показал недавно кинорежиссер А.Тарковский с актером В.Быковым в "Андрее Рублеве". Все можно сделать со скоморохом, кроме одного — истребить его дух. Оттого-то дурацкий колпак и превратился в артистический образ неистребимости народной иронии.

Еще Пушкин в относительно либеральные александровские времена, напяливая на себя "колпак юродивого", разглядел его незаменимую роль для искусства России. В одной из сцен трагедии о Борисе ("Девичье поле", которую царская цензура, кстати, выбросила из первой публикации пьесы) Пушкин изобразил двух простолюдинов, глезевших на избрание московского царя из задних рядов толпы, подальше от стражников, где безопаснее иметь вольность суждений:

Один (тихо). О чем там плачут?

Другой. А как нам знать? то ведают бояре,
Не нам чета.

.....

Один. Все плачут.

Заплачем, брат, и мы.

Другой. Я силюсь, брат,

Да не могу.

Первый. Я также. Нет ли луку?

Потрем глаза.

Второй. Нет, я слюной помажу.

Что там еще?

Первый. Да кто их разберет?..³

Любимов еще в 1973 году, работая над спектаклем о Пушкине "Товарищ, верь...", помнится, включил эту сцену в свою композицию. Он давно приглядывался к "Борису", видя в нем редкую возможность подытожить свои эстетические и нравственные поиски. В пушкинском ерничанье, с каким поэт рисовал простолюдинов, для Любимова сохранился ключ к разгадке площадной стихии трагедии. Идея зрела, откладывалась, но не оставляла в покое. Режиссер, казалось, гнал ее прочь, как наваждение, как предчувствие конца, а она все возвращалась, все настойчивее требовала своего воплощения.

Он решился на постановку в самый, казалось бы, неподходящий момент, когда само существование театра оказалось под вопросом после скандала со спектаклем о Высоцком. Но ждать больше было не в состоянии, театр терял веру в себя, актеры старели, да и режиссер вместе с ними — как-никак ему шел уже шестьдесят пятый год. А Пушкин требовал молодого задора.

Зимой 1982 года приступили к репетициям. Они начались с подготовки хора. В театр был приглашен известный собиратель русского музыкального фольклора Дмитрий Покровский, который несколько месяцев обучал актеров особому стилю исполнения русской песни. Хор стал камертоном всего спектакля. Он не покидал подмостков на всем

протяжении действия и жил своей особой жизнью, имеющей лишь косвенное отношение к царским сценам. Он служил пестрым, народным фоном, на котором плелись интриги и шла борьба за власть на авансцене московского государства в Смутное для страны время. Хор был одет в костюмы разных эпох — от русских национальных сарафанов до длинных юбок-хиппи, кожаных курток и джинсов. Этот смешанный и сознательно нарушающий историческую конкретность хор создавал удивительно цельное и динамичное представление о народе, который пронес через разные эпохи русскую песню. Раздольное и озорное, лирическое и заунывное пение, хороводы, плачи, вои, исполняемые этим необычным хором, несли весь спектакль, как на волнах народного моря, от картины к картине, скрепляя своим пением монтаж свободно построенных мизансцен.

Мы все знаем об этом запрещенном спектакле, но из разных источников, прежде всего — из свидетельств очевидцев, побывавших на двух закрытых просмотрах, вырисовываются очертания необыкновенно яркого и масштабного театрального действия. Оно превосходит по смелости все, что было известно о прежних сценических интерпретациях "Годунова" в русском и советском театре. Вот письмо из Москвы от одного театрала с кратким описанием спектакля:

"Я не помню, — чтобы какой-то спектакль произвел на меня подобное впечатление. Все вроде идет по Пушкину, который звучит удивительно актуально, особенно в народных сценах. Вообще отдельные роли не так сильны, как именно сцены массовки, идущие в основном под пение (какие-то старорусские песни, разученные блестяще и с очень впечатляющим текстом). "Любимовских" приемов не так уж много, ну, например, в сцене у фонтана фигурирует не раз используемое и в других сценах ржавое, старое ведро, из которого двумя струйками брызжит "фонтан" (Марина — Алла Демидова, Лжедмитрий — актер Золотухин). Но это комикование — не главное, хотя оно и погашает некий пафос...

Не думаю, чтобы судьба этой постановки была счастливой. Но дай-то Бог помочь ей. Жаль, если такой труд пропадет..."⁴

Пушкинский "Борис Годунов" в постановке Ю.Любимова 1982 года был спектаклем без центрального героя, главным действующим лицом его выступал народ, не безмолствующий, но потерявший надежду на своих правителей, замороженный и отводящий душу лишь в песне. Любимов, не выпускавший ни одного спектакля без ключевой метафоры, нашел на этот раз театральный, зрительный ход в "смысловых" костюмах пушкинских персонажей. Это повлекло за собой целую систему костюмных метафор. Лжедмитрий — артист В.Золотухин — был одет под анархиста-морячка 20-х годов, в бушлате нараспашку, из-под которого виднелась полосатая тельняшка, боярин Баратынский — в

шинель, патриарх всея Руси носил госпитальный халат и ходил с костылем, "перебежчик" Андрей Курбский нацепил, естественно, заграничные джинсы, а затворник Пимен, как заметил один внимательный американский наблюдатель, был похож в своей арестантской робе на современного "зэка"⁵.

Исторический маскарад достигал апогея в облике главного интригана пьесы, опытного царедворца Василия Шуйского. Артист Юрий Беляев выходил на подмостки Таганки в кожаном пальто и фуражке с околышем. Может быть, чекистская кожанка мало что говорит человеку с Запада, но у русского зрителя они вызывает знакомые ассоциации.

Но, пожалуй, самой большой неожиданностью был в спектакле царь Борис — его играл Николай Губенко, актер глубокий и внутренне собранный. Образ Годунова претерпел в спектакле существенные изменения и вышел за рамки хрестоматийной трактовки царя-убийцы, испытывающего муки совести. Губенко в Годунове создавал сложный и противоречивый характер. В татарском стеганом халате он с азиатской самоуверенностью наводил порядок на Руси, держа ее в страхе, а в результате сам падал жертвой дворцовых интриг, пожиная плоды посеянного беззакония. В известной мере Годунов в спектакле Любимова превращался в страдательную фигуру, особенно под самый финал, когда артист Губенко после гибели своего героя представал перед зрителем в ином качестве, выступая как бы от имени театра и автора. Но об этом чуть ниже.

Спектакль был разыгран на открытой площадке почти без декораций. Деревянный помост, напоминающий Лобное место старорусских площадей, открытое с трех сторон, а с четвертой упирающееся в глухую белокаменную стену с замурованными окнами. В ней оставлен лишь узкий лаз, в самом низу. Через него и вываливает на сцену народ в серых кафтанах, шубейках, тулупах, сбиваясь кучей у дальнего края помоста. Большую часть действия народ был виден из зрительного зала в обрез, будто стоящим на коленях. На высокий помост открыт доступ лишь царю и его приближенным, но и они, отыграв свою роль, отступали в задние ряды и смешивались с простым людом.

Любимов так организовал сценическое пространство, что актер, всходя на помост, оставался один на один со зрителем, обращаясь скорее к нему, чем к партнеру. Крупные индивидуальные планы чередовались с общими, когда в действие вступал хор.

Строго по центру площадки, у внешнего края, режиссер насмешливо поставил неказистую деревянную вешку со стрелками: налево — "Европа", направо — "Азия". Таким лобовым приемом Любимов объяснял особый, диковатый стиль постановки, нарушение многих традиционных правил актерской игры. На границе Азии и Европы актеры позволяли себе форсировать роли, действовали жестко, агрессивно, заостряя характеры своих героев до гротеска, сознательно вызывая зрителей на неравнодушный спор.

Русская литература, как замечено, есть литература вопросов: "Что делать?", "Кто виноват?". Наш современник Любимов вычитал у Пушкина в "Борисе Годунове" еще один "проклятый" вопрос русской жизни.

В финале, после убийства детей Бориса, смешанный хор медленно наступал на зрительный зал и замирал в ужасе перед самой кромкой помоста. Немая сцена. На зрителя в упор глядят расширенные остекленевшие глаза. Полураскрытые рты, застывшие в немом крике лица-маски.

В этот момент из бокового прохода зала появляется Годунов. Теперь Губенко одет в свой обычный московский костюм. Ничем не отличаясь от сидящих в зале, он не спеша поднимается на сцену и обращается к зрителям почти без укора, без особой надежды услышать ответ:

— Что же вы молчите? Кричите: да здравствует...

Народ в зале безмолствовал.

В растерянности молчал на сцене и хор. Но через мгновение, подчиняясь ритму драмы, прерывал молчание и запевал "Вечную память" по всем невинно убиенным.

Таким двойным финалом, вычитанным у Пушкина, заканчивал Любимов спектакль.

Какую же "крамольную" идею нес театр в пушкинском "Борисе Годунове"? Из-за чего власти предали его анафеме еще до выхода на публику? Идея была предельно проста: спектакль говорил о том, что нет в московском народе единого мнения о власти и не было, и вряд ли так скоро будет, что всегда найдутся такие, кто будет кричать "ура" по наивности или из страха, найдутся в избытке и такие, кто предпочтет отмолчаться, сыщутся и шутники, которые, притворствуя, смочат слюною глаза...

БУНТ ЛЮБИМОВА

Двадцатилетняя история театра на Таганке — это не только подвижнический труд, но и изнурительная борьба. Горстка актеров-единомышленников боролась за выживание в советских условиях, за право творить по собственному убеждению.

У Любимова и его актеров не было особых претензий к советской власти, за исключением того, чтобы поменьше лгать и получить возможность спокойно работать. Они хотели говорить людям правду, показывать со сцены то, чего многие не замечают или не хотят замечать. Театр на Таганке не звал своих зрителей ни к бунту, ни к диссидентству, не выдвигал никаких политических требований. Он обращался к нравственным и эстетическим чувствам своих зрителей, как и положено театру, показывал, что мир искусства богаче прописных истин официального "соцреализма", что жизнь не укладывается в схемы.

Трагический парадокс заключался, однако, в том, что в стране, где искусство изначально объявлено "частью партийного, общепролетарского дела" (Ленин), любая попытка художника быть независимым

от политики, экспериментировать в области формы — воленс-ноленс — приводит к неминуемому столкновению с господствующей идеологией. Самими условиями своего существования искусству в СССР отведена преувеличенная, сверхэстетическая роль. В этом его сила и одновременно и слабость. У народа практически нет другой л е г а л ь н о й трибуны для выражения себя, своих подлинных мыслей, чувств, настроений. Отсюда — особая миссия искусства в глазах народа и вместе с тем — панический страх властей перед ним.

Когда в 1974 году власти разогнали бульдозерами выставку неофициальных художников, организованную О.Рабиным и А.Глезером на московском пустыре, президент Американской федерации труда Джордж Мини, выступая в Сенате США, изумленно воскликнул: "Боже, что это за общество, которое вынуждено выпускать бульдозеры против картин!"⁶ На Западе с трудом понимают, что отстаивать скромное по нормальным человеческим меркам право художника на свободу творчества требует в советских условиях сверхчеловеческих нервов. На Востоке же не понимают того, как этого кто-то не понимает на Западе.

Положение советского художника в обществе делает его легко уязвимым для расправы со стороны однопартийного государства и часто сводит на нет все его творческие усилия. Чаще всего это заставляет талант капитулировать, идти в услужение к режиму, либо — что реже — изощряться в поисках обходных, альтернативных путей там, где прямая дорога свободного творчества перекрыта государственным шлагбаумом. "Каждое проявление нонконформизма, — писал Андрей Дмитриевич Сахаров, один из поклонников Таганки, — требует в наших условиях незаурядной смелости, готовности к лишениям и жертвам и именно поэтому очень важно"⁷.

Работа Таганки и была одним из таких ярких проявлений смелости духа, т.е. нонконформизма в искусстве. Большая популярность театра Ю.Любимова у советских людей приводила в ярость советских догматиков и ортодоксов, потому что служила наглядным свидетельством поражения официальной идеологии и культурной политики партии. Успех Таганки показывал, что вопреки идеологической обработке в духе "классового сознания", советскому режиму так и не удалось истребить в значительной массе людей чувство прекрасного, как этической и эстетической категории истины, справедливости, добра, красоты.

Нонконформизм театра на Таганке был заключен в самой его эстетике, в самом факте его существования на советской земле. Сколько раз ползли по Москве слухи, что Таганку закрывают — и после "Гамлета", и после "Тартюфа", и после запрещенного "Федора Кузькина", и после "Мастера и Маргариты", и после беспощадного "Дома на набережной". Друзья спрашивали Любимова, что он будет делать, если театр закроют, — "Пойду в таксисты!" — полушутя отвечал он.

На самом же деле он продолжал бороться за свой театр не только дон-кихотскими методами. Не идя на компромиссы в главном — в общем направлении своего творчества, он уступал властям по мелочам, искал поддержки и в либеральных кругах интеллигенции — научной

и художественной, и у космонавтов, искал ее и там, где, казалось, меньше всего ее можно было ожидать — в правительственных верхах, в письмах к Брежневу, Андропову. Он знал, что наверху тоже нет полного единодушия в том, каким должно быть искусство в атомно-космический век. Прорыв Высоцкого через рогатки цензуры не только к студенческой и рабочей аудитории, но и в воинские части, в клубы КГБ, к пограничникам и даже на правительственные дачи правящей элиты укреплял надежду на то, что положение художника в стране может измениться к лучшему.

Любимова поддерживали в его поисках не только зеленая молодежь, но и некоторые старые большевики, отсидевшие положенный срок по сталинским тюрьмам и концлагерям. Они проявляли подчас особую активность: терять им было нечего, с ними носились, их кормили в правительственных столовых, время от времени приглашали на встречу в ЦК "за советом". В народе их в шутку прозвали "народными мстителями". После "Десяти дней..." Джона Рида, в которых Любимов воскресил атмосферу их юности, энтузиазм и чересполосицу Октября, они создали своеобразный клуб "друзей театра", сплотившихся вокруг энергичного Льва Матвеевича Портнова. Не сломленный восемнадцатью годами ГУЛАГа, сохранивший и на восьмом десятке лет любовь к искусству, он был поистине неутомим. Организовывал коллективные просмотры премьер Таганки старыми большевиками, учеными и интеллигенцией Москвы, снабжал билетами и контрамарками "нужных людей", формировал общественное мнение вокруг театра. Старая "ленинская гвардия" охотно писала коллективные письма в высшие инстанции, вплоть до Брежнева и секретариата ЦК, требуя сохранить Таганку, дать ей возможность работать, как она хочет. Большую моральную поддержку оказывал Любимову и верный друг театра, лауреат Нобелевской премии академик П.Л.Капица. Известен случай, когда он предоставил Любимову свой личный телефон—"вертушку", чтобы связаться с недоступным для простых смертных главой КГБ Ю.Андроповым. Разговор этот, как впоследствии вспоминал сам Любимов, был знаменателен тем, что Андропов, выслушав просьбу Любимова не запрещать спектакль о Высоцком, спросил:

— Почему вы обращаетесь с этим вопросом в Госбезопасность, а не к министру культуры?

— Потому, — не растерялся Любимов, — что я считаю это делом Госбезопасности.

— Может быть, вы и правы, — послышалось в трубке⁸.

"Покровителей" театра, однако, не стоило переоценивать — все они были хороши до определенной степени и момента. Идеологический механизм подавления инакомыслия в искусстве действовал в те годы коварно и изощренно, но вместе с тем и осмотрительно. Чиновники от искусства не торопили события, зная, что дождутся своего часа. В различных инстанциях распространялось мнение о чужеродности Таганки для советского театра. Редактор журнала "Театральная жизнь" Ю.Зубков, известный своими "охранительными" позициями, кос-

ностью и догматизмом, еще в 1971 году провоцировал обвинение Таганки в прямой политической диверсии. О спектакле "Тартюф" он писал в духе полицейского доносительства: "Мольер и его труппа вынуждены становиться на колени перед королем. Но, как бы говорит спектакль, тщетно искать искренности в отношении художника к власти"⁹. О брехтовском "Галилее" то же перо доносило "кому надо": "...режиссер предлагает вниманию зрителей внешние ассоциации с нашей действительностью, вроде соблазнения Галилея макетом игрушечной "Волги". Подобных выпадов и мелких укулов немало появлялось в советской печати и в устных выступлениях на различных общественных форумах.

Однако брежневский принцип — соблюдать статус-кво любой ценой везде, в том числе и в искусстве, — до поры до времени сдерживал противников Таганки от открытых атак. Разрыв между словами и делами, характеризовавший атмосферу в стране в последние годы правления Брежнева, чувствовался повсюду. Не терявшие чувства юмора москвичи сочинили по поводу недоверия к властям серию анекдотов. В одном из них на людном перекрестке толпа ждет сигнала светофора. Вот, наконец, загорелся зеленый свет. Все бросились переходить улицу, кроме одной старушки с кошелками, которая не двигается с места. Кто-то ее сердобольно спрашивает: "Вы чего, бабуся, не идете, ведь зеленый же свет?! — Э-э, — отвечает старушка, — я им, милый, вообще не верю".

Любимов не верил и верил, что все еще — Бог даст! — "образуется". Он не сидел сложа руки, искал новых покровителей. Через голову министра культуры обратился за помощью к Брежневу. Тот ответил "под запись": "Художникам надо доверять. Пусть спокойно работает". Пользуясь этой индульгенцией, Любимов вступил в открытую конфронтацию с чиновниками от культуры, действуя своими средствами. В мольеровском "Тартюфе" он изобразил на авансцене в золоченых рамках портреты Короля и Ришелье — вершителя судеб искусства при Людовике XIV. В образе мольеровского кардинала под париком и с бельмом на одном глазу нетрудно было узнать "серого кардинала" советских времен — всемогущего Суслова. Ждали — вот-вот разразится скандал. Но ничего, обошлось. Хватило ума у главного идеолога тех времен не узнать себя в любимовском Ришелье. Чуть позже, в конце 1979 года, когда "ограниченный контингент" советских войск по "просьбе афганского правительства" вошел в эту страну, Любимов показал москвичам брехтовскую "Турандот, или Конгресс обелителей". В ней театр зло разыграл фарс коллективного руководства неким вымышленным государством, где фарисеи всем ошибкам и благоглупостям правителей находят законное оправдание, соревнуются в славословии и награждают один другого всевозможными орденами и званиями. Проглотили! ("Это, должно быть, про китайцев — все на сцене раскосые и ходят как-то маленькими шажочками — не по-русски".)

Долго так продолжаться, конечно, не могло. 11 марта 1978 года газета "Правда" открыла огонь по Любимову, находившемуся в то

время в Париже, где в "Гранд Опера" шли репетиции "Пиковой дамы" П.Чайковского. Спектакль еще не был показан на сцене, а "Правда" уже выступила против него, поместив письмо дирижера Большого театра СССР А.Жюрайтиса под претенциозным заглавием: "В защиту "Пиковой дамы"¹⁰. Оно начиналось зловеще, как в "лучшие" сталинские времена: "Готовится чудовищная акция! Ее жертва — шедевр гения русской музыки П.И.Чайковского". Устами увешанного званиями и наградами провокатора, не видевшего ни спектакля, ни репетиций, орган ЦК КПСС вещал:

"Разве позволительно советским гражданам устраивать средневековое аутодафе над обожаемым советским народом... Чайковским, выступая в роли инквизитора? Разве пристойно предавать нашу святыню ради мелких интересиков дешевой заграничной рекламы?"

Кем только не называл лауреат Государственной премии СССР А.Жюрайтис постановщика "Пиковой дамы" — и самозванцем, и демагогом, и разрушителем русской культуры, "паразитирующим на живом, совершенном организме" ... Автор, демонстрируя свою якобы "объективность", умышленно не называл ни имени постановщика, ни места, где готовилось это "страшное преступление". Эту "забычивость" услужливо исправляла "Правда", снабдив письмо выразительным примечанием: "Опера П.И.Чайковского "Пиковая дама", "осовремененная" композитором А.Шнитке, готовится к постановке в Париже режиссером Любимовым"¹¹.

"Не проявили ли соответствующие органы попустительства этому издевательствам над русской классикой?" — демагогически вопрошала партийная газета ЦК КПСС, явно намекая на необходимость ограничить деятельность режиссера Таганки не только на родине, но и за границей.

В результате разразившегося скандала Любимова срочно вызвали в Москву, заставив прервать работу над постановкой в Париже. Советских чиновников мало заботили интересы русской культуры, равно как и престиж великой державы. Их раздражал успех Любимова на мировых подмостках в "Ла Скала", где он поставил в 1975 году современную оперу Л.Ноно "Под жарким солнцем любви", успешные гастроли театра на Таганке в Югославии и во Франции, серия постановок Ю.Любимова в Венгрии и других странах. Их не остановили в мелких нападках на режиссера ни протесты французской общественности, ни заявления ЦК Итальянской компартии (устами Джорджо Наполитано — зав. отделом культуры) об огромном значении деятельности Ю.Любимова "для плодотворного сотрудничества в европейском масштабе"¹². Видимо, этого больше всего и не желали те, кто одной рукой ставил свои подписи под Хельсинкским соглашением, а другой в то же самое время закрывали пути к его выполнению. Советские чиновники в случае с Ю.Любимовым лишний раз себя показали, как

выразился В.Аксенов, "уникальными творцами своих бесконечных позоров".

Но и Любимов сделал из этих уроков свой вывод. Он понял, что его поединок с советской системой руководством искусством вступает в завершающую стадию, что надеяться на лучшее нет никаких оснований, что его "обкладывают" с разных сторон и пора сделать свой выбор. Как тут было не вспомнить "Охоту на волков"!

В 1980 году Любимов взялся за постановку "Дома на набережной" Ю.Трифоновна — разоблачительной хроники советского образа жизни. Этим Любимов принял вызов, брошенный ему советской бюрократией. Новый герой спектакля на Таганке — Вадим Глебов — "лысоватый, с грудями, как у женщины" и "опавшими плечами" воплощал собой тип советского конформиста, циника и приспособленца. В спектакле содержалось много острых моментов из недавней истории советского общества (аресты 1937 года, кампания борьбы с "космополитами" в 1949 г.), на которые в советском искусстве были наложены "табу". Любимов не посчитался с этим. Единственная уступка, которую он сделал цензуре, касалась упоминания имени сталинского палача наркома Ежова. В спектакле Любимова была сцена, в которой пионеры 30-х гг. читали стихи в честь Ежова. Чиновники Министерства культуры, принимавшие спектакль, запротестовали. Чтобы спасти постановку, Любимов согласился убрать имя Ежова из текста пьесы: пионеры декламировали стихотворение до того места, когда рифма "Ежов" была у всех на слуху, а потом делали многозначительную паузу, актеры прихлопывали рот ладонью, насмешливо поглядывая при этом в зал. Получалось вдвойне зло. Нет, с Любимовым шутки плохи! Театр на Таганке совсем отбил от рук идеологических инстанций, стал просто нестерпим, с ним пора кончать!

После премьеры "Дома на набережной" весной 1980 года отношения театра на Таганке обострились до предела. Фактически, коллектив театра во главе с режиссером вышел из повиновения "начальству" и вступил в открытую конфронтацию с ним. Ситуация для советского искусства поистине небывалая.

В июле театр постиг тяжелый удар — скончался Владимир Высоцкий. Как ни велика была утрата, но друзья Высоцкого ощутили прилив сил и решимости идти по его стопам. Всенародные проводы поэта не на шутку встревожили власть предержащих. Министр культуры СССР П.Демичев, тот самый, кто на XXII съезде КПСС, выслуживаясь перед Хрущевым, предложил от имени Московской парторганизации вынести тело Сталина из мавзолея, теперь замаливал свои грехи и проявлял особую идеологическую бдительность. Давний враг Таганки и лично Любимова, он чинил всяческие препятствия работе театра, полагая его главным рассадником инакомыслия в советском искусстве. Трусливый и невежественный партийный вельможа не пренебрегал интригами и действовал исподтишка, дожидаясь удобного момента для нанесения последнего удара по театру. Смена руководства в Кремле после смерти Брежнева и назначение К.Черненко главным идеологом

страны представились ему удобным моментом для расправы. Театр дал дополнительный повод для этого "возмутительным" спектаклем "Борис Годунов" в декабре 1982 года. По личному распоряжению Демичева спектакль был запрещен. Это переполнило чашу терпения Любимова. Режиссер пишет письмо на имя Андропова, в котором заявляет, что подаст в отставку, если запрет с "Бориса Годунова" не будет снят. Ожидая ответа, Любимов тем не менее продолжает работать, приступает к репетициям "Театрального романа" М.Булгакова, строит репертуарные планы на будущее. В феврале 1983 года в беседе с американским переводчиком Николасом Ржевски он делится своим замыслом поставить спектакль по басням Крылова. Ничто, казалось, не предвещало трагической развязки возникшего конфликта. Мало ли было за двадцать таганковских лет подобных острых ситуаций! Любимов все еще надеется, что Андропов, благоволивший к руководителю Таганки (с тех пор как тот отговорил его отпрысков от актерской карьеры), поможет изменить отношение к театру.

События между тем развивались совсем в другом направлении. Ответственным за идеологию в стране при Андропове стал его "соперник" К.У.Черненко. В народе его сразу метко окрестили кличкой "Кучер", по инициалам и первому слогу фамилии. И действительно, на государственных козлах, расширяясь и отдуваясь, восседал полуграмотный неулыбчивый ямщик, невежественный, угрюмый и несловохотливый. Он держал в руках поводья страны и важно управлял культурой Пушкина, Достоевского, Чехова и Толстого...

Полностью раскрылся новый руководитель советской культуры на идеологическом пленуме ЦК в июне 1983 года, когда выступил со своей программной речью. Новый идеолог страны сформулировал свою политику с простецкой прямоотой: "Есть истины, — громогласно заявил он, — не подлежащие пересмотру, проблемы, решенные давно и однозначно"¹³. В переводе с советского языка на русский это значило: "не пущать!", "давить!"

Черненко невольно вызывал ассоциации с известным гоголевским персонажем из "Мертвых душ" — кучером Селифаном. Как помнит, очевидно, читатель, тот спрашивал дорогу у босоногой девчонки, не знавшей, где право, где лево. Селифан недовольно ссаживал ее с брички, цедя сквозь зубы: "эх, ты черноногая, ступай себе домой... мы сами доедем", а Чичиков даже "дал ей медный грош".

По иронии судьбы фантазию на гоголевские темы поставил незадолго до того Любимов в своем театре. В композиции "Ревизская сказка" (1978 г.) было много современных аллюзий, вызывавших смех в зале. Был там выведен и Селифан. Из его угрюмых уст вырывались одни лишь "однообразно-неприятные восклицания: "Ну же, ворона! зевай! зевай! и больше ничего..." Гоголевский Селифан наносил неприятные удары по пристяжным лошадям, зная, где бить. Чубарый — непослушный конь в бричке Чичикова думал про себя, припрядая ушами: "Не хлыстнет прямо по спине, а так выбирает место где поживее, по ушам зацепит, или под брюхо захлыстнет"¹⁴.

Подобное чувство, вероятно, испытывали и некоторые деятели советской культуры, когда в речи на идеологическом пленуме ЦК новый вождь тоже хлестал по самым "живым" местам: "Встречаемся мы и с примерами, — сипло и задыхаясь говорил он, — когда автор теряется перед сложными проблемами, либо пытается щегольнуть "нестандартным" их толкованием, а в итоге получается искажение нашей действительности... В полной мере сказанное относится и к формированию репертуара театра и кино"¹⁵.

Поскольку главным "штрафным" событием минувшего театрального сезона было запрещение с согласия (возможно, даже по указанию) Черненко спектакля "Борис Годунов", у Любимова не могло оставаться сомнений, куда метит нынешний Селифан.

Понукая тянуть общий воз, советский "кучер" давал такие наставления работникам культуры: "Надо активнее ставить на службу нашим воспитательным целям великую притягательную силу коммунистических идеалов"¹⁶.

Боже мой, сколько же можно! шестьдесят лет одно и то же! Вся беда, оказывается, снова не в бричке, не в кучере, а в лошадях! Более отчаянного, унижительного, беспросветного состояния трудно было придумать.

Атмосфера в театре накалялась. Актеры — сплошной комок нервов. У Любимова началась нервная экзема. Пошаливало сердце. Но театр не сдавался, уповая на своего режиссера. Заканчивался девятнадцатый, предъюбилейный сезон, пожалуй, самый трудный из всех. Два закрытых спектакля за один год — "Владимир Высоцкий" и "Борис Годунов", в которых театр подводил итог своим эстетическим и нравственным исканиям. Это уже слишком. Перед отъездом на летние отпуска в театре родилось единодушное решение: не примиряться с запретом; в таких условиях работать более невозможно, нет смысла, нет цели!

В этот критический момент Любимов предложили немедленно отправиться в Лондон для постановки "Преступления и наказания", переговоры о которой велись долгие пять лет. Казалось, она уже не состоится, тем более после открытого конфликта с властями. Но на этот раз его торопили и даже разрешили выехать за границу вместе с семьей. Что-то скрывалось за этим. Совсем недавно нечто подобное предложили В.Войновичу и Г.Владимову.

Уже в Шереметьево-2 Любимов отправил второе письмо Ю.Андропову; на первое он так и не получил ответа (как, впрочем, и на второе): "Созданные на сегодняшний день условия означают, что ни я, ни театр не можем работать, если наши спектакли останутся под запретом..."

С легким саквояжем в руках и тяжелым грузом на сердце Любимов сел в самолет "Аэрофлота" и взмыл в московское небо, взяв курс на запад. О чем думал он в эти минуты, пролетая над советской землей, знает только он сам.

Шесть недель напряженных репетиций с английскими актерами пролетели незаметно. 5 сентября в "Лирик-сизтр" (Хаммерсмит, под

Лондоном) состоялась успешная премьера "Преступления и наказания" Ф.Достоевского. В тот же день появилось большое интервью Ю.Любимова корреспонденту лондонской "Таймс" Брайану Аппльяду. Оно называлось "Крест, который несет Любимов". Хотя в нем не содержалось, по-существу, ничего нового, что знаменитый режиссер не говорил бы своим противникам в Москве, оно круто изменило его судьбу.

"Мне 65 лет и у меня просто нет времени дожидаться, пока эти чиновники начнут понимать культуру, которая достойна моей страны... Мои работы запрещены, и я не могу смириться с этим".

Через несколько дней он повторил это по Би-Би-Си для советских радиослушателей, для своих актеров.

Когда сотрудник посольства СССР в Лондоне Павел Филатов встретился с Любимовым в зале "Лирик-сиэтр" (Хаммерсмит) и угрожающе произнес: "Преступление совершено, теперь последует наказание", — возмущенные англичане выставили недалекого дипломата за порог. Любимов обратился к британским властям за защитой.

"Я никогда не попрошу политического убежища, — заявил он позднее. — Я не желаю стать перебежчиком. Я люблю свою страну, люблю русскую культуру. Однако я не могу работать в условиях, которые диктует советское правительство".

В другом интервью, в январе 1984 года, он пояснил:

"Я буду жить до тех пор, пока мне не гарантируют условий, в которых я мог бы работать. Я жду, пока снимут министра культуры Демичева, а он ждет, пока я умру. Посмотрим, кто чего дождется"¹⁷.

6 марта 1984 года в театре на Таганке был объявлен общий сбор труппы. Начальник Управления культуры Мосгорисполкома Валерий Шадрин зачитал короткий приказ, в котором говорилось, что Юрий Любимов, находящийся в настоящее время в Италии, освобождается от поста художественного руководителя театра "в связи с неисполнением своих служебных обязанностей без уважительных причин".

Такой бюрократической формулировкой был подведен итог 20-летней вдохновенной работы основателя театра на Таганке — театра русского авангарда и его коллектива. Портрет создателя театра сняли со стены в фойе, его имя вычеркнули с афиш поставленных им спектаклей, которые еще продолжали идти. Ведущие актеры труппы — Губенко, Золотухин, Смехов выступили с требованием отменить позорный приказ, они возражали против прихода другого режиссера. Несколько человек ушли из театра в знак протеста, в том числе и верный соратник Любимова художник Д.Боровский.

Но черное дело было сделано. Таганку разлучили с Любимовым, Любимова — с его Таганкой. Чиновники праздновали еще одну пиррову победу над русской культурой, над художником-бунтарем, посмевающим отстаивать право на свободное творчество. Через несколько месяцев, летом того же 1984 года, Юрий Любимов был лишен советского гражданства.

А актеры? что актеры? — они те же, хотя уже и другие; ведь искусство для них не всегда радость, часто — насущная необходимость, тяжкий хлеб. Они смеются и плачут по-прежнему, когда это надо по ходу пьесы, но что творится в их душе, знают лишь они сами. Они по-прежнему каждый вечер выходят на сцену развлекать москвичей и, может быть, втайне думают то, в чем открыто признались однажды в спектакле о Высоцком:

”Мы можем для вас сыграть все, что хотите: героев и негодяев, наемных убийц, политических интриганов, распутных жен, непорочных дев... Все это, разумеется, за хорошую ц е н у. Все это, разумеется, под знаменем р е а л и з м а, для которого существуют с п е ц и а л ь н ы е требования”.

ЛЮБИМОВ И ЭФРОС

Три года, прошедшие после изгнания Любимова, были тяжелым моральным испытанием для Таганки. Весь театральный мир Востока и Запада с захватывающим вниманием следил за поединком маленькой горстки актеров и могучего сверхгосударства: кто одержит верх, отстоит ли театр свои позиции, кто заменит Любимова, сможет ли театр работать без него, ведь театр-то — авторский, режиссерский!

Поначалу казалось, что не очень этичный поступок совершил безупречный до той поры режиссер Эфрос, давший согласие заменить Любимова. Кое-кто из наиболее радикальных членов труппы бросил в лицо Эфросу, когда он пришел в театр: ”Дайте нам умереть самим!” Это звучало красиво, но не очень умно. Большинство актеров, однако, приняло с пониманием нового худрука. Никому умирать в общем-то, понятно, не хотелось, как ни старалась толкнуть московских актеров на этот самоубийственный путь агрессивно настроенная часть русской эмигрантской прессы.

Но постепенно, когда Эфрос начал работать над новыми спектаклями, таганковские актеры убедились, что новый главреж пришел в театр не разрушать, а строить. Он сохранял и продолжал, насколько это было в его силах, лучшие традиции Таганки, заложенные его предшественником, и, разумеется, будучи творческой личностью, вносил нечто новое, свое.

Алла Демидова писала: ”Подобно ”плотницкой бригаде” (так называл нас Эфрос) мы работали с полной отдачей. И многое нам удава-

лось... Вместе с ним мы бережно сохранили основной старый репертуар, сделали несколько новых постановок... Но вместе с тем нам казалось, что Таганка утратила свой нерв, свою остроту. Говорили, что мы теряем своего прежнего зрителя... Но мне кажется, театральная аудитория вообще очень изменилась". И далее Демидова высказала одну очень важную мысль, осветившую кризис Таганки в эпоху наступившей горбачевской "гласности" с новой стороны, как выражение кризиса всей советской театральной системы. "Кто такой — этот сегодняшний "таганский зритель"? — задавалась вопросом актриса. — Ведь потребность в социальной остроте, которую бывший таганский зритель удовлетворял в театре, он сегодня во многом уже удовлетворяет, читая газеты". Другими словами, время старой публицистической Таганки кончилось, нужны были новые художественные идеи, новые театральные лидеры. К этому и шел Эфрос, остро чувствуя время, ища новые нравственные и художественные основы сценического творчества. С этой целью он и поставил "Мизантропа" Мольера, который стал последним в его жизни спектаклем.

И вот тогда, когда личные страсти, казалось, поутихли и театр вошел в свой напряженный рабочий ритм, на Таганке произошло непоправимое.

Есть мудрое библейское изречение: "Ни мне меда, ни укуса твоего". Оно соответствует крылатой поэтической строке: "...Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь!" В октябре 1986 года на премьеру "Мизантропа" неожиданно явился Генеральный секретарь ЦК КПСС М.С.Горбачев вместе со своей супругой. Высокие гости, вопреки заведенному ритуалу, расположились не в правительственной ложе, а в партере, среди обычных зрителей, как того требует демократия. Когда опустился занавес, они прошли в комнату для гостей поздравить с успехом директора театра и постановщика спектакля. И как бы между прочим, в духе объявленной политики "демократизации" и "гласности", советский лидер и его супруга высказали сожаление, что из репертуара театра исчезли некоторые старые таганковские спектакли, поставленные Любимовым, в частности "Дом на набережной". Это прозвучало неожиданно и крайне бестактно по отношению прежде всего к Эфросу, как будто он был в этот виноват. И началось!

Труппа театра, примирившаяся было со своим новым художественным руководителем, расценила этот правительственный жест как сигнал к возможной реабилитации Любимова и возвращению его из изгнания в родные стены Таганки. Затихнувшие было страсти и амбиции всколыхнулись с новой силой.

28 октября 1986 года в театре была составлена коллективная петиция на имя Генерального секретаря. Копия этого уникального документа лежит передо мной и заслуживает того, чтобы привести полностью: "Уважаемый Михаил Сергеевич! Коллектив театра на Таганке обращается к Вам с великой просьбой — сделать все возможное, чтобы вернулся на Родину в свой театр его основатель, наш учитель и выдающийся советский режиссер Юрий Петрович Любимов. Вся жизнь и

деятельность Юрия Петровича Любимова направлена была на благо народа и советского искусства, он делом — своими спектаклями — проводил ту линию партии и правительства, к которой Вы, Михаил Сергеевич, сейчас призываете народ и страну. Мы ждем своего учителя и режиссера. Еще раз убедительно просим сделать все возможное, чтобы Юрий Петрович Любимов вернулся домой, в свой театр. С уважением...”

Далее на трех страницах письма шли подписи. Я насчитал их 137 — почти всех актеров и рабочих вспомогательных цехов, кроме тех, кто пришел в театр с Эфросом. Раскол в труппе стал совершившимся фактом. Последним стояло имя А.Эфроса, поставившего свою подпись со следующей припиской: “Присоединяюсь к просьбе учеников Ю.Любимова помочь ему вернуться, если он сам того желает. А.Эфрос”. Сколько душевных сил и мудрости стоила ему эта приписка, знал только он сам.

С этого момента положение А.Эфроса в театре стало более чем двусмысленным, а проще сказать — невыносимым. Но не раз битый жизнью и бесконечно преданный искусству, Эфрос промолчал и проглотил обиду и на сей раз. Верный своему долгу художника, он продолжал ходить в театр, ставя его судьбу выше личных обид. Ни проколотые шины его автомобиля перед театром, ни оскорбительные надписи, ни косяк и насмешливые взгляды тех, с кем он работал, не сломили его решения — идти с театром до конца.

А что же с Любимовым? Положение его за границей после “Письма 137-ми” оказалось не менее щекотливым и драматическим, чем у Эфроса, а может быть, даже хуже. Письмо пришло к нему в середине ноября, когда знаменитый режиссер-изгнанник с головой ушел в работу над “Преступлением и наказанием” в Вашингтоне. Присутствуя на репетициях в театре “Арена Стэйдж”, проходивших с большим подъемом, я видел, каким радостным возбуждением горели его глаза, с каким нескрываемым торжеством говорил он о своих “таганковцах”, доказавших свою верность и благодарность учителю. Его можно было понять, и, вероятно, так мне показалось, он задумался о том, чтобы снова повернуть свою судьбу. Но как однажды метко заметил Е.Евтушенко по поводу идеи таганковского спектакля “Галилей”: “Он знал, что вертится земля, но у него была... семья”.

— Ну, а как, Юрий Петрович, будет дальше? — спросил я у Любимова, сидя в темном зале “Арена Стэйдж”. — Что вы им ответили, что решили?

— Еще не знаю, — отвечал задумчиво режиссер. — Все сейчас гораздо сложнее, чем кажется. Во-первых, официально со мной пока никто ни о чем не говорил. Во-вторых, у меня есть контракты за границей на работу до 1991 года. Кто будет платить неустойку? А главное, ведь у меня есть семья, есть малолетний сын, который смотрите как шпарит по-венгерски, а теперь вот и по-английски...

Семилетний Петя с обаятельной отцовской улыбкой, действительно, казался чудом. Уже “отравленный” воздухом театра, бесконечными

перезездами из страны в страну и ночными бдениями отца, которого он боготворил, Петя рос, безусловно, вундеркиндом, влюбленным в сцену, как и отец. Он уже без всякой боязни выходил на подмостки и отлично справлялся с немymi ролями. Вот и теперь, в "Преступлении и наказании" на "Арене Стэйдж", он появлялся в финале в белой рубашке и властным жестом указывал вашингтонскому Раскольникову на покаянную свечу и вел его за руку за собой как высшая справедливость.

Глядя на своего незаурядного сына, Любимов продолжил свои размышления в темноте репетиционного зала:

— Все, увы, слишком запуталось в этом мире... Я ответил своим актерам письмом: мол, дорогие мои, спасибо за приглашение, но сами понимаете, что значит вернуться на пепелище, пусть родное... Все начинать сначала? А выдюжим ли? Ведь и я уже немолод, и вы — не те, давайте, мол, все обдумаем как следует, подождем... Почему бы нам для начала не организовать взаимную гастроль: я поеду с театром "Арена Стэйдж" в Москву, а вы привезете свои спектакли в Вашингтон. Посмотрите, как все сложится. Может быть, я и поехал бы туда, но с условием, что буду работать и там, и за границей, с правом свободного выезда...

Далее события развивались с катастрофической быстротой. Актеры Таганки на собственный страх и риск установили телефонную связь из Москвы с квартирой Любимова в Вашингтоне. Разговаривали часами, оплачивая счета из своего скромного актерского кармана. Актриса Татьяна Жукова, на московской квартире которой собирались "любимовцы", сумела в конце концов убедить Любимова поддержать инициативу коллектива театра и самому сделать встречный шаг, написав М.Горбачеву. Через сотрудника советского посольства А.Потемкина Любимов отправил 22 декабря следующую телеграмму: "Уважаемый Михаил Сергеевич! Благодарю Вас за любезность и внимание к просьбе моих учеников, артистов, друзей, поклонников театра о моем возвращении на родину в мой родной дом — Театр на Таганке. Я был бы рад, если это послужит началом разговора с эмиграцией. (Эта фраза удивительна — Любимов неоднократно подчеркивал прежде, что не считает себя ни эмигрантом, ни "невозвращенцем". — А.Г.) Я верю в серьезные намерения Вашего правительства по устранению несправедливостей прошлого правления. С уважением, Юрий Любимов. Вашингтон, 22 декабря 1986, 5 час.вечера".

На основе этой туманной телеграммы, составленной скорее дипломатом, чем артистом, в западной прессе появились сообщения, что Любимов собирается вернуться на родину. Почти одновременно с этим администрация Театра на Таганке, как сообщала "Русская мысль" из Парижа, объявила актерам, что "после 14 января" Эфрос сдаст дела, а Любимов примет на себя руководство театром.

11 января 1987 года, после успешной премьеры "Преступления и наказания", Любимов с семьей выехал из Вашингтона в Бостон, где у него начиналась работа над "Мастером и Маргаритой" в "Америкэн Репертори сизтр" (Кэмбридж). По дороге Любимов задержался на не-

сколько часов в Филадельфии, где имел встречу с местными советскими эмигрантами — горячими поклонниками его искусства. Отвечая на вопрос, который неизменно сопровождал его творческие встречи с подобной аудиторией: "Собираетесь ли вы вернуться в Советский Союз?", Любимов ответил: "Не знаю... А вы?" В зале раздался смех, кто-то крикнул: "Посмотрим, как вы..."

Настало 14 января, день, когда, как было объявлено на Таганке, должна была решиться судьба и Эфроса, и Любимова. В этот солнечный морозный день в завальныйный снегост Бостон пришла весть о скоропостижной кончине в Москве Анатолия Эфроса.

...Я пришел в тот день к Любимову, как мы договорились раньше. Я увидел его растерянным. Юрий Петрович был бледен. Он сказал мне: "Этого я не ожидал. Мне сообщили по телефону, что он умер в Министерстве культуры, где его "прорабатывали". Упал на стол и скончался. Я знаю по собственному опыту, что такое министерская "проработка". Сам не единожды выходил из этого здания полуживым".

Уходил я от Любимова с тяжелым и сложным чувством. Мне показалось, что именно теперь, когда место худрука Таганки таким роковым образом освободилось, Любимов ни за что не захочет занять его. Вопрос о его возвращении на родину становился все более проблематичным.

Любимов страдал, я это видел, дела валились из рук. Он отказался от творческого семинара в Гарвардском Русском исследовательском центре, за который ему платили огромные, даже по здешним масштабам, деньги, а через несколько месяцев, правда, не совсем по своей вине, он прервал репетиции "Мастера и Маргариты" в местном театре, который не выполнил ряд его условий.

В феврале в тяжелом состоянии духа Любимов выехал в Бонн для постановки "Евгения Онегина" Чайковского. Всего в двух-трех часах езды от него в эти же дни в Париже гастролировал Московский театр на Таганке с его верными учениками и последователями. Они настойчиво добивались встречи со своим учителем. Но Любимов не нашел сил встретиться с ними и объясниться с глазу на глаз. Он вернулся из Бонна 17 марта в Америку похудевший, осунувшийся.

Он уже знал, что на пресс-конференции "таганковцев" в Париже 10 марта, после прошедших гастролей, мнения ведущих актеров труппы о возвращении Любимова в театр разделились. Алла Демидова сказала: "Конечно, мы бы хотели, чтобы он вернулся, поскольку наша карьера началась при нем. Но прежде всего он сам должен решить это для себя". Валерий Золотухин, игравший вместе с Демидовой на сцене "Одеона" в чеховском "Вишневом саде", высказался, по сообщению информационного агентства АП, еще более определенно, он заявил, что не уверен, что сейчас все актеры хотят возвращения Любимова. "Лично я чувствую, — заявил он, — что Любимов вел себя не совсем честно и правильно в отношении театра". — "Значит, ты не хочешь, чтобы он вернулся?" — спросила его Демидова. "Я не знаю, — отвечал Золотухин. — Это запутанный вопрос. Мы слышим столько слухов вокруг, что нам самим трудно судить".

Конец всей этой трагической истории с возвращением опального режиссера на родину положил через несколько дней сам Любимов. 18 марта в парижской газете "Монд" появилось "Заявление для прессы" 10 видных деятелей русской эмиграции с требованием начать "перестройку" советской системы с отказа от "господствующей идеологии". Под ним стояла и подпись Любимова. "Тогда и только тогда, — говорилось в этом "Заявлении", — сможет у нас возникнуть честный диалог с властями, а не сомнительные переговоры с черного хода". Вопреки ожиданиям авторов "Заявления", текст этот был опубликован в советской печати как свидетельство крайней нелояльности к своей родине авторов письма.

Позицию не только противников, но и многих друзей Любимова, ожидавших его приезда, выразил главный редактор "Московских новостей" Егор Яковлев, заявивший во всеуслышание, что теперь Любимов — "собственноручно отрезанный ломоть в канун своего семидесятилетия. Ему предоставили возможность вернуться, он этой возможностью не воспользовался".

Силой провидения судьба двух самых больших художников русского театра второй половины XX века — Любимова и Эфроса — оказалась туго переплетенной друг с другом. Каждый из них до конца с уважением относился к искусству и таланту другого.

Я чувствую своим долгом теперь, хотя бы кратко, рассказать об Эфросе, каким я его знал по Москве.

Я знал Эфроса не только как зритель почти всех его лучших спектаклей и на улице Чехова, и на Малой Бронной. Он имел обыкновение стоять у входа в гардероб, где-нибудь сбоку, и смотреть, как входят люди в театр — зачем, кто, почему? Казалось, он знал каждого из своих зрителей в лицо. После спектакля он также пристраивался незаметно в тени и вглядывался с улыбкой в те же лица, пытаясь понять, как они изменились за два с половиной часа театрального времени, достиг он своей цели как постановщик или нет.

Он был очень чувствителен к тому, что о нем скажут или подумают люди. Одну из своих книг о профессии режиссера он начал с мучительного признания о бессонной ночи после неудачной премьеры и писал: "Нелепый спектакль, нелепо выходил кланяться, отчужденные лица знакомых. Больно думать, что в стольких местах сегодня тебя будут ругать и высмеивать. А утром, причем рано утром, уже назначена работа, и надо прийти с мыслями, опять с мыслями".

Ближе я познакомился с Эфросом незадолго до моего отъезда из Москвы. Летом 1981 года, живя в писательском городке Переделкино, я зачастил на дачу, которую из года в год снимала его дружная семья, — скромный домик с палисадником, клубникой и кривой березой, дугой изогнутой у самого корневища, — она красовалась перед входом под окнами. Ее выгнутый белоснежный ствол невольно навевал размышления о правде и кривде. В искусстве да и в жизни.

Анатолий Васильевич (все его так звали, и только из некролога узналось, что он Исаевич) приезжал вечерами на дачу усталый, выжа-

тый, с рассеянной улыбкой, больше слушал, чем говорил. Он вообще был человек замкнутый, как теперь сказали бы — некомуникабельный, сосредоточенный всегда на чем-то своем.

Нет, он не жаловался ни на обстоятельства, ни на время, ни на своих выросших артистов-учеников, с которыми с годами терял контакт. Но меня не покидало ощущение, что это человек с "сизифовым комплексом" — он все катит и катит в гору тяжелый камень, а камень, едва достигнув вершины, опять скатывается вниз. И так много раз, но Эфрос уже не может остановиться, все надеясь, что ему удастся донести свою ношу.

Эфрос терялся перед несправедливостью, перед непониманием его намерений. И тогда им овладевала тоска. Помню, он с грустью рассказывал о том, как актеры, по-своему любившие его, однажды на гастролях потребовали от него отчета: почему он ставит такие-то пьесы, а не другие, занимает в ролях тех, а не этих. "Так бывает с детьми, — говорил Эфрос, — когда они вырастают и начинают смотреть на тебя свысока. Я не знал, как разговаривать с ними. Ведь я для них всего лишь очередной режиссер".

И тут же, загоревшись, Эфрос вспоминал, как он работал в американском театре в Миннеаполисе, какая доброжелательная и полностью доверительная атмосфера возникла между ним и сборной американской труппой, пригласившей его ставить "Женитьбу" Гоголя, булгаковского "Мольера". "Как ни странно, именно там, на чужбине, я почувствовал себя хозяином положения, и никто ни разу не задал мне ни одного каверзного вопроса, никто не потребовал от меня отчета в моих действиях. Никто! Там встречались свои трудности, но другие, по делу, и их легко и радостно было преодолевать".

Он умолчал тогда о том, что — как я узнал позднее, уже в Америке, — ему сделали предложение после успеха спектаклей в Миннеаполисе остаться в театре в должности художественного руководителя, но Эфрос, недолго думая, отказался.

Многие несправедливости, обиды, случавшиеся в жизни, он переживал в себе, молча, не выплескивая свои чувства наружу, смиряясь с обстоятельствами. И в этом была его человеческая слабость, уязвимость перед тревожениями жизни и перед самим собой. Он, видимо, понимал это и старался выражать свои горькие размышления о человеческой природе в спектаклях.

О творчестве Анатолия Васильевича и его трагической судьбе в послесталинском советском театре еще будут написаны статьи и, наверное, книги. Найдет свое объяснение и последний, роковой для него поступок, который трудно было ожидать. Этот искренний человек, безусловно преданный искусству, поддался искушению и посулам начальства, решившись (я верю, из добрых и чистых побуждений) принять на себя руководство Таганкой после изгнания из нее Любимова.

Когда-то, анализируя образ Отелло, Эфрос писал: "Суть Отелло, мне кажется, в его слабости, в его ощущении чужеродности, некой неполноценности при сравнении с теми, другими (подчеркнуто Эфросом).

Да, он доверчив к **плохому**, потому что чувствует себя **чужим**. В этом его уязвимость и слабость. Именно отсутствие гармонии в его душе положило начало происходящим в пьесе несчастьям”.

Эфрос был глубоко ранимый, больной человек, дважды перенесший серьезные сердечные приступы. В первый раз невежественные чиновники от "искусства с позором выгнали его из Театра Ленкомсомола, который он за короткий срок возродил из руин и сделал в 60-х годах самым популярным театром Москвы. В 70-х он, преодолевая обиду, начал работать очередным режиссером Театра на Малой Бронной (в помещении бывш. Еврейского театра), который он превратил из заурядного в театральную гордость советской столицы. Зрители ломались "на Эфроса", на его прекрасные спектакли по Достоевскому, по Чехову, по Шекспиру, по Гоголю, а на афише крупно стояло имя другого, посредственного режиссера, официального художественного руководителя. По лицемерной советской морали Эфрос значился при нем лишь скромным помощником. В царской России таких называли "умный еврей при губернаторе". В России советской их старались не называть никак, хотя просто не замечать — они есть, ибо нужны, а вроде бы их нет, обойдемся, мол, сами...

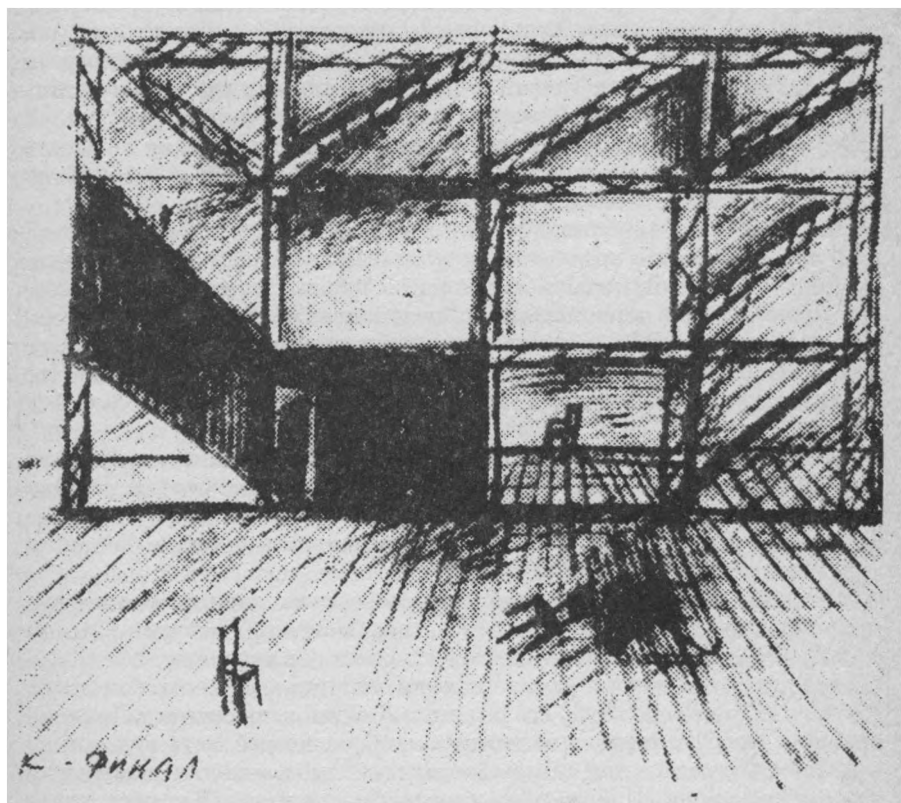
Я ничего не хочу сказать плохого об этом добром и, по-видимому, неглупом человеке с красивой фамилией Дунаев. Одно то, что он согласился служить прикрытием для изгоя Эфроса и тем самым способствовал созданию первоклассных спектаклей, вызывает к нему благодарное чувство. Но задумаемся на минуту: каково Мастеру, знающему, что он первый в цехе, до старости ходить в подмастерьях! Что творится в его душе, когда он после напряженных репетиций остается наедине с собой?

Смерть Эфроса, еще полного творческих сил и планов, — одна из многих трагедий тех советских честных художников, которых вынуждают чувствовать себя чужим среди своих, и оттого они непростительно доверчивы к плохому. Трагическая доверчивость сгубила большого художника русской сцены.

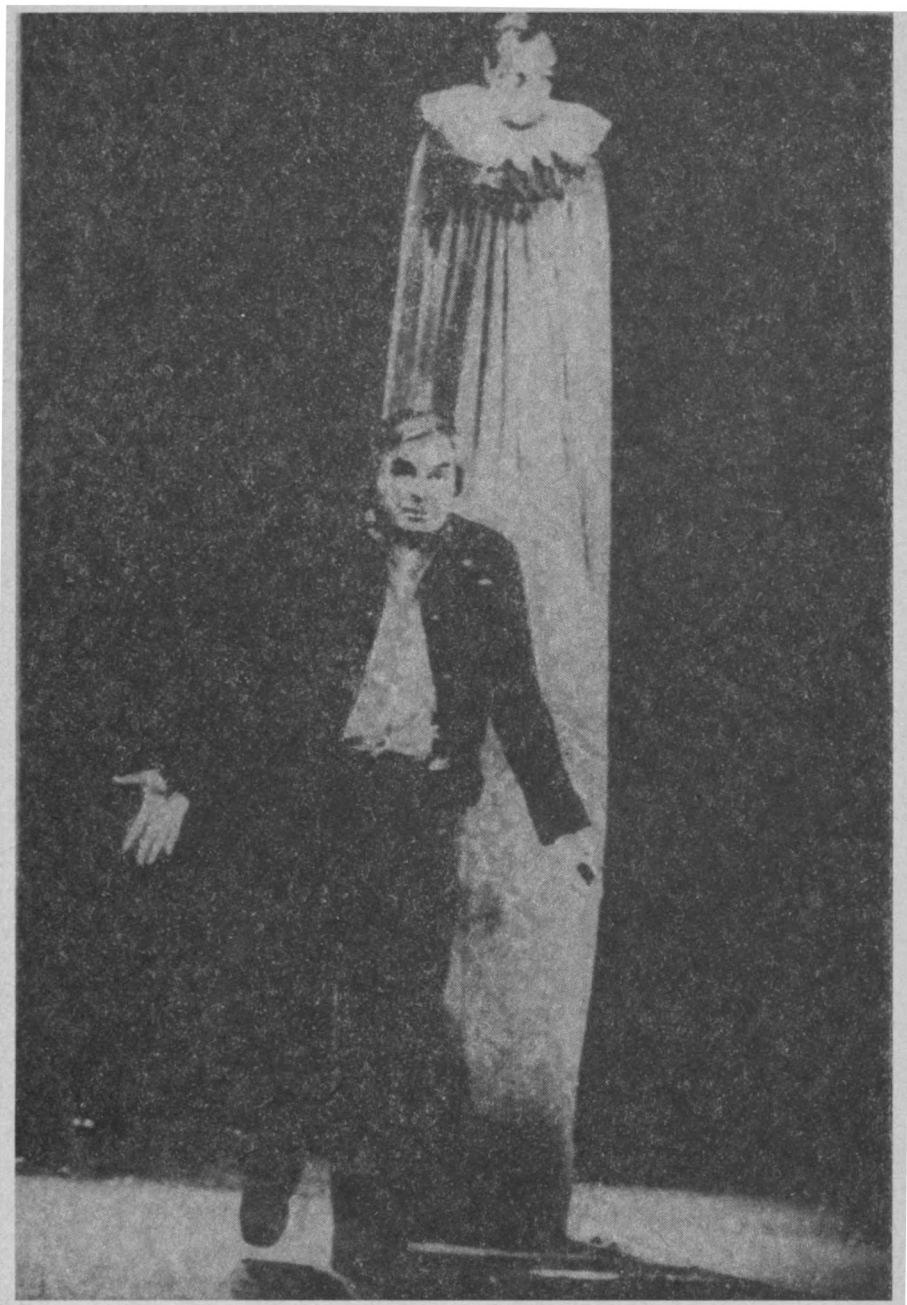
История Театра на Таганке — одна из самых славных, можно сказать, героических и вместе с тем печальных страниц истории русской сцены, ищущей выход к свободному творчеству в условиях несвободы. Возвращаясь мыслями к уроку Таганки, видишь, что театр кончился, собственно, не тогда, когда его покинул Любимов, высказав в Лондоне правду о том, что не дает возможность свободно работать художнику в советской стране и тем самым закрыв себе путь назад, к своим актерам, на свою родину. И не тогда, по-моему, кончилась Таганка, когда в ее стены пришел другой режиссер, принадлежавший к иной театральной школе, но равный Любимову по таланту и столь же преданный русской сцене.

Театр на Таганке кончился, на мой взгляд, оттого, что и Любимов, и Эфрос окончательно потеряли надежду на то, что их поймут люди, их соотечественники, и актеры и зрители, искалеченные за годы советской власти и нравственно и духовно. Театр на Таганке кончился

тогда, когда и Любимов, и Эфрос, и те, кто шел за ними из их учеников и последователей, потеряли веру в то, что люди оценят их бескорыстный и благородный труд, поймут их поступки, их неизбежные ошибки, просчеты, их радости и страдания, их личные жертвы, принесенные во имя того, чтобы спасти то, что осталось сегодня от великого русского театрального искусства.



Эскиз декорации Д. Боровского к опере А. Берга "Лулу"



На репетиции спектакля "Ревизская сказка".



На репетиции спектакля "Борис Годунов".



Ю. Любимов с семьей за рубежом. 1983 г.



Α. Ξφρος.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛЮБИМОВА

Нет в мире виноватых...

Из Шекспира

I

В неузнаваемой жизни театральной Москвы "Таганка" упорно пытается сохранить свое лицо, каким его помнят коренные москвичи. Тогда, в 60 — 70-х годах, все были влюблены в этот дерзкий, непослушный, новаторский театр.

Но странное дело — чем настойчивее стремление "Таганки" удержаться на своих прежних этических рубежах, принесших ей славу театрального авангарда, тем заметнее теряет она своего зрителя, тем слабее творческий порыв ее актеров и связь с быстро текущей московской жизнью. Театру удалось вернуть на подмостки запрещенные спектакли "застойных" лет ("Бориса Годунова", "Федора Кузькина", "Владимира Высоцкого"), которые принесли радость узкому кругу театралов, но почему-то не стали большим событием в театральной жизни, как ожидалось. Похоже, Москву сегодня трудно удивить вчерашней театральной публицистикой. Может быть, нынче ей вообще не до театра?

Устоявшиеся представления о дружной актерской артели Ю.Любимова, как о театре особой отзывчивости на общественные и художественные перемены, постепенно тают, внушая почитателям его искусства сомнения и тревогу за дальнейшую судьбу Таганки. Все театры в Москве изменились, поменяв репертуар, направление, режиссеров, обновив труппу, некоторые даже сменили свое название и адреса. И только Таганка упрямо держится за свое прошлое — славное, конечно, но все же прошлое!

И вот, дожидаясь замечаний Любимова о книге про его театр, я прогуливаюсь с ним по заснеженным, как в Москве, и залитым солнцем, как в Ялте, дорожкам гарвардского городка, когда, наконец, знаменитый режиссер, щурясь от яркого света, говорит:

— Ну, в общем, знаете, неплохо. В целом, можно считать, получилось... Но, понимаете, чтобы писать о театре, надо хорошо знать его внутреннюю жизнь... Например, вы пишете, что Демидова была занята в "Обмене" Трифонова, а на самом деле в последний момент произошла замена и играла Ульянова. О театре вообще надо писать изнутри, тогда многое видишь по-другому...

Конечно, он был прав и возражать было нечего. Если, разумеется, совет этот не понимать таким образом, что знать надо все, а писать лишь приятное. Дело в том, что когда критик выходит за рамки готового спектакля и пытается проникнуть в театральную кухню, в мир за кулисами, где многое обстоит далеко не так идеально, как кажется из зрительного зала, очень легко потерять чистый критерий — спектакль и поддаться сторонним эмоциям. Вполне возможно, ты избежишь таких досадных накладок, как в вышеприведенном примере с Демидовой, но рискуешь увидеть многое другое, о чем потом пожалеешь: "ах, лучше бы не знать". А не знать уже не можешь.

Как писать о театре — "изнутри" или "со стороны" — вопрос не простой и зависит, прежде всего, от самого критика. По мне — одно не исключает другого. И все-таки, к совету Любимова стоило прислушаться и уделить больше внимания внутренней жизни театра, пусть с риском вызвать тем самым чье-либо неудовольствие.

"Таганка" создана Юрием Любимовым в трудные годы, выпестована им, связана с мировой славой его имени, но накануне ее двадцатилетия основатель театра был разлучен со своим детищем по драматическому стечению обстоятельств, при активном содействии властей, видевших в нем возмутителя спокойствия. Режиссер был лишен советского гражданства после его беспрецедентной критики невежественных чиновников от искусства в иностранной печати, когда он работал за границей. Шесть долгих лет коллектив актеров вел беспрецедентную в истории советского театра борьбу за возвращение своего учителя.

И вот он вернулся к сохранившим верность ученикам, но теперь в качестве режиссера-гастролера, который предпочитает работать по временному контракту, сегодня — здесь, завтра — там. Безусловно, это внутреннее дело Любимова и театра на Таганке, никто не уполномочен осуждать такой вид отношений в сложном театральном хозяйстве. Но вместе с тем нельзя не заметить, что к радости учеников от возвращения учителя примешалось ныне и какое-то новое чувство. Что-то изменилось — и весьма существенно — в прежних связях между Мастером и подмастерьями, которым пришла пора тоже выбиться в мастера.

По моим наблюдениям, главные перемены на Таганке происходят сегодня от изменившегося нравственного и творческого климата в самой актерской компании. Множество бурь и разных ветров пронеслось над много вынесшим театром, горделиво вознесшим новые краснокирпичные стены на Таганской площади. Много сложных проблем решено и дипломатично улажено, кроме, пожалуй, одной — наи-

важнейшей, вобравшей в себя клубок болезненных противоречий. Это — проблема главного режиссера — "худрука", именно, конечно, Любимова. Вернулся он или не вернулся в Москву? Хочет или не хочет взять в руки бразды правления, возглавить актерский коллектив, восстановить нарушенный ритм работы, расширительную дисциплину, дух творчества? Каковы задачи театра в бурные перестроечные времена, которые былая Таганка в немалой степени предвосхитила, трудолюбиво высевая на узкой полоске своей старой сцены семена гласности и неприятной правды в самые глухие годы?

Никто не знает ответа на эти вопросы, начиная, по-видимому, с самого Юрия Петровича. Театр постарался многое сделать для него с тем, чтобы все вернулось на круги своя и мог бы он напоследок спокойно работать на родине, со своими актерами, на родном языке. Без языка Любимов на чужой сцене — признаемся в том — не совсем тот Любимов, каким он вошел или войдет в историю русского, да и европейского театра.

Но Любимов молчит о том, что сегодня всех волнует. Отработал честно по контракту, вспомнил московское хлебосольство, пожал аплодисменты, гостеприимство, славу и укатил в Лондон, Штутгарт, еще куда-нибудь выполнять очередной договор. Вернется ли на сей раз? Наверное, вернется. Поди, не так уж сладко, между нами говоря, мытариться мытарем по иностранным подмосткам, имея такую разговорную профессию. Навык работы с переводчиком у него большой и, по его же словам, дает даже известное преимущество — "нет лишней говорильни, экономим время", — но наедине с собой неужто не признается, что в его профессии не все доступно переводу.

Тот, кто следил за постановками Любимова за рубежом, не раз убеждался, что с иноязычными актерами даже высшего класса, какими являются англичане, Любимов не пошел дальше копирования однажды уже созданного на родной сцене, наработанного со своими, русскими актерами, по их шкале ценностей, по-русски. Ничего сколь-нибудь существенно нового с актерами другой школы, с публикой, воспитанной на другой культуре, на чужом языке, он за прошедшие годы на сцене драматической не создал. Да это и невозможно за те 7-8 недель, которые обычно отводятся иностранным контрактом: выдай премьере, хоть расшибись — абонементы проданы, актеры связаны другими договорными сроками, отыграли свое и разбежались. Не то, что в Москве, где можно репетировать годами: государство все спишет...

Молчит Любимов, молчат и актеры Таганки. Обманутые в своих ожиданиях, уставшие от интриг с советскими чиновниками от искусства, ликовавшие еще год назад, когда увидели, что их борьба за возвращение своего учителя вдруг увенчалась полной, казалось бы, победой, и Он, наконец, вернулся из изгнания живой, даже помолодевший, эти самые актеры ныне, когда приближается время очередного расставания, обескуражены разрушенными надеждами и новой неизвестностью: как будет дальше?

Молчат не потому, что нечего сказать о том, что денно и ночью их волнует, а потому, думается, что бояться спугнуть птицу надежды Гамаюн. Она еще кружит над театром в высоте, но отлетает все дальше и дальше, и неизвестно, как при таком непредвиденном повороте поступать — то ли "опечалиться, то ли осерчать", как пел когда-то Высоцкий.

Таганка, казалось бы, добилась своего, но что-то гложет театр. В чем причина его сегодняшней растерянности, разочарований, порой уныния?

II

В неравнобедренном треугольнике "театр — актеры-режиссер" самый острый, таящий опасные столкновения угол образуется при пересечении сторон "актеры-режиссер". По крайней мере, в русском театре режиссеры приходят и уходят, а актеры — остаются (на западе обычно бывает наоборот). Без актеров нет русского театра. Даже если режиссер не стремится "умереть в актере", как требует Станиславский, а желает показать себя через них, он все равно привязан к ним, как конь к колеснице. Когда нарушается этот закон и режиссер говорит: "театр — это я", искусству грозит беда.

Уж на что велик Станиславский, которого, случалось, обвиняли в режиссерском деспотизме, в неприятии иных взглядов и систем, но и он считал, что обмен идеями и театральными открытиями необходим для нормального развития любого театрального организма, даже такого крепкого и однородного, как МХАТ в его лучшие годы. К.С. приглашал для работы со своими актерами "варягов" и "еретиков": и своего антипода в искусстве символиста Гордона Крэга, и бывшего ученика, а затем отступника от "системы" — изобретателя биомеханики Всеволода Мейерхольда. В самый разгар искусственно раздутого догматиками антагонизма между Станиславским и Мейерхольдом, основатель МХАТа задумывал слить на одной площадке обе школы — "нашу и его": "я ему создаю труппу (переживан. (ия). Он — биомех. (анику) и постановщ. (ик) у меня"¹. Это буквальная цитата из записей К.С. Станиславского середины 30-х годов, когда он мучительно размышлял, уединившись в особняке на Леонтьевском о судьбе своего театра в советские годы. В глазах основателя МХАТа театр терял свои лучшие качества и обнаруживал разложение тем сильнее, чем настойчивее власти провозглашали его искусство эталоном для других. К.С., напротив, видел спасение МХАТа в переливании молодой крови в застоявшийся театральный организм.

В 1938 году, в самый трудный для Мейерхольда период, когда его театр был закрыт, Станиславский, как известно, поручил ему руководство своей оперной студией. Возможно, К.С. пригласил бы его и на основную мхатовскую сцену, если бы к тому времени не отошел от

руководства МХАТа и его отношения с Немировичем-Данченко не испортились окончательно.

Сложности между ними начались давно. Особенно они проявились в сентябре 1917 года, когда актер Станиславский со слезами на глазах отказался выполнять режиссерские указания своего сподвижника, осуществлявшего постановку "Села Степанчиково". Немирович лишил Станиславского его любимой, почти готовой роли Ростанева и передал ее другому исполнителю (Массалитинову). Как поступает Станиславский? Он не предъявляет своих прав, не показывает свою власть — молча подчиняется режиссеру, и авторитет его в театре не только не упал, но возрос. На личном примере К.С. показал, что интересы искусства для него выше персональных амбиций, личных симпатий или антипатий к кому бы то ни было.

Примечательно в нашем случае, что после конфликта с Немировичем Станиславский ни словом не обмолвился ни в печати, ни, тем более, в разговорах с актерами о происшедшем, не склонял имя своего оппонента, обвинившего его в "болезненном самолюбии". В ответ на попытку Немировича объясниться Станиславский ответил ему письмом: "Что касается до самолюбия и, в частности, до "Села Степанчиково", то беда в том, что я очень рад, что не играю и теперь мечтаю только об одном: забыть обо всем, что было, и больше не видеть ничего, что относится к злосчастной постановке"².

Петроградский театрал С.Бертенсон вспоминал в своих мемуарах, что когда год спустя, будучи не в курсе всей этой истории, он поинтересовался мнением Станиславского о "Селе Степанчиково", К.С. ему ответил: "А я, знаете ли, не смотрел той постановки". Таковы были в те времена этические принципы, принятые в среде русской художественной интеллигенции.

Катастрофическое падение нравов в искусстве страны Советов заставило Станиславского в последние годы обратиться к проблеме "артистической этики" с особым вниманием. По его убеждению, этика является "первым условием и девизом" жизни любого художника. К.С. находит для своей мысли классическую формулу: "люби искусство в себе, а не себя в искусстве". Он писал: "...в театре много бацилл, и хороших и очень плохих. Артистическая карьера прекрасна для тех, кто... правильно поймет ее. — А кто не поймет? — Тогда плохо. Она искалечит человека..."³.

Сегодня эта мысль Станиславского звучит актуальнее, чем когда бы то ни было. Не в нехватке талонов по огромной стране истинная беда современного советского театра, а в потере обществом нравственных императивов и, как следствие того, катастрофическом падении нравов в среде театральной.

Как далеко смотрел Станиславский вперед и насколько верен оказался его диагноз, советский театр начал сознавать только сейчас, на исходе 80-х годов, когда со скандалом раскололся легендарный МХАТ и стали пачками покидать его лучшие актеры, когда артисти-

ческая этика была предана забвению и конфликтные ситуации в театральных коллективах приняли оскорбительно обнаженную форму, привели к бесчисленным трагедиям в личных судьбах художников.

На рубеже 70–80-х годов один за другим уходили лучшие, самые активные, честные, в расцвете сил таланты – Василий Шукшин, Лариса Шепитько, Олег Даль. Сгорел совсем молодым, сорвав голос и нервы, не выдержавший перегрузок, Владимир Высоцкий. Его постепенный исход проходил на глазах у дирекции театра и всего коллектива. Тяжело больной, он в последние месяцы играл своего Гамлета с врачом за кулисами, который впрыскивал ему морфий, но никто на Таганке не остановил этой смертельной игры...

Еще через некоторое время нашли мертвым в пустой квартире бесконечно усталого Анатолия Папанова с его знаменитой усмешкой в уголках губ, снисходительно прощающей людям их слабости. Вслед за тем, буквально через несколько дней, Москва выносила из дверей того же театра Сатиры всеобщего любимца, молодого, обаятельно старомодного Андрея Миронова, доигравшего своего Фигаро до последней реплики и скончавшегося на подмостках. А вскоре Ленинград со смешанным чувством горечи и удивления отпевал свою театральную знаменитость – выдающегося режиссера-педагога и общественного деятеля Г.А.Товстоногова, запутавшегося в им же расставленных сетях тщеславия и дипломатии, бескорыстного служения правде в искусстве и корыстной государственной лжи.

Но особым происшествием в театральном мире советского Эльсинора явилась нелепая смерть режиссера А. Эфроса, заменившего Любимова на Таганке после того, как он был изгнан из страны. Исход Эфроса, как и в случае с Высоцким, проходил на глазах и при участии его товарищей по искусству, и ни одна душа не воскликнула: "Остановитесь! Что мы делаем?".

Одичание нравов в театральной среде вызывало изумление. Все видели, что каждый поход Эфроса в театр, сопровождаемый косыми взглядами, враждебными выпадами, оскорбительными эпиграммами по его адресу за кулисами и публично, на театральном "капустнике" в театре "Современник" (авторы-исполнители Смехов и Филатов) – был сопряжен для него с мучениями, приносил вместо творческой радости тягостное ожидание очередной гадости. Загнанный в угол своими актерами, непонятый в своих лучших намерениях, режиссер был сражен черствостью и нетерпимостью коллег по искусству.

Эта смерть явилась полной неожиданностью как для друзей, так и для недругов Эфроса. Даже его наиболее ярые противники сознавали, что игра зашла слишком далеко. Непокойная совесть театра забродила в его стенах после похорон талантливого и яркого режиссера. В театральной Москве бурно обсуждали происшедшее на Таганке, мнения разделились: одни полагали, что после случившегося Любимову еще труднее будет переступить порог театра, другие же, более практичные, предсказывали его скорый приезд.

Нелегко далось Эфросу его решение заменить Любимова на посту худрука в марте 1984-го, когда основатель Таганки оказался за пределами родины. Эфрос мучительно размышлял, взвешивал "за" и "против", делился сомнениями и дома, и в кругу ближайших друзей. Одни из них с пониманием и сочувствием отнеслись к долголетней мечте молодого художника получить, наконец, возможность поработать в собственном театре (последние двадцать лет, как известно, Эфрос занимал скромную должность очередного режиссера в театре на Малой Бронной). Другие, более практичные, — не разделяли его честолюбивые планы и предупреждали о грозящей ему опасности, имея в виду прежде всего современные актерские нравы.

— Надо договориться с этой "бандой"! Иначе может быть плохо... — в грубовато-шутливой форме сказал ему Ефремов.

— Но я уже дал согласие...

— Гляди... — хрипло произнес Ефремов.

Комментируя этот разговор, очевидец его, завлит МХАТа А.Смелянский, высказал мнение, что Ефремов, хорошо понимая Эфроса, исходил из тех трудностей, с которыми сам столкнулся при руководстве МХАТом: сочетать интересы искусства с игрой властей и амбициями труппы — еще никому не удавалось в советских условиях.

Эфрос был не из тех, кто умел дипломатничать в искусстве, тем более с актерами. Это казалось ему унижительным для обеих сторон. Он легкомысленно полагал, что интересы театра — превыше всего, все остальное — проформа, которой можно пренебречь.

В тот несчастный мартовский день, когда Эфрос явился на Таганку со служебного входа в сопровождении ответственного чиновника Управления культуры Моссовета, чья фамилия, по иронии судьбы, была Шадрин, судьба его была предрешена. Впоследствии это дало повод Любимову сочинить блестящий и грустный каламбур: "Не лучший способ входить в театр в сопровождении "человека с ружьем". Имелся в виду главный персонаж пьесы Н.Погодина "Человек с ружьем" тоже по фамилии Шадрин, как и чиновник, официально представивший Эфроса труппе.

Опрометчивый и "неэтичный" с точки зрения обывательской логики поступок Эфроса выставил его в крайне невыгодном свете, независимо от его личных благих пожеланий и дальних художественных планов. Он сильно просчитался, если полагал, что его рискованный поступок будет правильно оценен в коллективе и вызовет понимание общественности. Надо самокритично признать, что и автор этих строк был в первый момент шокирован решением Эфроса занять место основателя Таганки, отказавшегося вернуться на родину в знак протеста против действий советских властей.

Вспомним главные события после отъезда Любимова. Театр надо было спасти, прославленная "Таганка" действительно находилась на

краю гибели. Никто из тех режиссеров, с которыми театр вел неофициальные переговоры, не захотел рисковать своей карьерой и именем. Решился один Эфрос. К его приходу в театре был выброшен лозунг: "Дайте нам умереть самим!" Он звучал тем более абсурдно, что вряд ли кто-нибудь, не исключая Любимова, мог отрицать, что именно Эфрос — наилучшая кандидатура на замещение вакантной должности главы Таганки, и если кто может, кроме Любимова, спасти театр от верной гибели, так это он.

Вопреки слухам, мнения в театре о приходе Эфроса разделились. На самом деле оказалось, что никто на Таганке не хотел и не собирался умирать — ни коммунисты, ни, тем более, беспартийные. В те мартовские дни 1984-го партбюро театра проголосовало за исключение из партии своего бывшего шефа "за деятельность, несовместимую со званием коммуниста" (при одном "против" и одном воздержавшемся). Театр покинули по своей воле трое: художник Д.Боровский, артисты Л.Филатов и В.Смехов (последний не сразу, отыграв премьеру Эфроса "На дне"). Остальные впряглись в театральную упряжку с резвостью застоявшихся коней, благо работы хватало всем: за два неполных сезона при Эфросе театр осуществил пять новых больших постановок. Казало бы...

Похоронили Эфроса, и все закрутилось в обратную сторону. Если быть точнее, то попятное движение в театре началось в тот самый осенний ненастный день 1986-го, когда на Таганку занесло нового вождя с супругой Раисой Максимовной, слывущей покровительницей искусств.

Высокие гости пришли посмотреть премьеру спектакля Эфроса "Мизантроп" по Мольеру, но затем высказали наивное удивление, что на "Таганке" не идут некоторые старые работы Любимова. Начальственный намек был воспринят в театре, как сигнал к изгнанию Эфроса и возвращению в Москву Любимова.

И понеслась губерния...

Буквально на следующий день, 26 октября 1986 г., в театре была составлена петиция (137 или чуть больше подписей) на имя Генерального секретаря ЦК КПСС М.С.Горбачева с просьбой "сделать все возможное, чтобы Юрий Петрович Любимов вернулся домой, в свой театр".

Как поступает в этом случае Эфрос? Передо мной лежит копия этой коллективной петиции вождю. На последней, третьей странице, Эфрос делает собственноручную приписку, которая многое объясняет в его этической позиции по отношению к "Таганке": "Присоединяюсь к просьбе учеников Ю.Любимова помочь ему вернуться, если он сам того желает. Эфрос".

"...если он сам того желает" — зная Эфроса, не умевшего дипломатничать, болезненно взыскательного к себе и к актерам, если дело касалось артистической этики, можем сказать, что этой фразой он выразил все, что думал, принимая свое роковое решение.

Сегодня даже неловко перечитывать публичные обвинения в его адрес, посыпавшиеся тогда на него с разных сторон. Они повторяли, по сути, лживые доводы, сфабрикованные в свое время в Париже от имени видных "представителей русской культуры за рубежом" по инициативе редактора журнала "Континент" В.Максимова. В заявлении, подписанном высоко уважаемыми именами, авторы совсем в духе сталинско-жdanовских времен и в том же стиле наклеили на Эфроса ярлыки "профессионального мародера и цехового штрейкбрехера", "погромщика" и даже "палача" советской культуры. Вероятно, было бы стыдно сегодня и самому Юрию Петровичу перечитывать свое интервью с Н.Горбаневской в журнале "Континент" (номер 44 за 1985 г.), где он сравнивал своего оппонента с "черным кобелем". Все это, разумеется, так или иначе доходило до актеров Таганки, заменяя понятие "артистической этики", как ее понимал Станиславский, чем-то совсем уж непотребным.

Но ветер "гласности" и "демократии" подхватил уже таганковскую кольмагу, возродил многие надежды и соблазны, раскошегарил актерские страсти, сбил рабочий ритм, слаженный с таким трудом, взбаламутил коллектив Таганки, и вот... Эфроса нет, а Любимов за морем-окияном, с ним только телефонная ненадежная связь. Теперь, когда, казалось бы, все зависит от него самого, и можно делать, что душе угодно, он колеблется вернуться "на родное пепелище" и пишет своим актерам утешительное письмо, что, мол, давайте подождем, дорогие, давайте взвесим силы и обдумаем, как быть.

И по-человечески Любимова вполне можно понять. Слишком много испытал и выдюжил этот незаурядный человек, неумолимый труженик и художник-боец, слишком много души, сердца, ума и нервов вложил он в борьбу за выживание своего детища — не пора ли подумать и о себе. Да и жить в Москве, хоть и при Горбачеве, не такой уж сладкий подарок для семейного человека, пожившего на "загнивающем" Западе. Как писал Евтушенко в свое время о любимовском "Галилее": "Он знал, что вернется земля...(Но... у него была семья!)"

С другой стороны, театр — это живой организм, он не может надолго задержать дыхание. На Таганке — разброд и паника. Алла Димидова в Париже на пресс-конференции по поводу гастролей театра в марте 87-го заявляет: "Конечно, мы бы хотели, чтобы он вернулся, поскольку наша карьера начиналась при нем. Но он прежде всего должен решить это для себя". Валерий Золотухин высказался там же еще более определенно: "Лично я чувствую, что Любимов вел себя не совсем честно и правильно в отношении к театру".

" — Значит, ты не хочешь, чтобы он вернулся? — напрямик задает ему вопрос Демидова. — Я не знаю, — признается Золотухин. — Это запутанный вопрос. Мы слышим столько слухов вокруг, что самим трудно судить".

Дело берет в свои сильные руки Губенко — признанный фаворит театра и его новый временный худрук. Вместе с энергичным директором-старожилом Дупаком, верой служившим Таганке 25 лет, они

начинают "пробивную" кампанию на всех уровнях за приезд на родину Любимова, лишённого Указом ВС СССР от 11 июля 1984 г. советского гражданства "за действия, порочащие высокое звание гражданина СССР". Подняты на ноги высокие лица и инстанции, задействована новая пресса, подготовлено общественное мнение Москвы.

И чудо происходит! Неслыханный в советских условиях прецедент создан: "лишенец" с почетом въезжает в Москву, правда, пока что с частным визитом на десять дней и в качестве гражданина Израиля.

В "Московских новостях" появляются сочувственные статьи и фотография, обошедшая зарубежную прессу: на московском сером асфальте лежит, свернувшись калачиком, бездомный пес, а над ним, присев на корточки, склонился в задумчивой позе человек с седой головой, и подпись: "Ю.Любимов в Москве". В трогательной сценке, при всей ее непосредственности, было что-то слишком театральное, как бывает, когда актер, увлекшись, начинает переигрывать, ударяя по самым жалостливым струнам.

Еще через год, в январе 1989-го, Любимов уже с семьей приезжает в Москву для работы на три, а может быть, и четыре, как получится, месяца. Моссовет по ходатайству театра выделяет ему в постоянное пользование государственную квартиру в историческом центре Москвы, театр срочно приводит ее в образцовый порядок, обставляет современной мебелью, находит прислугу... Пусть Любимов, незаконно лишённый советской прописки, уставший от шестилетних скитаний по случайным углам, гостиницам, странам, вздохнет, наконец, с облегчением и почувствует себя с семьей действительно дома.

От него ждут лишь одного: чтобы он занял свой кабинет на Таганке, где все сохранено так, как было при нем — и автографы знаменитых людей на стенах, о которых на Западе поспешили написать, что они безжалостно уничтожены Эфросом, и массивный стол, заваленный книгами и рабочими бумагами, с фигурками Станиславского и Мейерхольда из цветного фарфора. Все ждут от него работы с коллективом, доказавшим свою верность Учителю. Ждут обдумывания планов театра в новых условиях времени, когда все предварительные требования режиссера-основателя Таганки выполнены — все спектакли дозволены, играй что, и как, и с кем хочешь, хоть веди театр на акционерных началах, как было когда-то при молодом Станиславском.

"Юрий Петрович, давайте спокойно посидим, отрешимся от суеты, поговорим как дальше жить, что думаем о репертуаре... Актеры ждут..." — так, или почти так, говорил Губенко, который с самого начала, вступив в должность худрука, объявил, что сам ставить спектакли не будет, так как не считает себя театральным режиссером и только ждет приезда Любимова, чтобы передать ему свой временный пост. Даже стол свой в кабинете худрука он демонстративно поставил, по совету художника Давида Боровского, наискосок от пустующего любимовского стола.

Но предложение обсудить дальнейшие планы не находило особого энтузиазма у другой стороны, разговор каждый раз откладывался — то

сведение старых счетов с директором Дупаком, который, в конце концов, уходит из театра, то бесконечные выступления в Доме ученых, в Клубе кинематографистов, в ТЮЗе, встречи с прессой, телевидение, съемки... Любимов всюду идет нарасхват, а время и силы поджимают.

Нет, прошу правильно меня понять: сух еще порох в его пороховницах и желание есть показать себя прежним страстным Любимовым — режиссером-новатором и борцом с привычной рутинной. Большой художник в нем не иссяк. В святые утренние и дневные часы он, как и прежде, не выходит из репетиционного зала. Изумляешься порой нестарению художнического мастерства и таланта этого двужильного семидесятилетнего человека, одержимого своей трудной и редкой профессией. Она так вошла в его плоть, что пронизывает каждый его жизненный шаг и поступок. Наблюдая за ним поелику возможно, с трудом различишь, когда он "играет", а когда просто живет, пьет свой кофе или кефир, ест борщ, рассказывает анекдоты в компании, уморительно подражая Брежневу — главному антигерою своей Одиссеи. То есть, трудно уловить, где Любимов — обыгрывает очередную мизансцену, а где остается сам собой. Вероятно, это свойство одержимых натур, но у Любимова оно проявляется с особой наглядностью.

За четыре с лишним месяца напряженнейшей жизни в Москве — с начала января до середины мая 1989 г. — он работал как заведенный механизм и с лихвой выполнил все условия заключенного с родным театром контракта. Восстановил две свои старых постановки — "Живого" Б.Можаева и "Бориса Годунова", собрал заслуженные аплодисменты, прекрасную прессу и почести, вчерне закончил новую постановку по "Маленьким трагедиям" Пушкина, отпраздновал 23 апреля двадцатипятилетие своей Таганки.

Юбилей, как мне показалось, прошел не очень весело. В самом начале Любимов предложил почтить минутой молчания память тех, кто не дожил до этой даты: имен, правда, он не назвал, имел ли в виду, кроме Высоцкого, еще и Эфроса, так и осталось тайной. Традиционный "капустник" прошел довольно формально, от былой таганковской непосредственности сохранилось немного. Как-то получилось, что юбилей вылился в чествование одного Любимова, другие же виновники торжества остались в тени.

Между тем, трудный путь Таганки вымощен талантом и усилиями не только ее режиссера, но и всей таганковской актерской артели, особенно тех, кто в ней работает с первого дня. Вечные труженики и поденщики сцены, они давно уже вышли в мастера, кому-то из них пошел нынче пятый, а а кое-кому и шестой десяток лет. Все они понимают, что надо поспешить отыгаться на недолгом актерском веку.

Все в театре — начиная с ведущих актеров и кончая приветливой вахтершей на служебном входе — ждали Любимова, и, кажется, продолжают ждать, не только выполнения контракта, но, понятно, и значительно большего...

В тот юбилейный вечер 23 апреля, в переполненном тесном зале старого здания, где ровно 25 лет тому назад зародилась любимовская

компания, Губенко под аплодисменты зала сказал, что театр надеется, что вскоре восторжествует полная справедливость и Любимову будет возвращено советское гражданство. Это сообщение было воспринято, как уже решенное в верхах дело. И действительно, через несколько недель соответствующий Указ Верховного Совета СССР появился.

Последняя преграда к возвращению Любимова в родной дом была снята.

В мае Ю.П.Любимов вместе с женой Каталин и девятилетним сыном Петей улетели из Москвы.

Гастроль закончилась.

Проблемы Таганки остались...

Прошло еще полгода... Ушел с поста худрука прямо в министры Николай Губенко — первый (после Луначарского) советский министр культуры из деятелей искусств. В театре он некоторое время еще продолжал играть "Бориса Годунова".

До поздней осени 1989 года место худрука на Таганке оставалось вакантным. Нетерпеливо ждали из-за границы Любимова: или — или? Он появился в конце года и на общем собрании труппы, припертый к стене своими актерами, объявил о своем решении. На афишах Таганки вновь появилась, радуя глаз, крупная, жирная строчка: "ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА — Ю.П.ЛЮБИМОВ".

Почему-то вспомнился шекспировский Лир, прозревший истину: "нет в мире виноватых". То было давно... в наш век люди, прозревая, предпочитают говорить: "нет в мире невиновных"...

ПРИМЕЧАНИЯ

ТАГАНКА В НАШЕЙ ЖИЗНИ

1. "Правда" от 29 мая 1977 г.
2. А.Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. В кн.: Русская проза XVIII века, т. 2, М. — Л., 1950, с. 79.
3. Ю. Любимов, "Театр", №4, 1965, с.59.
4. Ю. Трифонов. Дом на набережной. (Энн Арбор: Ардис, 1983), с. 90.
5. Беседа автора книги с Ю.П.Любимовым произошла в Москве в конце мая 1980 г.
6. Ю.Любимов. Сценическая адаптация "Мастера и Маргариты" М.Булгакова (Лондон: Оверсиз Пабליкейшен, 1985), с. 10.
7. Там же, с. 10 — 11.

ЛЮБИМОВ И ЕГО ВРЕМЯ (хроника 1, до Таганки)

1. П.А.Марков. О театре, т.4. М., "Искусство", 1977, с. 568.
2. Б.Пастернак. Стихотворения и поэмы. М. — Л., 1965, с. 463.
3. Youri Liobimov avec la collaboration de Marc Dondey, *Le feu sacre* (Paris: Fayard, 1985).
4. Ю.Олеша. Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей. В кн.: Yu. Olesha. *Selected Stories* (Letchworth—Herts—England: Bradda Books LTD, 1974) p. 41—42.
5. Ю.Трифонов. Юрий Любимов. "Театр", №9, 1977, с. 52 — 53.
6. Жизнь и творчество К.С.Станиславского. Летопись. Том 4, М., ВТО, 1976, с. 440.
7. Постановление о ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда. "Театр", №1, 1938, с. 5.
8. Жизнь и творчество К.С.Станиславского, цит.соч., с. 508 — 509.
9. П.А.Марков, цит.соч., с. 569.

10. С.Волков. Разговор с Юрием Любимовым (август 1973 г.), "Семь дней" (Нью-Йорк), №17, 1984, с. 7–12.
11. Об одной антипатриотической группе театральных критиков. "Правда", 28 января 1949 г.
12. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. М., "Искусство", т. 2, 1961, с. 424.
13. С.Волков, цит.соч., с. 10.
14. П.А.Марков, цит.соч., с. 569.
15. "The Crosses Yuri Lyubimov Bears," *Times*, London, September 5, 1983, p. 13.
16. Из беседы автора книги с Ю.Любимовым 24 марта 1986 г. в Гарварде.
17. Интервью с Ю.П.Любимовым Н.Горбаневской, "Континент", №44, 1985, с. 415.
18. Там же.

НА СЦЕНЕ И В ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ

1. Вас. Аксенов. Театральная вешалка. "Панорама", 20 января 1984.
2. Интервью с Ю.Любимовым корреспондента Би-Би-Си З.Зинника, "Семь дней" (Нью-Йорк), №3, 1983, с. 15.
3. По свидетельству В.Енютинной. В кн.: Вера Енютина. Роли и жизнь (Монте-рей, 1985), с. 102.
4. Здесь и далее цитирую по публикации Максудова: "Две встречи Н.С.Хрущева с представителями творческой интеллигенции" (декабрь 1962 и март 1963 г.), "СССР: Внутренние противоречия" (Нью-Йорк), №6, 1982, с. 180–206.
5. А.Аникст. Зрелище необычайнейшее. "Театр", №7, 1965, с. 29.
6. Вас. Аксенов. Театральная вешалка. "Панорама", там же, с. 15.
7. Л.А.Окунь. Озорные чудеса (публикация А.Гершковича). "Страна и мир" (Мюнхен), №12, 1984, с. 69–74.
8. О жизни и творчестве Л.В.Варпаховского. В кн.: Л.Варпаховский. Наблюдения, анализ, опыт. М., ВТО, 1978.
9. Булат Окуджав. Мы рано повзрослели. Венгерский еженедельник "Илет иш иродалом" (E'let es irodalom), 9 декабря 1983 г. См. также: Александр Гершкович. Необычное интервью Булата Окуджавы. "Обозрение" (Париж), №8, 1984, с. 23–25.
10. Здесь и далее цитирую по кн.: Федор Абрамов. Деревянные кони. Лениздат, 1979, с. 12 и далее.
11. Точки над "i". "Литературная газета", 8 марта 1978 г.
12. К.Рудницкий. Приключение идей (Достоевский на московской сцене конца 70-х – начала 80-х гг.). В кн.: Достоевский и театр, сборник статей. Л., "Искусство", 1983, с. 440 и далее.
13. А.П.Чехов. Три сестры. Полное собрание сочинений и писем. том XI, М., ОГИЗ, 1948, с. 303.

ТАГАНКА И ВЫСОЦКИЙ

1. Алла Демидова. Высоцкий – Гамлет. "Юность", №6, 1982, см. также ее статью "Роли и годы", "Литературное обозрение", №1, 1983, с. 89–93.

2. О посмертной судьбе В.Высоцкого см. подробнее в публикациях автора книги: Последняя роль Владимира Высоцкого. "Обозрение" (Париж), №2, 1982; После Высоцкого. "Новое русское слово" (Нью-Йорк), 1 августа 1984 г.; День рождения свободного искусства. "Русская мысль" (Париж), 7 февраля 1985 г.; Мы не умрем мучительной жизнью. "Новое русское слово" (Нью-Йорк), 25 июля 1985 г.
3. Самуил Рахлин — известный датский киножурналист, автор фильма "Владимир Высоцкий" (1981 г.).
4. Алма Лоу — профессор Нью-Йоркского Сити-университи, переводчица многих пьес, известный популяризатор советского театра в США, автор ряда статей о Театре на Таганке, в частности: Alma Law. "The Trouble with Lyubimov", *American Theater*, April 1985, p. 6—11.
5. Nicholas Rzhevsky. "Adapting Drama to the Stage: Lyubimov's Boris Godunov", *Slavic and East European Arts*, Special Issue, Vol. 3, No. 1., Winter-Spring 1985, p. 171.
6. Здесь и далее цитирую по изданию: Владимир Высоцкий. Песни и стихи. В двух томах (Нью-Йорк: издательство "Литературное зарубежье", 1981. Главный редактор Борис Берест, составитель — Аркадий Львов, консультант — Р.Рублев. том 1 — 384 стр., том 2 — 384 стр.). Это наиболее полное издание сочинений В.Высоцкого как на родине поэта, так и за границей, включает более 600 песен и стихотворений поэта, а также его прозу и воспоминания друзей, тогда как в советском издании первой посмертной книги песен В.Высоцкого всего 140 названий (см. Владимир Высоцкий. Нерв. М., "Современник", 1981, 237 стр. Составитель — Р.Рождественский).
7. Н.Крымова. О Высоцком. "Аврора" (Ленинград), №7, 1983, с. 100.
8. В.Высоцкий. Песни и стихи, т. 1, с. 88.
9. Eldar Riazanov, "Stenographic Report of Speech at the Plenary Session of the Film-Makers Union of the USSR, December 2, 1980," in *Motion Pictures in the USSR, 1972—1982* by Val. S. Golovskoy, as told John E. Rimberg, with the assistance of Steven P. Hill (Ann Arbor: Ardis, 1985), p. 251. (Цитирую в переводе с английского по рукописи с любезного разрешения Вал. Головского.)
10. Юрий Трифионов. Слово прощания. В кн.: В.Высоцкий. Песни и стихи, т. 2, с. 251.

КОНЕЦ ТАГАНКИ

1. В.Э.Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая. М., "Искусство", 1968, с. 571.
2. Любовь Руднева. Поиски и открытия. В кн.: Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М., ВТО, 1978, с. 408.
3. А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Том пятый. Л., "Наука", 1978, с. 195—196.
4. Из архива автора.
5. Из беседы автора книги с Ю.П.Любимовым 24 марта 1986 г. в Гарварде (США).
6. *Art under Bulldozers (The Blue Book)*, edited by Alexander Gleser (London: Overseas Publications Interchange), 1976, p. 1.
7. Сахаровские слушания. Четвертая сессия. (Лиссабон: 1983 г. Оверсиз Паб-ликейшн Интерчендж, 1986) — цит. по статье Семена Резника (отв. редактор книги) в "Новом русском слове", 8 февраля 1986 г.

8. Ссылка на этот разговор дана в интервью Ю.Любимова лондонскому корреспонденту журнала "Страна и мир" М.Филлимор 17 февраля 1984 года, см. "Страна и мир", №1, 1984, с. 131.
9. Юрий Зубков. Время и театр. М., "Знание", 1971, с. 104.
10. Альгис Жюрайтис. В защиту "Пиковой дамы". "Правда", 11 марта 1978 г.
11. О нечистоплотности этой истории говорит, между прочим, тот факт, что статью А.Жюрайтиса в "Правде" даже не включили в "Летопись газетных статей", где обычно учтены все газетные публикации — см. "Летопись..." № 17 за 1978 г.
12. Газета "Унита" от 6 апреля 1975 г.
13. К.У.Черненко. Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы в партии. "Правда" от 15 июня 1983 г.
14. Н.В.Гоголь. Собрание сочинений в шести томах. М., 1949, том 5, с. 59.
15. К.У.Черненко. цит. соч.
16. Там же.
17. "The Crosses Yuri Lyubimov Bears," *Times*, London, September 5, 1983, p. 13.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЛЮБИМОВА

1. Жизнь и творчество К.С.Станиславского. (Летописи И.Виноградской), т. 3, М., 1973, с. 69.
2. "Летопись...", т... 6 с.
3. Там же.

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА НА ТАГАНКЕ. 1964—1984.

1964, 23 апреля. *Добрый человек из Сезуана*, Бертольт Брехт. перевод Ю.Юзовского и Е.Ионовой, перевод стихов — Б.Слуцкого. Художник — Б.Бланк. Музыка Б.Хмельницкого и А.Васильева. Постановка Ю.Любимова. Заняты актеры: Э.Славина, Б.Хмельницкий, В.Золотухин, Р.Джабраилов, В.Высоцкий и др. (Спектакль идет до сегодняшнего дня).

1964, 14 октября. *Герой нашего времени*, по М.Лермонтову. Инсценировка Н.Эрдмана и Ю.Любимова. Художник В.Доррер. Музыка М.Таривердиева. Постановка Ю.Любимова. В главной роли Н.Губенко. (Спектакль прошел менее сезона).

1965, 2 февраля. *Антимирь*, стихи А.Вознесенского. Художник Э.Стенберг. Музыка Б.Хмельницкого, А.Васильева, В.Высоцкого. Постановка Ю.Любимова. Режиссер П.Фоменко. (Спектакль шел много сезонов подряд).

1965, 2 апреля. *Десять дней, которые потрясли мир*, по Джону Риду. Сценическая композиция Ю.Любимова, Ю.Добро-нравова, И.Добровольского, С.Каштеляна. Художник — А.Тарасов. Музыка Н.Каретникова. Хореограф — Н.Авалиани. Тексты песен Брехта, Блока, Тютчева, Высоцкого и др. Занята вся труппа. Постановка Ю.Любимова. (Спектакль идет до сегодняшнего дня.)

1965, 4 ноября. *Павшие и живые*, сценическая композиция Д.Самойлова, Б.Грибанова, Ю.Любимова. Стихи Вл.Маяковского, Н.Асеева, М.Светлова, А.Твардовского, Мих.Кульчицкого, П.Когана, Вс.Багрицкого, С.Гудзенко и др. Художник — Ю.Васильев. Музыка Д.Шостаковича. Постановка Ю.Любимова. Режиссер П.Фоменко. (Спектакль идет до сегодняшнего дня.)

1966, 17 мая. *Жизнь Галилея*, Бертольт Брехт. Перевод Льва Копелева. Художник — Э.Стенберг. Музыка Д.Шостаковича, Б.Хмельницкого, А.Васильева. Постановка Ю.Любимова. (Спектакль шел до 1980 г.)

1967 (точная дата премьеры не установлена). *Дознание*, Петер Вайс. Перевод Льва Гинзбурга. Постановка П.Фоменко. Режиссер Л.Эйдлин. Художники А.Великанов, П.Фоменко. В главной роли Н.Губенко. (Спектакль прошел один сезон и был снят по цензурным соображениям.)

1967, 16 мая. *Послушайте!* В.Маяковского. Художник — Э.Стенберг. Композитор Э.Денисов. Постановка Ю.Любимова. В спектакле участвуют артисты Ф.Антипов, И.Бортник, И.Дыховичный, Р.Джабраилов, Т.Жукова, В.Золотухин, М.Полицеймако, З.Славина, В.Смехов, А.Сабинин, Ю.Смирнов, Б.Хмельницкий, В.Шаповалов, Н.Шацкая и др. (Спектакль идет до сегодняшнего дня.)

1967, 17 ноября. *Пугачев*, С.Есенина. Интермедии Н.Эрдмана. Художник — Ю.Васильев. Музыка И.Буцко. Постановка Ю.Любимова. Режиссер Б.Глаголин. В главных ролях Н.Губенко и В.Высоцкий. (Спектакль шел много сезонов подряд.)

1968 (точная дата не установлена). *Из жизни Федора Кузькина (Живой)*, по повести Б.Можаева. Инсценировка Ю.Любимова. Художник — Д.Боровский. Музыка Э.Денисова. Постановщик-режиссер Юрий Любимов. В главной роли — В.Золотухин. (Выпуск спектакля был запрещен по личному указанию министра культуры СССР Е.А.Фурцевой, а затем П.Демичева.)

1968, 14 ноября. *Тартюф*, Ж.-Б.Мольер. Перевод Мих. Донского. Оформление Мих.Аникста, С.Бархина. Постановка Ю.Любимова. В главных ролях — Ф.Антипов, А.Демидова, В.Смехов, В.Соболев (Тартюф), З.Славина и др. (Спектакль идет до сегодняшнего дня.)

1969, 23 мая. *Мать*, М.Горький. Инсценировка Ю.Любимова и Б.Глаголина. Художник Д.Боровский. Композитор Ю.Буцко. Постановка Ю.Любимова. Режиссер Б.Глаголин. Участвует вся труппа, в главных ролях — З.Славина (Ниловна), И.Бортник (Павел Власов), В.Золотухин (Андрей Находка). (Спектакль идет до сегодняшнего дня.)

1969, 4 декабря. *Час пик*, Е.Ставинский. Инсценировка В.Смехова. Художник Д.Боровский. Постановка Ю.Любимова. Режиссер А.Буров. В главных ролях: В.Смехов, И.Кузнецова, Р.Ронинсон. (Спектакль идет по сей день.)

1970, 18 сентября. *Что делать?* Н.Чернышевского. Композиция и постановка Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Композитор Ю.Буцко.

1971, 6 января. *А зори здесь тихие...* Б.Васильева. Инсценировка и режиссура Ю.Любимова, Б.Глаголина. Художник — Д.Боровский.

1971, 29 ноября. *Гамлет*, В.Шекспира. Перевод Б.Пастернака. Художник Д.Боровский. Музыкальное оформление Ю.Буцко. Постановка Ю.Любимова. В главных ролях: В.Высоцкий, А.Демидова, В.Смехов, Б.Хмельницкий и др. (Последний спектакль состоялся 13 июля 1980 г.).

1972, 18 декабря. *Под кожей статуи Свободы*, Е.Евтушенко. Композиция Ю.Любимова, Б.Глаголина, А.Васильева, В.Смехова, Л.Филатова. Постановка Ю.Любимова. Художник Д.Боровский.

1973, 2 апреля. *Товарищ, верь...* А.Пушкина. Пьеса Л.Целиковской и Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Музыкальное оформление Г.Пятигорского, Ю.Буцко, И.Дыховичного. Постановка Ю.Любимова. (Спектакль шел несколько сезонов.)

1974, апрель. *Бенефис*, по пьесам А.Островского "Женитьба Бальзамина", "Гроза", "Без вины виноватые". Композиция Б.Глаголина, А.Вилькина. Художник Э.Стенберг. Музыка Н.Сидельникова. Постановка Ю.Любимова. (Спектакль не был включен в репертуар.)

1974, 16 апреля. *Деревянные кони*, Ф.Абрамова. Художник Д.Боровский. Композитор Н.Сидельников. Режиссеры А.Вилькин, Б.Глаголин. Постановка Ю.Любимова. В главных ролях: А.Демидова, З.Славина, Т.Жукова, И.Бортник. (Спектакль идет по сей день.)

1975, 30 июня. *Вишневый сад*, А.П.Чехова. Художник В.Левенталь. Музыкальное оформление Г.Пятигорского. Режиссер-постановщик А.Эфрос. В главных ролях: А.Демидова, В.Высоцкий, Т.Жукова, В.Золотухин и др. (Спектакль идет до сегодняшнего дня.)

1975, июль. *Пристегните ремни*. Сценическая композиция Г.Бакланова и Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Музыка Л.Ноно. Постановка Ю.Любимова. (Спектакль не удержался в репертуаре.)

1976, 21 апреля. *Работа есть работа*, пантомима с песнями Булата Окуджавы. Постановка Ю.Любимова. Педагог по пластике И.В.Бурова. В ролях: А.Чернова и Ю.Медведев. Гитара Д.Межевич. (Спектакль шел до 1980 г.)

1976, июнь. *Обмен*, Ю.Трифорова. Инсценировка Ю.Трифорова и Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Музыка Э.Денисова. Постановка Ю.Любимова. В ролях: Л.Филатов, А.Вилькин, И.Ульянова. (Спектакль идет по сей день.)

1977, 6 апреля. *Мастер и Маргарита*, М.Булгакова. Сценическая композиция В.Дьячина и Ю.Любимова. Художники М.Аникст, С.Бархин, Д.Боровский, Ю.Васильев, Э.Стенберг. Композитор Э.Денисов. Постановка Ю.Любимова. Режиссер А.Вилькин. В главных ролях: Д.Щербаков, Н.Шацкая, А.Трофимов, В.Смехов, И.Дыховичный, З.Славина, А.Сабинин, М.Лебедев, Р.Ронинсон и др. (Спектакль был в репертуаре до 1984 г.)

1977, 6 октября. *Перекресток*, В.Быкова. Инсценировка В.Быкова и Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Постановка Ю.Любимова. Режиссер Б.Глаголин. Композитор С.Губайдулина. (Спектакль не был включен в репертуар по неизвестным причинам.)

1978, 8 марта. *В поисках жанра*. Композиция Ю.Любимова, В.Высоцкого, В.Золотухина, Л.Филатова, Д.Межевича. Художник Д.Боровский. Ведущий спектакля В.Высоцкий. Постановка Ю.Любимова. (Спектакль не был включен в репертуар по неизвестным причинам.)

1978, май. *Ревизская сказка*, Н.В.Гоголя. Сценическая композиция Ю.Любимова. Художник Э.Кочергин. Композитор А.Шнитке. Дирижер — Геннадий Рождественский. Постановка Ю.Любимова. Режиссер — Б.Глаголин. В спектакле заняты артисты: И.Андреев, Ф.Антипов, И.Бортник, А.Граббе, А.Давыдов, А.Зайцев, В.Смехов, Ю.Смирнов и др. (Спектакль шел до 1984 г.)

1979, 12 февраля, *Преступление и наказание*, Ф.М.Достоевского. Сценическая композиция Ю.Карякина. Художник Д.Боровский. Композитор Э.Денисов. Постановка Ю.Любимова. Режиссер Ю.Погребничко. В главных ролях: А.Трофимов (Раскольников), В.Высоцкий (Свидригайлов), Р.Джабраилов (Мармеладов), Э.Славина (Катерина Ивановна) и др. (Спектакль шел до 1984 г.)

1979, 20 декабря. *Турандот, или Конгресс обелителей*, Б.Брехт. Перевод И.Фрадкина. Художник Д.Боровский. Музыка А.Шнитке. Постановка Ю.Любимова. Режиссер Э.Кучер. (Спектакль был в репертуаре недолго, снят по цензурным соображениям.)

1980, 12 июня. *Дом на набережной*, Ю.Трифонов. Инсценировка Ю.Трифорова и Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Композитор Э.Денисов. Постановка Ю.Любимова. Режиссер Б.Глаголин. В главных ролях: В.Смехов, В.Золотухин, И.Бортник, Ф.Антипов, Р.Джабраилов, Г.Власова, Л.Штейнрайх, А.Сабинин. (Спектакль был снят с репертуара в 1984 г. по цензурным соображениям.)

1980, 24 декабря. *Надежды маленький оркестрик*, три одноактных пьесы А.Володина, С.Злотникова и Л.Петрушевской. Художник Д.Боровский. Постановка Ю.Любимова. Режиссер С.Арцибашев. (Спектакль идет по сей день.)

1981, 27–28 июля. *Владимир Высоцкий*. Сценическая композиция Ю.Любимова при участии всей труппы театра. Художник Д.Боровский. Постановка Ю.Любимова. В спектакле заняты все ведущие артисты театра. (Спектакль был запрещен Министерством культуры СССР.)

1981, октябрь. *Три сестры*, А.П.Чехова. Художник Ю.Кононенко. Композитор Э.Денисов. Режиссер Ю.Погребничко. Постановка Ю.Любимова. (Спектакль шел до 1984 г.)

1982, начало декабря. *Борис Годунов*, А.Пушкина. Художник и постановщик Ю.Любимов. Хормейстер и композитор Д.Покровский. Ху-

дожник Д.Боровский. В спектакле заняты ведущие актеры труппы. (Спектакль запрещен по распоряжению Министерства культуры СССР.)

1984, конец декабря. *На дне*, М.Горького. Художник Ю.Васильев. Постановка А.Эфроса. Режиссер Б.Глаголин. В спектакле заняты И.Бортник, В.Золотухин, З.Славина, О.Яковлева, М.Полицеймако, Т.Жукова, А.Трофимов, Р.Джабраилов, Н.Сайко, Ю.Смирнов, В.Семенов и др.

Александр Гершкович
Театр на Таганке

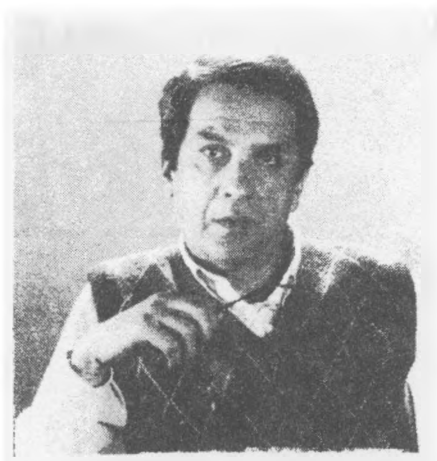
Фотографии А. Стернина
Редактор Ю. Маринова

Тир. 10 000
Подписано в печать 31.05.93.
«Солярис», 1993
107370, Москва, а/я 3.

Формат 60×88/16
Заказ № 183

Диапозитивы изготовлены ТОО «Внешсигма»

Отпечатано в Московской типографии № 4 Минис-
терства печати и информации РФ. 129041, Москва,
Б. Переяславская, 46.



Александр Гершкович — литературный и театральный критик, историк культуры. Автор ряда книг и статей о русском и венгерском театре, среди них — "Поэтический театр Петефи", М., 1970г., "Михаил Жаров", М., 1976, "Очерки театральной жизни Венгрии", М., 1979 и др. Две его книги о венгерской культуре опубликованы в Будапеште в 1979 и в 1980-м.

Автор родился в Москве, участвовал во второй мировой войне, был фронтовым корреспондентом. Окончил Литературный институт им. Горького при СП СССР в 1949 году, аспирантуру ГИТИСа — в 1955-м, работал научным сотрудником Института истории искусств (до 1971 г.) и Института славяноведения АН СССР (до 1979 г.).

Эмигрировал из СССР в 1981 году, с 1982-го — научный сотрудник Русского исследовательского центра при Гарвардском университете (США). Активно печатался в американской и зарубежной русскоязычной прессе.

Умер в Бостоне в 1992 г.

