

СЕРИЯ • АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ •

Юрий ЛЮБИМОВ

Режиссерский
метод

ОЛЬГА МАЛЫЦЕВА

Золотой фонд
актерского
мастерства



Ольга Мальцева
Юрий Любимов.
Режиссерский метод

Текст предоставлен издательством

<https://litres.ru/433382>

Юрий Любимов. Режиссерский метод: АСТ; Москва; 2010

ISBN 978-5-17-067080-2

Аннотация

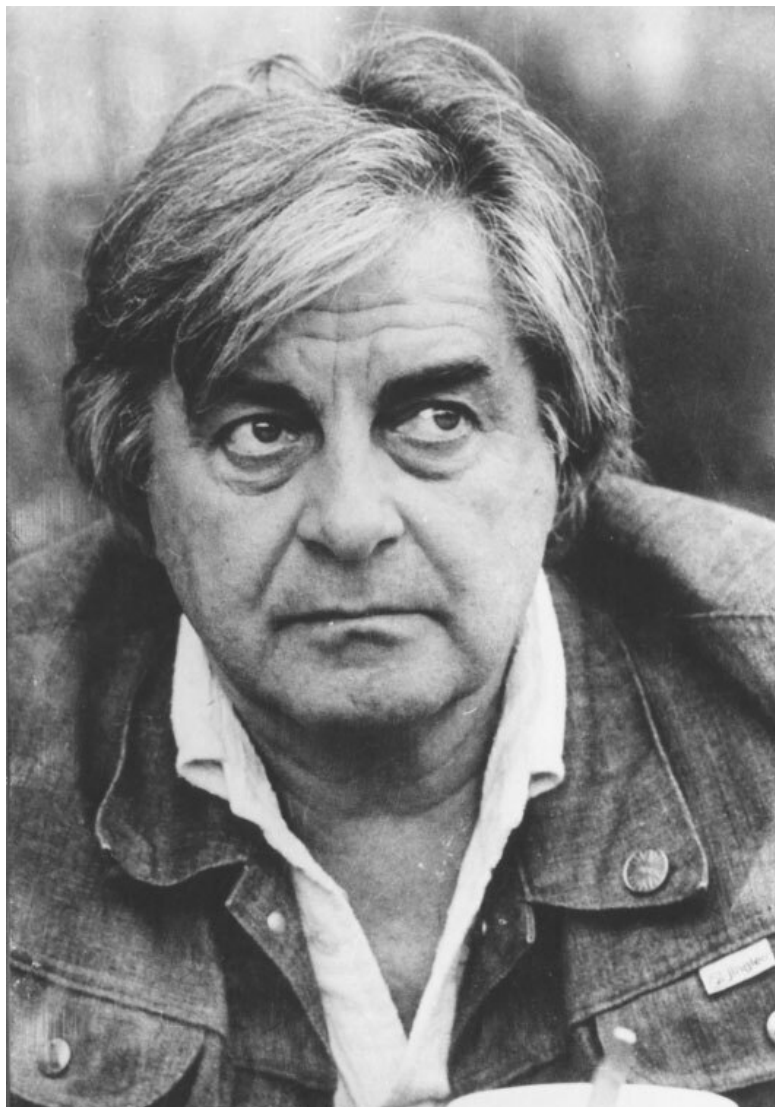
Книга посвящена искусству выдающегося режиссера XX–XXI веков Юрия Любимова. Автор исследует природу художественного мира, созданного режиссером на сцене Московского театра драмы и комедии на Таганке с 1964 по 1998 г. Более 120 избранных фотографий режиссера и сцен из спектаклей представляют своего рода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

2-е издание.

Содержание

От автора	6
Начало...	13
«Добрый человек из Сезуана» – генетический код художественного мира Таганки	14
Первый спектакль и эстетика театра	14
Знаки условности	16
Конец ознакомительного фрагмента.	18

**Ольга Мальцева
Юрий Любимов.
Режиссерский метод**



От автора

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Санкт-Петербург

Ольга Мальцева

Начало...



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

Первый спектакль и эстетика театра



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

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

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

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

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

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

Знаки условности

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

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

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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