

A black and white portrait of a young man with dark, wavy hair, wearing a suit, white shirt, and tie. He is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. The background is a plain, light color.

Элла
Михалёва

Юрий
ЛЮБИМОВ
в зеркале
Вахтанговской
сцены

**ЮРИЙ
ЛЮБИМОВ**

в зеркале
Вахтанговской
сцены

В зеркале
Вахтанговской
сцены



Издание Государственного академического театра
имени Евг. Вахтангова

Элла
Михалёва

ЮРИЙ ЛЮБИМОВ

в зеркале Вахтанговской сцены

Издательство «Театралис»
Москва
2019

УДК 792.2.071(470-25)

ББК 85.334.3(2)6

М 69

Михалёва Э. Е.

Юрий Любимов в зеркале Вахтанговской сцены —
М. : Театралис, 2019. — 240 с. : ил.

Настоящее издание продиктовано необходимостью восполнить недостаток сведений о раннем периоде творчества российского режиссера-реформатора Ю. П. Любимова. Этот период неразрывно связан с театром им. Евг. Вахтангова. Сначала с Вахтанговской школой, где он обучался актерскому ремеслу у выдающихся мастеров сцены — прямых учеников Е. Б. Вахтангова, а затем непосредственно с театром, где служил актером с довоенного времени до начала 60-х гг. XX века. Именно в эти годы сложились и отшлифовались театральные и теоретические взгляды Ю. П. Любимова, предуготовившие режиссерскую практику мастера и рождение его Театра на Таганке. Публикуемые материалы позволяют проследить не только актерский опыт Ю. П. Любимова, но и круг его театральных интересов, предпочтений и отрицаний. А также тесную творческую взаимосвязь школы и самой творческой среды Вахтанговского театра и режиссерского метода Ю. П. Любимова.

ISBN 978-5-902492-46-7

© Михалёва Э. Е., тексты, 2019

© Осенева А. Б., дизайн, 2019

© Государственный академический театр
имени Евг. Вахтангова, 2019

© Издательство «Театралис», 2019

Эта работа не могла бы состояться вне стен Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова и доброго участия многих людей:

Заслуженного артиста России **Евгения Евгеньевича Федорова**, одного из старейших актеров театра, поделившегося с автором бесценными воспоминаниями; **Ирины Леонидовны Сергеевой** и **Мargarиты Рахмаиловны Литвин** — блистательных экспертов и хранительниц вахтанговской истории; театроведа **Валентины Борисовны Федоровой**; заместителя директора театра по репертуару и работе со зрителями **Антонa Александровича Прохорова**; режиссера, заслуженного артиста России **Рубена Евгеньевича Симонова**; профессора, доктора искусствоведения **Дмитрия Владимировича Трубочкина**, советы которого явились для автора большим подспорьем; особая признательность директору театра им. Евг. Вахтангова **Кириллу Игоревичу Кроку**, создавшему идеальные условия для работы и оказавшему неоценимую поддержку на всех этапах написания книги.

С большой благодарностью и теплотой,

Автор

У праздников свои законы.
Полностью провалиться настоящий праздник
никогда не может, даже при неблагоприятном
вмешательстве высших сил...

Герман Гессе. Игра в бисер

Необходимое предисловие

Так получилось, что творческая биография Юрия Петровича Любимова оказалась разорвана на две неравные части. Первая часть уместается в единственную лаконичную фразу: «С 1946 по 1963 год — актер Театра им. Евг. Вахтангова». И об этом первом этапе, весьма продолжительном, надо заметить, до сегодняшнего дня информации сохранилось немного. Недостатком сведений располагает не только широкий круг любителей театра, но и театральные специалисты. Вторая часть биографии — режиссерская — сформировалась на правах полной творческой летописи его жизни, и является основным предметом внимания и изучения.

В подобной недосказанности заключена, во-первых, большая несправедливость: из сферы исследовательского интереса выпали несколько десятилетий плодотворного и успешного творчества. Кроме того, выделение вахтанговского периода жизни режиссера в некую автономную историю сужает коридор понимания преемственных связей и художественной родословной его собственного театра. Ответ на вопросы, каким образом, из каких впечатлений сложилась система его режиссерских взглядов, становится с течением лет тем туманней, чем дальше уходит эпоха непосредственных свидетелей тех, уже очень давних, вахтанговских времен режиссера.

Кроме того, карьера Любимова-постановщика, без учета его предыдущего сценического опыта, предстает стихийным, и, что принципиальней, — творчески почти беспочвенно возникшим феноменом. Породили этот феномен, якобы, всего два «компонента», смешавшиеся весьма удачно, но по прихоти случая — невесть откуда взявшийся дар Любимова ставить спектакли и благоприятное оттепельное время.

Эта формула «внезапного рождения» таганского театра сильно смещает фактические ракурсы и, в определенной мере, даже ставит под сомнение наличие основательных художественных корней его режиссуры.

Творческая биография крупных режиссеров прошлого (и тем более создателей театров), как правило, содержит некую «преамбулу» успеха, нередко занимавшую годы. Своего рода предысторию триумфа. Предысторию, полную поиска, сложных эстетических кружений, нередко творческого бунта — многосложного процесса ученичества и постепенного вызревания мастерства.

У Ю. П. Любимова приход в режиссуру выглядит непоследовательно, как единый момент, некий головокружительный скачок, который зафиксирован будничной записью в трудовой книжке: о переходе с одной должности на другую. Примечательно в этой рутинной записи лишь то, что внезапный, казалось бы, переход произошел с должности артиста сразу на должность главного режиссера театра. Решительный, в своем роде уникальный и непредвиденный никем профессиональный взлет, с примесью почти сказочного волшебства. Будто бы режиссер, подобно герою «Конька-Горбунка», без «платья» театрального опыта, «налегке, искупался в молоке» и в одночасье встал в ряд крупнейших постановщиков своего времени.

Но, чем меньше фактов, тем заманчивей всмотреться в далекое прошлое и, может быть, заглянув за завесу времени, получить ответы: как и отчего это дивное преобразование произошло и в результате чего стало возможным.

Неуточность дорежиссерского пути Ю. П. Любимова сформировала некоторое количество «слепых зон» в истории его собственного театра. Чем больше проходит времени, тем уже и беднее представляется — теперь уже потомкам — содержание его театра. Ранняя Таганка (1964–1984) все чаще видится зрителю новых поколений не результатом личного таланта и огромного труда ее создателя, а рефлекторной реакцией культуры на теплые лучи общественной «весны». То есть, явлением больше социальным, нежели творческим, подготовленным процессами, развивавшимися в первую очередь в сфере искусства. Отчасти (и во многом) из-за социального подхода к театру Ю. П. Любимова категорично прилип термин «политического». Сам режиссер подобное толкование активно (и вполне справедливо) оспаривал.

Со временем потерял ударную смысловую силу яркий и очень искренний эстетический жест самого Ю. Любимова, производивший большое впечатление на современников: на стене перед входом в зрительный зал Таганки помещены портреты — Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда и Брехта — «фамильные» портреты таганковской театральности.

С первых шагов «Таганки» встала проблема теоретического истолкования портретов. Театроведы, с одной стороны, признали их за творческий манифест. Но на практике отнюдь не всегда расценивали почтенный, но парадоксальный в своей несочетаемости «иконо-стас» в качестве реального генеалогического древа. О творческом направлении, избранным Любимовым, соединение столь разных художников мало что говорило, если не видеть

спектаклей. Портреты выглядели, скорее, как очень эффектная и по тем временам (открытие театра 1964 г.) эпатажная, но во многом декоративная акция. Широкий размах эстетического заявления, охват в одном строю столь разных художников — от Станиславского до Брехта, подали повод для разговоров об эклектичности взглядов режиссера и некоторой легковесности его графического «заявления».

На своем законном и теоретически очевидном месте оказался В. Э. Мейерхольд: его линия в любимовской режиссуре просматривалась сразу. В советское время сценическую практику Таганки нередко и расценивали, как реплику творчества Мейерхольда.

Портрет Б. Брехта тоже не вызвал толковательных затруднений. Немецкий практик и теоретик сцены активно формализован в биографии таганского театра и самым первым спектаклем, «Добрый человек из Сезуана», и многочисленными элементами «эпического театра», и, конечно же зонгами, которые Ю. П. Любимов очень любил, как прием. А позднее — пьесами «Жизнь Галилея» и «Турандот, или Конгресс обелителей».

Значительно сложнее разобраться с К. С. Станиславским и Е. Б. Вахтанговым. Есть такое упражнение для дошкольников: на картинке изображены (или перечислены письменно) некие предметы и в задании требуется найти для них «обобщающее слово». Например, виноград, яблоко, бананы — обобщающее слово «фрукты». В положении дошкольников, ищущих обобщающее слово к портретам режиссеров, делавших совершенно разный, эстетически спорящий друг с другом театр, оказались театральные теоретики. Искомое слово, безусловно, весьма скоро было найдено: реформаторы. Все изображенные на портретах являлись крупнейшими театральными реформаторами. Вроде, всё так. Но слишком размыто, чтобы оказаться серьезным театральным манифестом.

С портретом К. С. Станиславского отчасти помог сам Ю. П. Любимов. Он любил рассказывать эпизод, что поначалу, открывая первый таганский сезон, разместил только три портрета — Е. Вахтангова, В. Мейерхольда и Б. Брехта. Когда театр перед открытием посетила комиссия, партийные и театральные начальники задали вопрос: почему на стене нет портрета Станиславского? На что Ю. Любимов ответил: «Хорошо, я с удовольствием размещу портрет уважаемого Константина Сергеевича». Абсолютно искреннее любимовское «с удовольствием» современники мимо ушей пропустили. Портрет Станиславского расценили, как компромисс — куда в те годы было без «системы», да и не начинать же театральное дело с конфликта с начальством? Однако, реальное отношение Ю. Любимова к творчеству К. С. Станиславского было куда почтительней, тоньше и глубже, чем принято полагать.

Родовая связь театра Ю. П. Любимова с Е. Б. Вахтанговым и вовсе осталась без должного аналитического внимания. Благодарный поклон Ю. Любимова в сторону своего вахтанговского прошлого? Да. Но только ли?

* * *

В перспективе режиссерского творчества Ю. П. Любимова не просмотрен важнейший этап — созидательная роль актерского периода его жизни и становления его режиссерских убеждений.

Первое, куда обращается взор в поиске любимовских «моих университетов» и «моей жизни в искусстве» — сыгранные им роли. Полный перечень спектаклей с его участием и списком сыгранных им «действующих лиц», конечно же, сохранился. Отнюдь не все работы были шедеврами, случались и профессиональные неудачи. Переиграно много «современного репертуара» — проходных ролей в пьесах, которые интересны сегодня разве что дотошному исследователю советской эпохи. И так бывает во все времена со всеми артистами: часть их репертуара адресована только современникам и неумолимо подлежит забвению. Кто сейчас вспомнит и расскажет о тех спектаклях, о том, как это было и каким образом роли и рутинный актерский труд повлияли на его взгляды? Любимов-артист, как сказал бы А. Кугель, «поигрывал» несколько десятилетий на сцене (хотя и снискав признание: получил звание заслуженного артиста РСФСР и Сталинскую премию), действительно не подавая видимых оснований для режиссерского ремесла?

Из киноролей зрители и биографы, кроме Мольера, сыгранного в телеспектакле А. Эфроса уже в таганские годы, помнят в основном две работы времен его актерской молодости. Это «Беспокойное хозяйство» (1946), где он сыграл французского летчика Жана Лярошеля, называвшего ромашки «ромашешками», и «Кубанские казаки» (1949), где Ю. Любимов снялся в небольшой роли второго плана.

Отыскать пророчества будущего стремительного взлета и предпосылки к режиссуре там невозможно даже при колоссальном желании. Невозможно нащупать и ту путеводную нить, которая привела его через участие в «реалистических» произведениях к пониманию театра, как «искусства не только слышимого, но и видимого». Театра открытого, активного приема, крупной метафоры, мощного поэтического образа и романтически высокой эмоциональной силы.

К сожалению и к счастью одновременно — тут с какой точки зрения взглянуть — Ю. П. Любимов не оставил фундаментальной творческой автобиографии и теоретических книг и статей. Не систематизировал и не разложил по полочкам свой огромный сценический опыт. Не поведал биографические подробности долгой, богатой событиями «жизни в искусстве».

С одной стороны, это весьма досадно. Потому что теперь исследователю и историку придется самостоятельно, ощупью, «открывать Америку» и продвигаться «от пролога к эпилогу», выясняя причинно-следственные творческие связи и многочисленные и сложноплетенные истоки его режиссерского метода.

С другой стороны, это совсем неплохо, потому что Юрий Петрович не запутал собственной теорией будущих исследователей. Что сплошь и рядом случается с практиками сцены, взявшимися за перо и толкование своих художественных исканий. Нередко теоретические работы режиссеров превращаются в самостоятельную, отделенную от их практики ценность и, одновременно, хотя и увлекательную, но неисчерпаемо спорную проблему.

Ю. П. Любимов теоретических рассуждений не любил: «Я мало занимался теорией театра и не люблю это. Я человек практики»¹.

Самые интересные вещи он вспоминал и рассказывал спонтанно, на репетициях. В процессе работы над спектаклем всегда много говорил. Те памятные свидетелям вспышки любимовской памяти были далеки от устной мемуаристики и больше походили, по бабелевской формуле, на «замечания из жизни». Часто репетиционные беседы носили конспективный характер (с возрастом мэтра все чаще). Поскольку адресовал он их не биографам и заинтересованным теоретикам, а своим актерам. Целью любимовских «баек» являлась помощь исполнителям в виде живого образа-подсказки. Так, новой формации таганских актеров, в поздний период своего театра (90-е гг. и далее), он иногда рассказывал о постановке «10 дней, которые потрясли мир». Большинство артистов труппы, сложившейся в середине 90-х — начале нулевых, не только не участвовали в том спектакле (к тому времени он давно не шел), но и не всегда знали, что представляло собой то масштабное зрелище «с буффонадой, цирком, пантомимой и стрельбой», в котором «участвовала вся труппа». Юрий Петрович любил вспоминать зачин спектакля, вошедший в театральные хрестоматии: вместо билетеров публику на входе встречали солдат и матрос, которые накалывали корешки билетов на штыки винтовок. И упоминал «Человека с ружьем» Н. Погодина и некоего «матросика», часового в Смольном. Артисты знали, что он сам играл этого матросика. Любимов упоминанием обычно и ограничивался. Но лаконичная «байка» содержала «скрытую ссылку» на спектакль Театра Вахтангова и на конкретную актерскую работу (подробнее об этом чуть позже).

Облегчить задачи историка театра могли бы беседы с режиссером или записи репетиций. Отчего-то никто в театре и вовне не озаботился в годы расцвета Таганки разговором с Ю. Любимовым под магнитофон или стенограмму — до диктофона и цифровых технологий было очень далеко. Хотя бы записью подобной беседы про запас, «в стол», до лучших времен, как часто практиковалось с «непроходными» и не предназначавшимися для печати текстами в советское время.

Систематической фиксацией репетиций занялись только в поздний, постэмигрантский период режиссера, а главный с точки зрения истории театра, «золотой век Таганки» (1964–1984 гг.) отражен плохо. Стенограммы репетиций и редкое аудио сохранились более

1 Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 203–204.

чем фрагментарно. Но, к слову заметить, советское театральное начальство, воспринимавшее Таганку, как синоним вопиющей крамолы, нередко директивно запрещало фиксацию репетиционного процесса и присутствие на репетициях «посторонних».

Интервью для СМИ у Любимова в то время не брали: весь советский период Таганка существовала в медийном пространстве в режиме полузамалчивания. Появление печатной рецензии на очередную резонансную премьеру в те годы становилось большим счастливым событием, а само появление рецензии нередко являлось личной боевой заслугой рецензента. Огромный корпус спектаклей тех лет совсем не имеет прессы. Рецензионная хроника Таганки сплошной пробел: она отсутствует в театральной периодике годами и сезонами.

В результате этой специфической и в плохом смысле слова исключительной ситуации (таким разговором молчания не мог «похвастаться» ни один театр страны) и сформировался тот объемный, огорчительный и теперь уже во многом невосполнимый разрыв исторической театральной ткани. О спектаклях Любимова тех лет осталось очень мало живых информативных сведений.

Когда у Ю. П. Любимова наконец начали брать интервью, а произошло это после возвращения из эмиграции, и задавать вопросы «как?», «откуда?» и «почему?» ведет свою родовую его театр, прежний социально-бытовой и культурный контекст распался. Началась история другой страны. А для самого режиссера его сценические интересы вчерашнего дня оказались остывшей темой — он начал строить другой театр, созвучный ритмам и запросам нового дня, как он их понимал.

Юрий Петрович предпочитал говорить только о том, что его волновало в данный момент. После эмиграции поле увлекавших его профессиональных идей существенно перестроилось. Один из бесчисленных примеров. Драматическое искусство в ранние режиссерские годы наводило его на мысли об избыточной дряблости формы. И, как следствие, произволе актерского исполнения. «Артисты губят и растаскивают спектакль» — своего рода лейтмотив его режиссерских забот с первых дней его театра. С долей зависти он смотрел на музыкальную партитуру, на строгие обязанности, налагаемые на танцовщика хореографией, на музыкальный театр в целом, как на порядок более организованный вид сценического творчества. Признавал его превосходящую дисциплину и технические преимущества перед драматической постановкой. Есть нотная запись, есть хореография, поэтому оперные и балетные постановки можно воссоздать и держать в первозданной форме и через 100 лет после премьеры. Музыкальный спектакль при желании возможно воссоздать, сохранив не только первородную идею, но и мизансцены, пластику, ритм, декорации и костюмы. Эта прочность, гарантированная жесткой фиксацией замысла и всех деталей, освобождает спектакль от роковой зависимости от личности конкретного исполнителя. Артист музыкального театра

так или иначе вынужден выполнить «обязательную программу». Что гарантирует музыкальному спектаклю долговечность и прочность. Полная физическая смерть спектакля — подлинное проклятие драмы, которое лишь в утешение называют «особым очарованием».

Драматический спектакль не имеет и специального языка записи. Режиссерская партитура в драме, в отличие от труда композитора и хореографа, обречена кануть в прошлое безвозвратно. Видеофиксация, как выход из этого положения, для некоторых видов зрелища непригодна. Она «консервирует» не всё происходящее одновременно на сцене. И в обязательном порядке включает в себя техническую процедуру отбора «картинки» — монтаж. Следовательно, губит живой спектакль и претендует на статус самостоятельного произведения на базе первоисточника.

Спектакли самого Ю. П. Любимова не сохраняли художественных и особенно эмоциональных качеств в формате видеозаписи. Современным техническим средствам не по силам передать без искажений многие принципиальные, опорные для смысла и сложной любимовской образности нюансы. Например, многоуровневые панорамы действия или сложнейшую световую партитуру. Впечатления человека в зале и человека у экрана при просмотре постановок Таганки (особенно «золотого века» — с 1964 по 1984 гг.) чаще всего не имеют ничего общего. Именно поэтому, Ю. П. Любимов запрещал съемки и говорил о спектаклях: «пусть уходит в легенду», доверяя устному слову («легенде») гораздо больше, чем документированию постановок посредством видео.

За этими раздумьями стояли не только проблемы практика, озабоченного поисками сценического метода, языка и техники, но и сожаления человека опыт, труд и новаторство которого, признанные современниками, уйдут, не оставив неоспоримых материальных следов своего существования и доказательств достижений.

Возвратившись из эмиграции, Ю. П. Любимов время от времени вспоминал о теме объективного несовершенства драматического ремесла и сожалел о невозможности «регистрации» драматического спектакля. Но сравнивал уже не ускользающую от фиксации сценическую ткань драмы с точным балетом, а русскую и западную актерские школы. И неизменно отмечал покорившую его дисциплинированность западного актера, умеющего обеспечить равноценное качество исполнения из спектакля в спектакль и играющего и тысячный раз «как отрепетировали». Изменение оптики говорило о пересмотре самой концепции театра: на первый план вышли не прежние заботы о поиске творческого метода и совершенствовании модели его спектакля, а рачительное попечение о добротном прокате.

Чистый творец и «трижды романтический мастер» научился за годы странствий прагматизму менеджера.

Обсуждать вчерашний день — прошлые историко-теоретические связи Театра на Таганке — с «новым» Ю. П. Любимовым стало сложно: для этого требовалось поймать редчайший час его досуга и душевную расположенность режиссера к воспоминаниям. Задача почти неисполнимая, учитывая плотный рабочий график Ю. Любимова и его интерес к настоящему и будущему, но не прошлому. Он репетировал по 10 часов в сутки практически до конца своих дней и не был предрасположен к сентиментальным рефлексиям о былом.

Режиссерские взгляды мастера претерпевали с течением жизни значительную эволюцию, подчас до полярных разногласий с его прежними творческими вкусами. Это было заметно, как явствует и по приведенному примеру, и по его прямой речи (выступления, интервью), но еще больше — по постановкам. Спектакли Ю. П. Любимова после эмиграции отличались от ранних работ столь же радикально, как и поворот его режиссерских забот и суждений.

Любимов менялся, то было психологическое свойство его натуры, и годы его актерства отмечены не менее основательным пересмотром взглядов на сценическое искусство, собственное место в нем и профессиональные цели. Он начинал эгоистически, как присуще любому артисту, с мыслью о личном успехе. Завершал артистическую карьеру концептуальными, всеохватными режиссерскими требованиями к театру. В свои первые театральные годы был озабочен лишь собственными исполнительскими проблемами. В поздние — его все больше и больше занимали широкие профессиональные предметы: спектакль в целом, драматургия, язык и образность постановки, творческие задачи всего театра. Равнодушие к качеству литературного материала сменилось строгой репертуарной разборчивостью руководителя, лично отвечающего за афишу. «Тогда по глупости-то я мало понимал. Актеры любят успех. <...> И как-то, если честно сказать, я не особенно мучился этой плохой литературой»², — вспоминал Юрий Петрович начало своих отношений с драматургией. Признание, еще бесконечно далекое от требований художника, собиравшего репертуар по принципу эксклюзивности и высочайшего литературного вкуса. Выбирая между пьесой и инсценировкой, Любимов-режиссер отдавал предпочтение инсценировке, которая часто создавалась не на стороне, в тиши кабинета драматурга, а в гуще и недрах его театра, специально под его замысел. Часто он сам принимал участие в написании пьесы и выдвигал жесткое авторское условие: решается к исполнению только в Театре на Таганке.

Примечательно, что к актерству Ю. П. Любимов больше не вернулся. Соблазн играть самому исчез, испарился, как ни бывало, с момента его ухода из Театра им. Евг. Вахтангова. Случай уникальный. О. Н. Ефремов и будучи мэтром режиссуры продолжал много играть на сцене и в кино. Ю. П. Любимов нарушил обет актерского «молчания» лишь

2

Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 184.

трижды. Первый раз, снявшись в телеспектакле А. Эфроса в роли Мольера³. По его признанию (он часто об этом рассказывал), в педагогических целях. Забвение его актерского труда настигало уже тогда. Его ученики-артисты, таганковцы первого призыва, уже не помнили, да и не успели увидеть его ролей. А ведь прошло всего менее десяти лет после его ухода со сцены, что говорить теперь... Увы, театр катастрофически забывчив. Чтобы доказать ученикам, что он хорошо владеет ремеслом, и показать, как надо следовать требованиям режиссера, Любимов согласился на роль в телеспектакле А. Эфроса. И, действительно, оказался очень послушен. Тягучие, узнаваемо эфросовские интонации, перетекающие одна в другую мизансцены — как непохоже сыгранное в том Мольере на его собственный энергичный ритм речи в жизни и атакующий, резкий режиссерский стиль.

Еще был эпизод (его стоит упомянуть разве что точности ради — ту работу видели немногие) Берлинской академии искусств — «Горе от ума» А. Грибоедова. Театральный проект А. Шипенко, режиссер А. Шмидт, это 1995 год и Любимов — Фамусов.

Третьим нарушением актерского молчания стала «Шарашка» (главы романа А. И. Солженицына «В круге первом»). Спектакль 1998 года, где режиссер сам сыграл и несколько сезонов играл Сталина.

Многие творческие темы, относящиеся к более исследованной и знаменитой «второй части» биографии Ю. П. Любимова, режиссерской, имеют вид сквозных сюжетов, начало которым положено в его вахтанговскую актерскую бытность. Иногда видимые части этих сюжетов столь далеко ушли от первоисточника, или их исток настолько потерялся из виду, что утратили с тем истоком родственную очевидность. Видя свет или его отблеск, но не видя источника, сложно ответить на многие вопросы режиссерского периода биографии мастера, если не заглянуть в вахтанговское актерское прошлое.

Так в истории «золотого века Таганки» есть один, казалось бы, чрезвычайно далекий от времен актерской деятельности режиссера, «роковой вопрос». Ответ на него, при упущения театральной нити, принято искать далеко от искусства — в специфике жизненного уклада советских лет.

24 апреля 1975 года в письме на имя только что назначенного министра культуры СССР П. Н. Демичева Ю. П. Любимов задал этот вопрос с истинно любимовской прямотой: «Мы не понимаем, как можно одновременно разрешать печатать произведение массовым тиражом и запрещать показывать его шестистам зрителям? Что это? Акт непостижимой для нас государственной мудрости или обычный бюрократический произвол?»

Речь в письме шла о спектакле «Живой» по повести Б. Можая. Судьба постановки оказалась беспрецедентна даже для театра Ю. Любимова. Премьера спектакля, осуществленного в 1968 году, была «отложена» на 21 год и состоялась только в «перестройку», в 1989-м.

3 «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» — телевизионный спектакль А. В. Эфроса по пьесе М. Булгакова «Кабала святош» и комедии Ж. Б. Мольера «Дон Жуан», Центральное телевидение (Главная редакция литературно-драматических программ), 1973 г. Роль Ю. П. Любимова — Жан Батист Поклен де Мольер / Сганарель.

Действительно, почему печатать произведение «массовым тиражом» можно, но показ спектакля в зрительном зале театра в 650 посадочных мест оказывался нежелательным? «Живой» Б. Можаяев, о котором шла речь в письме, вышел в журнале «Новый мир» № 7 за 1966 год, под редакционным заглавием «Из жизни Фёдора Кузькина» тиражом 150 000 экземпляров — таков тираж журнала тех лет.

Почему в 1982 году в таком же положении оказался не только Борис Можаяев, но и «наше всё», «государственный классик» — Александр Сергеевич Пушкин с его «Борисом Годуновым»? Произведения А. Пушкина печатались в СССР не тысячными, а многомиллионными тиражами.

Поверхностная логика подсказывает поиск ответа на этот вопрос в некоей специфической остроте темы. Свойство сцены усиливать слово и это известно со времен появления театра, как вида искусства. Однако, никакой особой остротой и актуальностью «Живой» не обладал: действие повести происходит в послевоенной колхозной деревне. Куда более хлестко в 70–80-е годы звучали «производственные пьесы» А. Гельмана, которым ничто не мешало идти во многих театрах, включая главную сцену страны — МХАТ, и иметь многочисленные экранизации.

Какую «нежелательную» надстройку могло придать оглашение со сцены открыто опубликованных текстов? Какой невиданный изощренный Эзопов «подтекст» мог настолько «погубить» А. С. Пушкина в глазах официоза, чтобы вызвать запретительную реакцию? Да и как можно построить на «остроте» Эзопова языка, который (безо всяких на то оснований, кстати заметить) приписывают Таганке советского времени, чтобы вызвать этим приемом зрительский интерес, оглушительный и стойкий, растянувшийся на многие годы, к спектаклям, многие из которых собирали аншлаги и в XXI веке?

Ответ очень прост: никакой и никак.

Разгадку следует искать в поле искусства, в специфике бытования самого театра в советские годы. Советских функционеров (и тут они не первые и, к сожалению, не последние) беспокоило не содержание, а форма — то, как это сделано на сцене. Форма и язык художественного произведения раздражитель и для обывателя, и для режимов куда более могущественный, чем смыслы и сюжеты. В советское время проблема формального, проблема воплощения («воплощение» — вахтанговский термин) имела особую остроту.

Не только сыгранные роли, спектакли, но атмосфера и особый строй жизни и отбор театральных впечатлений вахтанговского круга сформировали Любимова-режиссера, Любимова создателя театра.

Главная ценность данной книги — архивные материалы Музея Театра им. Евг. Вахтангова. Их публикация — важный шаг к рационализации и осмыслению крайне важного отрезка времени, предшествовавшего рождению театра Ю. Любимова.

Даже при самом общем, обзорном взгляде на эту творческую пору обнаруживается многосложный и интригующий сюжетный узор, связывающий понятия «вахтанговская школа» и «театр Любимова» в нераздельное динамичное целое. Прихотливые витки и сюжетные сплетения этого узора содержат сквозное действие сценической преемственности. Раскрываются идеи, почерпнутые из исторических недр Театра Вахтангова и продолженные в таганском театре.

Даже театрально обаятельная и случайная вроде бы рифма сказочного Китая Гоцци и условного Китая Брехта, своеобразный отблеск «Принцессы Турандот» в «Добром человеке из Сезуана», спектакля-символа Вахтанговского театра в спектакле-символе любимовской Таганки, обретают очертания закономерно возникшего паттерна.

Неизменно скупой на публичную демонстрацию личных чувств режиссер написал в мемуарах о Театре Вахтангова по-любимовски сдержанное, но бесценное признание. Оно адресовано сыну Петру, место и время — Будапешт, 16.07.1999 год: «...эти годы остались со мной навсегда. Из этих лет и родился Театр на Таганке, и я стал осваивать другую профессию — режиссера»⁴.

4

Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 206.

**Между
поколением
«хорошей
детской»**

И

**поколением
«шестидесятников»**



В театре культуру прошлого в лучшем случае мы знаем по деятельности наших ближайших предшественников, с которыми мы можем дискутировать. «Дедушкино» искусство — искусство Хмелева, Щукина, не говоря уже о Москвине и Качалове, звучит как легенда. Это не только позволяет — как ни в каком другом искусстве — «изобретать велосипеды», открывая давно открытое театром прошедших лет, но и смещает критерии оценок и уровень требовательности ...

П. А. Марков⁵

В

мемуарах Р. Н. Симонова есть примечательный текст.

Воспоминания Симонова интересные, насыщенные, сосредоточенные на театре и людях театра. Они далеки от общественных ветров эпохи. Исключение составляют фрагменты, где разбираются советские пьесы, которые составляли тогда основу репертуара любого театра. В этих фрагментах Рубен Николаевич, помимо театрального разбора, пишет общие фразы о преимуществах социалистического строя, об открывшихся новых социальных возможностях и т. д. Замечательный русский язык автора местами уступает место казенной риторике тех лет.

Вспоминая времена обучения в Шаляпинской студии, Р. Н. Симонов с обилием великолепных живых деталей рассказывает о свадьбе дочери Ф. И. Шаляпина Ирины. Свадьбу играли в советском 1920 году, но «старорежимно» — с венчанием в храме Большого Вознесения, что у Никитских ворот. В церкви Ф. И. Шаляпин сам читал «Апостола». Рубен Николаевич «Апостола» не поминает, а пишет (или редактор так правит), что Шаляпин читал «да убьется жена мужа своего». Как человек, получивший воспитание и образование в дореволюционной России, религиозные тексты и церковный ритуал он, конечно же, знал, и вряд ли написал такую фразу, если бы не ограничения атеистического толка. Как человек, боготворивший Ф. И. Шаляпина, вряд ли придал рассказу иронический оттенок, который сообщила строчка про «убоющуюся мужа» жену. Но таковы были правила.

И вот на этом сдержанном фоне, избегающем даже точного названия части Нового Завета, пространный пассаж:

«Поколение Лобанова, Рапопорта, Абдулова, Астангова принадлежало к той части советской интеллигенции, которая стояла на рубеже двух эпох. Мы получили воспитание в дореволюционных классических гимназиях, где очень хорошо было поставлено преподавание гуманитарных наук, особенно русской словесности. Все лучшее, что мы приобрели, учась

5

Марков П. А. О театре. М., 1977. Т. 4. С. 581.

в классических гимназиях, воспитываясь в наших семьях, мы стремились передать новому поколению наших учеников. Мы чувствовали большую ответственность не только в вопросах художественного воспитания молодежи, но также немалую ответственность и за этические, человеческие проблемы, возникающие как в процессе творчества, так и в жизни.

Смена поколений в театре сложнейшая проблема. Особенно в театре молодым или не забывшем о студийной молодости, в театре с выраженной творческой идеей, созданном единомышленниками. Такой театр жив и развивается ритмами, духом, взглядами тех, кто стоял у его истоков.

С приходом в театр молодых актеров перед Симоновым встала проблема сохранения концепции вахтанговского человека. Не просто вахтанговского актера, но носителя художественных, бытовых и закулисных правил, сложившихся при Е. Б. Вахтангове.

Задача передачи «культурного кода» со временем оформилась в Театре Вахтангова в своего рода завещание внутреннего этического канона и сохранилась и теперь. В интервью «Известиям» 6 февраля 2017 года актриса Людмила Максакова говорила о преемственности, как об особой традиции своего театра: «... нас так воспитали: то, что ты получил от своего учителя, должен передать следующему поколению. Это и есть знаменитая вахтанговская традиция»⁶.

Но недаром Р. Н. Симонов поминает дореволюционную гимназию, «где очень хорошо было поставлено преподавание гуманитарных наук, особенно русской словесности», и воспитание в семьях. Пополнением театра стали не просто люди иного «состава», но поколение, сформированное взболтанным, трагическим бытом первых послереволюционных лет.

Ю. П. Любимов принадлежал к тому самому поколению «советской молодежи», о которой и размышлял Р. Н. Симонов. И более того, относился к когорте самых первых советских людей, будучи рожденным «почти одновременно со страной». Юрий Петрович родился 30 сентября 1917 года, формально, еще при империи и меньше, чем за месяц до Октября.

Без понимания «предлагаемых обстоятельств» времени, соткавшего бытовую канву его биографии, не оценить колоссальной миссии, которая оказалась возложена на вахтанговскую среду, решающим образом оказавшую влияние на формирование Любимова-художника.

Эпохи перемен и больших социальных катаклизмов во все времена радикально управляют частными людскими судьбами. Революция и советский образ жизни измыслили им совершенно невероятную оркестровку. Естественные биологические ритмы и равномерный поступательный шаг прогресса, разделявшие поколения на «отцов» и «детей», остались в «мирной жизни». Эволюционное течение истории уступило место алогичным процессам, рождавшимся от воздействия разноплановых социальных и идеологических нажимов.

Сотрясавшие основы обывательского бытия импульсы оказались столь мощны и многолики, что иногда соседние, разделенные всего одним-двумя-тремя годами, даты рождения

6

Людмила Максакова:
«Любимов научил меня
быть бесстрашной»: :
интервью. Известия. 2017.
6 февр.

предлагали своим представителям несопоставимую участь. Показательна судьба поколения 20-х годов. Год рождения 1923-й, призывной в военном 1941-м, попавший в окопы не обученным солдатскому делу, принято считать самым пострадавшим по числу военных потерь. А родившиеся совсем рядом, всего на 2–4 года позднее, оказались в положении тех, кого главные трагедии времени непостижимым образом обогнули. Повесть «Дом на набережной» Ю. Трифонова и типаж главного героя, Вадима Глебова, дали повод театральному критику К. Л. Рудницкому для интересного наблюдения: «Дима Глебов — как раз один из тех ребят, которые родились в 1925–27 годах и которым фантастически повезло: в 1937-м их не забирали, в 1941-м не призывали — они были слишком малы, не доросли ни до тюрьмы, ни до войны»⁷.

Разница судьбы контрастно оформила их исторический след. Первые, по слову польского литератора Е. Ставинского, «за свою короткую жизнь успели стать только героями». Отличительным свойством вторых Юрий Трифонов, пристально всматривавшийся в это поколение из романа в роман, называл печать конформизма.

Первые годы жизни Ю. Любимова вместили столько событий, сколько выпадает не на каждый век. За месяцы его младенчества свершился Октябрьский переворот, из России отплыл «философский пароход», разразилась Гражданская война, грянули и откатились в прошлое ужасы «военного коммунизма» и террора первых лет диктатуры пролетариата. Страна обмелела от человеческих потерь эмиграции, братоубийства и голода.

Сдвинулось с места и встало на дыбы все вокруг: прежний порядок, уклад, мировоззрение, устои, оседлая жизнь, лексические нормы языка. И культура.

«Хиты» рубежа десятых-двадцатых годов: «Цыпленок жареный», «Мурка», «Бублички».

Я не советский,
Я не кадетский,
А я куриный комиссар —
Я не расстреливал,
Я не допрашивал,
Я только зернышки клевал!
Но власти строгие,
Козлы безрогие,
Его поймали, как в силки.
Его поймали,
Арестовали
И разорвали на куски⁸.

7 Рудницкий К. Театральные сюжеты. М., 1990. С. 280.

8 Цит. по материалам интернет-ресурса Проза.ру. URL: <https://www.proza.ru/2010/10/07/536>

Песню времен «военного коммунизма», имевшую бесчисленное количество куплетов и вариантов, пела улица, запечатлев в голограмме низового фольклора реакцию мирного и далекого от идейного революционного авангарда обывателя на разруху, разгул бандитизма и прочие невиданные проявления нового порядка. Чуть позднее ее запели нэпманские рестораны, а искусство — литература и кинематограф — стало использовать «Жареного цыпленка», как отличительный знак «классово чуждого» социального типажа. Спустя десятилетия Ю. Любимов поставит спектакль о революции — «представление с буффонадой, цирком, пантомимой и стрельбой»⁹, где одними из лучших станут сцены революционного хаоса. А интерес и особое доверие к зеркалу жизни в лице неформальной песенной культуры, которую представляли первые барды 60-х и «авторская песня» Владимира Высоцкого, он обнаружит в режиссерские годы и будет активно использовать эти тексты и мелодии в спектаклях.

9

«10 дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду, премьера 1965 г.

«Для Станиславского — в самых простых определениях — мейерхольдовское поколение, поколение Треплева (которому было свойственно „негативное переживание жизни“ — Э. М.), отличается тем, что не знало „счастливого детства“»¹⁰, — замечает А. Смелянский. Это сказано о поколении Мейерхольда, Вахтангова, и тех, кто рос в мирное время и «успел окончить классические гимназии».

10

Смелянский А. Уходящая натура. М., 2002. Книга вторая. С. 125.

Период революционной смуты и разрухи сформировал зачаток совершенно невиданного ментального стандарта, а вместе с ним — особый тип художника, мировоззрение которого вырабатывало не «счастливое детство», упомянутое К. С. Станиславским, или его отсутствие, а многочисленные вариации детства обездоленного.

10 июля 1918 года на V Всероссийском съезде Советов была принята первая советская конституция. Казенный административный акт государственного масштаба имел к семье Любимовых самое непосредственное отношение.

Первая конституция РСФСР содержала 65-ю статью, которая ввела в обиход понятие «лишенец». Так бытовой разговорный язык преобразовал введенную законодательную норму об особой категории граждан, лишенных избирательного права. Помимо избирательного права, «лишенцы» несли и бремя иных ограничений. Они не имели права вступать в профсоюз, занимать руководящие должности, получать продовольственные карточки, пенсии и пособия по безработице. Налоги для них устанавливались выше, чем для остального населения. К категории «лишенцев» оказались определены члены бывшего царствующего дома, монахи, священники, бывшие сотрудники полиции, офицеры, душевнобольные и т. д. Наиболее многочисленную группу среди пораженных в правах составляли коммерсанты и частные торговцы.

Отец Ю. П. Любимова Петр Захарович Любимов был занят как раз по торговой части и оказался в числе первых, кого напрямую коснулись идеологические акции новой власти.

Ограничения в правах распространялись не только на носителей «неправильного» происхождения или рода деятельности, но и на их семьи, включая детей. В 20-е годы была проведена специальная государственная кампания: семьи лишенцев массово выселяли из коммунальных квартир. Их детей принимали в учебные заведения, включая школы, в последнюю очередь, лишая возможности получить не только высшее или среднее специальное, но и начальное образование. Предпочтение отдавалось «детям трудящихся».

В семье Любимовых детей было трое: старший Давид (1914), средний Юрий (1917) и младшая Наталья (1921). Была еще одна сестра, умершая в раннем возрасте. Полную меру унижений и бесправия, которые налагал по факту рождения на детей «бывших людей» и «нетрудового элемента» статус «лишенца», довелось испытать только старшему из детей, Давиду Петровичу. Младшим досталось меньше, но естественный ход жизни был нарушен для всех троих.

Характерно, что психологически, родившийся за считанные дни до революции Юрий Петрович ощущал себя ближе к дореволюционному укладу. Вспоминая детские годы говорил о них в категориях старой имперской жизни: «Я не могу сказать, что мы были элитарной семьей, потому что ведь это уже было после революции, и папа был какое-то время человеком состоятельным, но уже сразу он подвергся преследованиям, поэтому это не была такая спокойная семья, где так чинно было расписание: в воскресенье сесть на извозчика или на такси и поехать в театр — это делалось весьма нерегулярно, поэтому и запомнились такие походы в театр»¹¹.

Театральные ложи, учеба, размеренный быт и «воспитание» — с чего могла бы начаться классическая «жизнь в искусстве» — социальная стабильность, которой на долю Ю. Любимова трагически не хватило. Из всего комплекта дореволюционного «воспитания» — разве что обучение в детской танцевальной школе «имени Айседоры Дункан». То были уже времена НЭПа.

Первые детские воспоминания Ю. Любимова связаны с нэпманской Москвой. Недолгий период уступки экономического пространства частной инициативе и «новым капиталистам», принесший после жестокой аскезы «военного коммунизма» пестрое изобилие товаров и услуг.

НЭП воскресил «частника», принес взамен разрухи и лишений заполненные магазины, исправно работающие мастерские, рестораны, кафе и предприятия, и сопровождался масированной пропагандой «классового» размежевания. Власть, временно разрешив инициативу, всеми средствами конструировала в массовом сознании негативный образ самого носителя экономической инициативы — нэппмана. Над «новыми буржуа» велись показательные процессы, газеты призывали к «экспроприации экспроприаторов» и расписывали чуждость и враждебность «частника» трудовому народу.

Нэпман стал одним из главных объектов политической карикатуры. «Среди колонн на небольшом интервале шли две костюмированные фигуры: ксендз и буржуй, связанные по рукам железными цепями, а сзади них коренастый и высокий, без грима и в обычной современной

11 Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 117.



Мясницкая улица.
1929 год

„тройке“, с кепкой на голове рабочий, держа в руках здоровенный бутафорский молот, которым он изредка ударял по головам ксендза и буржуя. Все трое двигались молча, просто шли посреди колонны, но костюм, грим, молот и его удары делали свое дело — это был законченный театральный акт»¹².

У Петра Захаровича Любимова в это время магазин в Охотном ряду, на том месте, где теперь располагается гостиница «Москва»: «Головкин и Любимов». Магазин торговал традиционными московскими соленьями: квашеной капустой, солеными огурцами, грибами разных сортов, мочеными яблоками, арбузами, ягодами, сельдью. Партнер П. З. Любимова Сергей Ионович Головкин жил за Плющихой. На берегу Москва-реки, рядом с его домом, располагались склады, принадлежавшие магазину «Головкин и Любимов» и, как сказали бы теперь, производственные площади, дощниковое хозяйство: пункт засолки капусты. По осени сюда свозили капусту, нанимали окрестных баб, и они рубили звонкие белоснежные кочаны сечками и квасили их в огромных, вкопанных в глинистый берег реки кадях-дощниках. Юрий Петрович вспоминал, как детьми, в эту страдную осеннюю пору, они бегали к складам на берегу Москвы-реки грызть кочерыжки.

12

Глебкин В. В. Ритуал в советской культуре. М., 1998. С. 102.

Недолгий «нэпманский» материально благополучный период семья Любимовых могла бы себе позволить иметь ложу в театре. Петр Захарович имел вкус к жизни, собирал и собрал богатейшую библиотеку, интересовался искусством и историей. Если бы не одно обстоятельство: наличие хорошей одежды и посещение театра расценивалось, как проявление «буржуйства», классовой чуждости и неблагонадежности. Дразнить гусей не стоило: списки лишенцев публиковались в газетах. То была жизнь на юру. Походы в театр случались нечасто, Ю. Любимову запомнились два, оба связаны с Художественным театром: «Синяя птица» и «Горе от ума», где Фамусова играл К. С. Станиславский. Память навсегда запечатлела костюмы и декорации В. Е. Егорова к «Синей птице» и полукруглую печку в «Горе от ума», которую в сцене со Скалозубом открывал Станиславский-Фамусов. Печка была, как настоящая: в открывавшемся медной заслонкой отдушнике отплясывали отблески «огня» и, как казалось, вырывался настоящий жар. Восхищаясь реализмом печи, спустя годы, тем не менее, Юрий Петрович говорил, что Метерлинк и образность «Синей птицы» показались ему ближе.

Редкие походы в театр не заронили специального, путеводного интереса к сценическому искусству: их было слишком мало для того, чтобы разбудить наверняка уже дремавший в нем росток театрального таланта. Впечатление произвела атмосфера: капелъдинеры, интерьер, сам ритуал театрального просмотра. «Другой мир», по словам режиссера.

Большинство художественных впечатлений детства почерпнуто из чтения и кино. Библиотека «Огонька», которую, не пропуская ни одного издания, читал старший брат Давид и общался к чтению младшего брата. И фильмы Чарли Чаплина — одно из влиятельных впечатлений, оставшихся на всю жизнь вместе с любовью к великому комику.

Атмосфера «классовой» ненависти вокруг предпринимателей периода НЭПа смоделировала особый поведенческий стиль этой части общества. То, что с огромным удовольствием, как подтверждение постулата классовой теории о «паразитах», «мироедах» и «социально чуждом элементе» десятилетиями эксплуатировало и куда более позднее советское искусство и, в первую очередь, кинематограф. Образ «гуляющего нэпмана», разудало, по-свински веселящегося в ресторане под фокстрот и «Бублички», прожигающего жизнь, швыряющего деньги направо и налево и предающегося чревоугодию и пороку — знаковая «картинка» и со временем визуальный кино-штамп эпохи и отношения к ней.

Тяга к разгулу была рождена отнюдь не повальным общим изъятием нравственного состояния нэпманов или их особым специфическим воспитанием, а — во многом — чувством физической обреченности. Столь своеобразно она выражала психологическое состояние, которое называют «надышаться перед смертью».

Ю. П. Любимов замечал проявления надрывного желания жить и отчаянного «живем одна» и в своем отце. Петр Захарович, обладавший от природы могучим властным характером, мог нанять лихача и в дороге внезапно потребовать: «Ну-ка, обгони трамвай!» Или,

вернувшись вечером домой, велеть снять чехлы с мебели, зажечь все люстры и подать ужин на Кузнецовском фарфоре. На недоумение жены, Анны Александровны, не ждут ли они внезапных гостей, отвечал, что парадная обстановка требуется «для себя». А на вопрос «зачем?», отвечал: «Жизнь одна. Надо уметь жить».

Арестовывали его и членов семьи несколько раз. Причины арестов тех лет чаще были не политические, а экономические: арест являлся предлогом для очередной конфискации. Это было время Торгсинов и булгаковского «граждане, сдавайте валюту». Вскоре систематические «изъятия ценностей» разорили семью и, чтобы прожить, мать Любимова Анна Александровна, была вынуждена сдавать остатки нажитого в Торгсин. А Любимов запомнит из этих лет длинные очереди за молоком: когда родился он сам, за молоком посылали старшего брата Давида, когда родилась Наталья — за молоком отряжали его самого.

Был период, когда арестовали всех: отца, маму, тетку (тетю Дуню). И дети остались одни. Юрию Петровичу, как самому подходящему из всей троицы для предстоящей миссии, пришлось добираться в рыбинскую тюрьму и везти матери передачу. Сестра Наташа была слишком мала для непростой и опасной дороги и скорбного поручения. Давид — достаточно взрослый для того, чтобы самому подвергнуться аресту.

Чтобы было на что жить, дети продавали отцовскую библиотеку, в которой были уникальные издания. Книги уходили за бесценок.

Любимов хорошо запомнил и рассказывал, как пришли забирать мать, Анну Александровну. Случилось это ночью. Она шепотом умоляла арестовать ее как можно скорее, чтобы не разбудить и не напугать детей. Но младшая Наташа проснулась и все слышала. Она не поняла, что происходит, но прекрасно поняла, что плакать нельзя. Отец в это время был вынужден прятаться за портьерой.

Квартиру за номером 9 в Земледельческом переулке, дом 3, которую занимала семья Любимовых, уплотнили. В кабинете отца поселились четыре сестры. Одно из самых горьких детских воспоминаний связано с ними. Сестры возненавидели собаку Любимовых, Дзэика — любимца маленького Юры. Дзэик метил их галоши, выставленные за дверь. Однажды они сдали собаку на живодерню. Юра с братом пытались отыскать Дзэика, оббегали все дворы, где могли оказаться «собачники», но тщетно. В отместку братья прибили галоши бесчеловечных «подселенок» (еще один термин из словаря эпохи) гвоздями к полу. Те подняли скандал с политическим оттенком.

Положение изгоев, в котором оказались семьи лишенцев, как ржа, разъедала всё: саму жизнь, быт, характеры, отношения, понятия о морали. Вечный конфликт «отцов» и «детей» обрел форму политического уродства. Как один из самых тяжелых эпизодов детства Ю. П. Любимов вспоминал конфликт старшего, тогда четырнадцатилетнего Давида, с отцом. Давид сказал отцу: «Правильно вас арестовали — вы отсталый тип».



Получил тяжелую затрещину: пролетел несколько метров по комнате и застрял между тумбами огромного отцовского письменного стола красного дерева. Гордо поднялся и ушел.

**Сухаревская площадь.
1920-е годы**

Юрию Любимову во время этого эпизода 10 лет, влияние брата в том возрасте сказывалось сильнее влияния отца. Тут замешана не только естественная братская дружба и влияние старшего на младшего, но и приятие стороны «правды», которая, как казалось детям, стояла за Давидом, а не за отцом. Давление внешнего мира, дружно шагавшего, по дороге наступая на частные жизни, «в светлое будущее», и положение отца-лишенца, порицаемого вкпе со всем слоем «частников» всеми средствами, доступными «новому порядку», склоняло чашу весов на сторону правды внешнего мира. Участь изгоя тяжела, в раннем возрасте непосильна. Детское сознание оперировало простыми формулами, вроде вербализованной в ироничном крылатом выражении «вся рота не в ногу, один некто в ногу». Безусловно,

«в ногу» шагало большинство, «в ногу» шагал общий порядок, а не «вредные социальные элементы», которых требовалось сбросить с корабля истории. И детям лицензия очень хотелось идти со всеми вместе, не испытывая тягот положения белой вороны.

Давид, по выражению Юрия Петровича, был «идейный» — следил за политическими новостями, интересовался общественной жизнью: так проявляла себя потребность коррекции неблагополучного социального статуса. Давид вступил в комсомол, скрыв, что его отец торговец. Из комсомола, когда вскрылось происхождение, его выгнали, поставив клеймо лиценца. Он решился написать Сталину. Помогло. В комсомоле его восстановили после беседы с человеком «оттуда» и выдали паспорт. Отец, чтобы и дальше не осложнять жизнь детям, оформил развод.

Во время конфликта с отцом десятилетний Юра «подвякивал» (глагол самого Ю. Любимова) старшему брату и, как и Давид, после скандала ушел из дома — к школьному приятелю, в доме которого часто бывал.

Естественно, домой вскоре вернулись оба.

Наступил 1929 год — год «великого перелома», как его окрестили советские историки. Нестабильная, текучая и смешанная в формах и содержании жизнь, падавшая, как в пропасть, из крайности в крайность, от военного коммунизма до НЭПа, разноукладная, смешавшая культурные слои, начала обретать жесткий каркас, унифицироваться и входить в берега. Вскоре она оказалась окончательно оформленной по части официальных требований государства к своим гражданам.

Когда встал вопрос об образовании, было решено, что Ю. Любимов продолжит его в ФЗУ. Получение рабочей профессии являлось индульгенцией от невольного греха неправильного рождения и способом интеграции в общественное большинство. В ФЗУ шли после «семилетки» — новый формат начального обучения, пришедший взамен гимназии и реальному училищу.

Сознательной тяги к искусству к концу 7 класса Любимов не обнаружил. В раннем детстве любил декламировать перед зеркалом, переживая читаемое до слез (особенно горько плакал над «Каштанкой» и «Му-му»). Его притягивало все игровое — карнавалы, танцы, декламация. Участие в школьной театральной самодеятельности тоже было, но прошло мельком, по скользящей, в последних классах. Самодеятельное творчество к тому времени еще успело стать массовым и любимым видом самореализации и досуга. Не превратилось оно и в инструмент выявления народных талантов. Оно наберет силу и популярность совсем скоро, и достигнет расцвета в середине десятилетия 30-х. Самодеятельные коллективы «по наказу партии и правительства» возглавили именитые мастера искусства. Театральные студии, школьные драматические кружки, самодеятельные, студенческие, заводские театры вскоре станут кузницей творческих кадров: практически все, приходившие впоследствии

в творческие вузы, получали крещение в самодеятельности. Необыкновенную массовость и популярность самодеятельного творчества, и театрального среди первых, обеспечили одновременные инициативы сверху и запрос снизу: государство поощряло народное творчество, потребность в котором у самого народа в тот момент была велика необычайно.

Ю. Любимов и тут попал в переходный период: опоздал родиться для «хорошего образования и воспитания» и чуть-чуть «поторопился» для интеграции в советские форматы социальных лифтов. Перерождение самодеятельных форм творчества 20-х годов — агитационных театрализованных шествий, Синей блузы и «красных обозрений» — в мощное самодеятельное движение, в годы его детства и отрочества только начиналось. И по-настоящему началось в то время, когда он уже учился в ФЗУ. Жизненные обстоятельства, в которых протекали ранние годы Ю. Любимова, не скупилась на социально-бытовые впечатления, но сильно ограничивали образовательные возможности.

Интуиция подсказывала ему, где лежит сфера его подлинного призвания, но жизненный поток довольно долго увлекал от театра прочь, ведя его в профессию окольными путями.

«Коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны» — оборванная на полуслове формула Ленина, ставшая одним из самых знаменитых советских лозунгов («... ибо без электрификации поднять промышленность невозможно...»), — гласил полный текст), открыла эпоху индустриализации. Поток революционной моды на специальности, связанные с «ленинской электрификацией», вовлек и Ю. Любимова.

Техника Любимову нравилась, и он в ней, по его признанию, «соображал». Электрифицировал школу, сам «тянул провода», за что получил поощрительную грамоту.

Выбрал ФЗУ, где учили на электриков и собрался по его окончании поступать в Энергетический институт. Во времена электрификации всей страны избрал поприще не менее, как сказали бы теперь, продвинутое, чем IT-специалист в век информационных технологий.

ФЗУ располагалось на Таганке. «Все у меня кругами идет, замыкается», — говорил Юрий Петрович. Через тридцать лет на Таганке родится его театр. И театр сформирует новый имидж и высоко поднимет престиж этого московского района, славившегося прежде своей знаменитой политической тюрьмой.

А может быть, это были не круги, а какие-то особые знаки, даже предупреждения, которые рассыпала перед ним судьба. Или своеобразные репетиции будущего — некоторые из отправных точек этих «кругов» оказались изумляющее, почти сверхъестественно пророческими.

В ФЗУ, где на обед ходили строем, а алюминиевые ложки в столовой были привязаны к столам цепочками, чтобы не украли, а это означало, что их никогда не мыли, произошел тяжелый эпизод с духе времени и его нравов. Московская жизнь долго, до самой войны, не могла успокоиться после революционной болтанки. Столица кишела шпаной, бандами и всякого рода криминалом. А в районе тюремной тогда Таганки лихого народа

водилось особенно много. Местная шпана, перепутав Любимова с каким-то своим обидчиком, жестоко его избила: выбили два зуба, пробили голову. Он еле вырвался, запрыгнув в летевший мимо трамвай и потом, уходя от настигавших преследователей, перескочил на ходу в другой. Запросто могли и убить. Мать испугалась при виде его, открыв дверь. Отлеживаться пришлось две недели и потом носить с собой любимое оружие тогдашней блатной публики — «финку». А заодно одолженный у приятеля «монтекристо» — карманный пистолет XIX века, очень популярный в образованных классах дореволюционной России. Никакого отношения к книжному графу пистолет не имел. С этим изящным оружием упражнялись в комнатной или полевой стрельбе — зависело от калибра. Разметавший домашние гнезда и их обитателей вихрь революции сделал «монтекристо» достоянием улицы, вместе с грудями других предметов ушедшего быта и образа жизни. Достать к нему настоящие патроны было непросто. Патроны тоже назывались романтично: патроны Флобера, мастер оказался тезкой французского прозаика. Но подходили и пули от мелкокалиберной винтовки. Какой, «комнатный» или «полевой монтекристо» положил в карман юный Юрий Любимов — история умалчивает.

Через 30 лет судьба не только вернула его на Таганку, но и вынудила столь же отчаянно отбиваться от нападений — уже не физических, но по-своему не менее беспощадных: за собственный театр и собственные спектакли.

Метафизика, да и только.

Подспудно жившая в нем тяга к театру в тот электромонтажный период жизни внезапно проявила себя дважды. Первый раз еще в ФЗУ, когда по его просьбе (видимо, неоднократно и очень упорной) отец, совершенно не расположенный к возможному театральному будущему сына, отвел его к мхатовскому артисту Александру Леонидовичу Вишневному (Вишневецкому) на прослушивание.

Мнение выслушать предстояло более чем авторитетное.

А. Л. Вишневецкий принадлежал к числу основателей Художественного театра. Родом из Таганрога, он оказался гимназическим однокашником А. П. Чехова, начал актерскую карьеру в провинции, а в Художественный общедоступный был принят по рекомендации самой Гликерии Николаевны Федотовой.

14 (26) октября 1898 года, в вечер открытия Московского Художественного театра, Александр Леонидович вышел на сцену в роли Бориса Годунова в спектакле «Царь Федор Иоаннович».

Годунова ему довелось сыграть на сцене МХТ еще дважды: в «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого (1899) и пушкинском «Борисе Годунове» (1907). Он играл много, в том числе был первым исполнителем в первых мхатовских постановках чеховских пьес, а в советское время оказался первым артистом, которому присвоили звание Героя Труда — шел 1933 год.

Вот такой серьезный оказался эксперт.



Красная площадь.
1930-е годы

Любимову на момент показа было примерно лет 15. Голос ломался, выглядел он долго-вязым, худым, нескладным, актерским ремеслом никто с ним не занимался, и впечатление он произвел соответствующее.

А. Л. Вишневский, внимательно прослушав юного претендента в артисты и попросив поменьше «кричать и махать руками — комната маленькая», отделался обтекаемо-вежливой фразой, что юноша, мол, у вас, родитель, сообразительный, но, в силу его невеликого возраста, определить, что из него получится, сложно.

Отец истолковал сказанное, как приговор об отсутствии способностей и обучение на электрика с перспективой стать инженером-энергетиком, продолжилось своим чередом.

А вот вторая спонтанная попытка прорыва в мир театра неожиданно увенчалась успехом. Случилась она примерно через год после первой, когда обучение ленинскому делу электрификации подошло к концу. Ю. Любимов окончил ФЗУ с отличием и, как примерному ученику, ему позволялось сразу поступать в высшее учебное заведение. Учившимся с худшими результатами, для поступления требовалась отработать три года по полученной рабочей специальности.

И вот в этот момент на глаза Ю. П. Любимову попалось объявление в газете: прием в актерскую школу при театре объявил МХАТ-2.



Проезд между
Сухаревской башней
и институтом
скорой помощи
им. Н. В. Склифосовского.
1933 год

То оказался действительно последний вагон стремительно уходящего в прошлое поезда театрального расцвета и вольного сценического многообразия первой четверти XX столетия.

За считанные недели до объявления о наборе в школу МХАТа-2, в августе 1934 года, начал работу Первый съезд советских писателей. Как ни удивительно, историческое государственное событие имело свое своеобразное отношение к судьбе юного и, в силу юности, далекого от искусства и от политики, Юры Любимова.

Съезд провозгласил две доктрины, определившие жизнь советской культуры на десятилетия вперед и скоро последовавшее радикальное изменение национального культурного ландшафта.

Первое из судьбоносных для искусства решений съезда — объявление о создании Союза советских писателей.

Отныне принадлежность к творческому цеху определяли не художественные достижения и качество творчества, а членский билет Союза писателей, композиторов, кинематографистов и так далее. Стремительно прошедшая коллективизация в сфере культуры и искусства прибрала к рукам все сферы и всех творцов. Объединения художников по признаку общности творческой веры, еще вчера бушевавшие имажинисты и футуристы, мирискусники, обэриуты, «Серapiионовы братья» и прочее, и даже рожденные двумя революциями левовцы, рапповцы и «крестьянские писатели» (последних собирали на специальный съезд в 1929 году) канули в прошлое. Под знамена соцреализма определили скопом всех идейных, «пролетарских», уцелевших, примкнувших, а строгая иерархия творческого союза назначила (или указала) «общественное значение» и идеологическую цену каждого¹³.

Второе директивное решение — объявление социалистического реализма единственным верным методом светского искусства.

Определение соцреализма сформулировали и зафиксировали на уровне закона — в Уставе Союза советских писателей. И выдвинули два основных требования «единственно верного» и передового метода: «...правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» и «...идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе социализма».

Театру до «полной и окончательной победы» соцреализма тоже оставалось недолго: систему Станиславского объявили «единственно верной» еще в 1931 году.

На 9-м заседании первого писательского съезда, которое прошло 22 августа (писательский форум работал с 17 августа по 1 сентября 1934 года), выступал Юрий Олеша. Совершенно неофициальная по тону изложения и содержанию речь, посвященная теме личного переживания бурной эпохи социальных перемен, стала одним из главных событий съезда. В речах последующих ораторов ссылки на речь Олеша встречались более 70 раз.

13 182 человека, треть съезда, через несколько лет, в годы «большого террора», сгинули в тюрьмах и ГУЛАГе. Членский билет Союза писателей и верность уставу, закрепившему метод соцреализма в качестве непреложного закона творчества, не спасали.

В том же 1934 году в библиотеке журнала «Крокодил» вышел «Художественно-оптимистический альманах „Крокодила“, посвященный съезду писателей вообще и литературе и ее последствиям в частности. Составлен по наблюдениям, первоисточникам, а также слухам». Сборник карикатур, эпиграмм и фельетонов на делегатов съезда, среди которых упомянуты Бабель и Олеша, как два «неплодовитых», непишущих автора: «(Черновик на меню из столовой Дома писателя). ...Из Олеш мне больше всего понравился Бабель. Тоже не пишет, а гордый. И нищим себя не называет, и не молодеет на глазах у пленума»¹⁴.

«Помолодел на глазах у пленума» Юрий Карлович Олеша. Он говорил о творческом тупике, который настиг его в связи с революцией. О том, что он остался в прошлом и с прошлым, но вот почувствовал, что к нему «вернулась молодость».

Увы, молодость к нему не вернулась: Олеша больше ничего не напишет. Переродиться настолько, чтобы «понять тип рабочего, тип героя-революционера», автор «Трех толстяков» и «Зависти» так и не смог.

Речь Ю. Олеша отчего-то произвела на Ю. Любимова настолько основательное впечатление, что он решил читать ее на вступительных испытаниях в школу МХАТа Второго. Посоветовался со старшим братом, Давидом, и тот одобрил.

Чем привлекли шестнадцатилетнего Любимова слова писателя, сказать сложно, не помнил впоследствии этого и сам Юрий Петрович.

Может быть тем, что говоря о своей творческой «нищете» и о «молодости, проведенной в ужасных условиях» царизма, Олеша апеллировал к «счастливому поколению» ровесников Октября, сверстникам Ю. Любимова, которым в 1934-м исполнилось 16–17 лет: «В этом государстве растет первое молодое поколение, растет советский молодой человек. Как художник я бросаюсь на него: „Кто ты, какие ты 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?“ Я не могу писать, не найдя между собой и тобой аналогии ...»¹⁵

Может быть, подсознательно, провозглашенное Олешей духовное «омоложение» после долгого периода растерянности и внутреннего несовпадения с новым порядком, ассоциировалось у него с собственным переходом из статуса белой вороны — сына лишенца — в статус равноправного с окружающими рабочего человека.

Может быть, притянул исповедальный, неказенный тон выступления.

Может быть, может быть ...

Так или иначе, на вступительном экзамене Юрий Любимов самозабвенно декламировал комиссии: «Опустившись на самое дно, босой, в ватном пиджаке, иду я по стране и прохожу

14

Полузайцев А. Черновики на полу // Парад бессмертных : альманах. М., 1934. С. 20.

15

Здесь и далее: Олеша Ю. Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей. URL: http://thelibrary.ru/books/olesha_yuriy_karlovich/rech_na_1_vsesoyuznom_sезде_sovetskih_pisateley-read.html

ночью над стройками. Башни строек, огонь, а я иду босой. Однажды в странное утро, в чистоте и свежести утра я прохожу мимо стены...»

Спустя годы режиссер вспоминал, что, читая этот текст, так явственно «видел» описанную Олешей стену, ее кирпичную кладку, темно-рыжий цвет и шершавую фактуру, что взволновавший его образ той стены подсказал впоследствии визуальное решение спектакля «Мать» — в качестве символа заводской, трудовой России.

А комиссия между тем безудержно хохотала.

Любимова приняла, несмотря на то, что он умудрился «поссориться» с экзаменаторами: смех корифеев воспринял как жестокую обиду, сказал, что «ничего смешного тут нет» (чем вызвал новый взрыв веселья), что они «ничего не понимают», и ушел.

Судя по всему, активно он «не понравился» только Серафиме Германовне Бирман, которая, бросив взгляд на его худую длинную шею, ворчливо заметила: «Всю жизнь только Керубино играть...». Отношения с ней в период студенчества у Любимова так и не наладились. Бирман считала его своевольным, не выполняющим требований педагогов и неоднократно требовала отчисления. Все переменялось только в таганские режиссерские годы. Серафима Германовна полюбила Таганку и часто приходила в театр. Любимова-режиссера она не только приняла, но и ценила. Этот поворот в отношениях и одобрение С. Бирман для Любимова оказались важны — в мемуарной книге «Рассказы старого трепача» он рассказал об этом особо. А среди иллюстраций выложено фото ее письма от 6 января 1977 года, «письмо моей первой учительницы», назвал его Ю. Любимов. Оно начинается словами: «Юра! Так вас осмеливаюсь называть я, начинающая понимать ваши мысли и мечты...»¹⁶ Вверху рядом с «Юра» беглая приписка наискось: «Извините, забыла ваше отчество».

Процесс поступления в театральную школу оказался для Любимова событием эмоциональным: словно сама психофизика подала знак, что свершается не проходной эпизод биографии, а вхождение на ту единственную жизненную стезю, которую называют «предназначением».

Перед экзаменом он страшно волновался. Настолько сильно, что не мог унять внезапно напавшую сильную дрожь в руках и ногах. Не представлял, как в таком состоянии будет читать комиссии. Но, как только вошел в аудиторию, дрожь утихла сама собой.

«Поссорившись» с экзаменаторами и, как ему казалось, отрезав себе так некстати проявленной вспльчивой обидчивостью дорогу в театральные студенты, страшно расстроился и не мог объяснить, в чем причина столь сильных переживаний. Дальнейший путь давно представлялся ясным и светлым: он собирался в Энергетический институт, и спорадически возникающая тяга к театру, казалось, не должна смутить прочно и разумно выстроенных планов. Однако, смутила. Все расчеты на карьеру инженера-энергетика были мгновенно позабыты, когда Ю. Любимов узнал о зачислении. Ликование его было столь велико, что домой он добирался весьма экстравагантным манером: ему казалось, что трамвай идет невыносимо

16

Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 136–137.



Гостиница Москва.
1938 год

медленно, поэтому он выпрыгивал из него, обгонял вагон бегом и вновь запрыгивал на ходу.

Неожиданно прозвучала и «правильная» пролетарская биография: сестра Ю. Любимова Наталья Петровна запомнила, как по радио сказали, что «простой электромонтер» обнаружил такие недюжинные таланты, что принят в школу при МХАТе Втором.

С 1 октября 1934 года официально началась его студенческая жизнь.

Спектаклей Второго МХАТ Ю. Любимов успел посмотреть немного уже будучи студентом. «Блоху» с А. Диким и С. Бираман, «Двенадцатую ночь», где Мальволио играл А. Азарин — Михаил Чехов уже несколько лет как эмигрировал. И еще несколько наименований, в которых довелось участвовать самому.

Учеба в театральной школе поглотила: обучаться приходилось не только ремеслу, но и спешно возмещать пробелы общего образования. Догонять то отсутствующее, чего не получило первое советское «счастливое поколение», «не учившееся в классических гимназиях». Пробелы знаний оказывались подчас курьезны совершенно.

Одно из таких происшествий студенческой поры случилось на экзамене по литературе и связано с однокашником и другом Ю. Любимова Исаем Спектором.

И. И. Спектор пришел в школу МХАТа-2 из Реалистического театра Н. Охлопкова, вскоре вместе с Любимовым он окажется в вахтанговской труппе и станет, по слову А.И Ремизовой, тем, «на ком театр держится»: в годы войны возглавлял Фронтovou филиал Вахтанговского театра, а позднее работал заместителем директора. Но это в будущем. А в студенческие годы, на вопрос преподавателя литературы о Моцарте и Сальери, студент Спектор неуверенно предположил, что они были «ливонские рыцари».

Параллельно с учебой студенты постепенно входили в «большую жизнь» театра. Участие в спектаклях расценивалось, как знак высочайшего доверия. Ю. Любимову сначала поручили шумы в «Блохе», спектакле, который ему очень нравился. И только спустя время доверили настоящий выход на сцену — роль подмастерья парикмахера в «Мольбе о жизни».

«Страшен был год 1918 от Рождества Христова», — сказано автором «Белой гвардии». Страшен был и год 1937-й. Для искусства не менее роковым оказался год 1936-й. На первые месяцы и дни Ю. Любимова в профессии отброшена тень больших событий этого года. Как и на последующую режиссерскую биографию, поскольку речь в 1936-м зашла о русском авангарде, о «формализме», как его окрестили в 30-е, продолжателем которого он стал, как режиссер.

28 января 1936 года в главной партийной газете страны, «Правде», выходит статья «Сумбур вместо музыки», посвященная опере Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».

6 февраля «Правда» печатает разгромный материал о балете Д. Шостаковича «Светлый ручей».

13 февраля. Редакционная статья «Ясный и простой язык искусства», посвященная «Катерине Измайловой» и «Светлому ручью», разгромная по тону, где в частности сказано, что «оба произведения относятся пренебрежительно к народному творчеству».

В этом же номере от 13 февраля материал «Грубая схема вместо исторической правды» о фильме «Прометей» Ивана Кавалеридзе, снятом на студии Украинфильм.

20 февраля, «Правда», статья «Какофония в архитектуре».

1 марта, «Правда», «О художниках-пачкунах». Материал формально посвящен иллюстрации детской книги, где среди «пачкунов» упомянуты художники В. Лебедев и В. Коншешевич, но беспощадный идеологический прицел смотрел гораздо шире. Текст заканчивался словами: «На совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ тов. А. А. Андреев говорил: „Всю эту мазню, которая не дает никакого реального представления о действительности, и все извращения в этой области надо из детской литературы беспощадно изгонять. Пусть такие художники рисуют свои рисунки для себя, для своего собственного удовольствия, а нашему ребенку мы эту мазню преподносить не позволим. Просто тошно и больно иногда становится, когда берешь детскую книжку в руки с такой мазней“.

Формализм забрался довольно глубоко в детскую книгу, пользуясь покровительством эстетствующих издателей. Только борьба с левацким уродством в живописи откроет путь для подлинного и полноценного художественного оформления советской детской книги».

9 марта, «Правда», статья «Внешний блеск и фальшивое содержание». Материал вышел без подписи и касался спектакля по пьесе М. А. Булгакова «Кабала святош», шедшем в филиале Художественного театра. «Гениальный писатель XVII века, один из самых передовых борцов против поповщины и аристократов, — писала „Правда“, — один из ярчайших реалистов, боровшихся за материализм против религии, за простоту, против напыщенности и жеманства, — такую богатую биографию очень трудно, казалось бы, извратить и ополить. Однако именно это и случилось у М. Булгакова с „Мольером“».

После разгрома в «Правде» спектакль, который репетировали четыре сезона, пройдет на аншлагах семь раз и будет снят.

20 марта. Ленинград. Вс. Э. Мейерхольд выступает с покаянным докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины».

В разгар этой масштабной кампании, получившей название «компании по борьбе с формализмом», 28 февраля, выйдет специальное решение ЦК ВКП(б) и СНК СССР «О Втором Московском Художественном театре». Оно так же будет опубликовано в «Правде»: «СНК СССР и ЦК ВКП(б) считают, что так называемый МХАТ 2-й не оправдывает своего звания МХАТ и на деле является посредственным театром, сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью».

Любимов на всю жизнь в деталях запомнил тот день — день выхода постановления и последнего спектакля: «Мы собирались на грим, вошел Благоднаров и прочел постановление в газете. „Что делать?“ — оцепенели, как в бессмертной комедии Гоголя. А бедный потертый старый актер, убитый постановлением хамского правителя, безнадежно произнес: — Давайте проведем урок. — Он так грустно сказал. А потом говорит: — Ну чего уж проводить. Уж раз они напечатали, они и закроют»¹⁷.

В тот же вечер прошел последний спектакль, «Мольба о жизни» по пьесе Жака Дюваля. После спектакля администратор театра зачитал зрителям постановление о закрытии Второго МХАТ.

Аплодисменты не смолкали полчаса и продолжались и при упавшем занавесе. В памяти Ю. Любимова запечатлелись стоящие на лестнице рыдающие Берсенев, Бирман, Дурасова, Чабан...

Александр Галич, бывший в тот вечер в театре, вспоминал: «Этой публики, наполнившей зал, этого плача и аплодисментов, этого протеста я не забуду никогда. И это была Россия, московская Россия, московская интеллигенция. И это она в феврале тридцать шестого года выражала свой протест. И благодарность за этот день, благодарность судьбе за то, что мне довелось быть в этот день в зале театра, никогда не оставит меня»¹⁸.

17

Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 135.

18

Интернет-ресурс
Кино-театр.ру
<http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/2/224/print/>

История закрытия МХАТа-2 еще один кольцевой сюжет биографии Ю. П. Любимова. События февраля 1936 года повторятся чуть меньше, чем через полвека, через 48 лет — уже с его театром. Мистически совпадут даже месяцы: снова февраль и март, снова решения на государственном уровне. Год 1984-й, когда его освободят от должности главного режиссера Театра на Таганке, что по существу означало ликвидацию театра.

И точно так же, провозжая спектакли, московские зрители будут устраивать длительные овации и протестовать в зрительном зале, крича «Браво, Любимов!», хотя имя режиссера снимут с афиш и вымарают из программ. Даже прощание с Таганкой Любимова произойдет на спектакле с не менее символическим названием: «Товарищ, верь!..»

А пока ему выдали справку, удостоверяющую, что «тов. Любимов Ю. П. действительно состоял студентом I и II курса Театрального училища Московского Художественного театра 2-го с 1.X.1934 г. По 19.III. 36 г. Выбыл ввиду закрытия театра».

Закрытие МХАТ-2 — одно из определяющих событий его творческой биографии. Столь драматичные эмоциональные впечатления, совпавшие с зарей профессиональной деятельности, радикально меняют ракурс профессии. Из честолюбивой и уютной перспективы занятия увлекательным делом, будущее профессиональное поприще в одночасье вырастает в категорию миссии. Внутренние художественные споры, происходящие в профессиональной среде, часто накаляют обстановку. Но, сколь бы горячо они не велись, их «глупости и мелкие злодеяния» блекнут перед угрозой социальных рисков, с которыми сопряжены творчество и искусство в жестко идеологизированной системе. Советская система сталинского формата, в середине 30-х обретавшая вид исправно и неутомимо работающей машины, многократно увеличила внешние риски, не связанные с «домашней», внутритеатральной борьбой творческих идей. В жизнь советского театра той поры вошла опасность, которая сопровождала разве что далекие времена и кровавые нравы, выпавшие на долю уличных скоморохов и придворных шутов, рисковавших головой за отчаянное слово.

История закрытия МХАТа-2 была воспринята Ю. Любимовым, как личная драма, хотя несколько месяцев студенчества очень малый срок для того, чтобы по-настоящему сродниться с театром. «Но была травма — закрыли МХАТ Второй, обида, непонятно, и я видел и так же переживал, видя этих людей, которые казались мне уже старыми людьми, как они стоят на лестнице, идет эта несчастная „Мольба о жизни“, публика кричит: „Браво! Браво!“ — они стоят сверху, с верхних этажей уборных артистических шла прямо на сцену лестница, и вот они стояли и плакали — закрыли театр. И это, конечно, действовало на меня, мальчишку. И безусловно это была травма и непонимание: почему, за что, чем это плохо»¹⁹.

Он не успел стать в полном смысле понятия театральным человеком, посвященным, по его словам, «в закулисы». Под «закулисем» он понимал не интимно-внутритеатральную жизнь,

19 Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 156.

а исторический контекст, в котором оказалось советское искусство. В перипетиях и нюансах идеологического влияния на сферу творчества не разбирался.

Сложно было бы ожидать, чтобы в столь юном возрасте — в 1936 году Любимову всего 19 лет — до поступления в актерскую школу мало знакомый с театром Ю. Любимов, имел какие-то сформулированные эстетические предпочтения. Оказавшись вне учебного заведения из-за закрытия МХАТа-2, решил поступить в Хмелевскую студию.

Выбор свершился по-житейски просто и без участия его воли: «Когда МХАТ Второй закрыли, мой приятель старый, Боря Аврашев, был в студии Хмелева <... >. И он с восторгом говорил о Хмелеве, какая там атмосфера, как интересно работает Хмелев. И тогда он устроил мне показ. И я что-то читал, играл чего-то перед Хмелевым»²⁰.

Понравиться Н. П. Хмелеву не удалось: Ю. Любимову на показе мешал авторитет экзаменатора. Он видел Н. Хмелева — Каренина, видел его Алексея Турбина, видел Николая Скроботова во «Врагах». Могучее впечатление от мхатовских постановок, где зрителей восхищал великий актерский состав уникальных мастеров, сказало парализующе: Ю. Любимов волновался и, как говорил впоследствии сам, в результате «ответ <Хмелева> затянулся — ни „да“, ни „нет“».

Судьба, как видно, вела его особенной, только ей известной дорогой.

Наверное, для Любимова оказалось благом, что поступление в Студию Н. П. Хмелева не удалось: через несколько месяцев, в том же 1936 году, ее сольют со Студией им. М. Ермоловой и возникнет Театр им. М. Н. Ермоловой, который Николай Хмелев возглавит. А еще через год новый театр въедет в только что трагически освободившееся и в буквальном смысле не успевшее остыть от присутствия прежних обитателей здание — пассаж Постниковой на Тверской, который занимал ликвидированный в 1938 году ГостИМ.

Мхатовская школа, носителем и олицетворением которой являлся Николай Павлович Хмелев, сотворила бы совершенно иную аранжировку театральной биографии Ю. Любимова. И, как знать, в какую бы сторону сместила его театральный путь и его сценические взгляды.

Так непредвиденно и драматично началась в его биографии долгая эпоха Вахтанговского театра, и началась она с фальстарта: вхождение в профессию прервала продлившаяся из-за войны дольше положенного срока служба в армии.

«Когда в 1936 году закрыли Второй МХАТ, к нам в театр (вернее, в школу при театре) оттуда влилась группа бывших студийцев. Среди них — Николай Гриценко, Елена Фадеева, Нина Попрыкина и другие. Вот в этой группе студентов оказались и три примерных молодых человека, три неразлучных друга. Юра Любимов (ставший впоследствии знаменитым Юрием Петровичем Любимовым) тогда, в то далекое прекрасное время нашей молодости не был еще ярым антисоветчиком, врагом тоталитарной власти (по крайней мере, мы этого не чувствовали), а был просто очень талантливым артистом и необыкновенно красивым молодым



Здание Театра
им. Евг. Вахтангова.
30-е годы

человеком. Мускулистое телосложение, голубые глаза и при этом прекрасное чувство юмора и доброта ... В него влюблялись многие женщины, а он весьма снисходительно позволял себя любить, не прилагая к этому никаких усилий»²¹, — вспоминала Г. Л. Коновалова.

Двое других из упомянутой «неразлучной троицы» — Исай Спектор и Юрий Алексеев-Месхиев.

Ю. Любимов не был ни «ярим антисоветчиком», ни «врагом тоталитарной власти». Более того, ни первым, ни вторым он не стал до конца своих дней, несмотря на столь гжуче сформулированное замечательной актрисой реноме среди части коллег.

В 1936 году Театру Евг. Вахтангова исполнилось 15 лет. Четырнадцать из них он прожил без своего создателя, но с его именем на устах. Свой не круглый юбилей театр отмечал осенью, 13 ноября, а летом того же 1936 года, 17 июля, с путча в Испанском Марокко, началась гражданская война в Испании, под знаком «борьбы с испанским фашизмом» пройдут оставшиеся предвоенные годы в СССР.

21 Коновалова Г.
Вахтанговские легенды. М.,
2014. С. 190.



**Фойе Театра
им. Евг. Вахтангова.
1939 год**

22

Юзовский Ю. О театре и драме. М., 1982. Т. 2. С. 194.

23

Евгений Вахтангов. М., 2011. Т. 1. С. 15.

14 ноября 1936 года, на следующий день после юбилея театра, «Правда» печатает статью Ю. Юзовского «Пятнадцатилетие Театра имени Вахтангова».

Отметив в финале текста, что юбилей «театр встречает как созревший и полноценный художественный организм», что «его слава распространилась далеко за пределами нашей страны», а «мастерство его актеров растет и углубляется», критик посвящает материал не разбору пятнадцатилетнего сложнейшего творческого пути осиротевших практически в момент рождения театра вахтанговцев, а соотношению афиши театра со «злойбой дня».

Остро злободневных тем две: «метод спектакля» «Принцесса Турандот» в свете необходимости «мощного реалистического фундамента» и война в Испании, которая потребовала от театра «героической темы». Упомянута в статье и «великая сталинская

Конституция», принятие которой вот-вот предстоит: «Героический спектакль нам сейчас нужен как воздух, как вода. Стыдно как-то, что в дни, когда страна готовится к принятию Конституции, в дни героических боев испанского народа с фашистами, когда хочется найти отклик своим чувствам в театральном зрелище, о спектаклях во многих наших театрах можно сказать, что они „так себе“, „ничего себе“, „можно смотреть“, „пришел, посмотрел, пошел домой спать“. Не обязателен спектакль только об Испании. Всякий героический спектакль будет спектаклем об Испании»²².

Писать о театре по-другому в 1936 году уже было невозможно. Аналитический дискурс на десятилетия ушел из театроведческой практики, пером критика водила идеология. Вполне вероятно, в активной апелляции к «героической теме» и войне в Испании содержалась подсказка Юзовского театру, репутация создателя которого (Вахтангова) «все время колебалась от „формалиста“ до провозвестника „соцреализма“»²³.

Вот эта проблема «колебаний репутации» Е. Б. Вахтангова и его театра стала главным содержанием жизни многих его учеников, в первую очередь Р. Н. Симонова. А блистательная, покорившая голодную и холодную Москву 1922 года «Принцесса Турандот» превратилась из творческой ценности, образующей художественные принципы, в объект неустанной защиты.

Сам факт присутствия «Принцессы Турандот» в живой театральной афише, а значит, в общем культурном обороте, не позволил сойти на «нет» большой полемической теме

советского искусства — так и не угасшему, несмотря на драконовские меры государства, диалогу вроде бы совершенно изведенного «формализма» и авторитарно утвержденного соцреализма, под который была губительно приспособлена система Станиславского.

К концу 30-х годов XX века советский театральный ландшафт представлял собой хорошо отутюженную равнину. Актерские школы при театрах превратились в вузы с государственной единообразной программой обучения. Спектр театральных течений и активных творческих идей пришел к общему знаменателю «системы» (в той трактовке, которую выдвинуло требование «мощного реалистического фундамента»). Само русло театрального процесса сузилось и потеряло многочисленные притоки и рукава.

Как бы сложилась судьба крупных отечественных театральных идей первой четверти XX века, если бы на советской театральной карте не оставалось все эти годы Театра Вахтангова? Ему словно бы было поручено судьбой сохранять в своих недрах и в своей не раз порицаемой «Турандот», вопреки предлагаемым обстоятельства эпохи, живую пульсирующую память о Е. Вахтангове, В. Мейерхольде, о МХАТе Втором, о шумной эпохе студийного искаательства и ростках задиристой театральности, пребывавшей в полемической связи с идеями Художественного театра.

Примета советского социо-культурного пейзажа — резко возросшая роль устной традиции. Передача информации и знания «из уст в уста», «сарафанное радио», городской фольклор — то, что заместило собой в условиях ограничений академический способ коммуникации через печатный текст. Устное слово, по мере возможности, компенсировало исчезновение естественных каналов свободного обмена идеями. То, что нельзя было печатать, можно было передать в беседе, пересказать, высмеять в частушке или анекдоте. Архаические формы традиционной дописьменной цивилизации вдруг приобрели актуальность и активно вошли в употребление. В область специфической устной формы советской культуры переместилась категория «правды». Газету «Правда» печатали миллионными тиражами, а народную «правду» тиражировали изустно. Риск передачи «правды», то есть того, что стало невозможно излагать свободно и публично, придал устному слову оттенок сакральности. За печатным словом тенью встало понятие «миф», за устным — «правда».

Процесс дискредитации печатного слова произошел очень быстро. Печатное слово могло замалчивать, могло недоговаривать, могло откровенно исказить, могло с головой выдать. Оно утратило искренность и прямоту высказывания. Устное, как умело, приняло стихийно делегированные права на полноту информации.

Ю. П. Любимов, воспитанный своим временем, принадлежал «устной традиции». Что проявлялось и на бытовом уровне, и — очень серьезно — на чертах поэтики его театра в режиссерские годы. Просто любовь к чтению и отношение к книге, как главному источнику информации и просвещения, разошлись. Особенности образования, которое получил

Ю. П. Любимов, в отличие от классического гимназического, не прививало привычки к академическому процессу чтения и потребности излагать мысли на бумаге. Одновременно умирал и эпистолярный жанр, умирал дневник. Представить себе Ю. Любимова, ведущего подобно Е. Б. Вахтангову «тетради», где ежедневно фиксируется и театральное, и личное, уже невозможно — время не то.

В Ю. П. Любимове крепко сидело ощущение особой ценности и живучести легенды, то есть того, что бытует независимо ни от каких внешних условий и неуязвимо летит сквозь время и пространство, невзирая ни на какие ограничения. Так же прочно жило в нем и особое доверие и уважение к устной интерпретации. Уже упомянутый взгляд на собственные спектакли — «пусть уходят в легенду» — отсюда. Сознательно о легенде своего театра он никогда не заботился: его опыт доказывал, что легенда правдива, жизнестойка и бессмертна сама по себе. Поэтому необходимости влиять и контролировать портретное сходство своего искусства и его последующего «легендарного» оттиска в театральной памяти, наверное, не видел. Булгаковское «Рукописи не горят!» для Любимова означало «Легенды не горят!»

Мейерхольда оказалось возможно расстрелять, можно было закрыть его театр, и МХАТ Второй, и другие театры и студии, можно было определить под замок и запрет упоминание имен, работ и творческих идей. Неисполнимой оказалась задача стереть легенду Мейерхольда, легенду МХАТа Второго и Михаила Чехова, память о спектаклях, сохранявшуюся в свидетелях времени и передаваемую следующим поколениям.

Легенды Е. Вахтангова, умирающим репетировавшего волшебную сказку Гоцци, расстрелянного В. Мейерхольда, уехавшего из страны Михаила Чехова, лишившегося театра и сошедшего с ума А. Таирова, оказались трагическими, но и — героически прекрасными, поэтически притягательными. Все они, при различии судеб, принадлежали одному жанру — романтической трагедии, а их герои-режиссеры, в формате устной легенды, оказались осенены печатью высокого мученичества и отмечены знаком непокорности творческого духа. В фактах реальных судеб и в их дальнейшей исторической интерпретации получил воплощение архетипический христианский сюжет страданий и подвига за веру — в данном случае, веру театральную. Тема неминуемо гибельной и страдальческой судьбы Автора, Творца — сквозной сюжет русской культуры, в абсолютном выражении проявивший себя в образах Пушкина, Третьего отделения и Черной речки.

Только теперь, в следующем веке и в интерьере другой эпохи, стали возможны и востребованы детализация и полнота знания о великих деятелях сцены первой половины XX века и их театре. Расходящиеся с легендой факты, если таковые вдруг появляются, уже не способны нанести урона репутациям.

У К. С. Станиславского подобной легенды нет. Станиславский — патриарх, классик, основоположник. Станиславский в каноне своей легенды предстает чарующе благополучным.

И эта одна из самых трагических и несправедливых коллизий в истории русской сцены. Поскольку категорически не отражает подлинного внутреннего содержания его многотрудной жизни в искусстве и подлинной биографии.

Тема борьбы и неизбежных страданий за художественные убеждения — часть мировоззрения Любимова. Он поставит спектакли о Пушкине («Товарищ, верь!..»), как главном русском поэте, о Маяковском («Послушайте!»), как «лучшем, талантливейшем поэте нашей советской эпохи», о Высоцком («Владимир Высоцкий») как протагонисте эпохи «застоя». К 100-летию В. Э. Мейерхольда, в 1974 году, попробует осуществить, хотя бы для разового исполнения, изначально обреченный спектакль и о нем. Как квинтэссенция темы — булгаковский Мастер. И всё это будет фантомная боль от пережитого в юности ожога судьбами русского театрального авангарда и, безусловно, сценическое размышление «о времени и о себе» в общей конструкции отечественной культурной матрицы.

Артисты «золотого века Таганки» помнили повторявшийся не раз и не два эпизод. Выходит некая книга, расцененная современниками, как важное культурное событие. Как правило, речь шла не о художественном произведении, а о теоретических трудах из области гуманитарного знания. Юрий Петрович узнавал о книге в числе первых и настоятельно требовал от артистов, чтобы они ее прочли. Артисты читали (авторитет мастера был непререкаем, а слово закон), а потом нередко обнаруживали, что содержание, весьма подробно, известно Ю. Любимову не благодаря прочтению, а из многочисленных бесед с автором книги или теоретиками искусства. Что, естественно, подавало повод для актерских подтруниваний за спиной режиссера. Но ему был важен не столько напечатанный текст, сколько авторское толкование собеседника. Толковательную часть он воспринимал, как нечто более ценное, передаваемое сверх текста.

Собеседниками Любимова оказывались люди высокой профессиональной репутации. «Хорошая компания театра», по его определению. Роль «хорошей компании», интеллектуальной высокопрофессиональной среды, он ценил чрезвычайно: в этих интеллектуалах, ученых, окружавших его театр, он находил в первую очередь собеседников.

Книгу своих воспоминаний, состоящую не столько из написанных текстов, сколько из бесед с составителем, он искренне и иронически точно назвал «Рассказы старого трепача». Принадлежность устной культуре развела его в поздние годы театра с новым поколением артистов — людей не просто куда более молодых, годившихся во внуки и правнуки, но носителей иного ментального стереотипа, который принято называть визуальной культурой. Глубинная сущность расхождения хорошо выражена репликой Гамлета в версии драматурга А. Застырца: «Слова, слова, слова ... И ни одной картинки!»

Привычка «проговаривать» идею, обсуждать и проверять мысль или найденное решение в процессе диалога (и даже монолога), запомнилась его коллегам на стыке смены профессии:

24

Людмила Максакова:
«Любимов научил меня
быть бесстрашной»: интервью // Известия. 2017. 6 февр.

Рассказ об этом эпизоде
есть в мемуарах
М. А. Ульянова.

Он не называет имени
«спавшего с открытыми
глазами артиста», зато
упоминает, что эпизод
имел место в тот период,
когда Ю. П. Любимов
увлекся лекциями
М. Кедрова о системе
Станиславского.

25

Анненков Ю. П. Дневник
моих встреч. Цикл
трагедий. Л., 1991. Т. 1. С. 57.

26

Там же. С. 70.

27

Евгений Вахтангов. М., 2011.
Т. 1. С. 245.

еще актер Театра Вахтангова, но без пяти минут режиссер и руководитель театра. «Помимо внутреннего глубокого содержания, Юрий Петрович еще и внешне был очень хорош собой и импозантен. Правда, у него была такая черта, которая одних приводила в восторг, а других доводила до исступления. Любимов... очень много говорил! <... > Ему, видимо, нужно было проверять свои театральные идеи и замыслы и для этого необходим был собеседник. Раньше, в советское время, гастроли проходили скромно в бытовом плане: даже не у каждого ведущего актера был отдельный номер в гостинице. Зная разговорчивость Юрия Петровича, никто не хотел с ним селиться. Нашелся только один артист — Надир Малишевский, его еще все ласково звали Дидя. И спрашивали: „Дидя, ну как же ты его выдерживаешь? Ведь он говорит 24 часа в сутки!“ „Ничего-ничего, я уже научился спать с открытыми глазами“, — отвечал Дидя»²⁴, — вспоминала Людмила Максакова.

Он любил анекдоты и соленый и смелый городской фольклор и блестяще знал эту часть неформальной культуры. «Я знаете почему все время анекдоты рассказываю? Только ими и выживала страна». Присутствие маргинальных элементов в искусстве признавал подкупающим свойством, определившим, в том числе, его выбор в пользу драматургии Б. Брехта с его зонгами — «народными песнями больших городов». «Охальная, хулиганская, ножевая»²⁵ поэзия, «уличная фонетика»²⁶ его театра — родом из этой «устной традиции» советского времени. Растяжка над сценой, появившаяся в первом спектакле «Добрый человек из Сезуана» — «Театр улиц» — оказалась самым принципиальным этическим и смыслообразующим жестом, действительным сценическим манифестом.

Сама судьба подыграла ситуации и распорядилась так, что он попал в особый театр: разделенный уникальной исторической миссией и сложным составом памяти. Театр Вахтангова оказался перекрестком всех магистральных театральных идей первой четверти российского XX века, и — уцелел.

Внешняя сторона жизни вахтанговцев протекала в общем творческом русле. Но при жизни видимой, слагавшейся из афиши, рядом сосуществовал скрытый и сохраняемый в вахтанговских учениках пласт культурной памяти. О людях и событиях, о художниках и их творениях, о недоволощенной мечте самого Е. Вахтангова о театре «фантастического реализма».

Но сначала была школа при театре Вахтангова, в которую поступил в 1936 году недавний студент МХАТа-2 Юрий Любимов.

Приняли его в школу при театре снова на первый курс. Программа Вахтангова «проверить систему К. С. (Станиславского — Э. М.) на самих себе. Принять или отвергнуть её. Исправить, дополнить, или убрать ложь»²⁷ предполагала обучение принципам вахтанговской эстетики с азов, поэтому полтора года занятий во МХАТе Втором за студенческий стаж не зачли.

Учеба сочеталась с работой в спектаклях. Сначала эпизоды. В «Принцессе Турандот» — массовка. Традицию обязательного участия молодых артистов в спектакле-символе театра,

Юрий Любимов потом использует на Таганке, как полезный и эффективный инструмент обучения и приобщения к основам театра. Роли второго плана в «Добром человеке из Сезуана» станут обязательной частью процесса введения новых поколений таганковцев в семантику таганской образности.

В 1936-м, в год его поступления, Театр Вахтангова ставит «Много шума из ничего». Режиссер спектакля Иосиф Рапопорт, художник Вадим Рындин. Музыка к постановке дебютирует композитор Тихон Хренников. Одна из шумных удач предвоенных лет вахтанговцев, где «режиссер не скупился на выдумку», как заметил Ю. Юзовский, а театр принял радостно «турандотить». Изящная, парящая легкость «Много шума из ничего» и изысканный абрис стиля распознается и сегодня по сохранившимся фотографиям. Театр ставит комедию Шекспира, как гимн любви, но гимн, помещенный в венок из шуток и гэгов и рамку иронической отстраненности — от персонажей и эпохи. Декорации В. Рындина радостны и приправлены нарочитой яркостью и неуклюжестью деталей, напоминающих стилистику детских игрушек. Культ игры, идущий от «Турандот», память театра о том, что он театр и место «фантастического реализма», становятся, в терминах «системы», сверхзадачей спектакля.

Сцены из постановки позднее дважды записали с разным составом исполнителей: есть радиоверсия 1946 года и телефильм 1956-го.

До войны Ю. Любимов играет Клавдио, а в 1952-м году Р. Симонов передаст ему роль Бенедикта.

В 1937 году состоялась премьера погодинского «Человека с ружьем» в постановке Р. Н. Симонова. Знаменитый, легендарный, канонизированный в советское время спектакль, икона сценической ленинианы, с эталонным исполнением роли Ленина Борисом Щукиным.

У Любимова, еще студента, поначалу эпизодическая бессловесная роль юнкера. По форме, пластическая миниатюра, по содержанию — скомканная реминисценция одного из самых эмоциональных эпизодов булгаковской «Белой гвардии», сцены, предшествующей гибели полковника Най-Турса, срывающего погону с Николки и отдающего приказ константиновским юнкерам спастись, уничтожив на бегу документы и знаки различия. Най-Турса в «Человеке с ружьем» не было, но был обреченный юнкер, срывающий выдающие его принадлежность к «белым» погону и тут же гибнущий от революционной пули.

Объем роли, да еще на фоне выдающихся актерских работ, на фоне Щукина в роли Ленина, который производил ошеломляющее и одновременно гипнотическое воздействие на зрительный зал 1937 года портретным сходством с вождем, не сулил Любимову вроде бы никаких перспектив. Потенциально интересней выглядел другой персонаж — Связист, которого



«Человек с ружьем».
Связист. 1937 год

он начал играть позже срочным вводом. В эпизодической роли Связиста, примчавшегося с донесением на мотоцикле, содержалось подобие диалога. Однако, выжать из телеграфных реплик игровые возможности, что добыть воду из камня. Помогли врожденная наблюдательность и богатая фантазия — роль Любимов смастерил из бытовой достоверности и собственного волнения. В первой редакции пьесы в качестве персонажа присутствовал Сталин.

«... Перемазанный дорожной грязью мотоциклист в шлеме и кожаной куртке (Любимов специально тщательно гримировался) выскочил на сцену. По-настоящему растерялся и по-настоящему потерял на сцене Ленина-Щукина.

— Я связист. Товарищ Сталин приказал мне доложить, что сделано в Гельсингфорсе товарищами из Балтийского флота.

Ленин. Говорите.

Связист. Около пяти тысяч моряков погрузились в эшелоны и пошли в Гатчину. Линейный корабль «Республика» и миноносцы взяли курс на Петроград. Все ваши распоряжения товарищами балтийцами выполнены. Будут ли еще указания?

Ленин. О времени прибытия войск и кораблей скажите мне, где бы я ни был.

Связист. Слушаюсь.

Ленин. Можете идти.

Отрапортовав вождю, связист осторожным движением затворил дверь, и вдруг неожиданно снова открыл ее, просунув свое мальчишеское лицо. С восторженным любопытством посмотрел на Ленина»²⁸.

Ю. Любимов вспоминал, что уходил он не сразу. Сказав «слушаюсь», поворачивался не «кругом!», а комично, с избытком — на триста шестьдесят градусов, и опять оказывался лицом к лицу с Лениным. «Исправлялся» и выходил. Жанровые, остро-характерные живые детали и актерское обаяние исполнителя и сделали образ.

И публика действительно его заметила и наградила аплодисментами в первый же выход. Собственное дебютное волнение он использовал, как краску роли.

И то была его счастливая черта: он умел транспонировать свои бытовые эмоции в созидательное творческое русло и ставить на службу профессии.

Но неисповедимы пути. Отнюдь не заслужившая аплодисменты характерная мини-роль Связиста одарила встречей из тех, что принято называть судьбоносными и которую сам Юрий Петрович почитал мистической.

После одного из спектаклей, где Любимов «погиб» в образе отчаянно искавшего спасения юнкера, его окликнул Р. Н. Симонов: «Юра, идите сюда, Всеволод Эмильевич хочет с вами познакомиться!»

За кулисами стоял Мейерхольд. В выразительном пластическом этюде автор биомеханики посмотрел нечто свое: «Запомните, молодой человек, тело не менее выразительно, чем слово».

Любимов запомнил.

Три предвоенные года, проведенные в Театре Вахтангова, оказались временем чрезвычайно интенсивного профессионального накопления. По всем признакам, те годы, по насыщенности впечатлений, пусть еще им не осмысленных, из числа базовых в процессе формирования творческих взглядов будущего режиссера. Свежая память театрального неопита впитывала всё, а талант безошибочно отбирал то, что пригодится впоследствии. От природы сильная любимовская интуиция наводила на неожиданные открытия. Наличия общественного темперамента Любимов в те годы не обнаружил. «Я много играл и не интересовался политикой», — говорил он на склоне лет о своем актерском времени. Поглощенность профессией формировала, но и ограничивала круг интересов. Его мировоззрение не отличалось от мировоззрения любого советского человека. Но процесс «эстетических расхождений» с тем театром, которому его учили, пока на уровне наблюдений, оказался запущен в эти самые ранние театральные годы.

Отойти от абсолюта системы Станиславского в то время, да и гораздо позднее, даже не приходило в голову: во МХАТе 2-м и школе при вахтанговском театре учили строго по «системе». Она воспринималась как объективный закон природы, вроде закона всемирного тяготения, который невозможно отрицать, как невозможно отрицать реальность, данную в ощущениях. И очень долго, не один десяток лет, таковой для Любимова и оставалась. Однако, помимо теории, методологии и пиетета перед великим существовала живая практика.

Участие в «Принцессе Турандот» внезапно сбilo «программу».

Прежде, чем выйти в спектакле в качестве участника массовой, Ю. Любимов видел его из зала. Восторженные реакции публики совпали с его собственными восторгами. Но, смотря постановку в качестве зрителя, он системы Станиславского в «Турандот» не обнаружил.

Позднее сценическое самочувствие подало сигнал на уровне актерской психофизики. И подтвердило, что художественная ткань постановки принадлежит другому типу театра.

Поначалу «внесистемный» строй спектакля показался очень легким для исполнения: все сделано на внешних вещах, на приеме, рассудили молодые артисты и неразлучные друзья Любимов, Спектор и Месхиев, всей троицей введенные в массовку «Турандот». Нет необходимости трудно и мучительно идти «от внутреннего», как предписывал один из законов «системы».

Обманчивое ощущение легкости актерской задачи несколько поколебалось в тот вечер, когда они получили суровый нагоняй от Освальда Федоровича Глазунова, исполнявшего тогда обязанности завтруппой. На спектакле они разгулялись, очень громко кричали в сцене пытки Калафа и не следовали школьной установке идти «от внутреннего».

Едва ли полученный нагоняй принес полное прозрение, что внешняя легкость конструкции «Турандот» не терпит исполнительского самоуправства.

«Человек с ружьем».
Матрос. 1954 год.
Новая сценическая
версия постановки
1937 года



Второе важное впечатление оказалось связано с Борисом Васильевичем Щукиным. После удачного дебюта в эпизоде «Человека с ружьем» (Связист), Борис Васильевич обратил внимание на молодого артиста. Сам Ю. Любимов связывал интерес мастера к себе с тем, что он подошел к своей скромной роли не формально.

Подкупила ли Щукина добросовестность молодого коллеги, или творческая фантазия, проявленная в работе над первой ролью, но он взял Юрия Петровича под свое педагогическое покровительство. Любимову довелось побывать пару раз у Щукина в гостях, в знаменитом доме в Лёвшинском переулке, где жили все вахтанговские корифеи и где находилась квартира Бориса Васильевича. Подходя к дому в один из визитов, Любимов услышал из растворенного окна протяжное: «Шууууура!.. Шу-рок!..» Борис Васильевич репетировал Булычова. «Как, ведь это же не по системе! Он же ищет интонацию, то есть форму! А „система“ предписывает идти от внутреннего состояния...» — так оказалось заронено еще одно зерно и еще одна практическая подсказка: за пределами реализма тоже существует театр. Другой театр, живущий по своим законам.

Извлечь практическую пользу из рутинного потока театральной жизни Любимову только предстояло. Пока от театра шли импульсы, не собиравшиеся из-за его скромного опыта и невеликого профессионального кругозора в сформулированное целое. Перед ним открывалась общая панорама, того, что принято называть «театральный процесс». Этот процесс запомнился ему, как чрезвычайно скучное и однообразное театральное время, скрашивали которое лишь отдельные яркие спектакли. Он, правда, застал осколки пестрого студийного разнотравья, еще недавно весело и вольно шумевшего на театральных ветрах: студию Р. Симонова, студию Н. Хмелева, предвоенную студию А. Арбузова. Но то были уже «робкие попытки», по словам самого Юрия Петровича идти против единого течения.

Этот исчезающий театр предстал затонувшей Атлантидой, оставившей по себе тоску, разочарование и ностальгию несбывшихся сценических открытий.

«Сюжет Любимова» прослеживается в истории Вахтанговского театра весьма отчетливо — в сыгранных ролях, сохранившихся рецензиях, в нарастающей вовлеченности в административную жизнь, отраженную в канцелярских и внутренних рабочих записях. Прослеживается, по отдельным вешкам, и скрытая прошивка личных формирующих впечатлений, внутренний процесс «органического брожения», которое зачинает «процесс рождения²⁹» творчества и художника.

Если из «Принцессы Турандот» Ю. Любимов вынес ощущение некоего другого театра, то «Человек с ружьем» оставил в памяти много ярких образов.

На репетиции «Человека с ружьем» в распоряжение Р. Н. Симонова решили отдать не только всю труппу, но и школу: масштаб задачи и беспрецедентная ответственность требовали и неограниченной широты возможностей. Как знать, может быть, именно атмосфера большого

30

Рубен Симонов. Творческое наследие. М., 1981. С. 143.

совместного творческого труда на репетициях «Человека с ружьем», столь воодушевляющая участников именно в театре, тоже запомнились Ю. Любимову среди первых профессиональных впечатлений. Впоследствии в программках Таганки после списка действующих лиц нередко шла приписка: «В постановке участвует вся труппа». Впервые — в «Герое нашего времени» М. Лермонтова, его первой постановке в ранге главного режиссера.

Из частных благодарных воспоминаний — роль матроса Дымова, которого играл блистательный и несправедливо забытый вахтанговский артист и прямой ученик Е. Б. Вахтангова А. О. Горюнов.

«Из народных образов хочется еще вспомнить матроса Дымова, с блеском сыгранного А. О. Горюновым. Пожалуй, после Селестена в „Интервенции“ это была одна из лучших его ролей. Он вносил чувство жизнерадостности, оптимизма, находясь на карауле. Пропуска в Смольный он лихо нанизывал на острие штыка винтовки»³⁰.

Рациональная творческая память Любимова отбирает деталь: штык винтовки, с наколотым на него пропусками в Смольный. Он не позволит затеряться в прошлом яркой актерской находке. В «10 днях, которые потрясли мир» превратит этот штрих в часть пролога спектакля, начинавшегося на улице. Матрос и солдат, встречающие публику вместо билетеров, будут накалывать на штык оборванные корешки билетов.

В 1939 году состоялся выпуск из школы Театра Вахтангова. В этот же год Любимова



«Соломенная шляпка». Феликс. 1939 год

впервые заметила критика. Премьера театра того года «Соломенная шляпка» Эжена Лабиша, поставленная специально для молодых артистов театра, где он сыграл слугу Феликса. Одну из рецензий на новую постановку вахтанговцев писал Николай Волков, муж актрисы Дарьи Зеркаловой. Он был автором первой монографии о Мейерхольде 1929 года, которая поставила его в критическое положение после ареста мастера и закрытия ГостИМа. В ряду «талантливой молодежи», влившейся в Театр им. Евг. Вахтангова, Н. Волков положительно отметил исполнителя роли Феликса Ю. Любимова. Другой рецензент в оценке с ним не сошелся и написал, что Любимов в роли Феликса «был несколько вял».

В школе прошел дипломный спектакль «Мещане» М. Горького. Постановка осуществлена режиссерами-педагогами курса К. Мироновым и А. Орочко. Любимов играет одну из второстепенных ролей³¹.

1 сентября 1939 годы выходит закон о всеобщей воинской обязанности. Закон впервые определяет военную службу «в Рабоче-Крестьянской Красной армии», как «почетную обязанность граждан СССР» и увеличивает сроки службы в сухопутных войсках до 3-х лет, во флоте до 5-и лет. Призыву подлежали все граждане мужского пола в возрасте 19–21 года, а окончившие среднюю школу с 18-и лет. Отменялись все прежде действовавшие ограничения на армейскую службу по признакам происхождения и религиозных убеждений.

Ю. Любимову в момент выхода указа 21 год, через считанные дни, 30 сентября должно исполниться 22. Он получил повестку из военкомата в числе первых.

О внезапном событии узнал Б. В. Щукин. Велел никуда не ходить и вызвался помочь. Авторитет Щукина, народного артиста СССР, только что триумфально сыгравшего Ленина на сцене и в кино («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»), мог убедить военное начальство дать отсрочку молодому перспективному артисту. Уникальный советский способ «бартера» репутации «властителя дум» на небольшие исключения из правил, которым активно пользовались до самого завершения советской эпохи — чаще всего, не для себя, а ради ближнего. Но, надо заметить, что и тут были тонкости. Роль Гамлета никаких преференций артисту не давала. Гамлет — главная пьеса мирового репертуара. В искривленном зеркале эпохи главной считалась роль Ленина. В 1970 году, к 100-летию вождя, Театр Вахтангова представит новую редакцию «Человека с ружьем». Исполнявший роль Ленина в возобновленной постановке М. А. Ульянов сетовал: «Как-то С. А. Герасимов сказал: „Спроси любого главного режиссера театра: есть у него актер на роль Чацкого, Гамлета, Отелло? Редко кто скажет, что есть, и если скажет, что есть, то с оговорками, а вот почему-то на роль Ленина в любом театре найдется актер“. Подчас свое желание поставить „Отелло“ или „Гамлета“ режиссер сдерживает, так как не видит исполнителя, который отвечал бы его требованиям»³². Конечно, в случае с Чацким и Гамлетом режиссерам приходилось «себя сдерживать». А вот иметь в труппе Ленина про запас и на случай было весьма осмотрительно.

31

В воспоминаниях Ю. П. Любимова в качестве роли в дипломном спектакле названа роль Пекаря. В книге опубликовано и фото Любимова в этой роли. В дальнейшем, со ссылкой на мемуары, эта информация распространилась во все биографические материалы о Ю. П. Любимове. Однако, в списке действующих лиц «Мещан» такого персонажа нет. Был ли изменен состав действующих лиц в дипломной постановке или это мемуарная неточность, пока установить не удалось.

32

Ульянов М. Работаю актером. М., 1987. С. 46.

Осенью 1939 года Вахтанговский театр репетирует «Ревизора». Роль Городничего у Б. В. Щукина. Он поглощен работой и постоянно занят в театре. Совместный поход в военкомат откладывается.

Седьмого октября 1939 года Ю. Любимову приходит вторая повестка. Роковым образом дата совпадает с днем скоростижной смерти Б. В. Щукина. Придя в театр, Юрий Петрович застал театр в безутешном горе. Говорить о повестке в армию на фоне события, которую вахтанговцы переживали как общую трагедию, показалось неэтичным.

Большой драмы в призыве на военную службу Ю. Любимов не видел. Умудрился вырваться на похороны Б. В. Щукина, и благодарно помнил поблажку военного начальства, отпустившего его в тот день в театр. На гражданскую панихиду пришел уже в форме и стриженным наголо.

И все-таки Мельпомена и Талия явно взяли его под свое покровительство и предназначили делу театра. Армейская служба, совпавшая с двумя войнами — финской и Великой Отечественной — и продлившаяся более семи лет, не один раз провела Ю. П. Любимова по самому краю. Но сгинуть в этой бездонной пучине судьба ему не позволила.

В военкомате его определили во флот, а забрали в железнодорожные войска, где пришлось провести около полугода. В казарме пригодилась закваска сына лишенца и бывшего ученика ФЗУ — школа жизни на сопротивление и навыки физического выживания.

Дважды над его головой простиралась гибельная тень.

Первый раз, когда он чуть не попал в штрафбат, но отделался гауптвахтой. Второй, когда чудом избежал отправки на финский фронт.

... Ю. Любимов запустил табуреткой в старшину. Конфликт был типично армейский, тлел на уровне человеческой розни малограмотного, но получившего власть над людьми служаки с человеком другого жизненного круга. Держался какое-то время в рамках придинок, мелких унижений, нарядов вне очереди, но рано ли, поздно ли, по закону жанра, это «ружье» обязано было выстрелить. Один раз старшина отобрал у Любимова книжку — потрепанный томик шекспировских «Хроник», издание Брокгауза и Ефрона, раскопанный в солдатской библиотеке. Неодобрительно повертел в руках: «Шекспёр... устав надо читать!» Эпизод с табуреткой случился, когда Любимов мыл пол в казарме. Сослуживцы ходили туда-сюда и носили грязь на подошвах. Юрий не сдержался и обматерил нерях: завтра ж сами будете дежурить и точно так же полы мыть, тряпку вам положил ноги вытирать... Тираду, от души сдобренную экспрессивной лексикой, услышал всегда ждавший от Любимова «прокола» старшина. Начал кричать, все больше расходясь, и выпросил-таки бросок табуреткой. От неминуемого штрафбата спас молодой армейский врач, написавший, что Любимов «находился в состоянии аффекта». «Точно! — обрадовался „диагнозу“ старшина. — Все время на аффект бьет!.. артист...»

В 1965 году, ставя к 20-летию Победы спектакль «Павшие и живые», Любимов фактурно и детально выстроит роль особиста в новелле «Дело о побеге», которая рассказывала о фронтовой судьбе писателя Э. Казакевича. Эммануил Казакевич героически воевал в разведке, много раз ходил за линию фронта, а за ним, петляя по военным дорогам, тянулось заведенное в Особом отделе «Дело о побеге», о «дезертирстве» из газеты «Звезда». Особиста играл В. Высоцкий. В качестве краски образа использовался «полтавский» говорок, напоминавший речь того старшины. «Павших и живых» Театр на Таганке играл более 20 сезонов, спектакль прошел на аншлагах более 1000 раз. Но новеллы «Дело о побеге» зритель так и не увидел: по требованию принимавшей постановку комиссии этот эпизод был исключен.

26 ноября 1939 года началась советско-финская война. В одну из ночей казарму подняли по тревоге. Выстроили и велели рассчитаться по порядковым номерам. Расчет дошел до середины шеренги, остановился перед Ю. Любимовым. Рассчитавшимся велели отойти в сторону, оставшимся скомандовали: «Прощайтесь!». Тех, кто рассчитался, отправили на финский фронт.

... Возможностей, которыми располагал Л. Берия, создавая в 1939 году ансамбль для своего ведомства, не смогли бы похвастаться и многие монархи: человеческие ресурсы, которыми они распоряжались, были куда скромнее. Соперничать с Берией мог бы разве что булгаковский Воланд, собравший на бал весеннего полнолуния оркестр под руководством Иоганна Штрауса.

Состав Ансамбля песни и пляски НКВД, так официально назывался коллектив, поражает воображение. Сергей Юткевич и Рубен Симонов, Дмитрий Шостакович и Александр Свешников, театральный художник Петр Вильямс, оформлявший множество спектаклей, в числе которых булгаковские «Мольер» и «Последние дни» (Пушкин) во МХАТе, хореографы Асаф Мессерер и Касьян Голейзовский, народный артист СССР, актер МХАТ Михаил Тарханов, драматург Николай Эрдман — титулованные и не титулованные, но «все звезды» и только звезды.

«... и пусть меня повесят в тропическом саду на лиане, если на каком-нибудь балу когда-либо играл такой оркестр. <...> И, заметьте, ни один не заболел и ни один не отказался»³³.

Стратегия набора в ансамбль учета творческих взглядов участников не предполагала. Решало дело качество творческого материала, то есть, мера личной одаренности. Бок о бок оказались лауреат Сталинской премии Сергей Юткевич и переживший травлю в период «борьбы с формализмом» Дмитрий Шостакович, артист самого государственного из всех государственных театров, МХАТа, отмеченный высшим актерским званием Михаил Тарханов и арестованный в Гаграх на съемках «Веселых ребят» и уже успевший провести несколько лет в ссылке, никак не титулованный Николай Эрдман.

Н. Р. Эрдман, вывезенный в ансамбль из ссыльного поселения, надев положенную форму НКВД, увидел себя в зеркале и сказал: «За мной, кажется, опять пришли ...»

33

Текст кота Бегемота из «Мастера и Маргариты» М. Булгакова. Работая в 1977 году над inferнальными сценами бала у сатаны Ю. П. Любимов хорошо знал, про что ставит.

Для Ю. Любимова служба в ансамбле началась внезапно, как и предписывала стилистика мрачной сталинской «византийщины», любившая хищную тайную ночную интригу и состояние непрерывного напряжения рядового человека-винтика, душой и телом которого всецело распорядилась государственная машина. Место службы в железнодорожных войсках, где Любимов мыл казарму, ходил в штыковую атаку, отбывал наряды вне очереди и терпел беспощадную вражду мстительного старшины, располагалось в Подмоскowie. Среди сослуживцев оказались еще несколько человек творческих профессий. Юрий Петрович был уверен, что оказались не случайно, «как-то сортировали нас, видимо».

«И вот вдруг неожиданно собрали нас, переключку сделали. <...> Дали пакет с документами и, ничего не говоря, посадили в грузовик и повезли. И смотрю, везут на Лубянку. Мы думаем, за что? <...> И потом уже нас из казармы водили строем — репетировать. <...> На четырех артистов были три педагога — широкая организация. Не останавливались ни перед чем»³⁴.

Служба в творческой «шарашке», вырвала Ю. Любимова из армейской общевоинской обстановки и — пусть своеобразно — но вернула в профессию. Заниматься, хотя и в специфических обстоятельствах армейского ансамбля, приходилось своим делом. Любимов работает, точнее сказать, служит армейскую службу, как конферансье и актер сценок и интермедий.

В конце июня 1941 года с небольшой мобильной бригадой ансамбля, которую возглавлял Зиновий Дунаевский, брат композитора, Любимов попал в Прибалтику.

... Накануне они выступали в Таллине, после выступления должны были отправиться ближе к границе и уже выехали, но их неожиданно развернули. Сказали, что днем, 22 июня, нужно дать внеплановый концерт перед офицерским составом. Это была уже территория Латвии. Возле театра, где предстояло выступать, улица оказалась перекрыта. Поскольку на артистах была форма НКВД, их пропустили за оцепление. И они увидели, что вся улица, от начала и до конца, забита грузовиками с ранеными: с рассвета шли бои. Что произошло, еще никто не понимал: официальное выступление В. Молотова с объявлением о начале войны, прозвучит только в 12 часов дня по Москве.

Днем состоялся концерт, в разгар выступления начался налет немецкой авиации. Бомбили по всему северному направлению: Каунас, Либава, Паневежис, Шавли, Ковно, Рига, Виндава... Зрители бросились к выходам, но ансамбль уйти со сцены имел право только по приказу — пели, как ни в чем ни бывало, плясали, шутили перед разбежавшимся залом и под вой самолетов. Приказ остановить программу и спасти имущество театра (люди давно разбежались), прозвучал не сразу.

Первые бомбежки, первый хаос, первые раненые, первая паника гражданского населения. Первый «последний эшелон» на Восток. Артисты ансамбля из артистов мгновенно превратились в обычных солдат: их отправили на погрузку поездов, уходивших в тыл. На перроне давка и отчаяние, обезумевшие люди, приказ брать только женщин и детей.

Ансамбль отправился в Москву последним эшеломом. Поезд оказался настолько перегружен, что не мог сдвинуться с места. Пришлось выгружать, фактически выбрасывать из поезда часть людей — такой приказ дало командование, — невзирая на крики, плач, мольбы и проклятья эвакуированных гражданских. Некоторые истово лупили военных, пытались отбиться и остаться в вагоне. Сами артисты потом бежали за составом вместе с высаженными из него людьми, а эшелон никак не мог разогнаться. Запрыгивали на ходу. По дороге состав пережил жестокий налет авиации. После налета Ю. Любимов подобрал девочку, мать которой на его глазах убило осколком во время воздушной атаки. Актерски наблюдательно запомнил свое двойственное состояние: изумление пополам со стыдом — от того, что от ужаса, от вида убитой женщины и мгновенно свершившейся смерти, не слушаются, не идут ноги. Ребенка потом у него забрали, он собирался отвезти осиротевшую девочку своим родителям.

Встретившая артистов ансамбля встревоженная Москва, где вместо привычного уличного освещения уже горели по вечерам тусклые синие лампочки над подъездами — затемнение в столице начало действовать в первый же день войны, — еще верила, что война закончится так же быстро, как только что завершившаяся финская.

Вырвавшиеся из приграничной полосы артисты ансамбля НКВД, видевшие своими глазами раненых и убитых и ощутившие беспощадность и напор гитлеровских авианалетов, уже понимали, что это надолго.

Из-за войны дороги Ю. Любимова и Театра им. Евг. Вахтангова разойдутся. Как разойдутся они у многих молодых актеров, призванных в армию или отправленных во фронттовую бригаду. Для артиста каждый год имеет свое значение. Пара сезонов — и ты опоздал сыграть Ромео. Еще несколько лет, и ты не Гамлет, а Полоний. Военный период потом аукнется молодому поколению вахтанговцев, пришедших в театр перед войной.

В то самое время, когда Ю. Любимов с бригадой ансамбля находился в приграничной Прибалтике, в истинном смысле слова накануне войны, в теплый субботний вечер 21 июня 1941 года, Театр им. Евг. Вахтангова играет премьеру лермонтовского «Маскарада». Режиссер постановки Андрей Тутьшкин, в роли Нины выходит на сцену ослепительно красивая молодая актриса Алла Казанская. Впервые со сцены звучит вальс к драме М. Лермонтова



Военная Москва.
1941 год

«Маскарад», написанный для спектакля А. И. Хачатуряном. Вальс, как по сей день убеждены в театре, композитор посвятил А. Казанской.

Постановке суждено пройти всего несколько раз. Ровно через месяц после начала войны, 22 июля 1941 года, Москва испытает первый авианалет Люфтваффе. В первую же ночь бомбежек разрушены хлебозавод и пакгаузы на Грузинском валу, горят Трубниковский переулок, постройки и вагоны Белорусского вокзала, огнем охвачены десятки жилых домов.

Ночные бомбежки города последующих дат, 23 и 24 июля окажутся одними из самых жестоких. Бомбардировщики рвутся к Кремлю. Он скрыт маскировкой. Задекорирован под жилой квартал Александровский сад. Красная площадь и Кремлевские башни раскрашены под присмотром архитекторов так, чтобы с воздуха местность производила впечатление плотной жилой застройки, но не нанесла ущерба самим башням — состав краски подбирали специально. От бомб страдают прилегающие к Кремлю территории. Через несколько месяцев, осенью, когда фашисты приблизятся вплотную к Москве и интенсивность бомбардировок возрастет, налеты происходили даже днем, в ночь на 28 октября бомба все-таки разорвется возле одной из башен, Никольской, попадут снаряды и в Красную площадь, пробьют



Улица Горького.
1941 год



крышу Большого театра. В тот же налет на Старой площади, где тогда располагалось здание ЦК ВКП(б), погибнет драматург Александр Афиногенов, автор «Чудака» и «Машеньки» — его придавило упавшим от взрывной волны шкафом.

В первые авианалеты, к которым еще не привыкла Москва, в ночь на 23 июля снаряд падает на перегоне метро между станциями Смоленская и Арбатская и пробивает перекрытие тоннеля, еще один попадает неподалеку в эстакаду метромоста. Третья бомба разорвалась возле вестибюля метро Арбатская, на эскалаторе возникла паника. Результат налета: 60 погибших, десятки раненых. Метро приведут в рабочее состояние уже через двое суток.

Следующей ночью, 24 июля 1941 года, прямым попаданием авиабомбы в ту часть здания, где расположена сцена, до половины разрушено здание Театра им. Евг. Вахтангова по Арбату 26. Погибли несколько дежуривших в ту ночь сотрудников, в числе которых исполнитель роли Звездича в «Маскараде», сыгранном в последний мирный день — В. В. Куза, находившийся в гримерке. В охватившем руины театра пожаре сгорают декорации многих спектаклей, в том числе, декорации «Маскарада».

Вскоре часть театра Вахтангова уедет в эвакуацию в Омск. Часть артистов будет работать в фронтовом театре, который возглавит друг и однокашник Ю. Любимова Исай Спектор. Труппа соберется вся вместе только после войны.

Здание Театра им. Евг. Вахтангова после бомбежки 24 июля 1941 года

Театральная, зоркая память Ю. Любимова из трагических военных лет сохранит многие эпизоды. В том числе, фактуру военного быта, того, что и составляет понятие «ужас войны», и, как правило, остается за пределами подвига и славы. Ленинград сразу после прорыва блокады. Страшная сцена, когда почти потерявшие рассудок от голода люди разорвали живьем лошадь. Дед-крестьянин приехал в город на телеге. Как только его отощавшую военную лошадедку увидели жители, от нее за считанные минуты не осталось ничего. Дед сидел и плакал.

Разрушенный Сталинград, где ансамбль выступал вскоре после капитуляции армии Паулюса. Обгорелые остовы домов с рваными проемами окон. Сильный ветер с Волги, который плутал и бился в развалинах, вырывался на волю сквозь дыры в стенах и издавал многоголосый плачущий вой. Апокалиптическое зрелище почерневших обезлюдивших городских руин, исторгающих скорбные звуки из своего искаленного нутра — как не сходили с ума от таких впечатлений?

Ансамбль выступал на фронте и в глубоком тылу, в Москве, в только что освобожденных городах. Одно из московских выступлений состоялось на сцене Детского театра (теперь это РАМТ). В здании бывшего Второго МХАТа. По совпадению, гримерку артистам отвели ту самую, в которой когда-то Ю. Любимов, будучи студентом школы при МХАТе Втором, слушал лекции по гриму. В той же гримерке А. И. Благонравов прочел напечатанное «Правдой» решение о закрытии театра. В тот другой, уже военный вечер с ансамблем выступал великий Отелло Малого театра А. А. Остужев. Давно потерявший слух, вести диалога он не мог, поэтому говорил сам — рассказывал о театре и о себе и читал Пушкина.

Ю. Любимов вел пять концертных программ. В его послужном списке, сбереженном в архиве Театра Вахтангова, перечислены четыре: «По родной земле», где его роль обозначена именем персонажа — Луговой, «Отчизна», «Русская река» и «Москва». За суконными, плакатно-лаконичными названиями стоял талантливый, штучный труд выдающихся мастеров. «Отчизна» — «театрализованная программа в 2-х актах и 5-и картинах». Авторы сценария М. Вольпин, И. Добровольский и Н. Эрдман. Постановка лауреата Сталинской премии Сергея Юткевича, балетмейстер Касьян Голейзовский. В программе присутствовали интермедии авторства М. Вольпина, режиссером которых был народный артист СССР М. М. Тарханов. В интермедиях, в роли Миши Зайцева — Юрий Любимов.

С 1942 года Ю. Любимов записывал чтецкие программы на радио. Названия, ничего не говорящие о содержании, кроме темы. В духе военного времени и злободневно-патриотической интонации: «Звездочка», «Алые погоны», «О ремесленниках». Любимову очень нравилась одна из них — «композиция о полководцах», посвященная А. В. Суворову. Сначала он выступал с нею в концертах, а когда представилась возможность, записал на радио. Композицию составлял сам: не только из величальных героических текстов, но и из исторических

анекдотов, кратких афористичных рассказов, о Суворове, которые снимали пафос, убирали историческую дистанцию и вносили ноту простоты и человечности. Интуиция подсказала Ю. Любимову конструкцию, чередовавшую серьезное и высокое с жанровым.

Выступить перед Берией за все время службы ему так и не довелось. Лаврентий Павлович почтил ансамбль своим присутствием всего один раз — приехал лично отбирать программу. Любимов должен был вести этот своеобразный концерт-смотр перед главным чекистом страны и его вышколенной и знавшей свое адъютантское дело свитой. Но в последний момент руководитель ансамбля, получивший у подчиненных кличку Полотер, бдительно его заменил. Вместо шутившего и балагурящего конферансье Любимова выпустили его напарника, который четко, по-военному объявлял названия концертных номеров.

Театр Вахтангова вернулся из эвакуации в 1943 году, как только закончились авианалеты на Москву. Привез премьеры, подготовленные в эвакуации, среди которых «Сирано де Бержерак», «Слуга двух господ» и героический военный репертуар. Московский сезон военного лета 1943-го по интенсивности не отличался от мирного: театры работают словно никакой войны нет, выпускают новые постановки. Разве что в афише чуть больше обычного — пьес современных и классических — на героическую тему. Все лето в саду «Эрмитаж» гастролирует Ленинградский театр миниатюр. В роли конферансье московского зрителя покоряет восходящая звезда советской эстрады Аркадий Райкин. Московский музыкальный театр играет премьеру балета «Лола» на музыку испанских композиторов. Большой театр готовит оперу Дмитрия Кабалевского «Под Москвой». Большой вернулся и открыл сезон в 20-х числах сентября. Здание уже отремонтировано после бомбового удара октября 1941-го и встречает зрителей во всем блеске и пышности убранства, сияя золотом и роскошным бархатом. Малый театр собирает полные залы своим классическим репертуаром и показывает премьеры: «Нашествие» Л. Леонова и «Фронт» А. Корнейчука. Театр им. Ленинского комсомола, руководимый И. Берсеневым, привозит из ташкентской эвакуации две премьеры — «Живой труп» Л. Толстого и тот же «Фронт» Корнейчука.

Москва ждет возвращения Театра Революции (ныне Театр им. Маяковского), Театра им. Моссовета и Камерного театра Таирова.

Вахтанговцам повезло меньше. Их здание еще восстанавливают и играть приходится на сцене московского ТЮЗа. Еще не вернулся и не воссоединился с труппой Фронтовой театр, руководимый И. Спектором. Вахтанговский военный филиал в 1944 году получит звание лучшего фронтового коллектива. За годы войны артисты театра проделают путь от Дона до Шпрее и от Тулы до Бреслау. Им пришлось выступать на передовой, в 500 метрах от расположения немцев, и в только что освобожденном Харькове на сцене театра им. Тараса Шевченко, когда город еще дымился от боев и пожаров. По всем фронтам и военным дорогам возили с собой декорации, костюмера, гримера, осветителя, музыкантов и даже световую

установку — высокое содержание, как сказали бы сейчас, «бренда Театра Вахтангова» берегли неукоснительно. После одного из выступлений корреспондент военной газеты отметит, что вахтанговцы не опустились до уровня наспех подготовленной и не приспособленной под полноценный показ спектакля площадки, но подняли площадку до вахтанговского уровня.

Ю. П. Любимов вернется в театр только через год после победы, в 1946 году: указ о демобилизации долго не подписывали. Вернулся он еще в здание ТЮЗа: домой на Арбат вахтанговцы переедут спустя несколько месяцев.

Семь с лишним лет огромный срок для творческой биографии артиста. Он уходил едва двадцатидвухлетним, вернулся на пороге тридцатилетия.

Изменилось время, война изменила людей. Изменился сам Вахтанговский театр.

Распалась по независящим ни от кого причинам их неразлучная тройца, пришедшая из школы МХАТа Второго.

Исай Спектор расстался со сценой и ушел на административную работу, на должность директора-распорядителя. Может быть, почувствовал, что растроченных на войну лет в актерской карьере уже не вернуть и не наверстать.

В 1946 году внезапно умер от воспаления легких тезка и одногодок Любимова Юрий Алексеев-Месхиев, женившийся в 1939 году на Людмиле Целиковской. В начале войны их брак распался, играть на одной сцене с бывшей женой оказалось психологически сложно. Поэтому по возвращении Театра Вахтангова из эвакуации, он покинул Москву уже по доброй воле в одиночку и перешел в Тбилисский Русский драматический театр имени А. С. Грибоедова, где проработал вплоть до окончания войны. После победы вернулся в столицу, но уже во МХАТ, где сыграть ничего не успел — настигла смертельная болезнь.

Вместе с распадом их неразлучного трио ушло крепкое ощущение единства сценического поколения, которое много значит в репертуарном театре.

А из самого театра отхлынуло метафизическое ощущение близкой живой связи с Вахтанговым, трепетно сохранявшаяся учениками в довоенное время. Как ни были трудны первые годы, проведенные без учителя, прямые ученики умудрялись сохранять свет этой связи. Но вот век снова «вывихнул сустав»: события, испытания и раздробленность коллектива во время войны вытеснили содержание творческой жизни предыдущих лет. Театр Вахтангова начал жить по законам театра, отошедшего от счастливых времен юной студийности.

Вахтанговский дух теснила не только окружавшая жизнь, но и сервильность нахлынувшего лавиной послевоенного репертуара. К ней добавлялась рутинная общедраматургического потока послевоенных лет.

Б. Е. Захава, может быть, ощущая неумолимый центробежный процесс, в 1944 году возобновляет «Юбилей», поставленный им по рисунку Вахтангова. Воспользовались датой: сорокалетием со дня смерти А. П. Чехова. В последний военный год театр сыграл спектакль-вечер,

посвящённый 40-летию со дня смерти писателя. В программе спектакля-вечера «Предложение», «Ведьма», возобновленная по сценическому рисунку Л. А. Сулержицкого и «Юбилей» — одна из частей спектакля Е. Б. Вахтангова 1921 года. Вахтанговский «Вечер А. П. Чехова», состоявший из своеобразной трилогии («Воры», «Юбилей», «Свадьба») значил, как эстетическая величина для театра не меньше, чем «Чудо святого Антония», которым открылись, и вахтанговского театрального знамени — «Принцессы Турандот».

В ноябре 1946 года П. А. Марков говорит о современной пьесе на Всесоюзном совещании театральных деятелей и драматургов: «Читая современные пьесы, удивляешься новым и новым утверждающимся штампам. Тема упрощается подчинением сложности жизни мнимой, условно-театральной схеме. Одна за другой проходят одинаково благополучные пьесы о вернувшемся с фронта человеке, сперва не находящем себе места в жизни, а потом успешно преодолевающим все бытовые и психологические трудности»³⁵.

«Одинаково благополучные» пьесы касались не только поствоенной тематики: наступала самая глухая пора советского театра — время «Московского характера», «Зеленой улицы» и словно под копирку написанных афиш. Зрительные залы начали стремительно пустеть.

Пришедший в 1950 году в Театр Вахтангова Михаил Ульянов вспоминал плохо заполненный зал и скучный репертуар — куда скучнее того, о котором говорил во второй половине 30-х годов Юрий Любимов. На одном из спектаклей партнер шепнул Ульянову, кивая на полупустой партер: «Не бойся, нас больше».

В течение нескольких послевоенных лет Театр Вахтангова принял много молодых, только что окончивших училище артистов. Школа при Вахтанговском театре стала училищем. В 1945 году ее приравнивали к вузу и присвоили имя Б. В. Щукина. Новые выпускники приходили в театр, имея документ о высшем актерском образовании. В любимовские времена актерская школа при театре имела статус техникума и образование в ней приравнивалось к среднему специальному. Даже в этой детали сказалось довоенное и послевоенное различие. В 1947 году в театр пришел и будущий главный режиссер Евгений Симонов. Именно им, послевоенному пополнению труппы, предстояло стать новыми звездами и новым значительным поколением вахтанговцев, определяющим творческое лицо театра.

Параллельно общим переменам, диктовавшим новый жизненный сценарий, происходила стремительная смена театральной крови, менялась возрастная структура театра.

Предвоенный актерский набор, к которому принадлежал Ю. Любимов, рассыпался на отдельные таланты, большинство — отодвинулось на вторые и третьи роли и так на них и осталось. Им оказалось не суждено стать поколением, заявившем о себе на сцене, как поколение.

Е. Вахтангов и времена его театра для послевоенной генерации артистов бытовали уже на уровне исторической легенды. Для представителей довоенного актерского призыва с Вахтанговым еще связано живое ощущение собственных корней.

Возраст и происходящие перемены изменили и продолжали менять положение «первенцев» — прямых учеников Вахтангова. Из главной и самой влиятельной движущей силы театра, из хранителей неугасимого очага первых студийных лет, они постепенно переходили на положение мэтров и живых носителей отдаляющегося вахтанговского прошлого. «До болезненности обожавшие учителя», как подметила Г. Л. Коновалова, прямые ученики, продолжали не только гордиться «Турандот», но и опекать ее. «Вахтангов никогда не изменял вечным реалистическим основам учения Станиславского, никогда не подвергал сомнению его систему. Он критиковал ее слабые стороны, высказывал новые мысли, с которыми Станиславский часто соглашался»³⁶.

Тезис, который нередко в дооттепельное время приходилось вновь и вновь повторять.

Г. Л. Коновалова, пришедшая в театр до войны, как и Ю. Любимов, так же, как и он, успела увидеть своими глазами догоравший свет счастливой и праздничной вахтанговской студийности. Которая при любых обстоятельствах, даже в мрачном 1936-м, в самый пик расправы с «формализмом», прорвалась на волю живым вахтанговским духом, озорным и карнавальным «Много шума из ничего». Свои воспоминания она посвятила (кроме портретов партнеров по сцене) преимущественно театру довоенного времени и первым вахтанговским ученикам — Симонову, Захаве, Мансуровой, Шихматову, Львовой, Алексеевой, Ремизовой, Горюнову...

Сама же играла немного, как и все ее театральные погодки по довоенному поколению. Кроме новейших времен, наступивших с приходом Р. Туминаса — счастливых сезонов для вахтанговских «стариков», до которых ей посчастливилось дожить. Долгие десятилетия она провела за спинами блистательного послевоенного поколения: Ю. Борисовой, М. Ульянова, В. Этуша, Ю. Яковлева, В. Шалевича, ставших после войны лицом вахтанговской сцены. И свою принадлежность театру до конца дней судила не современностью, а далеким довоенным временем — периодом расцвета обитателей «дома в Лёвшинском»³⁷.

Вернувшись в Театр Вахтангова, почти тридцатилетний Ю. Любимов, вновь оказался в роли молодого начинающего артиста. Ситуация довоенного фальстарта поставила его на одну стартовую черту с теми, кто оказался на десять и более лет моложе. Ю. Любимов 1917 года рождения и М. Ульянов, родившийся в 1927-м оказались на ролях разного амплуа, но одного возрастного диапазона.

Когорта «послевоенных» вахтанговцев принадлежала к тому общественному пласту, с которым связано понятие «шестидесятничества». М. А. Ульянов, великий вахтанговский актер и автор чрезвычайно деликатных воспоминаний, посвятил Ю. Любимову специальную главу. Стараясь быть бережно объективным, примеси досады по отношению к коллеге спрятать не сумел. Написал, как Любимов бунтовал, не имея в театре союзников. Как постоянно что-то доказывал, не располагая творческими основаниями для практического

36

Рубен Симонов. Творческое наследие. М., 1981. С. 173.

37

Дом в Большом Лёвшинском переулке 8А, построенный для жилищного кооператива «Искусство и труд» в 1927–1928 годах архитектором Я. И. Рабиновичем. В нем проживало много выдающихся актеров Театра им. Евг. Вахтангова.

подтверждения своей правоты. Как восстановил против себя всю режиссуру театра, и мягкий по характеру Иосиф Матвеевич Рапопорт однажды не выдержал и сказал, что Любимов «слишком буквально понял выражение Константина Сергеевича о том, что режиссер должен умереть в актере». Как взялся играть не свои роли и не справился с ними. Как зачем-то согласился стать завтруппой, хотя театральные люди прекрасно знают, что это «расстрельная» должность, в обязанности которой входят в первую очередь дисциплинарные проблемы актерского коллектива (попробуй, поруководи равными, своими коллегами), никаких административных и иерархических преференций внутри театра звание завтруппой не дает. А с характером Ю. П. Любимова подобный пост — кратчайшая прямая дорога нажать врагов. Огромный список поступков, так и оставшийся для Михаила Александровича в области недоумений.

Будь Любимов режиссером, бунт нашел бы для себя сценический выход. Бунтарство актера, не имеющее инструмента и возможностей для утверждения и эстетического несогласия, спишут на дурной характер. Собственно, с Ю. Любимовым в тот период так и произошло.

Рассказывали. Когда встал вопрос замены Ю. П. Любимова в репертуаре — начиналась его Таганка и совмещать актерство с зачином своего дела он не мог — пришли в театр улаживать эту проблему. Замена ведущего исполнителя всегда большая сложность. А тут не одна роль, а целая афиша. Собирались договориться о постепенной передаче ролей. В театре замахали руками: «Забирайте! Забирайте!»

И «дурной характер Ю. Любимова» вошел в предания.

На самого Ю. П. Любимова момент его голословного тогда творческого расхождения с коллегами произвел сильнейшее впечатление: «Я понимал, что старый театр меня перемелет, обратит в фарш». С этим выстраданным знанием он выбирал площадку для своей будущей Таганки. Соглашался (и искренне хотел) уехать с учениками из Москвы в Дубну, где под его нарождавшийся театр обещали отдать ДК, чем войти руководителем в коллектив с длинной творческой историей. Пожатье каменной десницы «старого театра» и дремлющие, но всегда готовые проснуться в нем инерционные силы он крепко прочувствовал на себе в период своего, «бунтарства», не находившего сочувствия среди вахтанговских артистов.

В мемуарах специально отметил, размышляя о связях и корнях своего режиссерского метода: «Я и с Марецкой³⁸ много беседовал, и с Бабочкиным³⁹. Беседы были у нас — и серьезные, и шуточные. И многие мхатовцы ко мне хорошо относились: и Марков, и Зуева, и Грибов⁴⁰ — то есть старики — именно за искусство на Таганке, казалось бы столь отличное от мхатовского. Видите, значит, это глубокие традиции ...»⁴¹ Дело было, вероятно, не столько в мхатовских стариках, сколько в «стариках», как таковых: ближе по духу Ю. Любимову оказались люди предыдущего театрального поколения, но не более молодые и вроде бы близкие ему «шестидесятники».

38

В. П. Марецкая — нар. арт. СССР, Театр под рук. Ю. А. Завадского, Театр им. Моссовета.

39

Б. А. Бабочкин — нар. арт. СССР, Малый театр. В 1940–45 гг. режиссер Театра Вахтангова. Исполнитель роли В. И. Чапаева в культовом советском фильме «Чапаев» братьев Васильевых, 1934 г.

40

П. А. Марков, театральный критик, долгое время завлит Художественного театра со времен К. С. Станиславского; А. П. Зуева — нар. арт. СССР, актриса МХАТ; А. Н. Грибов — нар. арт. СССР, Герой Социалистического Труда, артист МХАТ.

41

Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 194.

С М. А. Ульяновым они были слишком разными. Вот показательный эпизод. Примерно в одно время оба вводились в спектакль «Крепость на Волге» И. Кремлева, который поставил Р. Н. Симонов в 1949 году.

О «Крепости на Волге» есть забавная ремарка-воспоминание писательницы Анны Масс, дочери драматурга Владимира Массы, соавтора Н. Р. Эрдмана: «Трилогию „Большевики“ я не осилила, а вот спектакль по пьесе Ильи Кремлева „Крепость на Волге“ — смотрела. Он шел после войны в театре Вахтангова. Про защитников Сталинграда. Главную роль маршала там играл Михаил Степанович Державин, папа нашего Мишки Державина, с которым мы каждое лето отдыхали в пионерском лагере „Плёсково“. Несмотря на пафосность, спектакль мне понравился как нравилось в детстве всё про войну и героизм. Хотя, по общему мнению, пьеса была слабая, шла при неполном зале. Кто-то в театре сострил: „Были сборы недолги там, где „Крепость на Волге“»⁴².

М. А. Ульянов сыграл центральную роль — молодого Сергея Кирова, а Любимов, был назначен на эпизод — по его словам, репетировал «какого-то грузина».

Михаил Александрович начал репетировать роль Кирова самостоятельно, еще будучи студентом Щукинского училища, по просьбе Р. Н. Симонова. Сыграть же ему в итоге пришлось срочным вводом на гастролях театра в Ленинграде. Готовился он чрезвычайно основательно, серьезно, предполагая вводиться не экстренно, а полноценно: с режиссером, с репетициями, по «системе». Искал в персонаже и психологию, и походку, и манеру речи, и образ мыслей — идя «от внутреннего».

Незапланированный дебют ознаменовался курьезом, который на серьезное отношение Михаила Александровича к роли в дальнейшем не повлиял. Образу молодого Кирова требовался портретный грим. В Ленинграде, где пришлось незапланированно выйти на сцену, специально искали по всему городу рукастого грамотного гримера, который превратил бы худое в те годы, юношеское лицо М. Ульянова в круглое, скуластое кировское. Гримера где-то на киностудии нашли, тот, к облегчению театра, согласился, и несколько часов прилаживал к щекам молодого артиста слои марли, густо промазывая их клеем. Усилия мастера грима оказались в итоге напрасны: неподвижные, неестественного цвета бутафорские щеки отвалились у Ульянова прямо во время спектакля. За кулисами их остатки спешно обдирали, ругая на чем свет стоит криворукого, но амбициозного художника по человеческим лицам (его коллеги поголовно и весьма предусмотрительно от почетной миссии превратить Ульянова в Кирова отказывались). В следующей после обвала щек сцене к зрителям выпорхнул сильно похудевший с лица и изменившийся внешне Киров.

Ленинградский зритель принял спектакль прохладно, как и дома московский. Неудачу роли и спектакля М. А. Ульянов искал в себе, в собственной актерской неопытности.

42

Масс А. Писательские дачи. Рисунки по памяти. М., 2012. С. 56.



«Молодая гвардия».
Арутюнянц —
Е. Федоров,
Кошевой —
Ю. Любимов,
Земнухов — А. Граве.
1947 год

Ю. Любимов, как уже упомянуто, репетировал своего «грузина» весьма легкомысленно, но и профессионально легко. Сразу, на первой репетиции продемонстрировал со сцены колоритный этнический акцент, который очень понравился Р. Н. Симонову. Но роль так и не сыграл: уехал на съемки «Кубанских казаков». К спектаклю изначально отнесся скептически, поскольку ему не понравилась пьеса, над которой он подтрунивал. В лицах, со смаком рассказывал «неофициальную» реакцию на этот образец современной драматургии самого Рубена Николаевича. Когда Симонову очередной раз для пользы дела советовали заменить кого-нибудь из исполнителей, ища возможности улучшить безнадежный материал, он махал рукой: «Что толку делать маникюр при гангрене ...»

М. А. Ульянов был человеком долга. Любимовым, часто ему же во вред, руководило обостренное чувство правды — сценической и жизненной.

Сдвиг в сторону столь утомительного для окружающих любимовского «бунта», как коллеги квалифицировали содержание его поздних актерских вахтанговских лет, вызревал и накапливался капля за каплей. А врожденные лидерские качества и амбиции, как и природная бурная властность дремали втуне. Невозможность влиять на выбор репертуара и собственных ролей, эстетику, сценический язык постановки, сценографию — признак естественного



«Молодая гвардия».
Олег Кошевой

положения артиста в профессии. Как некий фактор, мешающий жить и вносящий дискомфорт, подчинительную, ведомую сторону своего ремесла Ю. Любимов до поры не ощущал. Ему требовалось «наиграться», прежде чем проявили себя беспокойные сигналы эстетического согласия и несогласия.

Первая роль, которую он получил, вернувшись в Театр Вахтангова, Олег Кошевой в «Молодой гвардии». Исполнителю тридцать, персонажу — шестнадцать. По прихоти ведшей его театральной судьбы первая большая работа оказалась сыграна в постановке, в которую театру пришлось вносить изменения, выправляя идеологическую линию. Тут одно к одному: помимо волнения и радости от первой большой и успешной работы, помимо глубоких впечатлений, полученных от поездки в Краснодон, он крепко запомнил и эту сопутствующую канву — «работу над ошибками» в постановке, снискавшей успех у публики.

«Молодая гвардия» в сезоне 1946/47 года одно из главных наименований театральных афиш. П. А. Марков на уже упомянутом Всесоюзном совещании театральных деятелей и драматургов говорил о романе А. Фадеева специально. Литературный материал расценил, как не сценичный, «с крайним трудом поддающийся драматизации». Отметил, что тяга театров к роману понятна: от густого потока «одинаково благополучных» пьес он выгодно отличается. Помимо выгодного драматургического отличия существовал еще один мотив: история комсомольского краснодонского подполья была в тот момент «на слуху».

В Москве значительных спектаклей по роману сыграли целых три. С. А. Герасимов выбрал его для дипломной работы на своем курсе во ВГИКе. Позднее его перенесли в театр Киноактера — сначала на Малую сцену, потом на основную, и почти параллельно С. Герасимов начал работу над фильмом. У вахтанговцев «Молодую гвардию» ставит Б. Е. Захава. А в Московском театре драмы — так назывался с 1944 по 1954 год театр, который уже перестал быть Театром Революции, но еще не стал Театром им. Маяковского — «Молодую гвардию» ставит Н. П. Охлопков. Он сам пишет инсценировку и создает патетическое зрелище на «по-мейерхольдовски открытой сцене» с актерами, воскресившими биомеханику, как заметит спустя годы Н. Велехова. В очередь с молодой актрисой Татьяной Карповой Любку Шевцову играет 47-летняя М. И. Бабанова. Но играет недолго: филигранный рисунок роли Бабановой-Любки выпадает из общей крупной стилистики спектакля.

Спектакли С. Герасимова и Н. Охлопкова шли с огромным успехом. Прекрасно принятую зрителем и критикой вахтанговскую постановку, единственную из всей троицы, через некоторое время пришлось переделывать.

«Поправки» спектаклю Б. Е. Захавы потребовались после того, как возникла проблема с романом А. Фадеева.

Примечательно, что претензии к роману появились не в момент его выхода в свет, а после просмотра Сталиным рабочих материалов фильма С. Герасимова. Спектакль Н. Охлопкова,

в котором современники, не успевшие забыть Мейерхольтда, узнали его биомеханику, благополучно получил Сталинскую премию и переделок не потребовал. Выпускной спектакль ВГИКа тоже.

А эпическое экранное полотно С. Герасимова спровоцировало личное вмешательство Сталина в проблему художественной интерпретации краснодонской истории, захватившее и книгу.

А. Фадеев пишет роман по горячим следам события в тот период, когда советское искусство активно прирастает темой Великой Отечественной войны. После победы тема войны и военного героизма переходит в разряд первоочередного государственного заказа — внимание к ней ревностное и особое.

Первая редакция романа имела локальную целевую аудиторию: это роман о комсомольцах, рассказывавший сверстникам о сверстниках. Вышла книга в соответствующем издательстве — «Молодая гвардия», созданном по инициативе ЦК ВЛКСМ «для просвещения и воспитания молодежи», где, помимо книг для юношества, издается вся детская и молодежная периодика от «Пионерской правды» до «Мурзилки» и от «Молодого коммуниста» до «Юного натуралиста» и «Юного техника».

Открытую Фадеевым трагическую историю «Молодой гвардии» мгновенно подхватила вся сфера культуры. В 1946 году появляется «Песня о краснодонцах» («Это было в Краснодоне») композитора В. Соловьёва-Седого на слова С. Острового. Годом позже, в 1947-м, состоялась премьера оперы Ю. Мейтуса «Молодая гвардия». Групповой портрет молодогвардейцев-комсомольцев выпущен на почтовых марках. Через некоторое время, к теме начинают обращаться и драматические театры.

Ровно до тех пор, пока сюжет «Молодой гвардии» занимает нишу произведения для молодежи, к нему не возникает никаких претензий, она свободно тиражируется искусством и средствами массовой информации во всех возможных вариациях.

Радикальную перемену статуса «Молодой гвардии» невольно произвела экранизация. С. Герасимов приступает к работе на студии детских и юношеских фильмов им. Горького, бывшем Союздетфильме. Но вместо «молодежного» произведения снимает монументальное полотно общенародного подвига. В историю советского кино вошли панорамные кадры эвакуации, эпизод входа фашистов в город, снятый одним гигантским монтажным куском, фактура шахтерского рабочего поселка. На таком фоне должна была разворачиваться и столь же масштабная картина общего народного подвига, обращенная ко всему народу, а не адресованная юношеству история героического молодежного подполья. Стилистика фильма нарушила правила: с точки зрения государства в лице Сталина, возник грубый идеологический просчет — форма, или область «вплощения», в терминологии Е. Вахтангова и Р. Симонова, разошлась с содержанием. Но не переделывать же фильм, не затронув литературного первоисточника? Перелицовке подлежала не только картина, получившая после сценарной перелицовки Сталинскую премию, но и сам роман А. Фадеева.

Рецензии на спектакль Н. П. Охлопкова — современные постановки и позднейшие — сходятся в том, что его главной метафорой и содержательным мотивом стала «энергия молодости», «юная легкость» и даже «молодежность». Эссе Г. Н. Бояджиева, посвященное спектаклю, носит знаковое название «Возмужание юности». Спектакль начинался с патетического зачина, определявшего помимо тональности действия и адрес зрительской аудитории: под раскаты музыки С. Рахманинова луч света выхватывал расположенный над сценой комсомольский значок.

Решая свои художественные задачи, Н. П. Охлопков точно попал в формат первой, «комсомольской» редакции романа А. Фадеева. Конечно, именно его сценическая версия «Молодой гвардии» должна была получить Сталинскую премию в тот период, когда проблема «большого формата» в связи с романом еще не возникла.

Как видно на примере «Молодой гвардии», сентенция Андрея Синявского об «эстетических расхождениях с советской властью» содержит куда более глубокий и сюжетоемкий исторический смысл, чем формулирует жанр остроумного и афористичного высказывания.

Б. Захава поставил «Молодую гвардию» основательно. Выбор стилистики и языка спектакля не случаен. Уклон в «формализм», как позволил себе спектакль Охлопкова, для вахтанговской площадки был невозможен. Крупные реалистические формы, к которым тяготел Герасимов — бесконечно далеки от вахтанговской школы. Б. Е. Захава был снайперски точен в выборе, и здесь сказался рационализм теоретика и педагога и долголетний опыт человека, привыкшего к существованию внутри легенды Вахтангова.

Б. Е. Захава, наделенный самим Вахтанговым обязанностями педагога студии — существенная часть великого предания и один из заглавных персонажей поствахтанговского сценического строительства. Стратег, тактик, теоретик, учитель и воспитатель. Сразу после смерти Вахтангова, в беседе с Вл. И. Немировичем-Данченко устами Б. Захавы произнесено убежденное слово: студия может и будет жить после ухода ее основателя.

В 1963-м году, когда Ю. Любимов поставит с третьекурсниками Щукинского училища «Доброго человека из Сезуана», Б. Е. Захава, ректор училища, попытается его предостеречь: попросит изменить слишком явно выставленный напоказ «формалистский» раздражитель — условное дерево посреди сцены. Вряд ли его самого, ученика Вахтангова и актера Мейерхольда, мог смутить лирический, молодо и самозабвенно озорующий, горластый и трогательно-человечный любимовский Сезуан. Но как ректор и «лицо официальное», он не мог не обратить внимания на нарушающий реалистические принципы элемент. Эскизы декораций студенческих работ всегда смотрел тщательно: сценография — главный «крупный план» «воплощения», на который в первую очередь обращало внимание театральное начальство. Условная декорация «Сезуана» (которую до какой-то степени можно было при случае объяснить объективной студенческой бедностью спектакля) собранная почти из хлама художником Борисом Бланком

(в качестве основного элемента оформления использовали списанные учебные столы и скамейки), где одиноко высилось на сцене символическое дерево, постановке могло повредить. Ю. Любимов и тогда не обладал качествами дипломата, и позже их не нашёл. За ним не стоял ещё и опыт сражений за право на «эстетические расхождения». От предложения «наклеить на дерево кору» ради торжества реализма, умиротворяющего бдительные взоры, отказался. В своем стиле: «надел» маску Швейка, которую любил и нередко в те годы пользовался ею в быту. «А можно я пушу по стволу муравьев?» — ответил он вопросом.

Дерево без коры в спектакле осталось, как осталась и зарубка обоюдной обиды.

... На концептуальное решение вахтанговской «Молодой гвардии» повлияла и экспедиция в Краснодар. В шахтерский городок поехали Б. Захава, М. Астангов и исполнитель главной роли, Олега Кошевого, Ю. Любимов. Там их театральный десант столкнулся с живой, не глазированной литобработкой историей трагедии краснодонского подполья. Главное впечатление поездки — люди. Родственники и окружение молодогвардейцев, оказавшиеся в фокусе повышенного государственного интереса к их судьбам и еще совсем свежей, не затянувшейся личной драме. Образ жизни шахтерского городка, до войны насчитывавшего всего 30 тысяч жителей, не предполагал подобной психологической нагрузки. Ю. Любимова зачем-то отправили в гости к отцу Олега Кошевого, который, как персонаж в пьесе отсутствовал и с семьей давно разошелся.

Не удивительно, что, обретя этот весомый объем документальных впечатлений, Б. Е. Захава сосредоточил спектакль на реверсной стороне темы — на человеческой, гуманистической части трагического краснодонского сюжета. У вахтанговцев оказался лучший в Москве Олег Кошевой — сценический факт, подчеркнутый всеми рецензентами. «Есть Кошевой — есть „Молодая гвардия“», — написал один из них.

Основательный, глубокий метод спектакля, избранный Б. Захавой, критики признали «горьковским» — идущим от прославленной довоенной вахтанговской постановки «Егор Булычов и другие», подчеркнув тем самым и устремленность театра к стилистике суровой правды.

«Кстати, я понял тогда одну вещь, полезную для своей актерской работы, — вспоминал Ю. Любимов. — Когда я сам стал ходить по этому маленькому городку, то мне стало понятно, сколько эти ребята просто бегали от дома к дому, друг к другу, чтобы просто договариваться, сообщать что-то, писать листовки, расклеивать их. Им приходилось обегать десятки километров каждый день. И как актеру мне это очень помогло. Я все-таки узнал реальную обстановку. И там я узнал, что Олег Кошевой заикался»⁴³.

Премьера «Молодой гвардии» прошла с огромным успехом и собирала аншлаги. Тем не менее, после появления второй редакции романа в спектакль пришлось добавлять мотив «руководящей линии партии». А лучший исполнитель роли Олега Кошевого Ю. Любимов, одновременно с похвалой, удостоился упрека: в «либерализме» (это цитата) трактовки

43

Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 185.

образа в некоторых сценах, где следовало демонстрировать беспощадную ненависть к врагу. Весьма примечательная ремарка рецензента тех лет, подтверждающая, что вахтанговцы сумели сделать спектакль с очевидным смысловым и человеческим диапазоном, не ускользнувшим от внимания зрителей. Отнюдь не линейные плакатные образы играли Ю. Любимов и его партнеры по постановке.

В 1947 году, набирая обороты, началась кампания «борьбы с космополитизмом». Театру Вахтангова пришлось переделывать не только «Молодую гвардию», но и «Сирано де Бержерак», спектакль, поставленный в 1942 году в эвакуации в Омске Н. П. Охлопковым. В процессе разоблачения «группы критиков — безродных космополитов» в нем обнаружили «формалистические» тенденции. Сейчас легко об этом читать, но в то время это были совсем не шуточные обвинения. Чуть позднее (1951) Любимову передадут роль Сирано. Одна из тех его работ, которую М. Ульянов и имел в виду, заметив, что Ю. Любимов «взялся играть не свои роли». Неудача. Причем, признанная всеми. Любимовское исполнение Сирано не щадили ни критика, ни коллеги: отзывы на тот ввод сплошь негативные. Но за оценкой современников сегодня усматривается зазор для некоторого сомнения, если помнить, что выпущенный в эвакуации и так или иначе насыщенный эмоцией тяжелейшего военного года спектакль подвергся перелицовке. Только ли сам Любимов виноват в неуспехе? Формально, он повторял рисунок, воспринятый от первых блистательных исполнителей роли Сирано — М. Астангова и Р. Симонова. Но был ли этот рисунок тем же по сути и содержанию, каким создал его Н. П. Охлопков? Совпадала ли с общим, измененным, строем спектакля семантика роли Сирано, где преобладала, как говорили рецензенты, «любовная, лирическая линия»? Укоры в слабости исполнения и в увлечении лирической стороной образа все же приобретают оттенок сомнения, если помнить о том, что во многом это был уже другой спектакль.

**Портреты
в таганском
фойе,**

ИЛИ

**четыре
диалога
с прошлым**



Гениев-аристократов духа
принято определять по признаку самобытности,
они или совсем не должны иметь предков,
или иметь их очень мало.

Е. Б. Вахтангов⁴⁴



После первой значительной роли в «Молодой гвардии» морфология жизни Ю. Любимова начинает изменяться. Внешний, нетеатральный фон — политические события, на которые была богата действительность, начиная с его детских лет, война, сама специфика бурного времени, влиявшие на его биографию куда больше театра, — отходят в сторону. Сцена, театральные впечатления, ежедневно наигрываемый на сцене профессиональный опыт и, главное, процесс интенсивного самообразования становятся основными поставщиками «строительного материала» его дальнейшей судьбы. Проще говоря, театр поглощает его полностью — предлагаемые обстоятельства наконец-то сложились в пользу профессии. В этот период происходит процесс накопления знаний по теории театра и, уже осознанный, выбор в пользу конкретного театрального направления. Тот отбор авторитетов и даже привязанностей, который продемонстрировала портретная мини-галерея таганского фойе.

Документально подтвержденной версии, как и когда зародилась сама идея четырех портретов крупнейших режиссеров, не существует. Ю. П. Любимов, которому не раз задавали вопрос про «пантеон» (на эту тему задавали, вопрос являлся «дежурным», как и вопросы про В. Высоцкого) неизменно давал расплывчатые, а другой раз и опровергающий ранее сказанное, ответы. Видимо, суть ответа и вариант объяснения зависели от «предлагаемых обстоятельств» диалога и личности спросившего. В начале 70-х, во время не особенно обязывавшего его к серьезности, неформального пляжного полуинтервью-полубеседы на Черноморском побережье журналисту Соломону Волкову, режиссер и вовсе объявил, что никого из пантеона в своем фойе учителями не считает, поскольку «у них есть свои ученики»⁴⁵. Лапидарный ответ содержал столь же лапидарный смысл: прямым учеником Вахтангова, Станиславского или Мейерхольда Любимов побывать не успел. Но все они, за исключением одного только Б. Брехта (кстати, тоже вошедшего в круг его режиссерских интересов

44

Евгений Вахтангов. М., 2011.
Т. 2. С. 574.

45

Полный текст интервью неоднократно опубликован, в частности, в мемуарной книге Ю. Любимова «Рассказы старого трепача».

в актерские вахтанговские годы) составляли для него живой, эмоциональный и даже во многом личный мотив. Со всеми он вел многолетний и очень подробный сценический диалог.

Попытки расшифровать портретный ряд, как эстетический жест и знак творческого самоопределения или крайне противоречивый, но единый концепт поэтики любимовского театра предпринимались не раз, в основном в советское время. После возвращения режиссера из эмиграции портреты перестали замечать. Угасла связанная с ними теоретическая проблема, поскольку и сам театр Любимова в творческом содержании радикально переменялся. Поздние зрители воспринимали их как сугубо музейную деталь. Между тем, являясь (в свое время) и метафорой, и жестом, и знаком, и концептом каждое изображение содержало в себе глубокий самостоятельный историко-эстетический кейс.

К неразгаданной интриге появления портретов без большого риска натяжки можно отнести одно театральное-закулисное обстоятельство. В кабинете Р. Н. Симонова висел портрет Ф. И. Шаляпина — его помнят все старые вахтанговцы. Все знали и о его внутренней драматургии, она актерски страстно и с большой любовью описана Л. Максаковой в ее мемуарной книге. Симонов, как уже упоминалось выше, начинал театральную деятельность с обучения в Шаляпинской студии. Самого Ф. И. Шаляпина почитал одним из своих главных педагогов и наставников. Будучи человеком, так до конца и не вписавшимся в социалистический уклад, путавшим управдома с руководителем райкома и почитавшим обоих за больших начальников, демонстративно дистанцировавшийся от политики, Р. Симонов, тем не менее, держал портрет Шаляпина на видном месте даже в то время, когда великий бас был лишен звания народного артиста и права возвращения в СССР. Жест в какой-то период отнюдь не безопасный: давшего концерт в пользу детей русских эмигрантов Ф. И. Шаляпина обвинили в поддержке эмигрантских монархических кругов. Традиция почитания старших — учителей, родителей, далеких предков, глубоко заложенная воспитанием в армянской семье, здесь оказалась сильнее естественной для любого человека осторожности.

Этическая нагрузка портретного ряда фойе Таганки не менее велика, чем у портрета Шаляпина, и к этой важной теме мы еще подойдем.

В вахтанговский период Ю. Любимов много работал и много учился. Изучал биомеханику у мейерхольдовца Зосимы Злобина. Как он сам говорил, «выпытывал у него про биомеханику». Одно из исполнений Злобиным упражнений, «Игра с камнем», чудом уцелело на киноплёнке. Некоторые упражнения Любимов выучил настолько крепко, что помнил и на склоне лет. Играя Пятницу в фильме «Робинзон Крузо» — а это еще 1947-й, совсем не мейерхольдовский год — с Зосимой Злобиным они насочиняли и поставили танцы Пятницы по законам биомеханики. В таганские годы Ю. Любимов о нем не забыл: пригласил заниматься с таганскими артистами, когда ставил «10 дней, которые потрясли мир». К сожалению, З. Злобин вскоре умер и занятий успел провести немного.

В 50-е годы, уже будучи зрелым артистом, посещал и семинары М. Кедрова по системе Станиславского. Многие актеры, столкнувшись со сложной терминологией системы — а терминология в целом, не только у Станиславского, самое слабое место театральной теории — семинар бросали. Начинали чувствовать себя сороконожкой, которая задумалась, с какой ноги шагать. Лидия Сухаревская примерно так и сказала, посетив несколько занятий: доиграю как-нибудь без системы, а то разучусь тому, что умею. Ю. Любимов упорно ходил все два года, что протянул редевший от занятия к занятию семинар, и постигал из первых уст науку «физических действий» и «метод действенного анализа».

Поначалу интерес к сценической технике не покидал пределов естественного интереса артиста к собственной профессии.

Поляризация актерского и режиссерского возникла в Любимове от начавшего проявлять себя профессионального дискомфорта. С одной стороны, он работал в театре, где безраздельно царил культ режиссера, великого Е. Б. Вахтангова. С другой стороны, как исполнитель, видел, как соцреалистический догмат «системы» убивает режиссерское ремесло. А режиссуру соцреализм губил в первую очередь. Замечание М. А. Ульянова о том, что «Любимов испортил отношения с режиссурой театра», фиксирует именно этот деликатный момент. Юрий Петрович считал, что постановщики ему, как актеру, ничем не помогают. Долгие читки пьесы за столом, с тщательным разбором, что хотел сказать автор, почему и зачем, и никаких конкретных задач на сцене, кроме расстановки мизансцен и требования «идти от внутреннего». Соцреализм прихлопывал фантазию и сводил на нет творческую свободу — два крыла и основополагающих принципа режиссерского дела, на которых оно стоит и которыми движется вперед. Точнее было бы говорить, что Любимов постепенно испортил отношения не с режиссурой, а с соцреализмом.

Активное, сознательное тяготение к самостоятельной режиссуре возникло неоригинально — по классическому сценарию, приводящему артистов к желанию ставить: от неудовлетворенности работой.

П. А. Марков полагал, что Любимов «родился режиссером, режиссура его призвание, нигде кроме режиссуры он не может себя полностью осуществить»⁴⁶. Один из старейших артистов Театра Вахтангова Е. Е. Федоров сходится с П. А. Марковым: «Вам интересно знать, как Юра стал режиссером? Я вам отвечу: он им был всегда»⁴⁷.

Скорее всего, так и есть — был всегда. Но и сам какое-то время не догадывался об этом. Врожденная склонность могла тихо продремать всю жизнь, так и не проявившись. В творческой биографии Любимов повторил казус известного анекдота: о мальчишке, которого считали немым, потому что он молчал до тех пор, пока на обед не принесли пережаренный бифштекс — в состоянии нормы тратить слова просто не требовалось.

Не преподноси актерская деятельность свой «пережаренный бифштекс», Любимова-режиссера мы так никогда бы и не узнали. Как актер, он любил успех и те роли, которые этот

46

Марков П. А. О театре. М., 1977. Т. 4. С. 569.

47

Интервью с автором текста 7.10.2016 г.



«Много шума
из ничего».
Бенедикт —
Ю. Любимов.
1952 год

успех приносили. Как режиссера его взрастили неудачи. Их оказалось в послужном списке меньше, но для пробуждения к новой театральной профессии все существенны.

Впоследствии именно неуспешные роли Любимов называл в качестве побудительной силы своих размышлений о театре и интенсивного обучения всему, чем располагала тогда театральная сфера. Неудачи привели его на семинары М. Кедрова — в них просматривалась возможность разобраться в «системе», не замутненной туманом интерпретаций, взяв истину из первых рук, от прямого ученика. Чтобы уяснить для себя соответствие ее хрестоматийной версии реальной практике К. С. Станиславского.

Он любил играть Бенедикта в шекспировском «Много шума из ничего». Ввелся на роль в 1952 году, приняв ее от Р. Н. Симонова. Спектакль 1936 года, вышедший в «черное, лютое время», по характеристике Г. Козинцева, сохранил и в 50-е «турандотовский энтузиазм» (Б. Алперс) и атмосферу сценического праздника, благодаря точной конструкции и ясной постановочной мысли. Все так же, как и в день премьеры 1936 года в сцене маскарада «пестрые фонарики с причудливыми фигурами, нарисованными на светящихся стенках, шелка и бархат светлых тонов, смешные незатейливые маски — весь этот театральный ассортимент в духе *commedia dell'arte* появляется на сцене. Шелестят тонкие ткани, еле слышно позвякивают бубенцы, звучит тихая мелодическая музыка, а перед занавесом костюмированные персонажи разыгрывают изящные пантомимы»⁴⁸

48

Алперс Б. Много шума из ничего // Советское искусство. 1936. 11 октября.



«Много шума из ничего».
 Клаудио —
 Н. Малишевский,
 Бенедикт —
 Ю. Любимов,
 Дон Педро —
 Н. Бубнов.
 1952 год



«Ромео и Джульетта».
Ромео. 1956 год

От успешного для него спектакля Ю. Любимов сберёг примечательные воспоминания: приподнятое настроение от успеха, и диалог с Р. Н. Симоновым. Диалог состоялся вскоре после ввода. Рубен Николаевич зашел в гримерку сказать теплые слова: достойный преемник роли, найденный в Любимове, его обрадовал. Юрий Петрович умывался — смывал грим, и на поздравления мастера отреагировал, как позже определял, бестактно: ответил, что всего лишь повторил его рисунок. Реакция характерная: успех не возбуждал потребности анализа исполнения роли, всего спектакля и желания разобраться, «как это сделано». Как актеру, ему вполне хватило аплодисментов.

В 1956-м году, уже будучи тридцатидевятилетним, он сыграл нелюбимую роль — Ромео. Шекспировский мотив один из самых примечательных в теме взаимоотношений Ю. Любимова с «догмой Станиславского». Подводя итоги деятельности Московского Художественного театра после смерти К. С. Станиславского, Вл. И. Немирович-Данченко отметит, что ключа к Шекспиру методом Художественного театра не найдено. Что ж тогда говорить о «методе» омертвелога «бытового реализма», которым «метод» был подменен.

«Ромео и Джульетту» ставит, как и «Много шума из ничего», режиссер И. Рапопорт. И так же, как «Много шума из ничего», новый спектакль оформляет В. Рындин. Постановки отделяют 20 лет, времена давно не те. Шекспировская комедия образца 1936 года подпитана двумя актуальными для вахтанговцев в тот год обстоятельствами: потребностью в эскапизме и возможностью сценического воспоминания о «Турандот».

В 1956 году этих дополнительных мелодий уже нет. «Ромео и Джульетту» удерживают якоря эстетических ограничений соцреалистического регламента. 40–50-е годы из самых неблагоприятных для Шекспира в советском театре. К имени английского драматурга прочно приросло понятие «Ренессанс». Императив «реализма» и «исторической правды» обязывают — независимо от сюжетных условий самой шекспировской пьесы — воскресить на сцене «эпоху автора». Эпоха выражается жакетами-пурпуэнами, или как их чаще называют, «колетами», короткими шароварами «о-де-шосс», чулками на мужских ногах и живописно драпирующимися в умелых актерских руках тапперт-плащами.

Он стоил
Полсотни фунтов, сэр, никак не меньше;
А тридцать вам всегда дадут. Плюш стоит
Три фунта десять шиллингов за ярд.
А кожа! а тесьма! а бархат, сударь!



«Ромео и Джульетта».
Ромео — Ю. Любимов,
Джульетта — Г. Пашкова



«Ромео и Джульетта».
Ромео

состоялось совещание, где Юрий Петрович презентовал подготовленный сценарный план. В качестве экспертов министр пригласила режиссера И. М. Туманова, который за свою долгую плодотворную жизнь помимо спектаклей блистательно поставил множество торжественных церемоний от революционных юбилеев до открытия и закрытия Олимпиады-80, и художника Вадима Федоровича Рындина. В их присутствии Ю. П. Любимов огласил рожденную им концепцию. Она включала, в первую очередь, отмену стандартной государственной праздничной программы в лице хора Пятницкого и ансамбля «Березка», «Умирающего лебедя», оперных арий и пары эстрадных скетчей. Открыть концерт, вместо величавой песни о Ленине, должен был клоун Карандаш верхом на ослике, а продолжить пианист, которого по замыслу Любимова должны были поднять вместе с роялем из трюма. Гигантский задник КДС превращался в просвечивающийся экран, на фоне которого предполагалось показать тени и пантомиму, а сцену режиссер собрался полностью освободить от занавеса и кулис и оставить по-мейерховски оголенной. Услышав о намерении Ю. Любимова снять весь

Так описал великолепие этого костюма современник и антагонист Шекспира Бен Джонсон в пьесе «Черт выставлен ослом».

Шекспировские декорации десятилетия 50-х монументально-помпезны, описательны, тяжеловесно-«реалистичны». «Оперная вампука», как припечатает ту шекспировскую эстетику сам Ю. Любимов.

В «Ромео и Джульетте» 1956 года было все: и чулки с о-де-шосс, и плащи и шпаги, и монументальное сценографическое решение В. Рындина. Артисты, да и великий автор, на этом изобильном крупном фоне потерялись.

Немного уклонившись от темы «Ромео и Джульетты», но не покидая территорию соцреализма. В 1967 году, год полувекowego юбилея Октябрьской революции, Е. А. Фурцева предприняла попытку (такových случилось за время «золотого века Таганки» несколько) добиться от Любимова «государственного» творческого поведения. По случаю большого исторического события готовился торжественный концерт-вечер в КДС. Фурцева поручила Любимову подготовить свое видение юбилейного сценария. Любимов предложил антитрадиционное решение в стилистике площадного народного театра, карнавальных массовых зрелищ 20-х годов, напоминавшие об опыте мейерховловских «Зорь» Э. Верхарна и «Мистерии-буфф». Цирковая эксцентрика соседствовала с патетикой, приемы мюзик-холла с драмой, формы «высоких» сценических жанров с бытовым символом и эстетикой простодушных и пестрых площадных зрелищ. Через некоторое время у Е. Фурцевой



бархат с главной государственной площадки страны, один из присутствовавших на встрече не без иронии заметил, что представители братских коммунистических партий, которые придут на торжества, могут подумать, что СССР окончательно обнищал.

У Е. А. Фурцевой, однако, хватило выдержки дослушать любимовский план.

Просчеты «Ромео и Джульетты» Ю. Любимов постигал на сцене. Оказалось, что собрать внимание зала, находясь на фоне масштабного, пышного сценографического ряда не получается. Кроме того, «бытовой реализм» гасил ритм и энергетику шекспировского стиха. «Шекспир мне во многом помог в понимании театра, который мне хочется создавать. Это поэтический театр, он более концентрированный, конденсированный и мощный, как очень сильно сжатая пружина. Он упруг, готов всегда к расширению. Он требует фантазии, он требует решения пространства, он эпизодичен, дробен»⁴⁹, — писал впоследствии режиссер.

Работа над ролью Ромео наслоиась на два зрительских шекспировских впечатления. В 1954 году на сцене Театра им. Маяковского Н. Охлопков поставил «Гамлета» с Евгением Самойловым в главной роли. Спектакль оформлял В. Рындин. «Ключом замысла спектакля и его внешнего облика явились кованые бронзовые ворота. Они были и занавесом и кулисами, что давало возможность не пользоваться уже изрядно надоевшей кулисной системой и показать в разрезе весь замок. Они — эти ворота — были для нас и символом того „мира-тюрьмы“, о котором рассказал Шекспир»⁵⁰ — вспоминал художник.

«Ромео и Джульетта».
Ромео — Ю. Любимов,
Джульетта —
Л. Целиковская

Бенволио — Ю. Яковлев,
Меркуцио —
Н. Малишевский,
Ромео — Ю. Любимов

49 Любимов Ю. П. Рассказы старого труппача. М., 2001. С. 198.

50 Чит. по : Николай Павлович Охлопков: Статьи. Воспоминания. М., 1986. С. 289.



«Чайка». Треплев.
1954 год

Спектакль Охлопкова, с монументальным, архитектурным пространственным решением, державшийся помпезной традиции советских шекспировских спектаклей того десятилетия, вызвал бурную реакцию современников. «Все по нему с ума сходили», — по словам Ю. Любимова. У постановки обнаружились горячие поклонники и горячие противники. Любимов оказался в числе последних: «оперного» охлопковского «Гамлета» он не принял. Не принял «Гамлета» и Анатолий Эфрос, поставивший в том же 1954 году «В добрый час!» В. Розова на сцене Центрального детского театра, не принял по своим мотивам.

Через сезон, в 1955 году, «Гамлета» привозит в Москву Питер Брук.

Первое дуновение оттепели, первые гастроли западного театра в СССР. Этот «Гамлет» с Полом Скофилдом в главной роли, оказался для Любимова потрясением. Он обращает внимание на ритмическую организацию спектакля («рваное», импульсивное чередование стремительного темпа и тревожно «отбитых» пауз), на поразившую не только его, но и всю московскую публику, динамику — действия, мысли, звучания шекспировского стиха. Наметанным актерским глазом, со своей профессиональной колокольни, оценивает строгое, концентрирующее внимание на актере оформление Жоржа Вакевича. Тот Шекспир, которого он предчувствовал, но — прежде не знал.

В 1971 году он поставит своего «Гамлета». С яростным, страдающим, сложным, интеллектуальным Гамлетом — Высоцким. Действие «нарежет», как резали киноленту — монтажными кусками, отсекая эпизод от эпизода движением занавеса и вторящей его полету суровой музыкальной темой. С пролога заявит жанр — песней-криком Высоцкого на стихи Пастернака. Поющий Высоцкий с первого вздоха постановки ставил эмоцию на котурны. Дальше действие имело право идти только ввысь — к вершинам трагедии.

Актерское, физическое ощущение сцены, в режиссерские годы Ю. П. Любимова не оставляло. Занавес «Гамлета» — не только многозначная и многоуровневая по палитре смыслов метафора спектакля, но жесткий режиссерский прием, направленный на актеров. Конструкция с прицелом: «которая не позволит артистам применить бытовой ход» и уронить высокий трагедийный жанр. Занавес, двигавшийся и «игравший» в спектакле на правах действующего лица, задавал физический и смысловой масштаб. Для артистов этот величественно смотревшийся из зала кусок ткани, крупно связанный из верблюжьей шерсти, в рисунке фантастической гигантской паутины, оказался безжалостным и могучим соперником, которого следовало «переиграть». Дополнительная техническая задача поневоле заставляла артистов поддерживать в напряжении нерв действия и высокую планку, заданную этим мощным доминирующим сценографическим акцентом. Волевое режиссерское решение позволит зазвучать Шекспиру, как современнику, и воскресить на сцене «живую плоть трагедии» (А. Бартошевич).

Среди любимовских ролей-неудач Треплев в «Чайке», поставленной в 1954 году Б. Е. Захавой, и роستانовский Сирано. Все те же, упомянутые М. А. Ульяновым «не свои роли», которые

он «взялся играть». Очень похоже, однако, что роли были как никогда «свои»: Любимову ли с его «бунтом» и жадной новизны, омраченными непониманием коллег, было не понять Треплева и Сирано? Но на коллег Треплев Любимова впечатления не производил. Е. Е. Федоров рассказал, что на один из капустников в театре подготовили юмористическую стенгазету. Любимова, стоящего на переднем плане, изобразили на фоне скромно выглядывающих из-за него коллег. Подпись гласила: «Я и моя труппа».

Стилистика обоих спектаклей, по Чехову и по Ростану, не предполагала личной исповеди исполнителя из образа персонажа, в которой, вполне вероятно, Любимов в тот момент нуждался. Разногласия его актерского самочувствия с контекстом общей конструкции действия были предопределены. Треплев провалился уже на репетициях. Рисунок, которого добивался Б. Захава, оказался далек от ощущения роли Любимовым. После одной из репетиций он уговорил Захаву посмотреть его собственное решение образа. Как выяснилось после показа, оно пребывало вне эстетических рамок целого. Ставить спектакль специально на Любимова в намерения Б. Е. Захавы не входило. На премьеру вышли с исполнителем главной роли, играющим мимо режиссерского замысла.

Драматургию А. П. Чехова Любимов-режиссер очень долго обходил стороной. Поэтика чеховских пьес слишком плотно рифмовалась в его восприятии с методом Художественного театра и с тем неорганическим для него типом театральности, от которой он стремился уйти на историческое перекрестье сценического эстетического выбора. «Три сестры» (1981 г.) появились в афише Театра на Таганке в тот период, когда его собственный метод окреп и сложился настолько, что позволял переварить в котле таганской образности, наверное, любой, даже самый творчески чужеродный материал. В то время Ю. П. Любимов был в расцвете и силе и, похоже, смог бы поставить спектакль любого жанра — от фарса до трагедии и от старинного водевиля до modern-оперы, — на основе текстов с товарных этикеток или вокзального расписания. Но к драматургии Чехова, тем не менее, не подступался. И со спектаклем «Три сестры» остался вопрос без очевидного ответа: взялся бы он за Чехова, если бы не желание режиссера Юрия Погребничко, начавшего «разминать» чеховскую пьесу самостоятельно? К теме Чехова на своей Таганке Любимов вернулся лишь единожды, в 2011 году. Спектакль оказался последней работой мастера на сцене его театра и носил название «Маска и душа». Ранние чеховские рассказы и повесть «Степь» весьма причудливо дополнили фрагменты поэмы Байрона «Каин». Ю. П. Любимов вступил в сложный жизненный период, Почтенный возраст оставил его почти сверстников и людей времен его молодости, а от нового поколения своих артистов все больше отдаляла разница взглядов и систем ценностей. Посредством театра, спектаклей, он нередко вел отрешенный от суеты дня диалог с прошлым. Сложный ассоциативный ряд «Маски и души» отсылал, скорее, не к Чехову, а к чему-то давнему, осененному портретом Ф. И. Шаляпина, висевшему



«Сирано де Бержерак».
Сирано. Ввод 1951 года

в кабинете Р. Н. Симонова. К одноименным с постановкой мемуарам великого певца и скитальца и старым рассказам учителей о вахтанговской постановке Чехова 1920 года времен Третьей студии. Современный зал, конечно же, этой сложной скрытой авторско-биографической ткани спектакля не воспринимал.

Объем жизненного, творческого, исторического материала, пропущенный сквозь призму вахтанговского опыта Ю. Любимова, огромен. Мотив «портрета Станиславского» в таганском фойе был бы неполон без главной театральной коллизии середины 50-х годов. Первое трехлетие после смерти Сталина — с 1953 по 1956 годы — выдалось в советском театре чрезвычайно бурным. Оно началось с обсуждения спектакля Н. Охлопкова «Гроза», вызвавшего обширную полемику о системе Станиславского и сценической форме, и почти символически завершилось открытием театра «Современник» 15 апреля 1956 года. Весь этот период отмечен знаком крупных театральных теоретических дискуссий. Полемика о «системе» оказалась настолько яростной, что захватила большинство центральных СМИ — от главной партийной газеты «Правда» до отраслевого журнала «Театр». Ей способствовала не только память, рассыпанная в живых свидетелях спектаклей, закрытых в 30-е «внесистемных» театров, но и наличие выжившего и сохранившего себя Театра Вахтангова.

К дискуссии в журнале «Театр», шедшей на протяжении всего 1956 года, активно подключился Р. Н. Симонов. Магистральная тема творческого спора, возникшего в связи с ревизией «догмы Станиславского» — путь в театральное будущее. Симонов говорил о проблеме «воплощения», то есть сценической формы. И об актере — синтетическом, музыкальном, пластичном актере, который должен, обязан появиться на современной сцене.

На статью Р. Н. Симонова откликнулся тридцатилетний и уже знаменитый, как серьезный режиссер, А. В. Эфрос. Его статья носила примечательное название — «Бедный Станиславский!»

«Р. Н. Симонов, конечно, знает Станиславского лучше, чем я, — писал А. Эфрос. — Конечно же, он видел и „Горячее сердце“, и „Фигаро“, и „Синюю птицу“ и читал режиссерский план „Отелло“. Почему же он так сомневается в искусстве „переживания“? („Театр“, № 8 за 1956 г.) Почему ему кажется, что это искусство годится для интимно-психологических произведений и не годится для трагедии, для народно-революционного репертуара и прочих великих вещей? <...> Я понимаю: Р. Н. Симонову часто хочется ставить спектакли наподобие вахтанговской „Турандот“, спектакли — театральные игры, острые и гротесковые. Я не знаю, может ли пригодиться в этих случаях искусство переживания, но мне ясно одно, что, мечтая о подобных спектаклях, совсем не надо принижать это самое „переживание“ в своих собственных глазах и в глазах других»⁵¹.

Вчитываясь сегодня в ту дискуссию, первое, на что обращаешь внимание: представители театрального поколения, заставшие театр 20–30-х годов, и начавшие заявлять о себе «шестидесятники» говорили словно на разных языках. Предмет спора в упомянутой дискуссии

51

Цит. по материалам страницы А. В. Эфроса на сайте «Лаборатория Дмитрия Крымова». URL: http://www.efros.org/other_life/publitsistika/bednyi_stanislavskii/

постоянно ускользает, варьируется. А. Эфрос пишет о чистоте восприятия «системы» и ее неисчерпанных возможностях. Р. Н. Симонов и представители его поколения говорят преимущественно не о Станиславском, а об органической вариативности искусства театра и сценического языка. Р. Н. Симонов поднимает тему актерской техники: краеугольного камня «системы» и начала начал в деле строительства любой театральной модели.

Р. Н. Симонов потом возвращался к этой теме еще не один раз и вновь и вновь говорил о проблеме актера: «Нашему театру нанесли большой вред разного рода толкователи и лже-последователи школы переживания. Не случайно в спектаклях, поставленных на этой основе, мы в последние годы видели мало актерских удач. Образ, характер, то есть самый главный результат работы над ролями, остается не достигнутой вершиной. Создатели спектакля, режиссеры и актеры топчутся вокруг переживания или даже *переживают* (может быть, очень искренне), а зрителю до этого никакого дела нет. Такой театр сегодня никого не заражает и не волнует. И это достойный венец работе догматиков»⁵².

Дискуссию 1956 года в декабрьском номере «Театра» довольно радикально, почти в духе бурных споров 20-х годов, подвел В. Бебутов, соратник Мейерхольда по Театральному Октябрю и Театру РСФСР 1-й. Он практически повторил в развернутом виде содержание ремарки Вахтангова о том, что Станиславский дал перспективу театрального развития только на двадцать лет⁵³. Правда, не продолжил далее вахтанговскую мысль о том, что Мейерхольд дал корни театрам будущего (упоминать имя уже можно: годом ранее, в 1955-м, Мейерхольд посмертно реабилитирован). «Пора понять, — писал В. Бебутов, — что система Станиславского отнюдь не является тем единственным ключом, который отмыкает замки всех драматургических творений всех эпох»⁵⁴.

Проблематика и поколенческое различие позиций, столь явственно проявившее себя в той полемике, хорошо иллюстрирует и отличие творческих целей, поставленных перед собой Ю. Любимовым-режиссером, А. Эфросом и О. Ефремовым. Миссия «очищения» системы Станиславского создаст и победно поведет ефремовский «Современник». А. Эфрос будет двигаться по пути утонченного *barocco* психологического театра.

Для Ю. Любимова проблемы очищения системы от догмы (равно как и возникшего позднее нигилизма в отношении Станиславского) не существовало. «Догму Станиславского» и живое дело Станиславского он и разделял в те годы. Но его интересы, интерес и эстетические симпатии были обращены к театру, стоящему на других творческих принципах. При том, что осуществление «фабулы Станиславского» — один из скрытых сквозных мотивов в истории театра Любимова-режиссера.

В 1985 году в интервью Наталье Горбаневской и журналу «Континент» — начались первые месяцы его эмиграции — именно об этом он и сказал. В процессе интервью возник разговор о корнях его театра. Любимов ответил:

52

Театр. 1960. № 9. С. 45.

53

«Я знаю, что история поставит Мейерхольда выше Станиславского, ибо Станиславский дал театр на два десятка лет русскому обществу <...> Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и возраст ему». Евгений Вахтангов. М., 2011. Т. 2. С. 466.

54

Театр. 1956. № 12. С. 72.

«... конечно, мои поиски были полемикой не с „Современником“, Розовским или Эфросом. Театр на Таганке просто был другой, на них непохожий. Но это в какой-то мере было так просто потому, что и я был другой, да и они не были похожи друг на друга. Все мы были разные, и поэтому каждый из нас искал свои, так сказать, эстетические категории, и внутренне ощущал потребность сказать свое слово»⁵⁵.

Важнейшую мысль о своей невольной отдельности от поколения театральных «шестидесятников», произнес «в проброс». Такова была его манера: самое главное Любимов общал «на полях», периферийно. Может быть, потому, что самое главное казалось ему самым очевидным.

Поздний старт в режиссуре, как до того поздний актерский старт, сместили хронотоп официальной любимовской биографии. По формальным признакам начала карьеры, его отнесли к деятелям другого театрального поколения. Для понимания поэтики и органики театра Ю. Любимова уточнение приблизительности подобной системы координат — крайне важно.

П. А. Марков в 1971 году говорит о «плеяде ведущих режиссеров более позднего периода», чем Мейерхольд, Таиров и Вахтангов, и называет Ю. Завадского, А. Попова, Р. Симонина и Г. Товстоногова. Примечательно последнее имя — Г. А. Товстоногова, который почти ровесник Любимову, родился в 1915 году. Логический ряд, безусловно, определен Марковым, при всей творческой и возрастной розни перечисленных режиссеров, их принадлежностью к конкретной историко-культурной страте. Извилистый путь к своей основной профессии механически соотнес и приобщил Ю. Любимова к последующей, по жизненному опыту и целям в искусстве далекой от него, генерации деятелей театра.

В том же интервью Н. Горбаневской, Ю. П. Любимов многократно возвращается к теме Мейерхольда. Привычно — очень много об этом размышлял — соотнося себя и судьбу своего театра с трагической биографией и еще больше — с романтической легендой Мейерхольда и чрезвычайно важным для Ю. Любимова мотивом неизбежных страданий за театральную веру. Говорит о том, что не может вернуться: его заставят каяться, как Мейерхольда (всегда помнил ту ленинградскую лекцию 1936 года «Мейерхольд против мейерхольдовщины»). Знал, в отличие от Мейерхольда, и страшную развязку сюжета: унижительный компромисс не спас. Эту, заведомо проигрышную часть сценарной схемы, в отношении себя Ю. Любимов постарался разрушить.

Внутренний диалог с Мейерхольдом в творчестве Ю. П. Любимова, пожалуй, самый напряженный. Он пережил его в полную силу и прошел крупными стежками всю историю «золотого века Таганки». Даже отношение к Станиславскому-человеку Любимов измерял поступком, который в его системе ценностей перевешивал и «догмат Станиславского», и всю эстетическую депрессию театра, внедрением догмата вызванную: звонком Константина Сергеевича Мейерхольду и приглашением на работу в Художественный театр после закрытия

55

Интервью с Юрием Петровичем Любимовым (Континент, 1985).
Цит. по материалам сайта Благотворительного фонда развития театрального искусства Ю. П. Любимова.
URL: <http://fondlubimova.com/intervyu-s-yuriem-lyubimovym-2/intervyu-s-yuriem-petrovichem-lyubimovym-kontinent-1985/>

ГостИМа в 1938 году. Любимов видел в этом поступке не только мужественный нравственный акт, но выражение широты горизонта творческих взглядов Станиславского-художника.

По-своему отстаивая в режиссерские годы «право на „Турандот“», т. е. на «не системный» вариант театра, Любимов измерял Мейерхольдом меру разрыва театральной традиции, расстояние между упущенным и сущим.

Идеи Мейерхольда, театр Мейерхольда, легенда Мейерхольда, его заблуждения, человеческая противоречивая сложность, его эллинистически роковые ошибки персонифицировали универсальное воплощение *maitre en scene* (мастера сцены) — он олицетворял собой все направление «формалистов» и их историческую трагедию.

Мейерхольд, как трагическая историческая личность, стал для Любимова отдельной миссией и добровольно возложенным нравственным обязательством. Как некогда учеником электромонтажного ФЗУ он соединял провода, давая свет — какой все-таки символический выбор рабочего ремесла, — так в режиссерские годы налаживал перебитый в 30-е годы ток «формалистского» театра, квинтэссенцией которого являлся, конечно же, Мейерхольд.

Практическое содержание мейерхольдовского лейтмотива в творчестве Любимова — довершение не завершено, которое осуществилось в конкретных спектаклях. Любимов словно пытался «доделать» то, что великий предшественник в искусстве совершить не успел. И из этих спектаклей сложился со временем довольно внушительный список.

«Послушайте!» (1967), посвященное Маяковскому, с продолжительной, отдельным аккордом звучавшей сценой, посвященной судьбе «Мистерии-буфф». Пьеса и связанные с ней коллизии представляла со сцены, как творчески-биографический эпизод жизненной драмы самого Маяковского. Но в не меньшей степени — как рассказ о постановке Мейерхольда. Поэтический спектакль «Послушайте!» строился на документальной фактуре. В основу его литературного сценария, как говорили на Таганке, композиции, легли дневниковые записи, свидетельства, биографическая хроника. Сама поэзия Маяковского в таком обрамлении звучала, как лирический документ. Выбор персонажа и жанр спектакля — сценического памятника — безусловная дань Мейерхольду, мечтавшему увенчать строившееся здание ГостИМа (Концертный зал им. Чайковского) скульптурным изображением поэта.

Следом за «Послушайте!», в том же 1967-м году, вышел и любимовский «Пугачев». Драматическая поэма С. Есенина, которую Мейерхольд хотел ставить, но отказался, не найдя сценического решения для избыточной литературной, по его оценке, фактуре произведения.

Позднее, в 1982-м, «Борис Годунов», который был полностью готов, но в тот сезон так и не вышел — оказался закрыт. Мейерхольд репетировал «Бориса Годунова» с вахтанговцами в 1925 году, но так и не довел до премьеры. Спектакль обещал парадокс смысловых и мизансценических контрапунктов. Например, монолог «Достиг я высшей власти...» Борис читал спиной к зрителям, сидя у печи, окруженный юродивыми, «странными» людьми,



«Два веронца».
Валентин. 1952 год

знахарями, ведунами — сцена виделась режиссеру, как богатая иллюстрация царского душевного недуга.

В 1990-м Любимов ставит «Самоубийцу» Н. Эрдмана. На рубеже 20–30-х годов пьесу не позволили ставить К. С. Станиславскому, Театру Вахтангова, а мейерхольдовский спектакль (1932 год) оказался закрыт после генерального прогона лично Л. Кагановичем.

Живое (в прямом значении слова) пересечение вахтанговско-мейерхольдовской линии — драматург Н. Р. Эрдман. Автор театра Мейерхольда, автор вахтанговцев и на долгие годы, до самой своей смерти близкий друг Ю. Любимова и автор Таганки. На вахтанговской сцене его перу принадлежали интермедии к «Двум веронцам», где Ю. Любимов играл Валентина. Эту роль он любил играть, она из дорогих его сердцу, он принял ее от Р. Н. Симонова. И второй спектакль — по старинному русскому водевилю Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», который поставил в 1923 году, в первые тяжелые месяцы Студии после смерти Вахтангова Р. Н. Симонов. Синичкина играл Б. Щукин. Для обеих спектаклей Н. Эрдман написал интермедии.

За беспардонное «дополнение» классики шекспировских «Двух веронцев» и Эрдмана, и театр беспощадно громила официозная критика. А с текстом к «Льву Гурычу Синичкину» (Эрдманом были написаны куплеты и интермедия) связан театрально-бытовой эпизод в жанре самого спектакля.

Интермедия представляла собой пьесу в пьесе (так требовал сюжет) и по старой водевильной традиции, ее решили сделать актуально сатирической, не связанной с эпохой самой комедии. Вышутить, со здоровым студийным нахальством, решили свежую премьеру Мейерхольда «Трест Д. Е.», где гремел джаз и танцевали фокстрот. Пародия на «Д. Е.», с лихо отплясывавшими фокстрот парами, игралась в «мейерхольдовской» конструктивистской декорации, к которой подвесили велосипед. В. Э. Мейерхольд после смерти Е. Вахтангова часто бывал в Студии, опекал, как мог, осиротевших студийцев — занимался с артистами, прочел несколько лекций. И однажды пришел взглянуть на «Льва Гурыча Синичкина». Посмотрев, отшлифовал пластическое решение, добавив в рисунок спектакля гротеска и безукоризненной мизансценической остроты. Конечно, по законам закулисного жанра, в театре опомнились в самый последний момент, когда заменять «опасную» интермедию, подтрунивающую над свежей постановкой Мейерхольда стало поздно — он уже сидел в зале. Пришлось продемонстрировать спектакль, как есть, с дерзкой пародией на «Д.Е». Мейерхольд виду не подал. Хотя Р. Н. Симонов заметил во время просмотра пробежавшие в глазах мастера злоеющие кошачьи огоньки.

В 1974 году наступило столетие Мейерхольда. Отмечали.

22 января 1974 года в так и неосуществленном ГостИМе — Концертном зале им. Чайковского, провели официальный вечер памяти режиссера. Площадь Маяковского (ныне

Триумфальная) оказалась перекрыта и взята под усиленную охрану — на подступах к Концертному залу встала конная милиция.

Для Ю. Любимова участие в вечере являлось делом чести и своего рода венцом его многолетних сценических и душевных трудов по возвращению дела «формалистов» в живую театральную практику. Каким-то мистическим образом в Театр на Таганке в тот год попали полностью рассекреченные только в «перестройку» материалы расстрельного дела режиссера, они и стали основой литературной композиции. Играть собирались в футуристической декорации Э. Стенберга к «Послушайте!». Текст пока отыскать в архивах не удалось, сохранились беглые рабочие и так и не опубликованные записи критика В. Фролова, запомнившего репетицию одной из сцен. «Если я умру и человечество захочет поставить мне памятник, пусть на нем будут высечены слова: „Актеру — не сыгравшему, режиссеру — не поставившему А. П. Чехова“» ... Зинаиде Райх: «Тебе, наверное, тяжело с деньгами. Продай что-нибудь из моих вещей. Надо жить ...» Из доклада командира взвода, расстрелявшего Мейерхольда на тюремном дворе: «Последние слова его были — я умираю коммунистом ...»⁵⁶

Таким сюжетом, да еще сыгранным со всей страстью зрелой Таганки В. Высоцким, Б. Хмельницким, В. Смеховым, В. Золотухиным и В. Насоновым (исполнители Маяковского в «Послушайте!», роль играли впятером) зал 1974 года, где среди зрителей оказались те, кто помнил живого Мейерхольда, спектакли и закрытие ГостИМа, можно было довести до отчаяния.

Участие Таганки в вечере не допустили, репетиции прекратились по требованию руководящих инстанций.

В отличие от мейерхольдоского театра, вахтанговский сценический мир жил вокруг Ю. П. Любимова на правах естественной среды. Вернувшись после войны в театр, он попал под деятельное и чуткое попечение Б. Е. Захавы. В этом Любимову несказанно повезло. Борис Евгеньевич был чрезвычайно бережен и внимателен к молодой актерской инициативе и обладал неиссякаемым терпением педагога по призванию. Кроме того, перед его мысленным взором стоял фатальный просчет Художественного театра, совершенный основателями МХАТ в отношении своих учеников: «Художественный театр гибнет <...> Он использовал свою молодежь, как рабочую силу (это же делаем и мы), и не пожелал использовать ее творческой энергии, ее инициативы в деле строительства театра. В результате молодежь не выдержала: она соорганизовалась самостоятельно и ... ушла: получилась Первая Студия. Театр же стал чахнуть и засыхать. Когда спохватился и стал звать своих детей обратно в их отчий дом, было уже поздно. А подумать только, что было бы, если бы Художественный театр вовремя привлек к делу Вахтангова, Чехова, Сушкевича, Хмару, Болеславского и пр. <...> Мы не должны повторять ошибок старшего почтенного собрата»⁵⁷.

Это письмо Захавы от 2 сентября 1925 года О. Ф. Глазунову. Всегда помня о Художественном, растерявшем учеников, а вместе с ними и перспективы, которые давала театру их

56

Цит. по копии рукописи В. Фролова из архива автора. Текст о Чехове, приведенный В. Фроловым, не вполне ясен. В. Э. Мейерхольд ставил в 1902 году в Херсоне «Трех сестер», «Дядю Ваню» и «Чайку», играл в чеховском репертуаре в Художественном театре. Один из самых прославленных спектаклей «33 обморока» основан на водевилях Чехова.

57

Цит. по : Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие. 5-е изд. М., 2008. С. 5.

молодая энергия, он не хотел упустить ни единого из возможно нарождавшихся в недрах Вахтанговского гнезда талантов.

Е. Е. Федоров вспоминает, что споры с Захавой и показы самостоятельных эскизов роли и отрывков всегда сопровождали репетиции Бориса Евгеньевича с Любимовым. Посмотрев и выслушав, Борис Евгеньевич проводил ладонью по волосам (его характерный жест) и задавал любимый вопрос: «Сущность, Юра? В чем сущность?» Слово «сущность» выговаривал колоритно, с дореформенным певучим произношением: удвоенным мягким «щ», звучало как «сушшность, Юра, сушшность?».

Ю. П. Любимов оказался в сложнейшем положении, когда встал вопрос о художественном руководстве Вахтанговским театром. Он считался «актером Захавы», был чрезвычайно ему обязан профессионально и благодарен. В любимовской мемуарной книге под портретом Б. Е. Захавы его рукой начертано — «Учитель». Но, выбирая между Захавой и Симоновым, рационально склонялся на сторону последнего. И это была его характерная черта, разведшая его со многими на долгом театральном пути: выбирая между интересами театра и личными отношениями, он неизменно исходил из пользы театра.

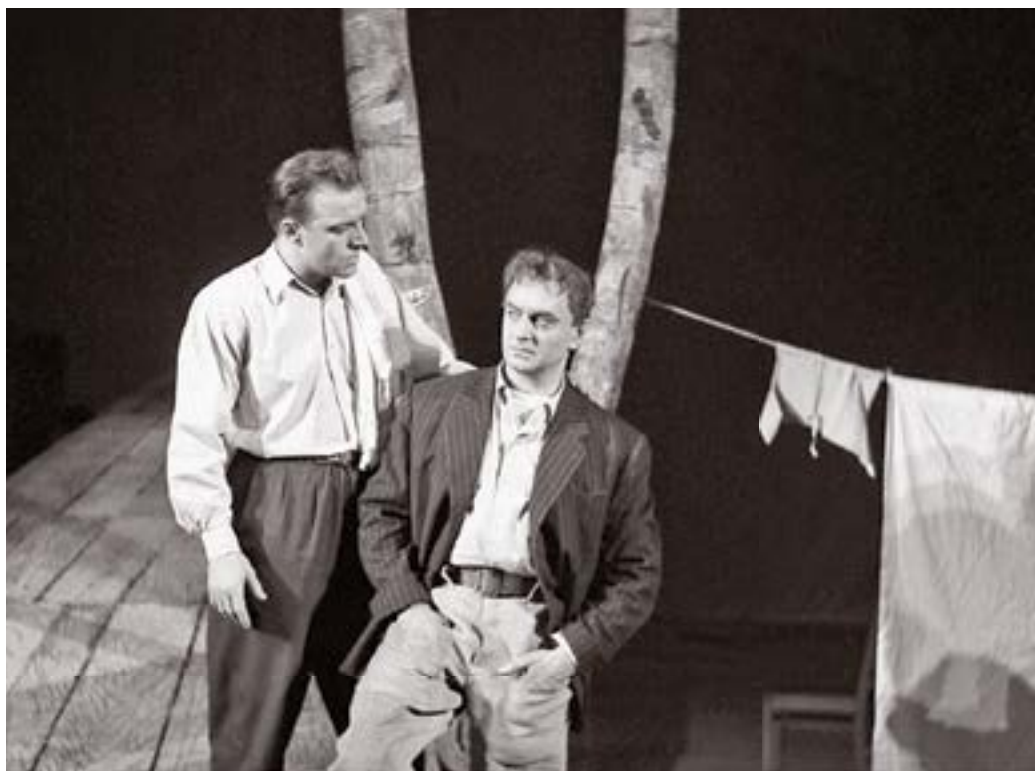
От Симонова он принял не только часть его ролей. Не только восхищался им, как артистом. Рубен Николаевич как художник, казался ему «острее», по его же собственной характеристике. С Р. Симоновым пришло в его сознание предостерегающее вахтанговское «С художника спросится!» — фразу можно начертать, как эпитафию к любимовской жизни в искусстве. И предчувствие «поэтического театра», который станет эмблемой «золотого века Таганки». Симоновский «поэтический реализм», театр метафоры, образа, героя получит свое дыхание в режиссуре Ю. Любимова.

Ю. Любимов долго уходил от публичного выражения выбора. Хотел остаться от развивавшейся коллизии в стороне. Но обстоятельства сложились так, что избежать личного решения не удалось. На одной из официальных встреч с театральным начальством по поводу руководства вахтанговским театром, бесповоротное слово пришлось во всеуслышание произнести. Позднее Юрий Петрович объяснял, что Д. А. Поликарпов, в те годы секретарь отдела культуры ЦК КПСС, в кабинете которого происходила встреча, слишком резко ответил на какую-то реплику Л. В. Целиковской, на которой Ю. Любимов тогда был женат. Целиковская поддерживала кандидатуру Р. Н. Симонова. По-рыцарски вступившись за даму, он отдал свой голос за Р. Н. Симонова.

Последние актерские годы в Вахтанговском театре отмечены для Ю. Любимова нарастающим кризисом. Он должен был разрешиться либо каким-то резким поворотом жизни, либо добровольно принятым смирением. Любимов по-прежнему очень много играл, был занят на сцене практически каждый вечер. Но актерское ремесло будто специально выталкивало его в самостоятельное плавание.



«Иркутская история».
Виктор. 1959 год



«Иркутская история».
Сергей — М. Ульянов,
Виктор — Ю. Любимов

От Б. Е. Захавы он, по понятным причинам, отдалился. Разменял пятый десяток, но с амплуа «молодого героя» на зрелые, содержательно совпадающие с возрастом роли так и не перешел. Заметных работ, кроме «Иркутской истории», получившей огромную прессу, не случилось. Но и в «Иркутской истории» Любимов играл заглавную роль Виктора, а на первом плане просиял блистательный дуэт более молодых коллег Юлии Борисовой и Михаила Ульянова. От «современного репертуара», который приходилось активно играть, накопилась даже не усталость, а нечто близкое к отвращению. За современную советскую драматургию Ю. Любимов-режиссер впоследствии не возьмется никогда.

Начался тот период, который М. А. Ульянов и описал, как время бессмысленного и утомительного для окружающих бунта.

Выход Ю. Любимов искал. Процесс поиска обрел своеобразные формы: злой на язык, он изводил коллег, раздавая за кулисами хлесткие характеристики «актуальному» репертуару, ролям и их исполнителям.



«Много ли человеку
надо?!». 1959 год.
Катя — Е. Райкина,
Малько — В. Осенев



В 1959 году Р. Н. Симонов доверил ему постановку пьесы А. Галича «Много ли человеку надо?!». Жанр пьесы — «Сентиментальная комедия в 2-х актах». Премьера состоялась в сентябре. Сам Симонов параллельно ставил софроновскую «Стряпуху». Пьеса Софронова, получившаяся, в руках Р. Н. Симонова по-вахтанговски праздничной и иронично-гротесковой, на многие годы оказалась для Ю. Любимова синонимом всего драматургически безнадежного. Названием этой пьесы он ругался. Как ругался неологизмом собственного производства «экзюпери»: фонетическое ощущение французской фамилии вызывало ассоциации со всем манерным, слащавым и искусственным на сцене — «сделайте нам красиво». Когда В. Высоцкий в 1966 году на свою голову снялся в эпизодической роли в «Стряпухе» у Эдмонда Кеосаяна, запаса любимовского гнева хватило лет на десять: «Стряпухой» он стыдил, попрекал и клеймил артистов при первой оплошности.

Первый спектакль Ю. Любимова (руководителем постановки стал Р. Н. Симонов) неизменно интригует биографов — о нем не известно почти ничего. Узнавался ли в нем Любимов — постановщик «Доброго человека из Сезуана»? — вот главный вопрос без ответа.

«Много ли человеку надо?!». Сцена из спектакля

Забегая вперед — узнавался. Недаром сам режиссер, спустя годы, говорил, что в той постановке ему многое удалось опробовать.

По качеству драматургии пьеса А. Галича «Много ли человеку надо?!» (ее текст сохранился в музее Театра Вахтангова) не лучше и не хуже, чем другие советские комедии и его собственные пьесы. По стилистике она близка его комедии «Вас вызывает Таймыр», которую в 1948 году ставил в Ленинградском государственном театре музыкальной комедии Э. Гарин, а в Москве, в театре Сатиры, А. Гончаров. В 1970 году пьеса была экранизирована.

«Много ли человеку надо?!» — советская сказка для взрослых с элементами лирики и мягкой сатиры. Она повествует о человеке по имени Александр Федорович Башашкин. Он москвич, торговый работник, служивший в магазине музыкальных инструментов. За пределами сюжета остается некомедийная предыстория: Башашкин вынужденно уезжает из Москвы после ряда неприятных событий. Его оклеветали на работе, а коллеги и все окружение клевете поверили. В это же время, помимо служебной, разворачивается и его личная драма — от него уходит жена. Уехав из Москвы и забрав с собой дочь-школьницу, он устраивается работать настройщиком музыкальных инструментов.

Начинается пьеса его возвращением в Москву. В столице только что открылся новый универсальный магазин. Один из друзей Башашкина вспоминает о нем, поскольку на работу в музыкальный отдел универмага требуется заведующий, а Башашкин — виртуоз торгового дела и очень любит свою профессию.

Спектакль начинался с пролога. На сцену, под музыку, написанную для театра М. Блантером, выходили продавщицы универмага. Шла пантомима, частью которой была сценка: девушки-продавщицы, встав лицом к залу, пудрились, причесывались и подкрашивались перед воображаемым зеркалом. Начало кипучего рабочего дня, скоро универмаг заполнится покупателями. В экземпляре пьесы, хранящейся в архиве, далее сказано: «Из радиомикрофона голос режиссера Юрия Петровича Любимова: „История, которую мы хотим сейчас вам рассказать, случилась совсем недавно. Герои этой истории подлинные, и сама история тоже подлинная, хотя она и похожа немножко на сказку. (Музыка, позывные) Мы хотим рассказать о дружбе и доброте, о смешной обиде и серьезных последствиях, мы расскажем о черствости и равнодушии, которые превращают живых людей в манекены, в бездушные куклы без сердца и совести. «Много ли человеку надо?!» — назвали мы эту историю, и так как она похожа на сказку — мы начинаем ее, как и полагается начинать сказку — с музыки“». (Свет. Музыка — марш)».

Основное действие спектакля разворачивалось в универсальном магазине. Лишь несколько сцен переносили зрителя в другие места: в гостиницу, где остановился Башашкин с дочерью Катей и на лестничную площадку дома, где он поджидал бывшую жену. У нее давно другой муж и другая жизнь.

«Много ли человеку надо?!».
Катя — Е. Райкина,
Башашкин — Н. Тимофеев



Сюжет разделяется на две самостоятельные линии. Самого Башашкина, который, переживая старую обиду на коллег, до самого финала пьесы отказывается принять предложение о работе заведующим музыкального отдела. И его дочери Кати.

В самом начале спектакля директор универмага дарит Кате билет на Кремлевский бал отличников. Кремлевский бал не фантазия драматурга, а мода тех лет: к фестивалю молодежи и студентов, прошедшем в 1957 году, Кремль открыли для посещения. Молодежные балы стали в тот период нередким московско-кремлевским событием. Но Катя не отличница. К тому же ей, приехавшей из провинции, не в чем пойти на столь торжественный праздник. Сотрудники универмага, узнав об этом, предлагают ей выбрать наряды на свой вкус.

Финал, как и должно быть в сказке, разрешает все перипетии пьесы самым благополучным образом. Катя выбирает самые приглянувшиеся ей наряды. Растроганный ее красивым видом и счастьем Башашкин оплачивает покупки. Нарядная и счастливая Катя отправляется на бал, преобразившись, подобно Золушке. Сам Башашкин, освободившись наконец от мучившей его обиды, устраивается на любимую работу заведующим музыкального отдела. Кроме того, намечается благоприятный поворот его личной жизни. Между ним и дикторшей универмага Люсей возникает много обещающая симпатия. А сама Люся, мечтающая о сцене, приглашена на работу в театр одним из покупателей, оказавшимся главным режиссером областного театра.

Кроме основных сюжетных линий перед зрителем проходил ряд второстепенных. Они связаны с посетителями универмага. Здесь зрителя ждали преимущественно сатирические сценки. Как, например, сцены с Зеленой и Фиолетовой дамами, любительницами дефицита и всего иностранного.

Актерский состав спектакля был блестящий: Н. Тимофеев (исполнитель главной роли Башашкина), В. Осенев, Л. Целиковская, В. Шлезингер. Главную женскую роль дочки Кати играет юная прелестная Екатерина Райкина — еще студентка Вахтанговского училища, специально приглашенная в спектакль.

Премьера спектакля прошла с огромным успехом, и газетные отзывы, содержавшие критику пьесы, по отношению к спектаклю были настроены сплошь положительно. Тем не менее, через некоторое время постановку «Много ли человеку надо?!» начали считать любимовской неудачей.

В столь радикальной перемене оценок есть смысл разобраться. Во многом, если не в основном, на оценку спектакля, повлияло отношение к пьесе.

Комедия «Много ли человеку надо?!» написана в 1957-м году. В тот год, когда в Москве состоялся VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Первое столь масштабное, затронувшее все социальные слои, соприкосновение советских людей с внешним миром после падения «железного занавеса». На фестиваль, кроме иностранных гостей, съехались

посланцы со всего СССР. Потом они «развозили» настроение праздника по домам — атмосфера фестивальной Москвы тех дней сохранится в памяти нескольких поколений на годы.

К фестивалю невероятно тщательно готовились, приурочив к нему ряд заметных событий:

- распахнулись специально построенные к фестивалю стадион «Лужники», парк «Дружба» и гостиница «Украина»;
- по городу начинают ездить первые венгерские «Икарусы»;
- выпущена новая модель автомобиля «Волга» ГАЗ-21;
- в Парке Горького проходит выставка художников-абстракционистов, среди работ демонстрируются картины американского идеолога абстрактного экспрессионизма Джексона Поллока;
- в рамках фестиваля проведены показы мод;
- с фестиваля начинается волна увлечения джазом, романами Хемингуэя, Ремарка, поэзией.

Пьеса А. Галича, вольно и невольно, впитала витальность, энергию и оптимизм непривычных для советского человека красочных фестивальных настроений. А вместе с ними — внезапно нахлынувшую жажду бытового благополучия, которого так долго были лишены люди в СССР. Жажда жизни выразилась, в том числе, в желании обустроить собственный быт и нарядно одеться.

Эти весенние настроения оказались вплетены и в сюжет пьесы.

Прошла всего пара лет, и о себе заявила оборотная сторона фестивальной свободы. Появились стилиаги, прошли первые процессы над валютчиками. Зародившееся стремление населения к материальному достатку, постепенно входило в противоречие с советской бытовой аскезой. Критика «вещизма», «мещанства», «накопительства» станет содержанием советской сатиры на годы. Сказка А. Галича, носившая в себе сюжетную червоточину «буржуазных» запросов персонажей, оказалась не ко времени и не ко двору.

В том же 1957 году в журнале «Театр» была напечатана пьеса В. Розова «В поисках радости». Через три года ее блистательно экранизировал А. Эфрос. Пьеса, превосходящая «Много ли человеку надо?!» по качеству литературы, содержала противоположный взгляд на реальность. Не зря ее центральной сценой стал эпизод, в котором 15-летний Олег, которого в фильме играл юный О. П. Табаков, крушит дедовской шашкой чешский сервант, купленный Леночкой.

Галич в социально-государственный заказ не попал.

Думается, есть еще один фактор, сыгравший против пьесы. Мотив незаслуженной обиды, клеветы, которая изгнала главного героя из столицы. Для самого драматурга тема возвращающихся оклеветанных людей в годы начинавшейся оттепели имела особый смысл, ведь драматургом был А. Галич. Линия обиды Башашкина забивала комедийную сторону повествования. Пьеса утратила жанровую чистоту, как бы разрывалась между сложной,

драматической линией, данной, конечно же, более, чем намеком, и — заявленным жанром комедии. На серьезную пьесу, которая прямо коснулась бы культа личности, доносов и сопряженных с этим человеческих трагедий, А. Галич, автор отчаянных песенно-поэтических произведений на эти темы, не решился.

Все это недостатки и проблемы, касавшиеся собственно драматургии. Ю. П. Любимова несомненно привлекла пьеса нелинейного сюжета и относительно свободной формы. Как постановщику ему было где разгуляться, и эти возможности он с удовольствием использовал. К сожалению, критическое отношение к пьесе было перенесено и на спектакль.

Ю. Любимов и А. Галич и сами со временем оценивали опыт спектакля, как неудачу. Тем не менее, автор был благодарен Ю. Любимову за постановку. Сохранилась аудио запись с благодарственным текстом: «...горжусь даже тем, что мою ужасно плохую пьесу, просто невозможно плохую пьесу, ты поставил. Это была твоя первая постановка самостоятельная, и она, честно говоря, была тоже не слишком удачная. Но, в общем, с тех пор прошло очень много лет, и я надеюсь, что мы и поумнели, и кое-чему научились». Аудио-послание Галича завершает посвящение Ю. Любимову, исполненное автором единственный раз:

Никогда-никогда нам не выйти на пенсию,
Нам не выдадут справки о ранениях в ПУРе.
Пусть Таганка становится Красною Преснею —
Той, в которую лупят жандармские пули ...

А через четыре года в Щукинском училище, где Ю. Любимов преподавал несколько лет на курсе своего педагога А. А. Орочко, появится «Добрый человек из Сезуана».

Пьесу Ю. Любимов выбрал, исходя из ее широких эстетических возможностей. Не зная о том, что для советских теоретиков Б. Брехт в тот момент представлял нерешенную проблему. Ключом «психологического реализма» он не отпирался. Кроме того, требовалось соединить его теорию «эпического театра» с системой Станиславского. Задача посложнее усилий Золушки, надевающей на огромную ногу сводной сестры маленькую хрустальную туфельку. Любимовский спектакль неожиданно помог: точку пересечения Брехта с «системой» обнаружили в «фантастическом реализме» «Принцессы Турандот».

Е. Е. Федоров запомнил эпизод, времен подготовки к брехтовской постановке: «Я пришел как-то в театр в неурочное время — никого не было, ни репетиций, ни спектаклей, видимо, выходной день — смотрю, наш Юра Добронравов репетирует „Доброго человека“. Не с актерами — с рабочими сцены! Оказывается, они ночами репетировали! И там уже была эта угловатая пластика, движения эти условные. Юра Любимов смотрел, смотрел, что получилось у Добронравова, вдруг кричит: „Всё! Беру!“».

Воспоминание требует некоторой расшифровки. Юрий Добронравов являлся сотрудником Театра Вахтангова, не творческого состава. Был очень одаренным и образованным человеком, любившим театр безраздельно. С Ю. Любимовым они дружили. Присмотрев пьесу Б. Брехта для студентов, Юрий Петрович просил опробовать материал по его рисунку. Привлечь актеров не представлялось возможным, и для работы в эскизе подрядили энтузиастов из рабочих сцены. Афишировать намерения раньше срока тоже не спешили, устроили тайные ночные репетиции — на пробу. Ошибиться Любимов не хотел.

Позднее «Доброго человека», уже поставленного, «как полагается», со студентами курса А. Орочко, пять раз показали на Вахтанговской сцене: основная часть труппы находилась на гастролях и сцена пустовала. Исай Спектор, в то время директор театра, пригласил студенческий курс сыграть несколько спектаклей. С большой пользой для кассы, но несколько опрометчиво: на одном из показов разгоряченные слухами о спектакле московские театралы выломали двери в фойе — зал катастрофически не вмещал желающих.

Бурно начиналась история Театра на Таганке, едва ли предвиденная и самим Ю. Любимовым в классах Щукинского училища в 1963 году.

... Жизнь совершит полный круг, как планета свершает циклический бег вокруг светила. На склоне лет судьба вернет Ю. Любимова в Вахтанговский театр. Через 76 лет после актерского дебюта в массовке «Принцессы Турандот» он поставит на той же самой сцене свой последний драматический спектакль.

Это будут «Бесы» Ф. М. Достоевского.

«Бесы»

Эпилог



Ю. П. Любимову позвонил Римас Туминас:
«Юрий Петрович, возвращайтесь — это ваш дом».

Я голос, потерявший эхо
В метельный, ледящий век.

В. Шаламов

Можно ли рассматривать «Бесы», как обычный спектакль?
1963-й год и 2012-й разделил космос.

В 1963-м из Театра Вахтангова уходил — в буквальном и условном смысле — Треплев и Сирано. В 2012-м вернулся человек, дважды построивший с нуля собственный театр и работавший как режиссер в Италии, Венгрии, Германии, Швейцарии, Израиле, Швеции, Финляндии, США, Японии, Австрии, Великобритании, Греции, Эстонии, на Кубе.

Только поставленного за рубежом было бы довольно для редкой и завидной режиссерской биографии. А существовала еще и Таганка — средоточие и нерв «театра Любимова» и его главное творческое детище. После разрыва с ней — тяжелого и, увы, умалившего ее легенду в глазах современников — Ю. Любимов и обратился к «Бесам» в Театре Вахтангова.

История Таганки зеркально отразила эволюцию Любимова-режиссера и весь — внушительный по масштабу осуществленного — личный творческий путь, который разорвал на несколько десятилетий кольцевой вахтанговский сюжет его биографии.

Ю. П. Любимов не возводил театральной империи, не завоевывал театральную территорию. В этом случае оброс бы учениками, эпигонами, продолжателями, традициями. Он не создавал собственного театрального «учения». Не основывал «течения». Довольствовался залом на 600 с небольшим мест и возможностью ставить.

Его театральное дело оказалась образцово бескорыстным.

Как творческое явление Таганка «золотого века» оказалась «метелкой, всаженной в снег». При всемирной и всесоюзной славе супер-театра и «дома Высоцкого» и беспрецедентном социальном влиянии как художественная структура она осталась явлением одиноким и не меньше эстетическим казусом, чем и эстетическим подвигом. Как ни парадоксально на первый взгляд, при всей шумной и безбрежной славе любимовского искусства, можно горько восклицать



Юрий Любимов
на репетиции «Бесов».
2012 год

вслед за Р. Бартом: «Разве в масштабах нации это театр!» Театральное направление Ю. Любимова прямого продолжения и прямых последователей не обрело. Таганский «формалистский» форпост высился в бескрайнем море «бытового», «психологического», «реалистического» театра, в том виде, в каком театральный поток эти понятия воспринял и осуществлял. Именно поэтому с позиций исторической дистанции рассказывать о том, какой была Таганка «золотого века» чрезвычайно сложно — прямых продлений поэтики любимовского театра отечественная сцена не нажила. Словно и не было того театра и его огромного наследия.



Юрий Любимов
и Римас Туминас

«Бесы» в Театре Вахтангова сыграли в 2012 году. В следующем сезоне 2013 года отмечали 150-летие со дня рождения К. С. Станиславского. Часть предварявших основной юбилейный блок мероприятий почти совпала по времени с любимовской премьерой. Пересечение почти знаковое. Общий тон празднования показал, что К. С. Станиславский и его «система» по сей день остаются для российского театра нерешенной и тревожащей проблемой. Потребность освобождения от «системы» у новой формации российской режиссуры не менее остра, чем у их предшественников начала XX века.

Палитра юбилейной полемики с психологическим театром простиралась от «адвокатской» позиции до полностью нигилистической. Дискуссии и круглые столы прошли под знаком искренних попыток — хотя бы номинального — примирения современной сценической практики с наследием великого юбиляра.

Фон юбилея не случаен: до спокойного и продуктивного восприятия системы Станиславского, которую завидно обнаруживает зарубежный театр, не имеющий тех травм, которым подвергся театр российский, похоже, еще далеко. «Читая Станиславского, я осознавал, что его методы просты, практичны и говорят мне, человеку ниоткуда, о том же, что я сам думаю и чувствую. Я — совсем молодой — уже понимал, что надо концентрировать внимание, оставаться в состоянии включенного воображения и так далее», — это цитата из выступления Люка Персиваля, сказанного им на круглом столе в юбилейном 2013 году. Тема круглого стола носила название: «Что такое система Станиславского?». К полуторавековому юбилею ее создателя обнаружилось, что и само определение «системы» является предметом спорным и не до конца проясненным.



**Юрий Любимов
с Екатериной
Симоновой**

рику другим человеком», — рассказал Харольд Принс, американский театральный продюсер и режиссёр, лауреат 21 премии «Тони».

... За режиссерским столиком в зрительном зале 2012 года сидел красивый, вспыльчивый, упрямый, седой человек очень преклонных лет.

Который помнил, как по Москве возили седоков извозчики-лихачи, а по Театральной площади со звоном ходил трамвай.

Как от Новинского бульвара вниз, до самой Москвы-реки, до того места, где теперь стоит Белый дом, простирались фруктовые сады, а за Плющихой, на берегу, солили во вкопанных в берег «по горлышко» огромных кадях капусту.

Видел сценическое чудо К. С. Станиславского-актера и резкий, решительный профиль репетировавшего В. Мейерхольда.

Стоял на сцене, когда закрывали МХАТ Второй спектаклем «Мольба о жизни».

Видел собственными глазами, как выглядел первый налет фашистской авиации на советскую границу 22 июня 1941 года и помнил трагическое зрелище руин разбомбленного здания Театра Вахтангова.

Сыграл на вахтанговской сцене десятки ролей, а его партнерами и учителями были прямые ученики мастера: Р. Симонов, Б. Щукин, Б. Захава, Ц. Мансурова, А. Орочко, А. Ремизова, М. Астангов ...

Опыт театра Любимова, не укоренившийся, как оказалось, на родине, возвращается в Россию — чаще в дисперсном состоянии, в виде отдельных приемов — через зарубежные постановки. Влияние режиссера на Западе, порой, неожиданно широко: оно простирается не только на драму и оперу — жанры, в которых он работал, — но и на бродвейский мюзикл. «Мы слышали о Таганке, о Юрии Любимове, мы попросили для нас с женой два билета. Мне ответили, что это невозможно, что все билеты проданы, но посол США достал билеты в последнем ряду. Мы смотрели „10 дней, которые потрясли мир“. И моя жизнь поменялась тогда навсегда, я понял: о боже, это тот театр, который я мог бы делать, я вернулся в Америку».

Репетировал «Доброго человека из Сезуана», а в это время строился Калининский проспект (ныне Новый Арбат). Однажды он спешил на репетицию к своим студентам и разворачивавшийся КамАЗ столкнул его в котлован. Он порвал связки на ноге и до конца репетиций ходил на костылях. Костыль приспособил в качестве средства творческого процесса: «вколачивал им ритм», отбивая такт.

Основал свой театр, который покорила весь мир, и воспитал целую плеяду звезд первой величины: В. Высоцкого, Л. Филатова, А. Демидову, В. Золотухина, И. Дыховичного, З. Славину, В. Смехова, В. Шаповалова ...

Уезжал из страны. Вернулся. Несколько раз бесстрашно начинал профессиональную жизнь с чистого листа.

Для которого давным-давно театр стал местом воспоминаний.

Театр Вахтангова окружил его заботой и невольно воскресавшей памятью.

Работа началась со звонка Римаса Туминаса с приглашением на постановку.

Туминас для Любимова человек из прежней жизни, из «золотого века» его театра. В 1977-м, в сезон выпуска «Мастера и Маргариты», он проходил на Таганке преддипломную практику. Тот звонок и предложение вернуться «домой» в личной любимовской табели о чести и профессиональной солидарности занимал первую и главную строчку.

Репетировать ему помогал Рубен Симонов — внук. Среди молодой талантливой вахтанговской команды, занятой в спектакле, оказалась Катя Симонова — правнучка.

Идеальный ход репетиционного процесса и безукоризненную работу театральных служб обеспечивал директор вахтанговцев Кирилл Крок. Так непохожий и так похожий на близкого друга его юности Исая Спектора — из той же редкой бесценной породы театральных «строителей» (вахтанговский словарь), «которыми театр держится».

Главный художник театра Максим Обрезков рассказывал, что в театре исполняли все требования Любимова по костюмам и оформлению, даже если те казались не очень понятными: «Сказал, что подошвы на обуви должны быть семь миллиметров — сделали ровно семь миллиметров».

Репетиции шли в беспощадном любимовском темпе. Вспоминает Р. Е. Симонов: «На репетициях он всех загонял. И меня загонял: это туда, это сюда, там убрать, тут принести, чтоб



На репетиции «Бесов» с Р.Е. Симоновым

паркет блестел... Однажды я ему говорю: „Юрий Петрович, мне шестьдесят лет все-таки...“ — „Сколько?! Шестьдесят? Да я в твои годы еще Петьку не родил!“»

Р. Е. Симонов воспринял возвращение Ю. П. Любимова в вахтанговский театр с большой радостью. Для его семьи Любимов был родным человеком. Они много разговаривали. Юрий Петрович рассказал эпизод, которого Рубен Евгеньевич не знал. В день ухода из театра Евгения Симонова Любимов приехал к ним домой. Они разговаривали всю ночь. Пили. После рассказа о событии минувших дней Любимов прибавил: «Я никогда не думал, что та же ситуация повторится со мной в моем театре ...»

Во время работы над спектаклем Ю. Любимов часто заходил в музей театра. Сентиментальным человеком он не был, но прошлое, сами вахтанговские стены, на каждом шагу о себе напоминало. У него во время репетиций то и дело брали интервью: премьера и ситуация возвращения к вахтанговским истокам вызвали у современников живой интерес. Одному из телеканалов он рассказывал, что помнит довоенное старое вахтанговское здание. «До того, как бомба попала». Прибавил: «Оно мне больше нравилось, там акустика была лучше». Акустика и сейчас хороша, но, наверное, вместе с пространством, ему вспомнилась атмосфера тех лет, студийный вахтанговский дух, который витал в старом здании перед войной.

В музее, среди тишины, среди сотрудников, говоривших с ним на одном языке, благодаря доскональному знанию театральной истории, всех имен, событий, деталей, и среди великих вахтанговских теней, видимо, преодолевал одиночество возраста и прошедшее время.

...Смыслы и проблематику любимовских «Бесов» рецензенты искали в поле актуальности. Премьера совпала по времени с волной оппозиционных протестов. Роман Ф. М. Достоевского — с классикой такое время от времени происходит — хлестко и горячо срифмовался со «зlobой дня» и с нею не менее горячо поспорил.

Хотя жизнь и придала Достоевскому внезапный актуальный оттенок, она не отменила подлинный внутренний любимовский смысл спектакля. Куда более тихий и интимный. Сам Любимов все прямолинейные социальные смыслы спектакля отрицал, но — по традиции — ему никто не поверил. И зря — он никогда в жизни не ставил на сцене памфлетов.

Вахтанговских «Бесов» куда справедливей расценивать, как его театральный амаркорд (в переводе — «я вспоминаю»). Безусловно, «амаркорд» здесь лишь термин и феллиниевская идея — без аналогий с проблематикой и стилистикой фильма. Растянутые транспаранты с надписями на белой ткани принадлежат «Доброму человеку из Сезуана», спектаклям «Мать», «10 дней...» куда больше, чем случайное совпадение с цветовой символикой уличных митингов того года. Сценические реминисценции в спектакле сложно перечислить. Вся ткань постановки соткана из отражений долгого театрального прошлого режиссера — из многих, сложно сплетенных и образовавших в новом спектакле новые узоры, трудно читаемые непосвященными в давние исторические события.



Одна из рецензенток особо отметила, что у Любимова в спектакле использован старинный рисованный задник — полотно Клода Лоррена «Асис и Галатя» («золотой век», говорит о картине Ставрогин). И прибавила, что рисованный задник давно нигде не увидишь. То-то и оно, что у Любимова никаких задников никогда не водилось. По части организации сценического пространства он как Маяковский: «своими большими шагами ушагал далеко вперед и где-то за поворотом будет долго нас ждать». Задник на самом деле загадка. То ли дань пространству — гран-стилю роскошного вахтанговского зала. А пространство Ю. П. Любимов слышал фантастически чутко, поэтому фальши оформления в контексте стилистики зала не допустил. То ли это одно из воспоминаний о чем-то некогда сыгранном или виденном: ассоциация из тех, что сегодня были понятны уже только ему одному.

Судить о «Бесах», как об «обычном» спектакле вряд ли продуктивно. Эта постановка, как айсберг — огромная часть смыслов скрыта «под водой» театрального времени. Поэтому анализ драматургического решения и разбор действия затрагивает лишь зримую «надводную» часть. Объемен и сложен оказался сопутствующий исторический контекст.

Что же касается самого режиссера, он успел красиво замкнуть один из самых крупных кольцевых сюжетов своей жизни — сюжет вахтанговского театра.

**Ю. Любимов
с участниками
спектакля «Бесы».
2012 год**

Любимов
и его
актерское время
В
хронике
и рецензиях

«Иркутская история»

Узкий прямой ломост начинается у мансицы и ровной полосой влево поднимается к горизонту. Там, идеал распадаются мглисто-огни, прорезает туман смелая стрела шеголового экскаватора, угадывается напряженное многолюдное сибирской стройки. Но что же означает эта прелесть, словно упрямоющаяся в небо, восходящая линия, которая сразу становится образной доминантой спящего? Мост через Ангару? Возмужало. Но вероятно и другие предположения: художник



Это — история
Слева — М. Ульянов
Среду — М. Ульянов
Справа — Э. Зильберман

«КИРИЛЛ ИЗВЕКОВ»
Новый спектакль театра имени Вахтангова

Вспомните хотя бы одну из замечательных постановок Кирилла Извекова на сцене театра имени Вахтангова. Сцена в спектакле «Иркутская история» — это не просто декорация, это часть действия. Кирилл Извеков умеет создавать атмосферу, которая заставляет зрителя почувствовать себя участником событий. В спектакле «Иркутская история» он достиг этого с помощью своих художественных решений. Сцена, декорации, музыка — все это работает на создание целостного образа. Кирилл Извеков — это не просто режиссер, это художник, который умеет видеть в простом много.

Попробую, останусь здесь в сенях во все время
разъезда. Нельзя, чтобы не было толков о новой пьесе.
Человек под влиянием первого впечатления всегда жив
и спешит им поделиться с другим.

Н. В. Гоголь. Театральный разъезд
после представления новой комедии

Чтение старых театральных рецензий занятие чрезвычайно увлекательное. Они рассказывают не только о спектаклях, но и о времени, когда спектакли шли и когда эти самые рецензии были написаны. В этой главе представлен блок текстов, состоящий из фрагментов рецензий, которые описывают актерскую жизнь Ю. П. Любимова, что называется, от начала и до конца. А вместе с актерскими работами, перед читателем предстает и его театральное время. По рецензиям можно проследить, как менялся тон описания спектаклей, выбор критериев оценки, зрительских ожиданий. Видно, чем жила страна от десятилетия к десятилетию и от сезона к сезону — содержание и сам характер жизни в советские годы сильно и заметно менялись. Рецензии, не хуже старых фотографий, запечатлели ту ушедшую жизнь.

К сожалению, внимание журналистов и критиков распределено между спектаклями неравномерно. Какие-то работы театра получали обширную прессу, некоторые проходили почти незаметно. Невероятно, но факт: спектакль «Ромео и Джульетта» внимания прессы не удостоился. Он представлен в этой главе единственной публикацией — краткой заметкой в газете «Вечерняя Москва», содержащей сухую репортерскую информацию о прошедшей накануне премьере. Тем досаднее, поскольку эта роль Ю. Любимова хорошо известна и самому широкому кругу театралов, благодаря строкам Андрея Вознесенского («Школьник»):

Твой кумир тебя взял на премьеру.
И Любимов — Ромео!
И плечо твое онемело
от присутствия слева.

Что-то будет! Когда бы час пробил,
жизнь ты б отдал с восторгом
за омытый сиянием профиль
в темноте над толстовкой.

Вдруг любимовская рапира —
повезло тебе, крестник! —
обломившись, со сцены влепилась
в ручку вашего кресла.

Стало жутко и весело стало
от такого события!
Ты кусок неразгаданной стали
взял губами, забывшись...

Остались без внимания прессы и две поздние работы. Это роль Улыбышева в спектакле 1960 года «Двенадцатый час» Алексея Арбузова в постановке Р. Н. Симонова, спектакль оформлял М. Виноградов. А также самая последняя актерская работа Ю. П. Любимова на Вахтанговской сцене — Вилли в пьесе польского драматурга Лео Кручковского «История одной семьи». Спектакль осуществлен в 1962 году режиссером И. Раппопортом и оформлен М. Виноградовым.

Роль Улыбышева в арбузовской пьесе в Театре им. Евг. Вахтангова вспоминают, как одну из ярких актерских удач Ю. П. Любимова. Роль Вилли интересна сегодня как минимум потому, что оказалась кодой его актерской карьеры. Правда, в 1962 году никто еще не подозревал, что «История одной семьи» завершает артистическую часть биографии Любимова и скоро взойдет его режиссерская звезда. К счастью, в музейных архивах театра сохранились фотографии сцен из этих двух постановок и Ю. П. Любимова в ролях Улыбышева и Вилли, которые публикуются в данном издании.

Оценки критиков не всегда совпадали с отношением самого Ю. П. Любимова к своим ролям. Так спектакль по пьесе А. Миллера «Все мои сыновья», к которому менялось отношение рецензентов, и, судя по текстам, перемены происходили вместе с «генеральной линией» — постановку и Миллера критикуют то за одно, то за прямо противоположное, — Любимов вспоминал с большой теплотой. Как и сыгранную им роль Криса. Правда, получившую положительную оценку рецензентов.

Так или иначе, несмотря на объективно образовавшуюся неполноту рецензионной летописи, газетные отзывы по-своему рисуют картину творческого пути Любимова-актера. Полностью в этой главе воспроизведены рецензии на его режиссерскую работу «Много ли человеку надо?!»

Соломенная шляпка

Э.М. Лабиш (реж. А. Тутышкин, худ. С. Юнович) —
Феликс (студенческая работа), 1939 год

Вахтанговская молодежь во главе с режиссером А. И. Тутышкиным под руководством народного артиста РСФСР Р. Н. Симонова нашла правильный ключ к сценическому решению пьесы. Спектакль, как и положено быть водевилю, вышел музыкальным, легким, ритмичным, по-настоящему, по-вахтанговски театральным.

Спектакль готовился молодежью вне плана, в свободное от основной театральной работы время, с энтузиазмом и молодым упорством. Может быть, именно это придало ему «студийную» свежесть, которой так недостает некоторым последним постановкам вахтанговцев <...>

<...> Играть водевиль трудно. Здесь нужна особая актерская легкость, достигаемая или большой школой, или большим талантом. Молодые вахтанговцы преодолели трудности. Правда, не все играют ровно. Кое-кто, особенно из исполнительниц женских ролей, явно не справляется с водевильными актерскими заданиями. Но некоторые играют просто хорошо. Очень хорош И. Соловьев в роли садовника, приятен в трудной роли жениха В. Осенев, настоящий водевильный дядюшка получился у Е. Максимова, мила невеста, вызывающая сочувствие зрителей, — Н. Зорина. <...> Несколько вял Ю. Любимов (Феликс).

Серг. Розанов, «Хороший, веселый спектакль» («Соломенная шляпка» в Театре им. Вахтангова), «Московский большевик», 24 июня 1939 г.

После постановки «Принцессы Турандот» — спектакля жизнерадостного и остроумного, вылившегося в красочный парад блестящего мастерства — вахтанговцы показали сочинскому зрителю «молодежный спектакль» «Соломенная шляпка». <...>

<...> Театр им. Вахтангова готовил «Соломенную шляпку» как учебную работу, «молодежный спектакль», в котором в главных ролях выступают молодые актеры. И неудивительно, что от спектакля веет свежестью и молодостью, хотя и избыточной пока еще некоторой неуклюжестью, но неподдельно искренний и безусловно содержащий элементы созревающего мастерства.

Зритель, только что видевший высокое блестящее мастерство старшего поколения вахтанговцев, ярко продемонстрированное в «Принцессе Турандот», не может не заметить, что в постановке «Соломенная шляпка» еще много незрелости, недоделок, а в игре актеров нет еще нужной для исполнения водевиля непринужденности. Но тем не менее, зритель чувствует, что коллектив актеров сумел воскресить на сцене смешно изображенное Лабишем лицо буржуазной Франции <...>

Запоминаются зрителю наивная Элиза (Н. Зорина), и лукавая Жоржетта (арт. Ремизова), и глупая баронесса Шампаньи (арт. Запорожец). Хорошо передано своеобразие созданных Лабишем типов актерами И. Соловьевым (Нонанкур), Е. Максимовым (дядюшка Визине) <...> и Ю. Любимовым (Феликс), создавших живые образы парижских молодых людей. <...> И хотя зритель и замечает и молодость мастерства актеров и их неопытность, но это не уменьшает удовольствия, которое на протяжении всего спектакля зритель шумно выражает веселым, искренним смехом. Ибо эта постановка, созданная молодежью под руководством режиссера А. Тутышкина и народного артиста Р. Н. Симонина, выполнена в традициях Вахтангова.

Б. Галина, Гастроли Театра им. Евг. Вахтангова «Соломенная шляпка», «Красное знамя», Сочи, 24 мая 1940 г.

Молодая гвардия

Г. Граков по роману А. Фадеева (реж. Б. Захава, худ. В. Богаткин и Б. Щуко) — Олег Кошевой, 1947 год

Кабинет театра Горького и советской драматургии Всероссийского театрального общества и драмсекция союза советских писателей на совместных заседаниях будут обсуждать новые пьесы советских драматургов. В ближайшее время состоится чтение и обсуждение пьес: «Русский вопрос» К. Симонова, которую начинает репетировать театр Ленинского комсомола, «Мыс желания» И. Штока, включенный в репертуар Камерного театра, и «Молодая гвардия» Г. Гракова (по одноименному роману А. Фадеева), принятой к постановке Театром им. Вахтангова.

Обсуждение пьес советских драматургов, «Вечерняя Москва», 6 декабря 1946 г.

Всероссийское театральное общество выпускает сборник «Советский театр и современность». В сборнике напечатаны постановления ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве, доклад тов. А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», статьи — М. Иовчука — «О советской идеологии», А. Фадеева — «Наши ближайшие задачи», М. Храпченко — «Постановление ЦК ВКП(б) — программа нашей работы», А. Еголина и П. Лебедева — «О репертуаре драматических театров», а также статьи К. Симонова, Л. Леонова, (фамилия вычеркнута — авт.), Ю. Завадского и других.

Современному советскому театру посвящена выпускаемая ВТО «Библиотека советской драматургии». В каждый сборник включены критические статьи о пьесах, режиссерские и авторские комментарии и т. д. <...>

Ближайшие сборники посвящаются пьесам: Л. Малюгина «Старые друзья», идущей в театре им. Ермоловой; М. Алигер «Сказка о правде» (Центральный театр Красной Армии и МТЮЗ); А. Крона «Второе дыхание», репетируемой в театре им. Моссовета; К. Симонов «Русский вопрос», готовящийся театром им. Ленинского комсомола, и «Молодая гвардия» по одноименному роману А. Фадеева, включенной в репертуарный план Театра им. Вахтангова.

*«Советский театр и современность»,
«Вечерняя Москва», 20 декабря 1946 г.*

Вплотить на сцене образ молодого народного героя — задача почетная и трудная... Вот почему с чувством глубочайшей ответственности начал я работу над ролью Олега Кошевого, которую мне предстоит сыграть в этом году на сцене Театра им. Вахтангова в пьесе «Молодая гвардия», написанной Г. Граковым по роману Александра Фадеева (постановщик спектакля Б. Захава, режиссер Н. Плотников).

Я читаю и перечитываю волнующие страницы фадеевского романа. Но этого мало. Мне очень интересно узнать как можно больше о своем герое. Недавно я побывал на выставке «Комсомол и молодежь в Великой Отечественной войне». Там я почерпнул интереснейшие сведения об Олеге Кошевом и краснодонцах, что значительно обогатило мои представления об Олеге.

Олег Кошевой — натура необычайно цельная. У него ясность и трезвость мысли неразрывно связаны с романтической устремленностью к достижению заветной цели. Это характер деятельный, вдохновенный... Я постараюсь сыграть Олега Кошевого так, чтобы образ приобрел звучание романтическое.

Мое стремление создать образ реалистический и в то же время по пафосу героико-романтический находит, мне кажется, обоснование в словах Горького: «В наше время необходим театр героический, театр, который ставил бы своей целью идеализацию личности, возродил бы романтизм... Необходимо показать... человека-героя, рыцарски самоотверженного, страстно влюбленного в свою идею... человека честного деяния, великого подвига». Ведь именно таким человеком был Олег Кошевой!

Мне скажут, что Олег Кошевой был еще мальчиком, шестнадцатилетним мальчиком... Да, об этом должен помнить актер. Но он должен помнить прежде всего о том, что это молодой человек героического поколения, ровесник Зои Космодемьянской, Юрия Смирнова, Лизы Чайкиной и других героев. Я хотел бы показать на сцене Олега Кошевого во всем богатстве, во всей новизне его героического характера.

*Ю. Любимов, артист Театра им. Евг. Вахтангова,
«Советское искусство», 1 января 1947 г.*

Научно-творческий кабинет театра Горького и советской драматургии Всероссийского театрального общества устраивает во второй половине января обсуждение новых пьес



«Молодая гвардия».
Мать Кошешова —
А. Орочко,
Олег —
Ю. Любимов

и спектаклей. 16 января будет обсуждаться пьеса Г. Гракова по роману «Молодая гвардия» по одноименному роману А. Фадеева, которую репетирует Театр им. Вахтангова. <...>

*«Обсуждение новых пьес и спектаклей»,
«Вечерняя Москва», 13 января 1947 г.*

Москва уже знает два сценических варианта «Молодой гвардии». Каждый из них воплощался художниками различных творческих направлений, но в каждом прозвучал мощно и убедительно основной лейтмотив «Молодой гвардии» — мотив животворного советского патриотизма. <...>

<...> Какое поколение вырастили мы за эти десятилетия!..

Невольно приходят мысли о другом поколении из другого мира, разоблаченного в автобиографической повести Жана Геено. Тогда, в Первую мировую войну, немцы тоже во-рвались в страну Геено, и вот он признается: «В каждом из нас сидит хитренький мудрец, который приводил доводы в пользу нашей жизни и отстаивал ее. Он знал все ходы и заявлял свое право спасти вас даже против вашего желания. Все, что могло подвергнуть нас

опасности и толкнуть на смерть, он тайно разрушил. Самолюбие, боязнь людского мнения, жажду более яркой жизни, стремление к славе и то соревнование в благородстве, которое в первый месяц войны заставило молодых людей приступом брать право опередить других».

Какая пропасть лежит между двумя мирами!.. Как разительно превосходство советского человека над человеком капиталистического общества, возвышенность его морали, его этики, его идей. Превосходство человека, в патриотизме которого — великая готовность отдать свою жизнь за Родину, в подвиге которого — сознание бессмертия своей Родины и народа. <...>

<...> Олег Кошевой в исполнении Юрия Любимова — это бунтарский характер. Любимов ни на мгновение не забывает, что его герою всего шестнадцать лет. Ему подчас свойственна детская шалость, он любит стихи, музыку, не прочь повозиться с парнями, но какой неистребимой ненавистью загораются его глаза, каким упорным и несгибаемым становится он при встрече с врагом, даже при одном упоминании о враге. Любимов играет непринужденно, легко. Это — умный и пылкий, волевой и шутливый, сильный и ласковый юноша, надменный с врагами и сердечный, добрый с советскими людьми. В Кошевом-Любимове, которого избрали комиссаром, нет и тени зазнайства, любования своим превосходством, этакой игрой во власть, от которой подчас не всегда свободны и зрелые люди. Тактичность, корректность, сдержанность Кошевого-Любимова дает право зрителю признать, что действительно Олег был выдающимся юношей и с ним считались не только ровесники, но и старшее поколение. А когда есть Кошевой, есть и спектакль «Молодая гвардия».

<...> Эта замечательная четверка актеров — Ю. Любимов, Е. Коровина, С. Лукьянов и М. Державин — и определяют лицо спектакля.

*Дм. Михайлов, «Молодая гвардия»,
«Вечерняя Москва», 9 октября 1947 г.*

«Молодая гвардия», показанная на сцене Театра им. Вахтангова, радует глубиной и точностью психологических характеристик. И инсценировщик повести Г. Граков, и постановщик спектакля Б. Захава, и все исполнители мерилom своего творчества считали предельную близость спектакля подлиннику — роману А. Фадеева. Поэтому Г. Граков старался не пропустить в своей композиции ни одного значительного эпизода повести и достиг своей цели, несмотря на некоторую вялость отдельных сцен. Поэтому Б. Захава главные свои усилия направил на глубокое психологическое раскрытие индивидуальных характеров. Авторская и режиссерская удача сказалась прежде всего в победе ряда актеров.

В списке победителей прежде других нужно назвать талантливого исполнителя роли Кошевого Ю. Любимова. Актеру великолепно удалось передать главное психологическое свойство героя — его деятельную силу. Уже с первого выхода Олег покоряет своей энергичной, жизнерадостной натурой. Он глава организации, потому что он душа боевого комсомольского товарищества. В нем удивительным образом сочетаются активность Тюленина,

поэтичность Земнухова, озорство Шевцовой, рассудительность Громовой. Он одновременно и самый взрослый среди членов «Молодой гвардии» и самый непосредственный и пылкий. С каким мужественным пафосом, с какой суровой силой этот юноша говорит свои предсмертные гордые слова палачам-фашистам.

*Г. Н. Бояджиев, «Молодая гвардия» на сцене,
Культура и жизнь, 10 октября 1947 г.*

Коллективу вахтанговцев пришлось считаться с тем, что они показывают свою работу после спектаклей Н. Охлопкова и С. Герасимова. Повторное, пусть и умелое и искреннее само по себе, — но только повторение, не удовлетворило бы никого из нас. Театр должен был дать и дал свое оригинальное сценическое прочтение романа. <...>

Ю. Любимов, исполнитель роли Кошевого, решительно опровергает мысль о том, что при переводе прозы на язык театра образ Олега обретает какие-то черты «голубизны» и уступает лидерство колоритным фигурам Сергея Тюленина и Любы Шевцовой. На этом спектакле не возникает вопроса, почему Кошевой, а не Туркенич и не Ульяна Громова, оказывается подлинным руководителем и душой организации. Соединение энергии, страстной идейности, храбрости, способности к трезвому анализу, силы убеждения и подкупающей простоты, которых достигает Ю. Любимов, объясняет все. Его Олег принимает на свои плечи ношу по праву сильного, по праву высокоодаренного человека, всеми помыслами спаянного с коллективом. Ю. Любимов достигает этого, не делая своего Олега более взрослым, не внося в его речь нот взрослой рассудительности. Наоборот, в созданном им образе Олега много лучистой, подкупающей детскости. Это трогательное расставание с детством, с детской горячностью и опрометчивостью, это переход к трагической, но прекрасной юности. Детская улыбка Олега — Любимова, искристые, светящиеся любовью глаза, порывистые движения — вся его легко возбудимая натура, его проникновенная серьезность и убежденность, его сила воли — черты очень цельного образа. От исступленной полудетской схватки с рыжим денщиком, к спокойным, разящим словам Олега в час смерти — хорошо выражен внутренний рост человека.

*А. Борщаговский, «Озаренные»,
«Советское искусство», 11 октября 1947 г.*

В спектакле вахтанговцев персонажи «Молодой гвардии» показаны без ложного пафоса, без наигранной театральной романтики. Мы видим их в той реальной обстановке, в которой они живут и действуют в романе, в какой они действовали и боролись в жизни. <...>

Жаль только, что постановщик и особенно автор инсценировки допустили одну досадную ошибку. Выдвигая на передний план молодогвардейцев, они слишком отодвинули все остальные персонажи романа. В спектакле старшее поколение краснодонских подпольщиков показано бегло и схематично. Важнейшие в романе образы Шульги и Валько в инсценировке

предстают значительно обедненными, психологически упрощенными. Из пьесы Гракова к тому же совершенно выпала такая значительная фигура, как Иван Федорович Проценко — организатор большевистского подполья Краснодона.

Отсутствие в спектакле равноценных молодогвардейцам образов их партийных руководителей, их старших товарищей, их отцов и братьев приводит к тому, что порой они кажутся одинокими в своей борьбе, оторванными от народа, мечтателями. Это серьезный недостаток спектакля. <...>

Покоряющий своим обаянием образ Олега Кошевого создает Ю. Любимов. Сам молодой, темпераментный, по-настоящему увлеченный порученной ему ролью, артист и в Олеге оттеняет в первую очередь его юность, его пылкость, страстную увлеченность. В то же время, хорошо понимая сложность характера Олега, Любимов наделяет своего героя умением глубоко размышлять, взвешивать, сдерживать свои чувства и порывы. Его Олег горяч, смел, прямолинеен. Но наряду с этим, как руководитель подпольной молодежной организации, он осторожен, предусмотрителен, нетороплив и политически зрело, правильно решает самые сложные вопросы.

Любимов внимательно и вдумчиво прочел роман. Он воплотил не только основные черты характера Олега, но и мельчайшие детали его внешнего облика.

По Фадееву Олег — красивый юноша, с косым пробором светлорусых волос и длинными ресницами, аккуратный, даже немного франтоватый. У Олега два физических недостатка: одно его плечо — левое — выше другого, и в разговоре он чуть-чуть заикается. Но эти физические недостатки не бросаются в глаза, настолько он сам привлекателен. От загорелого лица Олега, от его легкой фигуры, даже одежды, хорошо проглаженной, от его манеры двигаться, говорить, исходило такое ощущение свежести, силы, доброты, душевной ясности и чистоты, что всякий видевший его сразу начинал чувствовать к нему любовь и доверие. Таким изображает Олега и Любимов.

*Яков Гринвальд, «Молодая гвардия». На сцене
Театра им. Вахтангова, «Московский
большевик», 12 октября 1947 г.*



«Молодая гвардия».
Олег Кошевой

Пожалуй, ни один из московских театров не работал так настойчиво над созданием правдивой повести о героях Краснодона, как Театр им. Вахтангова. Уже после премьеры театр продолжил свою работу, учтя справедливую критику недостатков, отмеченных в романе «Молодая гвардия» и особенно в сказавшихся в его сценических недостатках. Новая редакция пьесы (автор инсценировки Г. Граков) отличается несравненно большей политической глубиной и целеустремленностью <...> Руководящая роль партии, ее организующая сила в мобилизации народа на борьбу с врагами, неразрывная цепь, связывавшая все звенья сопротивления и борьбы с немцами в городе и в деревне, на фронте и в тылу, нашли убедительное выражение в спектакле. <...>

Олега Кошевого играет Ю. Любимов. Он создал цельный и обаятельный образ волевого, жизнерадостного юноши, смелого и непримиримого, гордого своей любовью к Родине и ненавистью к врагам. Удивительно хорошо сочетаются в нем серьезность человека, взявшего на себя большую роль, с непосредственностью и каким-то мальчишеским озорством. Как хорош он в лирической сцене объяснения с матерью! Пожалуй, только в одном эпизоде Олег — Любимов заслуживает упрека — это в сцене разоблачения Стахевича. Уж очень он мягок и «либерален», очень старается сгладить создавшуюся тяжелую обстановку и чувство горького разочарования, охватившее молодогвардейцев. Насколько убедительнее в этой сцене и возмущение Вани Земнухова, и язвительная ирония Любы Шевцовой!

*Б. Юдин, «Молодая гвардия» в Театре имени Вахтангова,
«Комсомольская правда», 15 июня 1948 г.*

«Все мои сыновья»

А. Миллер (реж. А. Ремизова, худ. Н. Акимов) — Крис, 1948 год

4 сентября Театр им. Вахтангова в полном составе выезжает на гастроли в Сочи. Гастроли откроются 8 сентября спектаклем «Кому подчиняется время». Театр покажет в Сочи новую работу — премьеру пьесы А. Миллера «Все мои сыновья» (перевод Е. Голышевой и Ю. Семёнова) в постановке А. Ремизовой и оформлении Н. Акимова.

В спектакле заняты М. Синельникова, А. Казанская, Н. Плотников, С. Лукьянов, Ю. Любимов и др.

*Гастроли Театра им. Вахтангова,
«Советское искусство», 4 сентября 1948 г.*

Вопреки усилиям реакции честные художники Америки рассказывают миру правду о стране доллара и «атомщиков». Книги Фаста, пьесы Хэллман, фильмы Чаплина срывают покровы лжи и лицемерия, убивают легенду о «социальном рае» под звездами

сорока восьми штатов, рисуют истинное, не приукрашенное лицо заправил империалистической Америки.

В пьесе «Все мои сыновья» Артур Миллер поведал миру историю страшного преступления промышленника Джо Келлера, работавшего «на войну», на авиацию. Артуру Миллеру удалось убедительно показать, что каждый доллар в прибылях Келлера обильно полит человеческой кровью. Именно поэтому пьеса, появившаяся в 1947 году, вызвала гонения и преследования и была запрещена не только на территориях, оккупированных американскими войсками, но и в Англии <...>

Пьеса Миллера — откровенное свидетельство честного американского интеллигента, хотя и разделяющего многие иллюзии его среды.

Артур Миллер находится под благотворным влиянием драматургии Горького, лучшими сценами своей пьесы он обязан внимательному чтению пьес великого русского писателя. Но поставленную задачу Миллер решает в традиционных рамках семейной драмы. В пьесе нет тех тружеников Америки, которые имеют подлинное моральное право выступать в роли обличителей этого прогнившего страшного мира. В роли разоблачителей лжи и преступности капиталистического мира выступает сын Келлера — Крис и его сверстник Джордж Девер, сын компаньона Келлера. <...>

Еще два актера в этом спектакле блеснули талантом и мастерством. Это представители двух поколений театра — М. Синельникова, играющая жену Келлера — Кэт, и Ю. Любимов, играющий Криса. <...> Может быть, наиболее трудным оказалось положение Ю. Любимова. Очень часто положительным персонажам в западных пьесах присуща некоторая сухость, дидактичность, менторство. Не лишен этого и образ Криса. Но Ю. Любимову помогли талант, непосредственность, темперамент, впервые с такой силой обнаруженные артистом; помогли ему и партнеры, создавшие естественную, правдоподобную атмосферу вокруг Криса.

*А. Борщаговский, «Все мои сыновья»,
«Известия», 24 ноября 1948 г.*

«Время действия пьесы — наши дни», — так говорит в своей ремарке автор, стремившийся правдиво показать нравы сегодняшней Америки, страны, где господствует растленная буржуазная мораль, где продается и покупается все, вплоть до чести и совести. И тем более знаменательно, что автор пьесы отнюдь не является революционером. Правда, это не помешало реакционной печати поднять ожесточенную кампанию против пьесы, и она, разумеется, объявлена «коммунистической пропагандой». Но, видимо, таковы уж свойства американской действительности: каждое мало-мальски правдивое произведение искусства рисует ее в столь неприглядном виде, что это никак не может обрадовать тех, кто хотел бы представить Америку неким «земным раем».

Понятно, почему и пьеса А. Миллера, несмотря на ее политическую ограниченность, подвергается гонениям. Военный министр США даже запретил ее исполнение в американских зонах Европы. Дело в том, что в пьесе «Все мои сыновья» разоблачается финансовая заинтересованность магнатов американской промышленности в подготовке новой войны. <...>

В этом столкновении с отцом, которое является наиболее драматическим моментом пьесы, Крис как бы прозревает. То, о чем он смутно догадывался, оказывается правдой. Именно теперь ему становится ясно, где, в каком мире он живет. Крис находит гневные слова, осуждающие этот мир хищников и стяжателей:

— Здесь Америка, Америка — страна остервенелых псов. Здесь людей ненавидят, здесь людей пожирают. Таков ведь закон. Единственный закон, по которому живет Америка.

Надо отдать справедливость молодому артисту Ю. Любимову, играющему роль Криса: он проводит эту трудную сцену с большим подъемом, углубляя и обогащая текст. Мы верим в искренность человека, который, находясь на фронте, считал, что он сражался во имя высокой цели, а после войны оказался в «стране остервенелых псов», где ему предстоит либо стать дельцом и подчиниться человеконенавистническим законам, по которым живет Америка, либо погибнуть от нищеты и бездействия. «Что мне делать, что мне делать?» — восклицает Крис в отчаянии. Хочется думать, что он сумеет отвергнуть ложные пути и примкнет к той прогрессивной Америке, которая дорожит традициями Линкольна и Рузвельта и которая борется сегодня за те же самые идеалы, что вдохновляли передовое человечество в недавней борьбе против гитлеризма.

*В. Жданов, «Глазами честного американца»,
«Труд», 27 ноября 1948 г.*

Крис — это персонификация буржуазных хрестоматийных образов скромности, благовоспитанности, честности и правдолюбия. <...> Преступление отца для него — это моральная катастрофа, крушение мира, в который он верил и который считал незыблемым. И Крис порывает с этим миром, поднимая бунт во имя «любви человека к человеку», «чувства ответственности человека перед человеком» — во имя тех высоких нравственных идеалов, какие, полагает он, а вместе с ним и автор пьесы, спасут человечество от зла и насилия. Таким и представляет нам Криса Артур Миллер — идеальным образцом буржуазного гуманиста. Таким раскрывает его в спектакле и артист Любимов. Он до того благороден, что только нимба на голове не хватает.

Кто-то вздумал даже сравнить Криса с негром Бреттом из пьесы «Глубокие корни» и с Гарри Смитом из пьесы «Русский вопрос», не подозревая, что этим сравнением Крис был убит мгновенно наповал. Ведь Бретт на своей собственной шкуре испытал ужас цивилизованного

капиталистического людоедства, а Смит, хотя и не сразу, но пришел к пониманию классовой природы политической борьбы <...> Словом, напрашивается вполне законный вопрос: зачем понадобился советскому театру этот идеализированный портрет заурядного американского буржуа?

Ал. Абрамов, «Все мои сыновья». О спектакле Театра им. Вахтангова, «Вечерняя Москва», 2 декабря 1948 г.

В третий раз на протяжении короткого времени, обращается Театр имени Вахтангова к теме о современной Америке. Не так давно мы видели на его сцене «Глубокие корни» Д. Гоу и А. д'Юссо, затем «Русский вопрос» К. Симонова, и вот сейчас вахтанговцы показывают нам новый спектакль, рисующий жизнь послевоенной Америки <... >

Следуя призывам великой партии Ленина – Сталина, обращенным ко всем работникам идеологического фронта, <...> он <театр> хочет «смело бичевать и нападать на буржуазную культуру, находящуюся в состоянии маразма и растрепанности» (Жданов). И отсюда его интерес к послевоенной Америке <...>

К сожалению, подыскивая пьесу для такого нового спектакля, театр сделал выбор явно неудачный, больше того — выбор глубоко ошибочный. Пьеса А. Миллера не только не продолжает и не дополняет ранее показанные вахтанговцами спектакли об Америке, но не заслуживает вообще постановки на советской сцене. <...>

Почти все исполнители, особенно М. Синельникова (Кэт Келлер), Н. Плотников (Джо Келлер), Ю. Любимов (Крис Келлер), С. Лукьянов (Джордж Девер), сделали все от них зависящее, чтобы как можно глубже раскрыть пьесу Миллера. Однако одолеть ее органические недостатки артисты, естественно, оказались не в силах, тем более, что режиссер спектакля А. Ремизова усиленно направляла их на выявление психологических тонкостей <...> всячески приглушая попытки сыграть свое «отношение к образу», как тому учил Вахтангов. <...>

Чувство большого и досадного разочарования оставляет новый спектакль Театра имени Вахтангова.

Я. Гринвальд, «Все мои сыновья». Новый спектакль Театра имени Вахтангова, «Московский большевик», 8 декабря 1948 г.

Накануне

Пьеса А. Арбузова по роману И. С. Тургенева (пост. Р. Симонов, реж. А. Габович, худ. В. Дмитриев) — Шубин, 1948 год

Находящийся на гастролях в Ленинграде Театр им. Евг. Вахтангова показал свою новую работу — спектакль «Накануне» (инсценировка А. Арбузова по роману И. С. Тургенева). Пьеса поставлена режиссером А. Габовичем в оформлении В. Дмитриева.

«Советское искусство», 17 июля 1948 г.

В русской классической литературе немало произведений, согретых высокой патриотической идеей, гуманистическими устремлениями, верой в будущее. Одно из самых почетных мест среди них занимает роман И. С. Тургенева «Накануне». <...>

Как истолковали это передовые демократические критики того времени, И. С. Тургенев поставил в своем произведении вопрос о революции в России. <...>

Роль Шубина играет артист Ю. Любимов. Его Шубин — человек легкомысленный, неуравновешенный, беззлобный, способный, как Берсенева, страстно говорить о самопожертвовании ради великих целей, но неспособный к реальным делам. Это яркий представитель той среды, которая И. С. Тургеневым так убедительно противопоставлена Инсарову. Роль эта — удача артиста.

С. Корольков, «Накануне»,

«Московский большевик», 23 декабря 1948 г.

Рецидивом поверхностного, безыдейного отношения к классическому наследию является работа Вахтанговского театра над романом Тургенева «Накануне» <...>

<...> постановщики спектакля Р. Симонов и А. Габович не сумели раскрыть идею тургеневского романа, потому что не увидели события в их

исторической конкретности. Это дало неверную направленность молодой одаренной актрисе А. Гунченко в ее работе над образом. В спектакле Елена предстала перед зрителем экзальтированной, с налетом мученичества, непохожей на простую и смелую русскую девушку — героиню тургеневского романа. Мелодраматичны в спектакле образы Берсенева, Шубина, Инсарова, столь существенные для раскрытия идеи романа.

Н. Велехова, «Классики-современники»,

«Советское искусство», 11 апреля 1950 г.



**«Накануне». Шубин.
1948 год**



«Накануне».
Шубин. 1948 год

Первые радости

По роману К. А. Федина (реж. Б. Захава, худ. И. Федотов) — Кирилл Извеков, 1950 год



«Первые радости».
Кирилл Извеков.
1950 год

Белорусский военный округ <...> Свои летние гастроли коллектив Московского ордена Трудового Красного Знамени драмтеатра имени Вахтангова провел в столице Советской Белоруссии — Минске. Трудящиеся города и воины гарнизона тепло встречали гостей, на каждой постановке присутствовало огромное количество зрителей.

По инициативе работников Минского Дома офицеров было проведено обсуждение глубоко патриотического спектакля К. Федина «Первые радости». На встрече с московскими артистами присутствовали офицеры и генералы округа, которые заранее побывали на спектакле театра.

Обсуждение прошло очень активно. Многие офицеры высказали полезные советы и критические замечания. Своими мнениями поделились, в частности, Резанцев, Слесаренко Семиженов и другие. Все они отметили большую творческую удачу коллектива театра, который правдиво воплотил в сценических образах и картинах первые годы становления советской власти в нашей стране, воссоздал образы неустранимых и стойких большевиков.

*«Офицеры обсудили спектакль „Первые радости“»,
«Красная звезда», 11 августа 1950 г.*

Романы Константина Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето» удостоены Сталинской премии. <...>

Кирилла Извекова играет артист Ю. Любимов. С первого же появления этот невысокий, коренастый, крепко стоящий на земле большелобый паренек в небрежно накинутой на плечи курточке вызывает симпатии зрительного зала. Симпатию и уважение! Зритель замечает в Кирилле самостоятельный ум, принципиальность, активное отношение к жизни. Извеков еще молод, неопытен, по-юношески угловат, но в нем явственно угадываются черты тех, кто бесстрашно боролся за революцию, кто отдавал все помыслы всю свою кровь в борьбе за социализм. Кириллы Извековы шли в ссылку, на каторгу, они вели за собою людей на штурм старого мира, они побеждали в гражданской войне, они героически сражались в годы Великой Отечественной войны, выполняя великую историческую освободительную миссию... Сцена у жандармского подполковника Полотенцева, где допрашиваемый Кирилл стоит, стиснув зубы, и молчит, — одна из наиболее сильных сцен спектакля. Сколько мощи, сколько непреклонной большевистской воли в этом юноше, хладнокровие которого

доводит до истерики выдавшего виды жандарма! И насколько выше прямой, резкий, правдивый Кирилл обывательски настроенных, играющих в «оппозицию» Пастуховых и Цветухиных.

*Александр Штейн, лауреат Сталинской премии,
«Спектакль о юности большевика», «Комсомольская правда», 28 октября 1950 г.*

Артист Любимов, исполняющий роль Кирилла Извекова, создал яркий образ молодого борца, убедительно показал, как формировался характер юноши, познавшего первые радости революционной борьбы. В первых актах спектакля зритель еще не видит Кирилла — Любимова непосредственно в революционном деле. Это еще застенчивый юноша. Несколько даже неловкий и смешной в своих действиях. Но те отдельные поступки, которые он совершает, та трогательная заботливость, которую он проявляют к людям, позволяет судить о нем, как о человеке сильного характера. В сцене встречи с Лизой на бульваре Ю. Любимов хорошо раскрывает глубокую веру Кирилла в светлое будущее своего народа. Он верит, что скоро корпуса университета «разрастутся, перейдут через трамвайную линию, вытеснят с площади карусели, потом казарму, потом тюрьму».

Основные черты характера юноши Кирилла Извекова блестяще проявляются и талантливо раскрываются актером в сцене обыска на квартире Извековых и ареста Кирилла. Зритель видит большую духовную зрелость этого молодого революционера, его решимость до конца бороться за дело трудового народа.

*Я. Матвеев, «Первые радости»,
«Советская Белоруссия», (Минск) 22 июля 1950 г.*

Кажется, что следуя описанию юности Кирилла в романе, актер Ю. Любимов и режиссер Б. Захава побоялись излишне овзрослить, осерьезить юношу Извекова, утратить то обаяние юности, которым наделил Федин своего героя. Вероятно поэтому в первых двух актах бесчисленное количество деталей в поведении Ю. Любимова упорно и настойчиво напоминает о том, что Кирилл юн, что он переживает ту пору жизни, когда его характер ломается, когда у него появляются первые тайны, когда его любовь вбирает весь мир, когда сочетающаяся застенчивость и задор составляют обаятельную черту его юности.

Вот Кирилл — Ю. Любимов идет с Лизой — Т. Коптевой по аллее Липок. Это день народного гулянья. Вдали крутится карусель, маячат аляповатые рекламы балагана. Кирилл переполнен радостью встречи с Лизой, он трогательно заботлив и предупредителен, наивен и немного смешон в своем подражании взрослым.

Но у драматурга другая цель в этой сцене. Он заставляет своих юных героев думать о главном: о том, что скоро не будет тюрем, что «корпуса университета скоро разрастутся, перейдут трамвайную линию, вытеснят с площади карусели, потом казармы». Они говорят о тех, кто заключен в каторжных тюрьмах, говорят о Рагозине. В этом — главное содержание сцены, вслед за которой инсценировка приведет Кирилла на маевку к Рагозину. Но это

содержание не вскрыто актерами; смысл диалога затушеван немой игрой молодых влюбленных, слушающих только звук голосов друг друга, замечающих только мимолетные свои прикосновения, занятым, наконец, выяснением своих отношений, ибо только такой смысл приобретает в их устах спор о Рагозине.

Шумная и суетливая беготня Лизы и Кирилла при виде отца Лизы, смущение Кирилла перед матерью, его ревность к Цветухину, обида на Лизу вот из каких мелких и не раскрывающих существа сцены деталей и штрихов состоит поведение Кирилла здесь. Мало изменяется оно и в следующей сцене — сцене встречи с Рагозиным, где Н. Бубнов, сухо и поверхностно рисующий образ Рагозина, и Ю. Любимов гораздо больше, чем следует, увлечены снятием с карточки такой тонкой кожурой, что через нее видно, как им Ксана «водочку наливает». А ведь из этой сцены выясняется, что в Липках Кирилл был с прокламациями в кармане и что, глядя на Цветухина и Пастухова, думал о том, как бы они отнеслись к содержанию прокламаций.

Тщательно воссоздавая и оттачивая второстепенные черты характера Кирилла, режиссер и актеры не замечают, как эти детали вытесняют главное, как важная тема формирования борца заслоняется отвлеченным колоритом «юности» и повесть о первых радостях борьбы заслоняется рассказом о радости существования. Такое раскрытие главного образа сказывается и на развитии действия в этих сценах: оно замирает, уступая место холодным иллюстрациям к роману. Но как только режиссер и актер находят путь к раскрытию главного в образе Кирилла, спектакль приобретает совсем иное звучание, в нем оживают глубокие мысли и чувства. Ими наполнена сцена обыска у Извековых.

Кирилл сидит прямо, лицом к зрителю, крепко сжимая края табурета. Положение его рук, твердый и глубокий взгляд выражают решимость и силу. Так может смотреть духовно зрелый человек, человек, твердо избравший свой жизненный путь. Огромная внутренняя сила звучит в его юном голосе, когда он произносит только одно слово: «Ничего, ничего», желая успокоить мать. И именно здесь мы понимаем, как молод и чист душой этот человек. Здесь, а не в слащавой сцене в Липках, раскрывается мысль о красоте юности, знающей высокую радость борьбы за счастье людей. И хотя в следующей раз, в сцене на допросе у Полотенцева, мы увидим Кирилла все в той же прежней позе, словно он не покидал своего места, глядящего так же прямо и глубоко перед собой, — мы поймем из этого большого молчаливого рассказа талантливого актера, что произошло с его героем за недели тюрьмы. Фраза из письма Рагозина о Кирилле возникнет перед нами: «Он хотя и молод, а любому взрослому в пример годится». И снова образ юности встанет рядом с тем ощущением духовной зрелости и силы, которые рождает в этой сцене поведение Кирилла — Любимова.

Здесь Кирилл становится подлинно близок Рагозину. Режиссер подчеркивает это, соединяя в целостном, напряженном сценическом ритме сцены обыска у Извековых и у Рагозиных. Большевик Рагозин словно незримо присутствует в этих сценах. Это

он воспитал борцов из юноши Кирилла Извекова и простой русской женщины Ксении Рагозиной.

К. Ясунинская правдиво и выразительно рисует образ жены и друга большевика-революционера. Быстро, по-бабьи собралась Ксана в свой последний путь — в тюрьму. Вот она стоит — в пальто, в платке, с маленьким узелком под рукой. Надо идти. Ладонью поправила Ксана волосы под платком, чуть задержалась, словно вдохнула воздух, поклонилась Мешкову — и ушла быстрой, легкой походкой.

В этой краткой сцене актрисой передано и осознание Ксаной того, что ее ждет, и ее бесповоротное решение никуда не сворачивать с начатого трудного пути. Они уходят одинаково: Ксана — Ясунинская и Кирилл — Любимов. За ними остаются опустевшие, словно незжилые, комнаты, вещи, разбросанные наглыми руками жандармов.

А за окнами — сперва у Рагозиных, потом у Извековых — медленно, неотступно встает рассвет. Расходится вечная мгла, и слышен крик петуха, предвещающий ясный день. И еще через некоторое время начинают петь соловьи. В этих подлинно прекрасных сценах, лучших во всем спектакле, раскрыта идея торжества человеческой воли, направленной в борьбе против насилия.

Для того, чтобы она наполнила весь спектакль, необходимо продуманное и последовательное раскрытие образа Кирилла. Яркое, глубокое исполнение роли Кирилла Любимовым должно приобрести законченность и внутреннее единство, которое нарушено в отдельных сценах спектакля.

*Н. Велехова, «Следуя правде жизни», «Советское Искусство»,
1 июля 1950 г.*

Инсценировка, осуществленная К. Фединым совместно с В. Месхетели, не вместила да и не могла вместить всего повествовательного и психологического богатства такого большого, насыщенного событиями романа. Правильнее было бы, пожалуй, назвать то, что показал нам театр в отличной постановке режиссера Б. Захава, сценической иллюстрацией к «Первым радостям» <...>

С одной стороны — очень ярко сыгранный Ю. Любимовым Кирилл Извеков и его старший товарищ, профессиональный революционер слесарь Рагозин (Н. Бубнов). С другой — жандармский подполковник Полотенцев, которого выразительно играет И. Толчанов, и торговец, владелец ночлежки Меркурий Авдеевич Мешков (В. Кольцов).

*С. Шевелев, «Первые радости», Московская правда,
28 июня 1950 г.*

ЦК ВКП(б) в постановлении «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» призвал воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, преданной Родине и верящей в победу нашего дела, не боящейся препятствий, способной преодолевать любые трудности.

В романах Федина театр увидел заложенные в них возможности для создания спектаклей, имеющих большое воспитательное значение для наших зрителей, особенно для молодежи <...>

Одним из достоинств обеих работ театра является то, что положительные герои изображены устремленными в будущее, что они окрылены самыми благородными мечтами. Так всецело мы верим исполнителю роли Кирилла Извекова Ю. Любимову, когда он, волнуясь, говорит о самом заветном, что составляет подлинное счастье профессионального революционера-большевика:

— Я учусь только ремеслу руководить людьми, то есть, специальности, но я знаю, что ремесло это может быть поднято на огромную вершину, на высоту настоящего искусства... Да, я буду радоваться, как художник, когда увижу, что кусок прошлого в тяжелой жизни народа отвалился, и счастливый, здоровый, сильный уклад начинает завоевывать себе место в отношениях между людьми.

За эту мечту, претворяемую большевиками в жизнь, любят Извекова — Любимова зрители, внимательно следящие за судьбой бывшего ученика технического училища, ставшего на благородный путь революционера, выросшего в руководителя народных масс. Ю. Любимов играет роль с той простотой и свободой, которая дается только в результате вдумчивой работы, глубокого проникновения в характер своего героя. Актер создает привлекательный образ молодого коммуниста, кристально чистого во всех своих мыслях и поступках, жизнерадостного, простого в обращении с окружающими. Глядя на Извекова — Любимова, зрители невольно вспоминают о тысячах известных и безымянных деятелей первых лет революции, боровшихся за наше светлое сегодня.

*М. Троянский, «Сценическая эпопея по романам К. Федина»
(Постановка Театра имени Евг. Вахтангова «Первые радости» и «Кирилл Извеков»),
«Ленинградская правда», 27 сентября 1951 г.*

Бесспорно выдающимся достижением спектаклей «Первые радости» и «Кирилл Извеков» является создание образа Кирилла Извекова артистом Ю. П. Любимовым. Талантливая игра Любимова в немалой степени способствует общему успеху постановок. Перед зрителем увлекательно разворачивается картина становления большевистского характера Кирилла. Зритель видит, как идеалы большевизма пробудили все лучшие силы души Извекова, наполнили его жизнь высшими радостями. Колорит юности, которым овеян этот образ у Любимова, не заслоняет твердости и внутренней силы Кирилла.

Особенно удались Любимову сцены обыска и допроса, в которых он ярко показал духовную зрелость своего героя, его преданность революции и красоту человека, осознающего счастье борьбы. Именно здесь оправданы слова Рагозина, определяющего весь облик Кирилла: «Он хотя и молод, но любому взрослому в пример годится».

Иначе, чем в «Первых радостях», построен образ Кирилла Извекова во втором спектакле. Кирилл возвращается в родной город спустя 9 лет. За эти годы он прошел через ссылку, империалистическую войну, сражался за Советскую власть. Характер и мысль его созрели и расцвели; он явился на родину деятельным, талантливым строителем советской жизни. Его юношеская мечта о светлом будущем вылилась в действенное желание «общество строить, жизнь переделывать». Весь его образ дышит уверенностью, силой, любовью к жизни, хозяйским отношением к миру. Любимов сумел почувствовать пафос деятельности Кирилла в новых условиях, его ощущение себя художником, творцом нового, и это придало фигуре Извекова — Любимова особую красоту. И однако же образ Извекова — Любимова в спектакле «Кирилл Извеков» не может удовлетворить вполне. В этом спектакле в игре Любимова иногда выпадает главное — изображение внутреннего мира Кирилла.

Сила образа Кирилла Извекова во многом зависит от ансамбля, от художественного совершенства его партнеров. К сожалению, они не всегда помогают Извекову — Любимову.

*Ф. Владимирская, «Спектакли о счастье»,
«Смена» (Ленинград) 26 сентября 1951 г.*

Кирилла Извекова играет молодой артист Ю. П. Любимов. Задача, выпавшая на его долю, чрезвычайно трудна — надо лепить характер в его динамике, в многообразии общественных и личных переживаний, почти в каждой последующей картине быть иным, сохраняя в то же время черты постоянства и впечатляющего личного обаяния. Исполнитель с честью справляется с этой труднейшей задачей. Его Кирилл действительно внушает к себе симпатию зрителя с первых же шагов на сцене и, что еще важнее, не теряет этой дружеской связи со зрительным залом до самого конца. Угловатый юноша с порывистыми движениями очень верен в тоне разговора с матерью, старой учительницей городской школы, в своем робком любовном объяснении с Лизой Мешковой, в сцене ревности к актеру Цветухину, в сцене допроса в жандармском управлении и, в особенности, в эпизоде с рабочими-подпольщиками при передаче прокламаций. В жестах и интонациях неловкого юноши уже ясно ощутимы признаки твердого, волевого характера. Кирилл Извеков, секретарь Горсовета, убедителен, прежде всего, тем, что наряду с жизненной творческой зрелостью, он сохраняет нечто от свежести, непосредственности и искренности своего юношеского облика. Перед зрителями живой человек во всем комплексе волнующих его чувств. В этом несомненная удача исполнителя.

Несколько бледнее эпизоды, в которых Кирилл Извеков выступает в качестве оратора перед красноармейской аудиторией. Проведены они, правда, с темпераментом, с большим актерским мастерством, но, к сожалению, в традиционном плане.

*Вс. Рождественский «Романы К. А. Федина на сцене»,
«Вечерний Ленинград», 11 сентября, 1951 г.*

Кирилл Извеков

По роману К. А. Федина «Необыкновенное лето» (реж. Б. Захава, худ. В. Рындин) — Кирилл Извеков, 1951 год

«Кирилл Извеков».
Кирилл



Спектакль, созданный по роману Федина, должен быть целиком посвящен Кириллу Извекову. <...> Но Кирилл не стал сюжетным идейным центром инсценировки. В нее механически, пассивно переползли сцены романа со всем обилием сюжетных линий, в которых авторы не сумели отделить главное от второстепенного. Так, шесть первых картин пьесы (из шестнадцати составляющих ее) являются началом самостоятельных историй шести героев романа <...> Внутренней связью эти сцены не объединены. Неслучайно каждую из них авторы завершают ремаркой: «Темнота» или «Вырубка света». <...>

Ни один из героев не может определить главную идею романа. Однако в сюжетной композиции эти фигуры отеснили в сторону Кирилла Извекова. Его участие в большинстве сцен пассивно: в сущности, он лишь способствует раскрытию характеров других персонажей <...>

<...> все <...> важнейшие события романа, в которых раскрывается Кирилл, вынесены за пределы действия пьесы! В памяти зрителя остаются уходы Кирилла на фронт, на борьбу (после которых авторы опускают занавес) и его возвращения. Дважды, отрывочно, между двумя «вырубками света», зритель слышит речи Кирилла, произносимые им перед народом. Но в пьесе не показаны в действии ум и воля Извекова, его борьба, живая творческая деятельность революционера, созидающего новую жизнь. Гораздо последовательнее раскрыта личная сторона его жизни: в пьесе сохранены все сцены с Аночкой. <...>

Но все это, естественно, не может облегчить трудной задачи, стоящей перед Ю. Любимовым и А. Абрикосовым — оживить образы Извекова и Рагозина, углубить схематический рисунок ролей. И как ни просто и ни безыскусно сценическое поведение Кирилла — Любимова,

как ни верны и искренни его интонации, актер не в состоянии разрушить статичность роли, отрешиться от ее однотонности и декларативности.

Облик человека высокой морали создается благодаря правдивому исполнению актера. Но это далеко не исчерпывает образ Кирилла Извекова, по праву сравнивающего свою деятельность с сооружением аэродрома, откуда поднимутся к высотам коммунизма люди новых поколений.

*Н. Велехова, «Спектакль и роман»,
«Советское Искусство», 24 ноября 1951 г.*

Сирано де Бержерак

Э. Ростан (реж. Н. Охлопков, худ. В. Рындин) —
Сирано (ввод в постановку 1942 г.), 1951 год

<...> нет в спектакле главного, ради чего стоило ставить пьесу, — нет героического, жизнеутверждающего образа Сирано.

По сцене ходит печальный герой, удрученный своей душевной болью. Взгляд его выражает печаль одинокой души, голос его тоскует, улыбка — редкий гость на его лице. Это Сирано де Бержерак в трактовке Ю. Любимова. Сирано — влюбленный, оплакивающий свою любовь, пришел на место Сирано-воина, независимого, неумного бунтаря. Юмор Сирано сменился у Любимова горькой усмешкой, вызов — нервной вспышкой, мужественное самоотречение — жертвенностью. И весь спектакль, зависящий главным образом от роли Сирано, пошел неуклонно по линии чувствительной мелодрамы, истории непризнанной любви героя. Разумеется, не следует искусственно ослаблять звучание любовной темы пьесы. Но история любви Сирано к Роксане существует в пьесе не для доказательства мысли о том, что любящий без взаимности несчастлив, а для того, чтобы еще ярче подчеркнуть основную черту характера героя — благородство и огромную силу души.

Нельзя упрекнуть артиста Любимова в заведомой неискренности сценического поведения. Но в его Сирано отсутствует главное, отсутствует то богатое, многоплановое содержание образа, которое должно быть добыто творческим трудом, творческой фантазией артиста.

Вот Сирано — Любимов появился в начале спектакля — в сцене дуэли. Кто он, если судить по его облику, движениям, интонации, жесту, походке — по всему, что помогает добраться до сути портрета? Горожанин или гвардеец, дворянин или простолюдин? Только ли лихой дуэлянт, или за его бретерством скрывается нечто сложное, определенная жизненная позиция? На это не отвечает Сирано Любимова. Артист выступает лишь в качестве чтеца своей роли.



«Егор Булычов».
Тягин. 1951 год

Стоит вспомнить, как тщательно был разработан рисунок образа крупными мастерами, создавшими в этом спектакле два различных, глубоко индивидуальных портрета главного героя. Жаль, что молодой артист Любимов забыл об этом. Контуры портрета его Сирано расплывчаты, характер им не найден, не определен. И поэтому трудно артисту раскрыть идейное содержание образа; трудно уверить зрителя, что его Сирано готов пойти на подвиг — выступить один против ста наемных убийц; трудно произнести с необходимой внутренней ясностью и свободой стремительные стихи о гасконских гвардейцах; трудно в сцене встречи с де Гишем противопоставить его философии мировоззрение Сирано.

От сцены к сцене тускнеет, исчезает подтекст роли Сирано, истинное содержание образа. Не найдя характера, артист Любимов приходит и к лирическим сценам не по сквозному действию роли, не раскрывает их истинного сложного содержания. Да, его Сирано любит Роксану и говорит об этом искренне, но нет на сцене того величия и красоты сильной души, которые дали возможность Сирано отказаться от счастья и при этом не быть раздавленным своей тяжелой жертвой. Большая задача воплощения на сцене «жизни человеческого духа» не решена актером; она подменена частной задачей — раскрыть любовь Сирано. Оттого и обеднела эта яркая любовь, оттого Сирано де Бержерак превращен в скорбящего героя.

*Н. Велехова, «На старых спектаклях»,
«Советское искусство», декабрь 1952 г.*

Егор Булычов и другие

**М. Горький (реж. Б. Захава, худ. В. Дмитриев) —
Тятин, 1951 год (Государственная Премия СССР 1952 г.)**

В 1932 году в Театре им. Вахтангова состоялась премьера пьесы М. Горького «Егор Булычов и другие». Созданный в тесном контакте с автором, этот спектакль явился этапным не только для вахтанговцев, но и для всего советского театрального искусства.

Прошло почти двадцать лет — и вот перед нами снова разрез булычовского дома, маленькие, тесные комнаты с низким потолком, ступеньки крутой, покрытой узорчатой дорожкой лестницы, ведущей на второй этаж и выше, к чердачному окну, куда в последнем акте стремительно вбегит Шура, чтобы лучше видеть революционную демонстрацию. <...>

В известной степени союзником Шуры является Тятин. В спектакле очень верно определено место Тятина среди остальных горьковских героев. У Тятина — Ю. Любимова круглое добродушное лицо, непослушная шевелюра, дешевенькие очки в железной оправе, чуть виноватая улыбка. Чудаковатость Тятина — Любимова сразу же вызывает добродушный смех.

И уже с самого начала актер дает понять, что его Тятин ничего общего не имеет с компанией Звонцовых и Достигаевых.

Тятин — Любимов почти все время погружен в чтение, его не оторвешь от газеты. Он по-настоящему взволнован происходящими в стране событиями, хотя еще не очень хорошо в них разбирается. Верится, что поборов в себе робость и нерешительность, Тятин сможет быть полезным и нужным в дни революционных событий.

*О. Дзюбинская, «В лучших традициях»,
«Советское искусство», 19 января 1952 г.*

Сложнее разобраться в Тятине — Шура угадывает, что его «кутячья философия», так же, как и ее собственное озорство, — только защитная форма, способ, пусть очень ненадежный, оградить себя от растлевающего влияния подлой «звонцовской морали». Тятин — человек не глупый, честный, и будущее перед ним не закрыто. Так понимает Тятину Ю. Любимов. В конце пьесы, в сцене с Пропотеем, выяснится, и притом с неожиданной силой, что Тятин — не такой уж беспомощный кутенок, и равнодушие его только напускное.

*А. Мацкин, «„Егор Булычов“ в Театре им. Евг. Вахтангова»,
«Театр», № 11 1952 г.*

Два веронца

У. Шекспир (реж. Е. Симонов, худ. Г. Федоров, муз. К. Хачатурян) —
Валентин, 1952 год

Государственный театр имени Вахтангова показал новый спектакль — «Два веронца» Шекспира. Режиссер Евгений Симонов, художник — Г. Федоров, композитор — К. Хачатурян. В спектакле участвовали: Н. Малишевский, Ю. Любимов, Н. Тимофеев, В. Этуш, М. Греков, А. Гунченко, А. Парфаньяк и другие.

«Правда», 25 января 1953 г.

Театр имени Евг. Вахтангова показывает москвичам свой новый спектакль — комедию В. Шекспира «Два веронца».

Спектакль этот подготовлен молодежью. Режиссер постановки — Евгений Симонов, художник — Георгий Федоров, композитор — Карен Хачатурян.

Главные роли исполняют артисты: Н. Малишевский, Ю. Любимов, Н. Тимофеев, В. Этуш, А. Парфаньяк, Л. Пашкова и другие.

Руководитель постановки — народная артистка РСФСР А. Орочко.

*«Молодежный спектакль»,
«Московская правда» 29 января 1953 г.*



«Два веронца».
Сильвия —
А. Парфаньяк,
Валентин —
Ю. Любимов

Спектакль Театра им. Вахтангова привлекателен своей свежестью, жизнерадостностью, талантливостью. Молодые актеры создают образы яркие, полные искреннего чувства. Тема большой любви и непоколебимой верности, проходящая сквозь всю комедию, чутко понята и очень убедительно воплощена исполнителями ролей Валентина (Ю. Любимов), его возлюбленной Сильвии (А. Парфаньяк) и обманутой другом Валентина — Протеем Джулии (А. Гунченко). <...>

Однако не все удовлетворяет в этом спектакле, имеющим много достоинств, и зритель, читавший пьесу до того, как он ее увидел в Театре имени Вахтангова, не может не почувствовать, что комедия Шекспира показана в каком-то «облегченном» варианте. Так оно и есть. Театр произвольно изъясил многие места из текста комедии и многое вставил от себя, вернее, от Н. Эрдмана, обозначенного в афише в качестве «автора интермедий». Эта операция, естественно, не послужила на пользу спектаклю, а только обеднила его, помешала ему достигнуть эстетического совершенства и подлинной шекспировской силы.

*И. Анисимов,
«Правда», 22 марта 1953 г.*

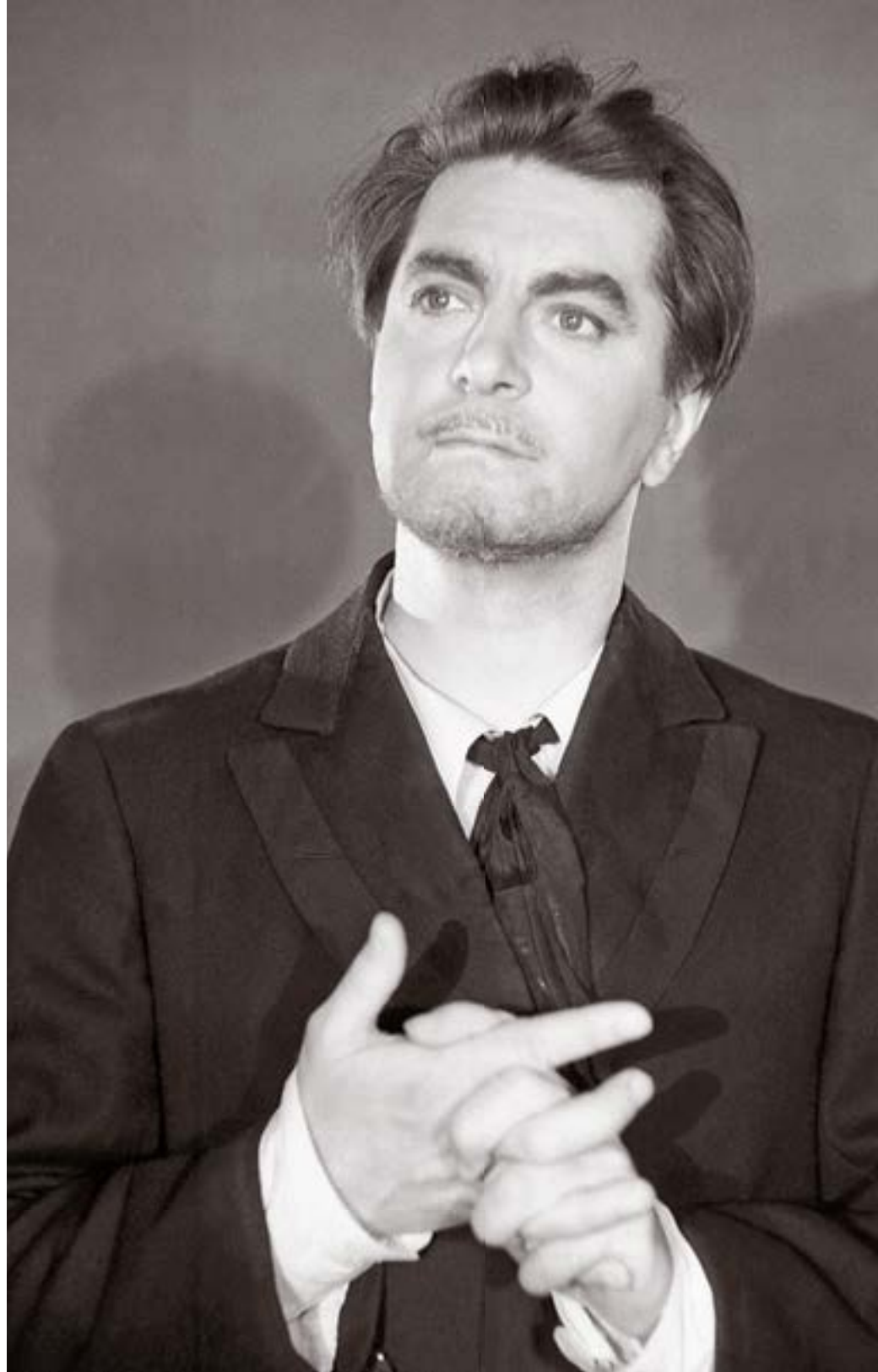
Чайка

А. П. Чехов (реж. Б. Захава, худ. Г. Мосеев) —
Треплев, 1954 год

Весь внутренний конфликт пьесы происходит на почве искусства. Главным «протестантом» и «бунтарем» против рутины в искусстве выступает начинающий писатель Константин Треплев (в Театре имени Вахтангова его играет Ю. Любимов). Это — одаренный, но тщеславный человек. Он не сделает ничего полезного людям, ибо он не способен отдать себя безраздельно искусству, он отражает в нем только свою любовь к Нине Заречной.

*Б. Дайреджиев, «„Чайка“ у вахтанговцев»,
«Труд», 11 августа 1954 г.*

Любимов играет интересный, но незаконченный образ. По тому, как Треплев нервно потирает руки, нетерпеливо переставляет стулья перед эстрадой, порывисто сбрасывает ружье с плеча, укладывается характер нервного, впечатлительного юноши. Любимову удалось органично передать несоответствие между мечтами Константина и отсутствием у него воли для их осуществления. Как не смог Треплев добиться ответного чувства Нины, так не смог он позднее развить свой талант. Безволие, половинчатость, неуверенность в себе привели его к трагическому концу.



«Чайка». Трелев

143



«Чайка».
Треплев — Ю. Любимов,
Нина — Г. Пашкова

В сценах с Ниной артист кое-где подменяет искреннее волнение первой любви экспансивностью юноши, отчего чувство его к Нине кажется неглубоким. Особенно это заметно в финале спектакля. Любимов не показывает изменений, происшедших в характере Треплева после двух лет страданий и раздумий о жизни. Задумчиво, но холодно и равнодушно рассказывает он Дорну «длинную историю» Нины Заречной. В поведении артиста, в его настроении, интонациях — безразличие к судьбе Нины, будто он уже забыл ее, не переживает в разлуке с ней большого горя. И, кончив рассказ, Треплев — Любимов тотчас садится писать... Талантливее, незауряднее, умнее и постояннее в своем чувстве к Нине должен быть Треплев.

*В. Федосеева, А. Головин, Л. Гаврилова, А. Еленев, А. Макаров, «Разговор о мастерстве»,
Письмо зрителей о «Чайке» в постановке Театра имени Евг. Вахтангова,
«Известия», 17 октября 1954 г.*

«Чайка».
Аркадина — Ц. Мансурова,
Треплев — Ю. Любимов

Мне думается, главный порок спектакля состоит именно в том, что многие актеры и режиссура пошли по пути прямолинейной расшифровки образов, где каждый герой не вопрос, а ответ, где действие не процесс, не постановка идейной, социальной и психологической проблемы, а приговор, сразу освобождающий нас от размышлений.

Как только на сцене появляется Треплев (Ю. Любимов), вы начинаете ощущать холодок разочарования. Любимов — Треплев порывист, стремителен, неврастеничен, в нем почти все показное, и лишь немногие из чувств своего героя он выражает убедительно. Вот он жалуется на мать, на свою судьбу, но мы не слышим в его голосе горечи. Вот он говорит о своей любви к Нине, но нет в его голосе восторга, страсти, упоения. Хоть бы какому-нибудь из чувств отдался Треплев всецело, во всю силу души, но нет: неудачник, несостоявшийся талант — его функция в пьесе. И непонятно почему, — видимо, потому что Треплев декадент, — он сразу же совершенно развенчан. А ведь он любил, страдал, вынес унижения и обиды, был загублен людьми своего жестокого времени. Если бы ярче предстала перед нами личность Треплева, мы бы яснее ощутили ее социальные и человеческие свойства во всей их многогранности.

*В. Сухаревич, «Сила чувства»,
«Литературная газета», 26 февраля 1955 г.*



Фома Гордеев

Инсценировка Р. Симонова романа М. Горького (реж. Р. Симонов, худ. К. Юон) — Молодой мужик, 1956 год

Всего на несколько минут появляется на сцене мужик Степан (артист В. Кольцов). Но по всей его повадке, по тому, с какой щемящей тоской поет он, по тому, как разговаривает с людьми, угадываем мы в нем человека большой душевной красоты, глубоких, неторопливых раздумий. Великолепны фигуры мужиков (пожилой — артист Б. Шухмин, молодой — артист Ю. Любимов).

*Юр. Зубков, «Верность жизненной правде»,
Московская правда, 16 марта 1956 г.*

Ромео и Джульетта



У. Шекспир (Перев. Б. Пастернак Реж. И. Рапопорт, худ. В. Рындин, комп. Д. Кабалевский) — Ромео, 1956 год

Более чем 50 театров страны ставят сейчас замечательную трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта». Новую постановку трагедии показал вчера Театр имени Евг. Вахтангова. Это четвертое обращение коллектива к шекспировской драматургии. После первого своего шекспировского спектакля «Гамлет» вахтанговцы ставили «Много шума из ничего» и «Два веронца».

Спектакль «Ромео и Джульетта» поставлен И. Рапопортом, художник — В. Рындин, композитор Д. Кабалевский.

Роль Джульетты приготовили Г. Пашкова и Л. Целиковская. Ромео — Ю. Любимов и В. Дугин. <...>

*«Вечерняя Москва»,
22 октября 1956 г.*

«Ромео и Джульетта».
Ромео — Ю. Любимов,
Отец Лоренцо — В. Кольцов



«Фома Гордеев».
Молодой мужик.
1956 год



«Две сестры».
Ирина —
Л. Целиковская,
Анатолий —
Ю. Любимов

Две сестры

Ф. Кнорре (реж. А. Ремизова, худ. С. Ахвледзиани) — Анатолий, 1957 год

Характеристики большинства героев пьесы неглубоки и часто грешат надоевшими драматургическими штампами <...>

Анатолий — отличник, удивительно похожий на многих отличников многих пьес: он смешной, неловкий, немножко заумный. Он, как и полагается отличнику, выглядит особенно нелепо, когда пытается объяснить в любви <...>

В спектакле есть и другие несомненные актерские удачи. С превосходной комедийной характерностью играет бабушку Сережи артистка Е. Понсова. Делают более интересными созданные драматургом характеры Л. Целиковская (Ирина) и Ю. Любимов (Алексей).

Но драматургический материал, на котором строится спектакль, несовершенен, и все усилия режиссуры, актеров и художника не могут преодолеть недостатки пьесы. Большой разговор о жизни, которого мы вправе были ждать от театра, получился недостаточно глубоким.

Р. Кречетова, «Разговор мог быть интересным», «Московский комсомолец», 12 октября 1957 г.

Воронежцы познакомились с новой работой коллектива Театра имени Вахтангова — спектаклем «Две сестры» по пьесе Ф. Кнорре. <...>

Сразу оговоримся, что, несмотря на современность темы, сама пьеса Ф. Кнорре имеет мало данных, чтобы увлечь зрителя. <...>

По-своему интересные образы создают заслуженный артист РСФСР Ю. Любимов (Анатолий), артисты Г. А. Абрикосов (Кузя), Г. Н. Коновалова (Сима) и М. А. Жарковский (Миша).

Н. Коноплин, «Две сестры», «Коммуна» (Воронеж), 23 февраля 1960 г.

«Две сестры».
Анатолий —
Ю. Любимов



Вечная слава

Б. Рымарь (реж. Е. Симонов, худ. С. Ахвледиани) — Грицаенко, 1958 год

... И вот мы видим заключительную часть спектакля. Над белыми длинными ступенями, над ровной широкой площадкой, как на постаменте, высится величавый светлый памятник героям, смертью поправших смерть в доблестных боях за Родину... А на ступенях, в разных концах лестничного марша, как живые изваяния, как скульптурные группы, замерли, утратили на миг движение, участники героической драмы, которые только что, незадолго до этого, говорили, спели, пели, смеялись, плакали, стреляли, бросали гранаты, мужественно боролись с врагом.

«Вечная слава» Б. Рымаря в Театре имени Вахтангова — это спектакль-памятник, спектакль-реквием, посвященный тем, кто героически сражался за Родину и не вернулся домой с поля битвы.

Один из лучших образов спектакля — это старшина батареи Грицаенко, роль которого превосходно исполняет артист Ю. Любимов. Удивительное душевное равновесие, сохраненные простым солдатом в самой тяжелой, временами трагической обстановке, никогда, ни при каких обстоятельствах не изменяющий ему юмор, подлинную самоотверженность, не подчеркнутую ни словом, но жестом — все это чудесно, естественно, нигде не теряя чувство меры, доносит до зрителя Ю. Любимов. Актер показал блестящее мастерство перевоплощения.

В. Орлов, «Вечная слава», «Труд», 1958 г.

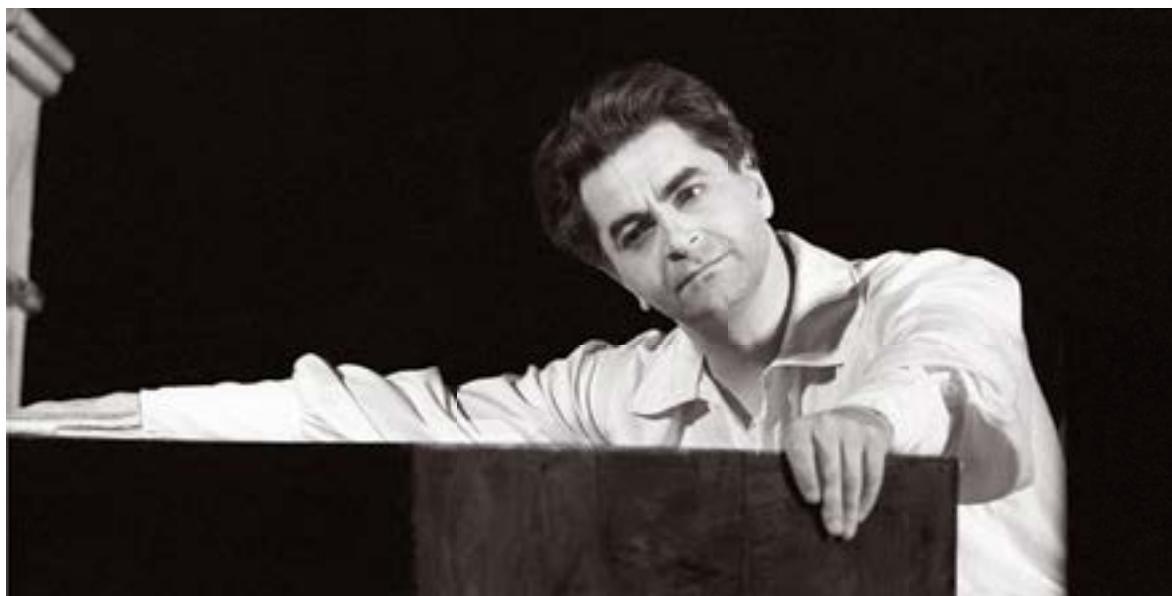
Маленькие трагедии

А. С. Пушкин («Моцарт и Сальери», реж. Е. Симонов, худ. А. Авербах и Н. Эпов) — Моцарт, 1959 год

Стошестидесятилетнюю годовщину со дня рождения А. С. Пушкина Театр имени Евг. Вахтангова отметил постановкой трех маленьких трагедий — «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». <...>

Мастерски играет Моцарта Ю. Любимов. Светлый, непосредственный, радостный, а моментами и грустный, он являет все очарование гениальной натуры, даже не сознающей своей гениальности. Отлично проведен рассказ о черном человеке и передан ужас Моцарта перед его невидимым появлением за дружеской трапезой.

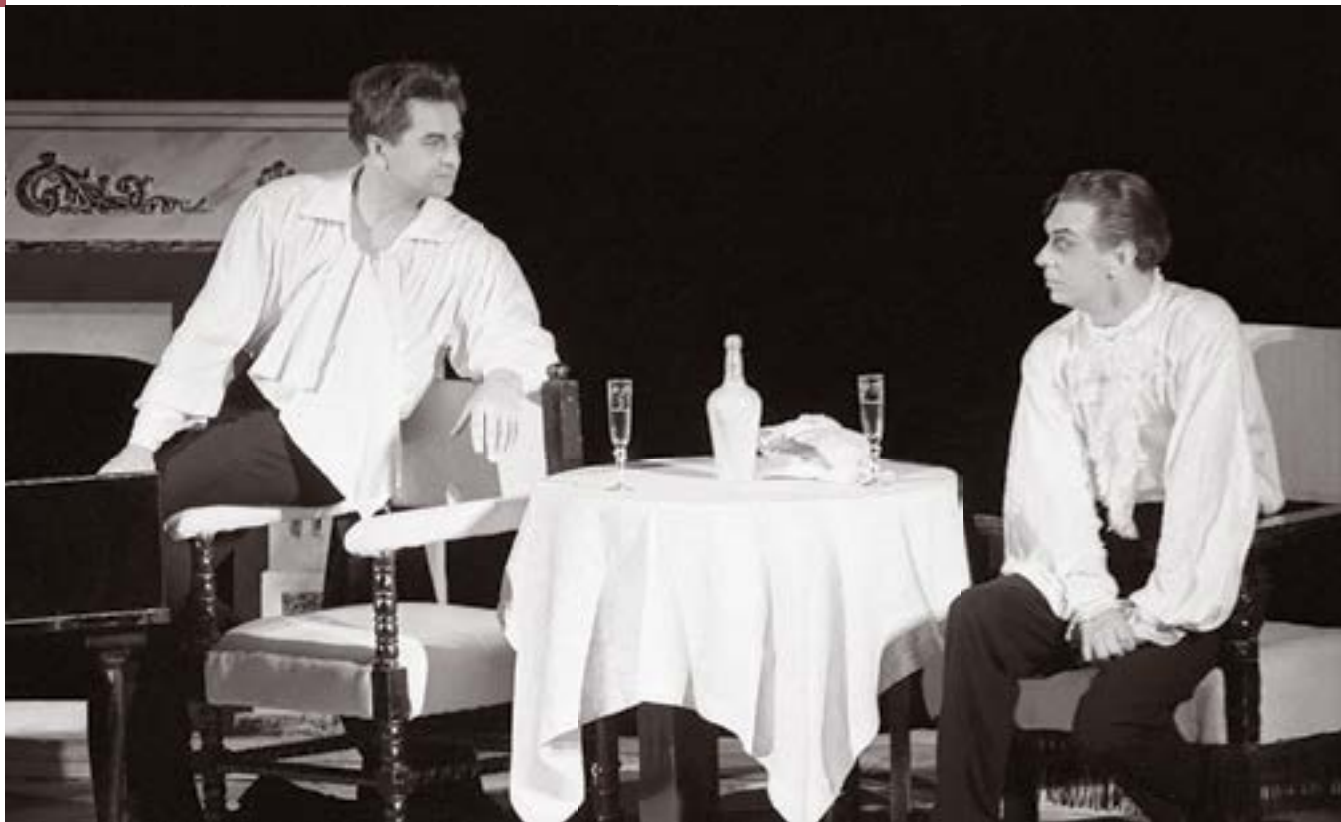
Л. Гроссман, профессор, доктор филологических наук, «Маленькие трагедии», «Советская культура», 13 июня 1959 г.



«Моцарта и Сальери» Евг. Симонов ставит, как спектакль о победе Моцарта — победе жизни над смертью, света над тьмой, гения над завистником и палачом. Казалось бы, слово «изящно» мало подходит к этой трагедии, но у вахтанговцев «Моцарт и Сальери» идет именно изящно — прозрачно-музыкально, легко, гармонично. Весь он пронизан музыкой Моцарта, звучащей не только там, где по ремаркам играет Моцарт или слепой скрипач, — Соль-минорная симфония сопровождает появление Моцарта и финал пьесы, в сцене Реквиема Моцарт начинает играть — и вот уже оркестр за сценой подхватывает аккорды, а сам Моцарт, подняв руки от клавиатура, вместе с Сальери слушает Реквием ...

**«Маленькие трагедии»,
Моцарт. 1959 год**

Просто и в то же время возвышенно сыграна роль Ю. Любимовым. «Печаль моя светла», — пожалуй, могло бы быть эпиграфом к задумчиво-лирическому прочтению образа. Этот Моцарт оправдывает слова Белинского: «В лице Моцарта Пушкин представил тип непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия». Здесь трогает простая земная жизнь Моцарта, самые житейские обычные его слова, противопоставленные блеску афоризмов, отточенным откровениям монологов Сальери. Того, «бескрылого», мучают страшные, вечные вопросы жизни, а Моцарт говорит о старом скрипаче, о трактире, о своем мальчишке, о том, что надо предупредить жену, чтобы она не дождалась к обеду ... Сальери даны совершенные монологи — о боге, о правде, о музыке; Моцарт с трудом подбирает непослушные, ускользающие слова, чтобы сказать о своем Реквиеме:



«Маленькие трагедии».
Моцарт —
Ю. Любимов,
Сальери —
А. Кацынский

Представь себе ... кого бы?
Ну, хоть меня ...
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел ... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое ...

И из этого вырастает, казалось бы, чуть намеченное у Пушкина отвращение гения-созидателя к пафосу, к напыщенности, картинности, проявляющееся, пожалуй, только в веселом снижении патетики Сальери: «Но божество мое проголодалось...»

*Е. Полякова, «Алгебра и гармония»,
«Театр», № 10, 1959 г.*

«Моцарт и Сальери» заканчивается у Пушкина гениально просто. Отравленный Моцарт чувствует недомогание и уходит; Сальери остается один, мучимый ужасным для него

вопросом — совместимы ли «гений и злодейство», вопросом, который — мы знаем — будет его преследовать до самой смерти. Однако театр счел нужным дополнить здесь Пушкина. Начинает звучать музыка Моцарта, что не только оправдано, а и прямо удачно. Но постановщик этим не ограничивается: перед зрителями вновь появляется ярко освещенный Моцарт и остается на сцене до самого конца. А это уже не только совершенно излишне (бессмертие Моцарта не нуждается в таком очень внешне театральном его подчеркивании, вполне достаточно победно звучащей моцартовской музыки), но и рассредоточивает внимание зрителей, отвлекает его от нестерпимых мук Сальери и тем самым ослабляет потрясающий трагизм пушкинского финала. <...>

<...> К сожалению, значительно менее удовлетворяет Моцарт — Ю. Любимов. Если Кацынский — Сальери перед нами живет, Ю. Любимов опытно, квалифицированно «играет» свою роль, причем играет не пушкинского гениального, «простодушного» Моцарта, глубоко человеческого в своей непосредственности и простоте, демократичного в отношениях к людям, а того «гуляку праздного», каким он представляется ненавистническому восприятию Сальери. Не соответствует пушкинскому образу и некоторая развинченность, доходящая в рассказе о черном человеке до прямой истеричности, которую вносит в исполнение своей роли Ю. Любимов.

Д. Благой, член-корреспондент Академии наук СССР, «Самые потаенные глубины», «Литература и жизнь», 24 июня 1959 г.

Гораздо больший недостаток я вижу в образе Моцарта, которого играет Ю. Любимов. Трактовка образа правильна: артист любит в Моцарте светлого юношу, спокойно убежденного в своей гениальности, но от этого не становящегося ни чванным, ни заносчивым. Но, к сожалению (и это ошибка не актера, а постановщика), Любимов по самому своему облику совершенно не подходит для роли Моцарта <...> Точность сходства пушкинского Моцарта с историческим совершенно необязательна. Моцарт — это нечто возвышенное, почти неземное. Пушкинский Моцарт — это легенда, это сама идея вдохновения, воплощенная в волшебстве звуков. Такой образ должен жить на сцене, как луч. Когда же я гляжу на Любимова, я не могу отделаться от впечатления, что передо мной — хороший советский парень.

Прекрасен финал «Моцарта и Сальери», в котором постановщик благодаря кольцевому построению режиссерского плана очень простым языком говорит нам о бессмертии Моцарта. <...>

<...> когда Сальери, отравив Моцарта, тяжело рыдает, ибо он убил самого бога музыки, снова слышатся те же звуки симфонии — и у камина снова возникает Моцарт в той же позе, к какой мы видели его вначале <спектакля>.

Илья Сельвинский, «Звучит пушкинское слово», «Московская правда», 23 июня 1959 г.

Иркутская история

А. Н. Арбузов (реж. Е. Симонов, худ. И. Сумбаташвили) — Виктор, 1959 год

Что нового принесет начинающийся сезон, чем встретят зрителя 520 театров страны? Этим вопросам была посвящена состоявшаяся 31 августа в Министерстве культуры СССР пресс-конференция.

— Мы ожидаем, — сказал начальник отдела театров Министерства культуры СССР Г. Осипов, — что спектакли современности займут в театрах подобающее место, что в новых пьесах зритель увидит образы героя наших дней, советского человека — строителя коммунизма.

О новых спектаклях, операх, балетах, готовящихся в Москве, Ленинграде, Новосибирске, Свердловске, столицах республик, говорили представитель Министерства культуры РСФСР О. Иванов, начальник Управления культуры Моссовета Б. Родионов и другие. <...>

Московский художественный театр репетирует «Битву в пути» <...> в Малом театре готовят пьесу о колхозной жизни «Земля» В. Блинова. В Театре имени Евг. Вахтангова пойдет новое произведение А. Арбузова «Иркутская история».

*Перед открытием нового театрального сезона,
«Московский комсомолец», 1 сентября 1959 г.*

Алексей Арбузов написал, а Театр имени Вахтангова поставил пьесу о том, как три человека — «судите сами, хорошие или дурные» — встретились в середине XX века там, где строилась мощная гидростанция. О строительстве в пьесе говорится как будто мало и очень много о любви: но и стройка на Ангаре и «середина XX века» — не фон для лирической истории, рассказанной писателем. Памятью о времени и о делах времени определен в пьесе весь строй размышлений о жизни, о людях, о любви. <...>

В спектакле нет обычной последовательности событий. Сцена вначале открыта до самой своей глубины, оттуда отлого спускается к рампе дощатый помост — на сцене ничего нет. По помосту медленно идут нам навстречу девушка и двое парней. Они видят нас так же, как мы видим их. Они выйдут на авансцену, где расположился хор и перебьют негромко его слова: «История, о которой пойдет речь, это ...» — «История моей жизни». — «И моей». — «Моей тоже». — «Меня зовут Валя». — «Меня — Виктор». — «А меня звали Сергеем». Изменится освещение, чуть повернется узкий помост и станет спуском к речушке. Засветится фонарь. Фонарь «настоящий», столб даже очищен от коры, и перила мостков настоящие. А все остальное чуть намечено световой проекцией: зеленая мгла близкой тайги, уходящая наискосок линия высоковольтной передачи, две строевые сосны,



«Иркутская история».
Виктор — Ю. Любимов

уцелевшие около просеки. Этот принцип работы художника сохраняется на протяжении всего спектакля <...>

Так пройдет перед нами спектакль вахтанговцев — интимный и приподнятый, достоверный и условный, чувствительный и задумчивый. Пройдет жизнь кассирши из продмага Вальки, которую играет Юлия Борисова, жизнь хорошего малого, мастера-машиниста с шагающего экскаватора Сергея, которого играет Михаил Ульянов, и жизнь Витьки Бойцова, электрика с шагающего — его играет Юрий Любимов.

*И. Соловьева, «Иркутская история»,
«Комсомольская правда», 6 января 1959 г.*

Этой конкретности и достоверности, мне кажется, порой не хватает Ю. Любимову, играющему роль Виктора. В пьесе душевный путь Виктора в чем-то подобен душевному пути Вали. Любил ли он Валю раньше, до ее встречи с Сергеем? Может, и любил. Только сам не знал об этом. Видел в ней «отзывчивую» девчонку, но не видел в ней человека, не помог ей стать им, утвердить свое человеческое достоинство. Да, Валя была «дешевкой», но «дешевкой» был и Виктор. Потеряв Валю, встретившись с чужой, но настоящей любовью, он находит себя и к любимой женщине, к людям уже начинает подходить с иной, более высокой меркой — меркой человеческого достоинства. В Викторе Любимова много обаяния, много нерастрченных сил. Тем не менее артист не дал нам возможности познакомиться с Виктором так же близко, как мы познакомились с Валей и Сергеем.

*Юр. Зубков, «Встретились три человека»,
«Советская культура», 5 января 1959 г.*

Духовный рост в пьесе и спектакле переживает не только Валя, но и Виктор. Не за него выходит Валя замуж, не ему дарит свою любовь. Как и Валя, Виктор не умел дорожить своим чувством, и поэтому потерял любимую. Но, пережив драму, Виктор многому научился. Только потеряв Валю, понял он, что значит бороться за любимого человека. Помогая ему найти свое место в жизни.

Ю. Любимов несколько неровно играет эту трудную роль. Любовные страдания Виктора в центральных сценах выглядят у артиста порой излишне подчеркнутыми, напряженными. Лучшие — начальные эпизоды, раскрывающие небрежное, недоверчивое отношение Виктора к себе и к Вале, а так же заключительные эпизоды — его решительной, энергичной борьбы за Валю.

*А. Образцова, «Поэма о человеке»,
«Вечерняя Москва», 30 декабря 1959 г.*

Много ли человеку надо?!

А. Галич. Премьера — сентябрь 1959 года

В традициях коллектива Театра имени Вахтангова — любовь к праздничной театральности, к весёлой, умной, изящной комедии. Режиссуре этого театра всегда было присуще умение лепить остроумную, отточенную форму комедийного спектакля, а актерам — чуткое ощущение комедийного жанра. В комедиях вахтанговцев увлекали не только блеск ситуаций, бравурность и стремительность развития действия, смешные персонажи. Театр занимало, как правило, глубокое и верное раскрытие человеческой жизни, по-новому, неожиданно проявляющейся в произведениях комедийного жанра. Увлекала задача создания не только театрально-занимательных, но и по-настоящему живых человеческих фигур. Создатели этих постановок старались быть максимально поэтичными в изображении лучшего в человеке и самым беспощадным образом изобличали изображенные драматургами пороки жизни.

Еще со времен прелестной «Принцессы Турандот», ставя классические ли, современные ли комедийные произведения, актеры и режиссеры театр выражали в них свое радостное, светлое сегодняшнее мироощущение.

Глубокая, долгодетная симпатия коллектива к комедийному спектаклю неожиданно бурно, щедро прорвалась в постановке А. Галича «Много ли человеку надо?!» Ярко заблестело озорное, ироническое искусство Р. Симонова — постановщика многих превосходных комедийных спектаклей (спектакль осуществлен им вместе с Ю. Любимовым). Мы увидели вновь, что актеры этого театра умеют легко и непринужденно чувствовать себя в лукавом комедийном произведении, любят петь, танцевать, вести импровизационную игру с партнером. Театр пригласил для оформления художника М. Виноградова, так же имеющего особый вкус к театрально-изобретательному комедийному представлению. Великолепно в свое время оформившему две комедии Гольдони: «Трактирщицу» и «Забавный случай» в Театре им. Моссовета.

Коллектив вахтанговцев с увлечением, с азартом взялся за дело ...

Мы ясно чувствуем в спектакле стремление передать радость современной жизни, выразить свое любовное, теплое отношение к простому советскому человеку. Эта атмосфера рождается прежде всего от игривых, легких, светящихся, прозрачных декораций. В них — и лаконично выраженные приметы московских улиц, и тающие в дымке поэтические контуры высотных зданий, и общая перспектива залитой морем света столицы. Взволнованность спектакля — в его искромётном, стремительном ритме, во многих, то задушевно-лирических, то кокетливо-заигрывающих, то откровенно пародийных песенках (композитор М. Блантер).

Универсальный магазин, предстающий перед зрителями на сцене, дает богатые возможности режиссерам, художнику, актерам в построении изобретательных, остроумных мизансцен, в создании забавных ситуаций, в использовании разнообразных трюков, приемов. Вот стоит показательный универмаг и светится огнями реклам. Зрителям разрешается заглянуть в кабинет директора и в отдел бытового обслуживания, в музыкальный отдел, в парикмахерскую. Феерия-сказка преобразования «провинциалочки» Кати перед тем, как она отправится на свой первый детский бал в Кремле, сменяется остроумным эпизодом, когда непосредственно внутри огромной вращающейся пластинки появляется томная певица, вульгарно исполняющая пошлейший романс. Забавный монолог «справочной дамы» чередуется со злой, буффонной сценкой изображающей «зеленую» и «фиолетовую» дам в отделе обслуживания.

Почти неизменно в веренице изящных, остроумных приемов, в каскаде талантливых выдумок проступает стремление театра найти и выразить живое, современное, взволнованно передать свое сочувствие тем, кто этого сочувствия заслуживает. Определить верные объекты насмешки.

Но дает ли для этого материал пьеса? Увы, в известной мере театр осуществляет свое намерение вопреки пьесе, в борьбе с ней. А. Галич назвал свое произведение «сентиментальная комедия». И в ней действительно больше чувствительности, сентиментальности, чем подлинно живых человеческих чувств. Много ли человеку надо?! — неоднократно горестно восклицает в пьесе ее герой Башашкин, как будто даже с известным удовольствием лелеющий в сердце свою обиду на человека, несколько лет назад оклеветавшего его. Приятель Башашкина, заведующий комбинатом бытового обслуживания Чагин, возражает ему, что человеку надо много — и любовь, и дружба, и увлекательный труд, и крепкая семья, и хорошие вещи...

Но, может быть, в силу того, что действие происходит в универсальном магазине, тема красивых вещей, которые нужны человеку лишь среди всего прочего, выходит в пьесе на первый план. А о труде, любви и дружбе автор говорит где-то вскользь. Жизненные наблюдения драматурга в этой пьесе отрывочны и неглубоки. В результате мир красивых вещей сверкающих витрин, чудесного внешнего преобразования Кати и ее отца Башашкина, возвращающегося на работу за прилавок. Постепенно уже и в спектакле начинает заслонять мир искренних, глубоких современных чувств героев.

В пьесе попросту мало действительно остроумного. И зритель часто смеется приемам, находкам режиссуры, чем остроте авторской мысли. В пьесе характеры намечены бегло. Очаровательна в спектакле юная Е. Райкина в роли Кати, застенчивой, угловатой, легкой, как пушинка, в танце, задорно исполняющая куплеты, с радостью отправляющаяся в финале на свой первый бал в Кремль. По-комедийному обаятелен

В. Осенев в роли режиссера областного театра Малько. С великолепной находчивостью, темпераментом исполняют Е. Понсова и Д. Андреева дуэт «зеленой» и «фиолетовой» дам. И у других исполнителей есть удачные сцены, интересно найдена характерность. Но ведь по-настоящему ярких, законченных, всецело подчиненных специфике комедийного жанра в пьесе нет. Игра актеров в спектакле — это скорее заявка на будущие комедийные создания, демонстрация своих, в ряде случаев, незаурядных комедийных возможностей и дарований.

Спектаклем «Много ли человеку надо?!» Театр имени Вахтангова заявил о своем праве на блистательную по форме, озорную современную лирическую комедию, комедию-водевиль. Новая постановка говорит о том, что коллектив и может, и должен это делать. Но с неменьшей остротой спектакль этот ставит вопрос о необходимости создания полноценных произведений драматургии современного жанра. Талантливый коллектив вахтанговцев заслуживает того, чтобы такие пьесы были написаны специально для него.

*А. Образцова, «Театр ищет комедию»,
«Советская культура», 4 июля 1959 г.*

Много ли человеку надо?! С этим философским вопросом полушутя-полусерьезно обращается Театр им. Вахтангова к своим зрителям постановкой новой пьесы А. Галича (руководитель постановки нар. арт. СССР Р. Симонов, режиссер засл. арт. РСФСР Ю. Любимов). Спектакль сделан в манере, типичной для лучших комедийных спектаклей вахтанговцев, — легко, с непринужденной грацией и праздничной театральностью.

Вот стайкой пробегают по авансцене продавщицы — говорливые и оживленные, в одинаковых прозрачных плащах «в горошинку». Стоя лицом к зрителю, они одновременным движением протирают воображаемое зеркало. Пудрятся, причесываются, обмениваются впечатлениями. Начинается трудовой день универмага ...

В стенах этого красивого, образцового магазина в основном и развивается действие пьесы, то легко, то грустно, то весело, а чаще — сентиментально. Возникает жизнь — в ее радостях и горестях. Зарисовки этой жизни, сделанные талантливо, с юмором и наблюдательностью, — заслуга драматурга и театра. Яркие жанровые эпизоды, показывающие будни большого торгового предприятия. Интересны тем, что в них концентрируется не случайное, а типическое ... В каждой из этих сценок в какой-то степени отражены существенные проблемы сегодняшнего дня, волнующие работников торговли. И к чести драматурга надо сказать, что, взяв темой пьесы довольно сложную область, имеющую свою специфику, Галич сумел верно уловить основные вопросы, с ней связанные. Он решительно выступает против все еще, к сожалению, бытующего банального, обывательского представления о тружениках торговли и показывает их как представителей высокой, нужной народу профессии.

Да, сказал он, это хорошие советские люди, и, как все советские люди, они с полным сознанием своего долга делают большое дело, понимая свои обязанности по-современному хорошо и творчески.

Предприимчивый делец- артельщик (заслуженный артист РСФСР Б. Шухмин) пытается сбыть универмагу безвкусную продукцию. Беззастенчиво и бойко он расхваливает немыслимые галстуки крикливых расцветок. Но все его старания безрезультатны: взыскательные работники универмага на страже, они не допустят на прилавок вещи, сделанные без души!

А вот очаровательные куклы — музыкальные «Ваньки-встаньки»! Это отличные изделия отечественного производства. Две дамы, ярые поклонницы всего заморского (нар. арт. РСФСР Е. Понсова и засл. арт. РСФСР Д. Андреева) принимают их ... за иностранные игрушки. Каково же их негодование, когда они узнают, что их «обманули»! Вот, вопят они, еще одно доказательство, что «все торговцы — жулики ...». И, забыв на прилавке тарелку из сервиза, тут же обвиняют в краже ни в чем неповинного упаковщика ... Обличая этих крикливых, глупых обывательниц, театр одновременно разоблачает и явление, к сожалению, еще распространенное в нашей жизни.

Или еще картина: обиженный покупатель (арт. В. Шлезингер) возвращает директору магазина (нар. арт. РСФСР Н. Русинова) проигрыватель дурного качества ... Как любезна и внимательна директор. Как охотно она обменивает бракованную вещь. Воспитательное значение этой сценки несомненно.

А эпизод в музыкальном отделе! В нем сталкиваются два стиля работы, два различных отношения к жизни: чиновническое — у скучного, ко всему равнодушного продавца (арт. А. Лебедев) и творческое — у героя пьесы Башашкина (арт. Н. Тимофеев). Покупатели: паренек и девушка в платочке (Е. Жуков и С. Масько), не зная, хороший ли аккордеон им предлагают, нерешительно топчутся на месте. «Раз дорогой — значит, хороший», — убеждает их горе-продавец. Но вот берет аккордеон в руки Башашкин, и оказывается: можно торговать по-иному, искусством, музыкой убеждая покупателя. В торговле есть еще негодные, говорит нам театр, равнодушные люди, но труд большинства, труд отличных работников определяет их поражение.

В пьесе проходит прекрасная мысль, что, казалось бы, скромная профессия продавца таит в себе возможности настоящего творчества. Правда, идя за драматургом, отдающим этой мысли длинный сентиментальный монолог — воспоминания о мальчишеских грезах перед витриной большого магазина, — театр поверхностно решает эту тему. Тому свидетельство — дивертисмент, яркий, эффектный, но, увы, мало говорящий сердцу зрителя. Танец оживших игрушек и вся феерия на сюжет детской считалки «В этой маленькой корзинке ...», вплоть до светящихся лент, каскадом струящихся вокруг девочки, — зрелище

яркое, но всего лишь зрелище, концертный номер, живущий самостоятельной и, к сожалению, пустышкой жизнью. Если бы Галич, посвятив свою пьесу торговому миру, сумел раскрыть содержание и специфику этой трудной профессии, вплоть до романтики, в ней заключенной, интермедия приобрела бы смысл, а укоризненные слова Башашкина (в ответ на высокомерную реплику одного из персонажей пьесы: «Это вам не за прилавком стоять») — «Вы, наверное, никогда не стояли за прилавком» — звучали бы не проходно, а легли бы в основу пьесы. Но в том-то и дело, что все интересные, жизненно достоверные сцены, дающие богатые возможности для большого разговора о жизни, о труде, не являются в спектакле главными, а образуют нечто вроде бесстрастного фона, на котором разворачиваются основные события пьесы.

Героем их является «лицо без определенных занятий», в свое время несправедливо обиженный и почему-то слишком уж бережно хранящий свою обиду. Бородатый провинциал-отшельник с христиански-кроткой внешностью, инок в грязных сапогах и потертом пиджаке, таки вторгается Башашкин в праздничный, кипучий мир универмага, ведя за собой девочку — угловатую замарашку, застенчивую и дикую. Оба они, отец и дочь, явно не гармонируют своим страдальческим обликом с комедийными условиями спектакля, кажутся персонажами другой пьесы ...

Но мы не будем упрекать Галича за желание взглянуть на мир не обыденно, не трезво, рассудочно, а несколько приукрашивая жизнь поэтическим домислом и желаемое выдавая за действительное. Тем более, что вызов Башашкина в Москву оправдан благородной целью — вернуть к активной жизни стоящего человека и приобрести в его лице хорошего специалиста, призванного улучшить работу универмага.

Подумаем над другим. Вот приезжает он — центральная фигура пьесы — тот, кто по убеждению всех ее персонажей, необходим делу, а по мысли автора — является тем сложным и интересным характером, которому стоит посвятить пьесу. И сразу же возникает вопрос: чем же подчеркнуто безразличный ко всему и скучный Башашкин оправдывает в ходе пьесы подобное лестное мнение? И, наконец, насколько вообще интересен такой человеческий тип, как он, — пассивный, смакующий свой разрыв с современностью? Да укладывается ли сама тема возвращения такого человека к людям, к нормальной деятельности — тема психологически глубокая, сложная серьезная — в рамки сентиментальной комедии?

В самом деле, представьте себе такого человека, невинно пострадавшего, надолго оторванного от любимого дела, возвратившегося в город. Где когда-то прахом пошла его жизнь, где он почему-то разуверился в друзьях и потерял семью. Кажется, трудным будет его возвращение. А что же мы видим? За каких-то полчаса, пока игривая парикмахерша в гуманном стремлении вернуть Башашкину человеческий облик отхватила ему полбороды, он смог

настолько восстановить уверенность в себе, что, облачившись в новый костюм, тут же начал стремительно ухаживать за хорошенькой дикторшей Люсей (засл. арт. Л. Целиковская) Поразительная метаморфоза!

Чем может оправдать артист внезапное перерождение своего героя, если характер лишен самого существенного своего обоснования — возможности раскрыться в труде, в действии? Башашкин только декларируется автором, как человек творческого отношения к труду, как работник, увлечённый (хотя бы в прошлом) своей профессией. Истинным же побудителем всех его поступков, ключом к его поведению, пружиной, приводящей в действие этот сложный человеческий характер, является все та же ... старая обида. Отсюда — смещение акцентов в пьесе.

Чудесно, правильно, конечно, что в результате доброго отношения людей Башашкин идет навстречу новой, настоящей жизни. К первому балу спешит меж мерцающих фонарей, прижимая к груди розы, и маленькая Катя. Ей тоже обещана счастливая жизнь. Но жаль, что жизнь эту не завоевывают, за нее не борются, — она дарится героям так ... от щедрости души!

Много ли человеку надо для того, чтобы быть счастливым? — спрашивает автор. И отвечает: надо ... много красивых вещей и немного человеческого внимания. И все? Хотя в спектакле есть упоминание о том, что человек нуждается в очень и очень многом — в дружбе, в труде, коллективе, любви, но эти утверждения звучат бездоказательно. Невольно возникает вопрос: не опрометчивым ли было намерение театра ответить пьесой Галича, пусть даже шутя, на вопрос — что нужно человеку? И не осталось ли за пределами внимания драматурга насущная тема о человеке сегодняшнего дня, живом и деятельном, в данном случае о советском торговом работнике, труженике, отдающем все силы решению больших задач нашего времени? Вероятно, осталось. И жаль. Но даже такой, как есть, со всеми возражениями, спектакль радует добрым отношением к жизни, яркостью и живостью тех эпизодов, которые живут в нем, как собрание, хотя и концертно, обособленно звучащих, но удачных, острых зарисовок.

И. Патрикеева, «Полушутя — полусерьезно», «Советская торговля», 14 июля 1959 г.

Этот вопрос вынесен драматургом А. Галичем в заголовок его «сентиментальной комедии в двух частях», поставленной Театром имени Вахтангова. Ее герой — московский торговый работник Башашкин.

Некогда его несправедливо обвинили во взяточничестве, но он не стал драться, доказывать свою правоту, а уехал в глухой городишко, перестал бриться и каждый день после работы демонстративно страдал, лежа на диване.

Что же, может и такой человек тоже заслуживал нашего внимания, если, конечно, у него было за душой что-то, помимо обиды, которую он носит, как монах власяницу, всем напоказ. Но о том, что за человек Башашкин и за что, собственно, надо его полюбить, пьеса так и не смогла нам рассказать.

А между тем, пьеса начинается с того, что московские друзья вспоминают о Башашкине и зовут его работать обратно в столицу. Извинения принесены. Справедливость восстановлена. И дальше все строится на том, что занятые люди, бросив все свои дела, уговаривают на разные лады Башашкина забыть обиды и идти работать в показательный универмаг заведующим музыкальным отделом. Башашкин же, безо всяких на то оснований, от предложенной работы отказывается и по-прежнему ходит небритым.

Пьеса расползается на глазах. Нужен какой-нибудь эффектный поворот сюжета, и вот в действие вступает тринадцатилетняя дочь Башашкина Катя. Ей вручают билет на бал отличников в Кремль. На балу нужно быть в красивом платье. А где его взять? Просить папу нет смысла: ему некогда, он страдает. Выхода нет, остается только надеяться на чудо.

И драматург рассказывает сказку о Золушке, только слегка модернизируя ее. Функции доброй феи берут на себя сотрудники показательного универмага. Охваченные филантропическим зудом, они проводят Катю вдоль прилавков, предлагая выбрать по своему вкусу платье, туфли и вообще все, что ей нравится. Наконец Катя, прилизанная и разряженная, как девочка с конфетной обертки, готова ехать на бал и покорять сердца отличников.

К тому времени появляется помолодевший и цветущий Башашкин. Папа с дочкой поначалу даже не узнают друг друга. Потом объятия, поцелуи...

Но вдруг оказывается: автор в суматохе забыл о дикторе рекламного отдела универмага Люсе Шмелевой. Дело же в высшей степени серьезное: во-первых, Люся еще не замужем, во-вторых, не признан ее талант драматической актрисы. Выход находится незамедлительно: режиссер одного театра тут же признает за ней выдающийся талант и предлагает вступить в труппу. А под занавес в Люсю скоропалительно влюбляется Башашкин.

Вот и все. А ведь руководитель постановки Р. Симонов и режиссер Ю. Любимов проявили в работе немало фантазии, выдумки. Художник М. Виноградов остроумно оформил спектакль. Прелестна Е. Райкина, играющая Катю. Филигранно отделаны даже маленькие роли, которые играют такие мастера, как Е. Понсова, Д. Андреева, Б. Шухмин. И тем более досадно, что талантливый драматург, автор многих интересных пьес, написал всего лишь «сентиментальную комедию в двух частях», в которой так мало комического и так много сентиментального.

Сентиментального! А сентимент, как хорошо известно, не имеет ничего общего ни с человечностью, ни с большим чувством.

*К. Щербаков, «Много ли человеку надо?!»,
«Литературная газета». 18 июля 1959 г.*

Есть и другая сторона этого неуважения драматургии — постановка заведомо плохих пьес. Берет талантливый режиссер пьесу слабую. И... спасает ее. Есть даже целый арсенал

«спасательных средств», необходимых в подобных случаях. Они были применены Театром имени Евг. Вахтангова при работе над пьесой А. Галича.

Трудно изложить сюжет этого произведения, так бессюжетно и нестройно оно. Но после спектакля помнишь ясно: события происходят в универмаге. Уж очень хорошо М. Виноградов этот универмаг сделал на сцене — весь легкий, прозрачный, с современными контурами и великолепными деталями. Но что же происходит в универмаге?

В столицу вызвали Башашкина (угрюмый человек в брезентовом плаще), которого когда-то из универмага уволили по подозрению во взяточничестве. Башашкин реабилитирован, его зовут обратно. Но он не хочет. Два акта все его убеждают и соблазняют. Наконец герой соглашается. Повлияли красота диктора магазинного радиоузла и восторг собственной дочери, собравшейся на бал в Кремль. Как будто все.

Но тогда где же ответ на стоящий в заголовке пьесы вопрос: «Много ли человеку надо?!». Вряд ли Галич хотел уверить зрителей, что человеку надо много одежды, нужна любовь красивой дикторши и нейлоновое платье для дочери...

Во имя «спасения» театр разукрашивал и расцвечивал пьесу. Спасали изо всех сил. Много выдумки, таланта, легкого юмора и милой чувствительности потратил театр. И спектакль даже смотрится — пока двигаются летящие занавески, пока привлекают задумчивое кокетство Л. Целиковской и нарочитая детскость Кати — Е. Райкиной, пока следишь за буффонадой сиренево-салатных дам, за обаятельными трюками, придуманными Р. Симоновым, Ю. Любимовым. Но поскольку на первом плане в пьесе мир узкий и духовно убогий, мир мещанского благополучия, спектакль получился бедный по мысли, приземленный.

Что ж, театр «спас» пьесу. Спас свои постановочные расходы. Но труд, вдохновение, силы артистов, режиссеров, художника — на что они потрачены?

«Спасанием» произведений драматургии театры занимаются с увлечением, то «освежая» старые постановочные приемы, то делая ставку на мастеров, то на дебютантов или «кинозвезд».

Но должны ли театры превращаться в «общество спасения утопающих»?

*Т. Чеботаревская, «Вместе, а не врозь»,
«Советская культура», 3 сентября 1959 г.*

Примечание. В 1962 году Ю. Любимов сыграл последние роли в Театре им. Евг. Вахтангова. Это белогвардеец Алешка в поэме для театра «Алексей Бережной» и Вилли в «Истории одной семьи» Л. Кручковского, реж. И. Рапопорт, худ. М. Виноградов.

В рецензионной хронике обе роли отражены скудно. Ю. П. Любимов играл их недолго, через считанные месяцы началась режиссерская часть его творческой биографии. Приведенные фрагменты рецензий дают контекстное представление о спектакле «Алексей Бережной», работы Ю. Любимова только упомянуты с положительной оценкой рецензентов.



«Двенадцатый час».
Улыбышев —
Ю. Любимов,
Каретников —
М. Астангов.
1960 год



«История одной семьи».
Вилли. 1962 год

Алексей Бережной

Поэма для театра Е. Симонова (реж. Е. Симонов, худ. Е. Гранат) — Алешка, 1962 год

Новая пьеса «Алексей Бережной», написанная и поставленная режиссером Евг. Симоновым, охватывает события, примерно, четырех десятилетий. Отдельные ее эпизоды воскрешают обстановку жестокой классовой борьбы двадцатых годов, когда зародилась любовь родителей Алексея — раненого тогда в боях с врагами молодой Советской республики красноармейца Петра Бережного и спасшей ему жизнь крестьянской девушки Насти. Другие сцены переносят нас в грозную атмосферу первых лет Великой Отечественной войны. На подмостках возникают картины Москвы времен нэпа с ее «бывшими людьми» и пройдохой-нищим, распеваящим «Горячи бублики», и помолодевшая, словно солнцем напоенная красавица-столица наших дней.

«Алексей Бережной».
Алешка — Ю. Любимов,
Белогвардейский
офицер —
М. Жарковский.
1962 год





«Алексей Бережной». Алешка — Ю. Любимов. 1962 год

вичем (в этой роли выступает так же В. Лановой).

Новая постановка не без недостатков. «Алексей Бережной» — первая пьеса, написанная Евг. Симоновым. Она грешит местами схематизмом, недоговоренностью. Наивны и порой примитивны стихотворные тексты <...>

Разрыв во времени огромный. Тем не менее спектакль от начала и до конца выглядит удивительно современно, его пронизывает мироощущение сегодняшнего дня. Режиссером найдена очень динамичная, местами приближающаяся к кинематографу форма решения постановки. Особенно сильное впечатление оставляет один из моментов спектакля, когда на сцене собираются его главные герои. Под сводами зрительного зала звучит голос диктора, напоминающий о тех днях 1941 года, когда защитники столицы грудью преградили дорогу вражеским полчищам.

— Более 100 тысяч коммунистов и 260 тысяч комсомольцев Москвы и Московской области пошли на фронт, — объявляет диктор.

— Среди них был и я! — откликается Алексей.

— 24 тысячи москвичей-добровольцев днем и ночью дежурили на постах противовоздушной обороны, — продолжает диктор.

— И я несла дежурства! — вспоминает мать Алексея.

— Более 500 тысяч женщин, юношей и девушек строили оборонительные сооружения на подступах к столице.

— И я была там! — восклицает Валя. <...>

Общественное звучание спектакля таково, что оно не может оставить зрителей равнодушными. И главная его заслуга, конечно, в большом воспитательном значении для нашей молодежи полного обаяния и душевной щедрости образа Алексея Бережного, отлично сыгранного артистом В. Шалевым.

Взволнованно и темпераментно стремятся раскрыть душевную красоту своих героев артисты Л. Пашкова (мать Алексея), А. Гунченко (Валя), Г. Дунц (Петр Бережной). Обращают на себя внимание в небольших, но интересно сыгранных ролях белогвардеец Алешка (Ю. Любимов), молодой физик Юрий (А. Кацынский), соседка Бережных (Г. Коновалова).

*А. Амасович, «Алексей Бережной среди нас»,
«Ленинское знамя», 28 марта 1962 г.*

Пьеса рассказывает и о Гражданской войне, и о масштабах жилищного строительства, и о жертвах периода культа личности, и о росте сибирских городов, и о мужестве наших соотечественников в тяжкую пору гитлеровского нашествия ... Словом, о «войне и о мире».

Развернуть такое широкое полотно во всей русской литературе удавалось одному Льву Толстому. Вильям Шекспир, отлично знавший законы драматической литературы, не перенасыщал свои «хроники» историческими событиями. И для того, чтобы, скажем, познакомить зрителей только с Англией царствования Генриха Четвертого, написал две пятиактные пьесы <...>

Поэтому неудивительно, что Евгений Симонов не сумел стать хозяином этого огромного материала. <...> В стихах почти нет поэтических образов — в большинстве случаев это зарифмованная проза <...> Вот, например, строчки из стихотворной автобиографии героя:

... моя судьба не стала
перлом (?!)

К этому остается только добавить, что и стихи — тоже. <...>
Очень интересно играет белогвардейца Алешку Ю. Любимов.

*Н. Румянцева, «Рассказывают об Алексее Бережном»,
«Советская культура», 10 мая 1962 г.*

Материалы
художественных
советов
Театра
им. Евг. Вахтангова
1951-1959

ПРОТОКОЛ № 9
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА

17 декабря 1955 г.

Тема: Обсуждение прогона "Да, вот она..."

Присутствовали: Абрикосов, Симонян, Галиев, Мухоморов, Рапопорт, Фелкс, Ахмедов, Шимов, Ахмедов, Ахмедов

ПРОТОКОЛ № 2
СОВЕТА ТЕАТРА 15 сентября 1954 года.

Присутствовали: Абрикосов, Симонов Р.И., Рапопорт, Фелкс, Мухоморов, Таболин, Пухляков, Крайневский, Мухоморов В., Лабинков.

Товарищи, вы все знакомы с указанием Министров, что нам нужно по возможности убрать из спектакля, а именно: убрать из спектакля в стране, насколько широкой отстранены в театральном деле, имо которого мы тоже бы удалили, так, что спектакль на сцене. Надо, чтобы искусство получалось бы как и где-то, а всем подумала бы как в "Кан-тично, считаю, что в театре когда секретарь парткома всегда очень чутко что,

- 2 -

Во второй картине - сварка отвлекает и картинка даже вытесняет сценографически - величина города она не передается. В первой части второй картины не слышится, получается много шума, ушлый - не та атмосфера. Не нравится авторский текст. Кавказская - лавина неудач актрисы, вплоть до смехотворения. Какое же материало, роль не соединяется с материалом актрисы, а эту роль она не выткнула. Актриса, а эту роль она не выткнула. Актриса, а эту роль она не выткнула.

- 3 -

2. Творческий процесс актеров.
Тов. АБРИКОСОВ - Тов. Лабинков подготовил материал. У него есть вопросы, которые вы должны сейчас обсудить.
Тов. ЛАБИНКОВ - Прежде всего такая просьба к режиссерам, когда вы будете с режиссером тактично, чтобы об этом знали режиссеру и режиссеру. Пусть сами актеры приносят материал в режиссерский кабинет. Пусть сами актеры приносят материал в режиссерский кабинет.
Тов. АБРИКОСОВ - Все одно: Очень часто режиссеры у нас замкнуты, режиссеры 3-х часов. Как правило, так случается быть не должно. У нас режиссеры должны быть в театре, с режиссером или режиссером.
Тов. ЛАБИНКОВ: - Я бы хотел поговорить с режиссерами о творческой работе актеров. Мне кажется, что это со всех точек зрения очень важно. Я бы хотел поговорить с режиссерами о творческой работе актеров. Мне кажется, что это со всех точек зрения очень важно. Я бы хотел поговорить с режиссерами о творческой работе актеров. Мне кажется, что это со всех точек зрения очень важно.

Отдохнуть ... развлечься ... забавляться ...
для достижения этого следует употреблять какие
угодно средства, только не искусства.

Е. Б. Вахтангов

В данную главу вошли материалы Художественного совета Театра им. Евг. Вахтангова того периода, когда Ю. П. Любимов являлся его деятельным участником.

Тексты протоколов даны с сильными сокращениями. Они объемны и их полная публикация составила бы весьма солидное самостоятельное издание. В данной книге представлены преимущественно выступления самого Ю. Любимова. Там, где для понимания сути сказанного требуется дополнительная поясняющая информация, приведены цитаты из выступлений других участников обсуждений или сделаны сноски.

Несколько протоколов приведены целиком, например, первый протокол, касающийся реорганизации Художественной коллегии Театра им. Вахтангова в Художественный совет. В текстах приведенных полностью протоколов, в части, непосредственно касающейся Ю. П. Любимова, жирным шрифтом выделены его фамилия или несколько строк.

«Шапки» самих протоколов — номер, дата, перечень присутствовавших и повестка заседания воспроизведены полностью и соответствуют написанию в оригинале. Повестки дня дают представление о проблематике, обсуждавшейся на совещаниях, о скрупулезности творческой работы театра и по-своему, не меньше, чем рецензии, передают дух времени.

Технические пропуски текста, допущенные в машинописных оригиналах, восстановлены по смыслу и отмечены угловыми скобками < >. В остальном орфография и пунктуация подлинника максимально сохранена.

Художественный совет Театра им. Е. Б. Вахтангова рассматривал широкий спектр творческих вопросов — начиная с непосредственного обсуждения спектаклей на всех стадиях работы — от пьесы и макета декорации до генерального прогона и ввода новых исполнителей в давно идущие постановки — и заканчивая внутренними проблемами театра. В тех случаях, когда обсуждение касалось сугубо «домашних» тем, например, персональной

нетворческой критики и дисциплинарных взысканий конкретным артистам, фамилии обсуждавшихся из этических соображений не приводятся и обозначены инициалом.

Художественный совет Театра им. Евг. Вахтангова подразделялся на три секции: Литературно-репертуарную, Режиссерско-методологическую и Актерскую. Как следует из внутренних документов театра, Ю. П. Любимов входил в Художественный совет в качестве одного из участников Режиссерско-методологической секции. Что повлияло на его «специализацию» в Худсовете? Уже проявившая себя потребность заниматься режиссурой, о которой коллеги знали и решили таким способом эту потребность поддержать? Было ли то его личное пожелание? В протоколах этот нюанс не отражен. Но его выступления содержат очевидно режиссерский взгляд и режиссерские интонации. Высказывания неизменно независимы, все более энергичны по мере накопления опыта работы в Худсовете, и как правило касаются общего решения, сценографии, динамики действия, ритмического рисунка, актерского ансамбля в целом — тех аспектов спектакля, которые относятся к сфере ответственности постановщика.

Он часто поднимал проблемы организации творческого процесса, занятости актеров, давал предложения по распределению ролей и актерской нагрузке, рекомендовал актеров на роли. Лидер проявлялся в нем и тогда. И тогда же начал определяться круг его методологических интересов: сценография, свет, пластическое решение спектакля, музыкальное оформление, требования к актерскому ремеслу — то, что он, в соответствии со своими художественными воззрениями, практически реализовал впоследствии в Театре на Таганке.

По сохранившимся стенограммам прослеживаются и его сценические вкусы. Например, говоря о спектакле «Седая девушка», он, с радостью от удачной и органичной для стилистики спектакля находки, отмечает прием прямого обращения в зал: «Это наивно, но необычайно доходчиво». И даже рекомендует «сохранить этот прием» в одной из конкретных сцен. В другой постановке этот прием Любимов раскритиковал, как разрушающий «достоверность». Брехтовский зонг — «народная песня больших городов», по определению самого Брехта — с его открытым посланием в зал, вскоре станет одной из главных красок его собственного театра.

Протоколы Худсоветов Театра им. Евг. Вахтангова сохранили часть большой, предварявшей его деятельность, как постановщика, «жизни в искусстве». Эта прямая речь, дошедшая до нас сквозь годы, помогает пониманию поэтики театра Любимова-режиссера. В этом смысле этот впервые публикуемый материал бесценен для исследователей.

1951

**ПРОТОКОЛ № 1
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
29 января 1951 года**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Ф. П. Бондаренко (председатель), Р. Н. Симонов, А. Л. Абрикосов, А. И. Борисов, М. С. Державин, Б. Е. Захава, С. В. Лукьянов, Ю. П. Любимов, А. А. Орочко, И. М. Рапопорт, В. Ф. Рындин, И. М. Толчанов, Л. В. Целиковская (члены совета), И. И. Спектор, А. А. Емельянов, И. П. Прибыльская (секретарь)

СЛУШАЛИ:

О реорганизации Художественной Коллегии Государственного театра имени Евг. Вахтангова в Художественный совет.

ПОСТАНОВИЛИ:

1. Поручить комиссии в составе Б. Е. Захава, И. И. Спектора, С. В. Лукьянова и Ю. П. Любимова пересмотреть «Положение о Художественной Коллегии» и к 5 февраля 1951 г. представить проект «Положения о Художественном Совете» (Организация работы возлагается на И. И. Спектора)
2. Утвердить внутри Художественного Совета три секции:
 - а) литературно-репертуарную
 - б) режиссерско-методологическую
 - в) актерскую
3. Утвердить в качестве руководителей секций:
 - а) литературно-репертуарной — Ф. П. Бондаренко (кандидатура принята единогласно)
 - б) режиссерско-методологической — Б. Е. Захава (кандидатура принята единогласно)
 - в) актерской — И. М. Толчанов (кандидатура принята единогласно)
4. Поручить руководителям секций к 7 февраля 1951 г. представить составы и планы работы секций
5. Поручить секретарю Художественного Совета объявить дополнительную запись творческого состава театра для работы в секциях
6. Утвердить из числа членов Художественного совета в состав секций:
 - а) литературно-репертуарной — т. т. М. Ф. Астангова, И. М. Рапопорт и Л. В. Целиковскую
 - б) режиссерско-методологической — т. т. Р. Н. Симонова, М. Ф. Астангова, А. И. Борисова, Ю. П. Любимова, В. Ф. Рындина
 - в) актерской — т. т. А. Л. Абрикосова, Е. Г. Алексееву, М. С. Державина, С. В. Лукьянова, А. А. Орочко

7. Созывать заседания Художественного Совета не меньше 2-х раз в месяц по средам с 15–17 час. (для чего по средам репетиционный день устанавливается до 15 часов)

ПРИМЕЧАНИЕ:

Повестка заседаний Художественного Совета подготавливается председателем и членами <Художественного Совета>.

ПРОТОКОЛ № 2
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
от 7 февраля 1951 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Бондаренко, Симонов, Захава, Толчанов, Алексеева, Астангов, Державин, Орочко, Рапопорт, Рындин, Абрикосов, Лукьянов, Борисов, Любимов, Целиковская.

Приглашенные: т. т. Спектор, Емельянов

ПОВЕСТКА ДНЯ:

1. Утверждение положения о Художественном Совете.
2. Утверждение планов и составов секций.
3. Сообщение постановщика спектакля «Необыкновенное лето» тов. Захава Б. Е. и просмотр эскизов.

СЛУШАЛИ:

Утверждение проекта положения о Художественном совете — сообщение тов. Спектора. По проекту положения о Художественном Совете высказались т. т. Астангов, Захава, Бондаренко, Борисов, Абрикосов, Толчанов, Алексеева, Рапопорт, Державин, Любимов, Лукьянов, Спектор.

ПРОТОКОЛ
ЗАСЕДАНИЯ РЕЖИССЕРСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ СЕКЦИИ
от 21/II – 51 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Захава, Любимов, Прибыльская, Колчин, Этуш, Трудлер, Греков, Некрасов, Тимофеев, Пашкова Г., Коровина, Емельянов, Ульянов, Габович, Жариковский, Головина, Малишевский, Коновалова, Борисов, Федоров, Русинова, Синельникова, Блажина.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

1. Установление календарного плана
2. Резолюция Совета училища им. Щукина о наследии К. С. Станиславского

ПОСТАНОВИЛИ:

По вопросу «Наследие Станиславского» и наша творческая практика провести открытые для театра следующие мероприятия:

1. Б. Е. Захава прочтет доклад на тему «Социалистический реализм»
2. Пригласить Абалкина сделать доклад «Станиславский и Вахтангов», в связи с выпуском его книги «Система Станиславского и советский театр»
3. Б. Е. Захава сделает доклад на тему: «Станиславский и творческая практика нашего театра»
4. Р. Н. Симонов сделает доклад на тему: «Творческое наследие Вахтангова и творческая практика нашего театра»

Внутри секции будут сделаны доклады на следующие подтемы, которые включает в себя тема «Станиславский и творческая практика нашего театра».

1. Работа за столом в процессе работы над спектаклем с точки зрения системы Станиславского
 2. Домашняя работа актера над ролью с точки зрения системы Станиславского
 3. Идеальный замысел роли
 4. Метод физических действий
 5. Что такое сценическое общение и как его добиваться
 6. Значение внешнего оформления в драматическом театре: реквизит и его значение на сцене
- Все доклады должны ссылаться на практику нашего театра.

Сроки подготовки к докладам:

- 1 тема — докладчик Этуш — срок 1 месяц
- 2 <тема — докладчик> Колчин — срок 1,5 месяца
- 3 <тема — докладчик> Борисов — срок 2 недели
- 4 <тема — докладчик> Любимов, содокладчик Габович — срок 2,5 месяца
- 5 <тема — докладчик> Коровина — срок 2 месяца
- 6 <тема — докладчик> Рындин, содокладчик Малишевский — срок 3 месяца

ПРОТОКОЛ № 4
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
1 марта 1951 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Бондаренко, Абрикосов, Алексеева, Астангов, Борисов,
Державин, Захава, Любимов, Лукьянов, Орочко, Рындин, Симонов, Целиковская,
Прибыльская, Спектор, Емельянов, Габович, Экимов, Шейнин.

ПОВЕСТКА: Обсуждение прогона спектакля «В середине века»

Любимов: Новый финал, предложенный автором, кажется необходимым. Спектакль может получиться, но сейчас в нем много провалов, нет действенного раскрытия сцен. Действующие

лица в нем не действуют, а декларируют. Например, совершенно непонятым остается, зачем в 1-й картине появляется американский посол — Хмара. Это и не вскрыто и недонесено. Берг у Толчанова получается слишком рациональным, в роли нет линии постепенного «прозревания» Берга. Понравился Гриценко — он конкретен и действенен. Очень убедителен Бубнов.

**ПРОТОКОЛ № 5
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА**

7 марта 1951 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Бондаренко, Абрикосов, Астангов, Алексеева, Борисов, Державин, Захава, Лукьянов, Любимов, Орочко, Рапопорт, Рындин, Толчанов, Целиковская, Спектор, Емельянов, Прибыльская.

ПОВЕСТКА: Обсуждение спектакля «В середине века».

Симонов: Сегодня мы впервые показываем зрителю генеральную репетицию спектакля «В середине века». Это еще не вполне законченная работа. Театр пригласил сегодня на эту репетицию представителей Дома Ученых, чтобы учесть их критику и замечания окончательно завершить работу над спектаклем.

[...]

Любимов: Этуш играет адъютанта при Додде, что неверно, но он поставлен в такое положение отношением к нему Додда. Это надо пересмотреть.

У Елены начиная со 2-й картины должно ощущаться несколько иное отношение к мужу. События не должны проходить мимо Елены.

Очень радостно, что так двинулся Толчанов в роли Берга. Дальше хотелось бы, чтобы поначалу Берг выглядел бы моложе. Дальше хотелось бы видеть физически более сломленного, состарившегося человека, но с окрепшим боевым духом. Хочется видеть Берга человеком, больше погруженным в свое дело, свою работу.

**ПРОТОКОЛ № 8
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА**

19 апреля 1951 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Бондаренко, Алексеева, Борисов, Захава, Лукьянов, Любимов, Орочко, Рапопорт, Рындин, Симонов, Толчанов, Целиковская, Прибыльская.

Из приглашенных: Габович, Граве, Емельянов, Ремизова, Экимов.

ПОВЕСТКА:

1. Обсуждение показа Е. М. Коровиной в роли Ирины Прохоровой («В середине века»)

2. Режиссерское сообщение Р. Н. Симонова о спектакле «В наши дни» А. Софронова.

Захава: Очень не понравилось то, как Коровина показалась в роли Ирины Прохоровой. Б. Е.* говорит, что с самого начала находил неправильным назначение Коровиной на эту роль, так как считает, что она не в материале актрисы. [...]

Любимов: Плохо, что нового исполнителя обычно рабски вводят в созданный ранее рисунок и мизансцены, что очень сковывает нового исполнителя.

[...]

Бондаренко: В связи с отсутствием времени Ф. П.** предлагает режиссерское сообщение Р. Н. Симонова перенести на среду 25 апреля.

Орочко — В каком состоянии наши репертуарные перспективы?

[...]

Любимов: Завтра состоится производственное совещание по репертуарному плану. Мы, Художественный Совет, войдем туда неподготовленными. Как с планом по классике? Ведь так никаких решений по этому вопросу нет. Надо выработать репертуарную перспективу, тогда в театре станет жить веселее.

* Б. Е. — Борис Евгеньевич Захава. Здесь и далее в некоторых протоколах запись выступлений частично дана как прямая речь, от первого лица, частично от третьего.

** Ф. П. — Федор Пименович Бондаренко, директор Театра им. Евг. Вахтангова.

ПРОТОКОЛ № 2

ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

30 ноября 1951 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Бондаренко, Симонов, Рапопорт, Целиковская, Алексеева, Рындин, Любимов, Толчанов, Захава, Орочко, Абрикосов, Борисов, <приглашенные> Спектор, Ремизова, Зилов, Емельянов, Экимов, Горбункова, Щеглов, Ульянов, Шлезингер, Хромушин.

СЛУШАЛИ:

О дисциплине в театре.

Тов. Бондаренко: [...] В стенной газете училища им. Щукина появилась заметка, в которой говорится об отношении актеров к работе на сцене. Указывается на недопустимое отношение и поведение на спектаклях. [...]

(Далее тов. Бондаренко зачитывает фамилии актеров, опоздавших и неявившихся на репетиции и спектакли.)

Все это заставляет нас перейти от административных взысканий к увольнению из театра.

ВЫСКАЗАЛИСЬ:

Тов. Любимов: Очень обидно, что не мы сами, а школьники первые забили тревогу о нетерпимом поведении на спектаклях и репетициях. У нас за последнее время разболтанность ужасная. Актеры исполнители ролей в массовых сценах выходят на сцену незагримированными, как бы отбывают, равнодушные, а иногда и хулиганские выходки, зато идет жизнь за кулисами: домино, анекдоты и т. п.

Чтобы поднять массовые сцены (особенно 4-й акт) в «Сирано де Бержерак» нужно репетировать, так же неблагоприятно и с другими актами. Так же разболтаны массовые сцены и в других спектаклях.

Очень хорошо в маленьких ролях и массовых сценах играют Колчин, Емельянов, Котрелов, Бизюков.

Т. и З. я причисляю к мертвецам. Д. больше склонен к активному хулиганству.

Студенты, к сожалению, не знаю их фамилий, тоже ведут себя неподобающе.

На сцене у нас могут говорить о чем угодно: о нейлонах, платьях, тряпках.

За спектаклями обязательно должен быть глаз авторитетного человека *, чтобы подтянуть спектакли текущего репертуара.

Необходимо провести беседы по цехам, как должен вести себя рабочий на спектаклях. Особенно у нас разболтана осветительная часть, как в художественном отношении, так и с дисциплиной.

Необходимо следить за чистотой на сцене, пыль стоит ужасная.

Предлагаю выработать мероприятия о поднятии творческой и производственной дисциплины в театре.

[...]

На производственное совещание предлагаю выделить человека от Художественного Совета, который бы все хорошо осветил, чтобы совещание не превратилось в сведение личных счетов. Необходимо пересмотреть загрузку артистов, так как идут разговоры, что М. С. Зилов неправильно загружает артистов, некоторых загружает до отказа, а некоторых старается освободить.

[...]

Тов. Спектор: Для подготовки решений Художественного Совета избрать т. т. Толчанова, Любимова, Бондаренко и Симонова. Сообщение на производственном совещании поручить И. М. Толчанову.

* Впоследствии в Театре на Таганке таким «авторитетным глазом», смотрящим ежедневно за каждым спектаклем, станет сам Любимов. А посредником между ним и артистами на сцене станет его легендарный фонарик, для которого он разработал целый язык: быстро мигающий фонарик — «увеличить темп», подсвеченное самому себе ухо — «ничего не слышу», самый грозный знак красный цвет — «очень плохо! ухожу вон из театра!» — (Прим. авт.)

ПРОТОКОЛ № 4
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
21 декабря 1951 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Бондаренко, Абрикосов, Борисов, Захава, Лукьянов,
Любимов, Орочко, Рапопорт, Рындин, Толчанов, Целиковская.

А так же: Спектор, Ремизова, Емельянов, Прибыльская, С. Е. Вахтангов, т. Голиков.

ПОВЕСТКА:

1. Обсуждение проекта надгробия Е. Б. Вахтангова на Ново-Девичьем кладбище (автор — архитектор С. Е. Вахтангов)

2. Обсуждение спектакля «Егор Булычов и другие».

Ф. П. Бондаренко предлагает членам Художественного Совета высказать свои впечатления по поводу просмотренного только что надгробия (проекта) Е. Б. Вахтангову (автор — С. Е. Вахтангов)

[...]

Ю. П. Любимов: Нравится лаконизм и простота памятника. Нравится и то, что использованы только два цвета — черный и белый.

Кажется лишним, говорит Ю. П. * овал, в который заключен барельеф.

* Ю. П. — Юрий Петрович Любимов.

1952 год

ПРОТОКОЛ № 6
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
от 5 марта 1952 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Бондаренко, Симонов, Абрикосов, Борисов, Лукьянов,
Любимов, Орочко, Рапопорт, Рындин, Толчанов, Целиковская.

А так же: Ремизова, Емельянов, Граве, Газиев А. П., Газиев Ю. А., Мансурова, Шухмина,
Гриценко, Экимов, Зилов, Прибыльская и автор пьесы «В наши дни» А. Софронов.

ПОВЕСТКА: Обсуждение прогона спектакля «В наши дни».

И. М. Рапопорт: Трудно после одного просмотра собрать и проанализировать все впечатления. [...] ...ощущение от спектакля несколько смутное. Не все в нем достаточно понятно. Непонятно, что по линии сюжетной является главным.

[...]

Любимов: Пьеса начинается с очень сильного момента — задание Правительства, задание товарища Сталина. Для выполнения этого задания секретарь Обкома сам делает «глубокую разведку» и руководит людьми, руководит выполнением этого задания.

Сейчас мало оценивается <в спектакле> это событие — звонок товарища Сталина и его задание, хотя на выполнение его в дальнейшем направлено все действие пьесы, и именно это и является в пьесе главным.

Очень серьезен Абрикосов, веришь его заинтересованности делом, его заботам и волнениям.

Недожат конфликт Ведерникова и Барабанова.

Гриценко понравился в части личных отношений, но по линии служебной, деловой не все <в роли> достаточно развито.

Очень понравились девушки в МТС — все они живые и заразительные.

Спектакль сам же <в целом> звучит, как зарисовки жизни, отдельные сцены. Необходимо вытянуть основной <сюжетный> стержень, а стержень этот — задание Правительства и как оно реализуется.

Очень понравилась Андреева.

У Лукьянова — Бакшина ряд людей проходит мимо него, что совершенно недопустимо.

ПРОТОКОЛ № 6-а

ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

15 марта 1952 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Т. Т. Бондаренко, Симонов, Борисов, Лукьянов,
Целиковская, Любимов, Рапопорт, Рындин, Захава.

Приглаш<енные>: т. т. Емельянов, Газиев, Жуковская, Яновски и др. члены труппы.

СЛУШАЛИ:

Пьесу «Новые времена» Г. Мдивани.

ВЫСТУПАЛИ: т. т. Симонов, Лукьянов, Любимов, Борисов, Газиев, Бондаренко, Рапопорт.

Все выступающие отметили новое решение, найденное автором в современной колхозной теме и удачно написанный образ председателя колхоза Агафонова.

Автору было указано на необходимость доработки ролей Сухова, Зои и Алексея, которые написаны гораздо бледнее роли Агафонова.

[...]

В этом случае, если автор учтет замечания и исправит указанные недочеты, пьеса может представлять интерес для театра.

ПРОТОКОЛ № 7
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
10 апреля 1952 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Симонов Спектор, Борисов, Захава, Любимов, Орочко, Рындин, Целиковская, Абrikосов, Ремизова, Емельянов.
А так же: Габович, Зилов, Прибыльская, Газиев А. П., Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Режиссерское сообщение Б. Е. Захава о пьесе «Испытание» А. Крона. Любимов — говорит, что Борисова обращалась к нему, как председателю молодежной комиссии с тем, что она давно не имела работы.

ПРОТОКОЛ № 10
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
2 июня 1952 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Бондаренко, Орочко, Толчанов, Рапопорт, Рындин, Любимов, Целиковская, Алексеева, Захава, Спектор, Габович, Емельянов, Экимов, Мансурова, Синельникова, Ульянов, Гавезьян, Прибыльская, режиссеры спектакля «Седая девушка» Герасимов, Лиознова, Самсонов, композитор Корчмарев, Алексеева Н. В.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение просмотра спектакля «Седая девушка» Любимов Ю. П.: Спектакль очень понравился. Кажется, что он будет глубоко волновать зрителя. Очень понравился первый акт. Прием обращения актеров в зрительный зал кажется очаровательным, это наивно, но необычайно доходчиво. В сцене «Колючки жгут мне руки» — хотелось бы сохранить этот прием обращения в зрительный зал. У Пашковой очаровательно сочетается форма с внутренней жизнью. Кажется наибольшими актерскими удачами в спектакле надо считать <роли> у Пашковой и Бубнова. Атмосфера, имевшая место вокруг роли Бубнова, не должна в дальнейшем никогда иметь место в нашем театре. Спектакль следует сокращать внутри картин. У Мансуровой (это очень трудная роль) много очень убедительно. Хотелось бы еще уточнить свет в ряде картин. Очень понравилось оформление В. Ф. Рындина, а свет не всегда устраивает, не всегда выгоден для актера. Не убедительна сцена драки мужчин — избивание Му. Следует выверить манеру речи у всех исполнителей.

ПРОТОКОЛ № 2
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
3 декабря 1952 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Бондаренко, Алексеева, Орочко, Рындин, Рапопорт, Ремизова, Целиковская, Любимов, Толчанов, Лукьянов.

Приглашены: т. т. Газиев А. П., Спектор, Борисов, Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА ДНЯ: О репертуарном плане 1952–1953 г. г.

Тов. Любимов: Необходимо решить вопрос о первоочередности выпуска спектаклей. После выпуска «Двух веронцев» или при параллельных репетициях спектакля «Испытание» усилить репетиции спектакля «Потопленные камни»*.

* В репертуарном плане театра на декабрь 1952–1953 г. в работе «Два веронца», «Испытание», «Потопленные камни», «Новые времена». Намечены к постановке комедия С. Михалкова «Раки», «Лес» А. Островского и пьеса А. Ржешевского «Валерий Чкалов», которая «дорабатывается автором и будет в ближайшее время прочитана труппе и обсуждена». Работа шла интенсивно, Б. Е. Захава говорил на заседании о том, что репетиции спектакля «Потопленные камни» надо «перенести на вторую площадку после выпуска спектакля „Два веронца“». Репарка Ю. Любимова касается организационно-производственных трудностей, возникших из-за интенсивного репетиционного процесса. На следующем заседании Худсовета, 11 декабря, тема сроков выпуска спектаклей и планировании параллельной работы над несколькими постановками возникла вновь. (Прим. авт.)

ПРОТОКОЛ № 4
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
11 декабря 1952 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Совета т. т. Бондаренко, Симонов, Алексеева, Рындин, Орочко, Рапопорт, Захава, Толчанов, Лукьянов, Целиковская, Любимов.

Приглашенные: т. т. Газиев А. П., Габович, Ремизова, Спектор, Экимов, Зилов, Емельянов.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Распределение ролей в пьесе С. В. Михалкова «Раки».

Тов. Любимов: «Раки» в конце января выйти не могут, поэтому первым должно выйти «Испытание». По составу спектакля: я согласен с Б. Е. Захавой, я тоже не вижу в роли Лопухова Кольцова, нет у него лопуховской фактуры. Я вижу в этой роли Шухмина*. И по-человечески, он сейчас в критическом положении. И, по-моему, если бы ему дать большую работу, он бросил бы пить. В. Г. Кольцова я вижу в роли Уклейкина.

* Через несколько лет, в сезон 1958/59 года, Б. М. Шухмин сыграет в спектакле Ю. Любимова «Много ли человеку надо?!» по пьесе А. Галича. Это будет роль товарища Седельникова.

1953 год

ПРОТОКОЛ № 10 ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

12 февраля 1953 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Бондаренко, Симонов, Орочко, Алексева, Захава, Лукьянов, Толчанов, Абrikосов, Рындин, Любимов, Борисов, Рапопорт.
Приглашенные: т. т. Спектор, Крон, Газиев Ю. А., Экимов, Зилов, Симонов, Газиев А. П.

СЛУШАЛИ: Обсуждение прогона спектакля «Испытание».

Тов. Любимов: Пьесу читал два раза, хорошо ее знаю. Вчера читал тов. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» * и меня очень порадовало, что в пьесе поднимаются эти проблемы. Верно сделал театр, взяв эту пьесу **. И нам нужно очень серьезно и продуманно обсудить прогон.

Первая картина мне нравится. В ней играют конкретно, доходчиво. Мне бы хотелось, чтобы Нехлопченко ** здоровалась, а то получается как-то невежливо.

Плохие шумы, Шаляпин звучит скверно.

Вторая картина «Кафе» — согласен с Р. Н. Симоновым относительно оформления ***.

Гриценко в [сцене] кафе понравился.

Считаю, что эту сцену надо ужать.

Сцена на даче — женская, о книге — бездейственная и непонятно все происходящее.

Осенев ****, как образ, меня не устраивает. Ссора Частухина с Плотовщиковым ***** — непонятно поведение Частухина. Нет у Осенева зерна, нет образа, а поэтому эта картина не звучит, ее надо дорабатывать.

Четвертая картина мне понравилась и понравилась Мансурова в сц<ене> с передачей записки. Вообще, нужно думать, как ужать картины.

Пятая картина — не выявлено поведение Нехлопченко, нарушается вся композиция.

Абсолютно не нравится финал, нет оптимистического подъема.

Исполнителей разбиваю на две группы:

Нравятся мне Толчанов, Покровский, Граве, Малишевский, Астангов, Пашкова и Гриценко.

Правда, мне мешает в некоторых местах излишняя нервозность и «огрызание» Гриценко — это мельчит образ. Хотелось бы, чтобы он постригся.

Малишевский нравится во второй половине.

Толчанов очень понравился, особенно в IV картине.

Астангов мне очень нравится. Я верю в его прошлую жизнь, но он немного монотонен.

Не верю в его отъезд, хотелось бы это выявить почетче.

У Мансуровой нет образа, нужно искать зерно. Сцена с передачей ею записки мне понравилась.

Понравился Яковлев.

Нужно дорабатывать и искать зерно Мансуровой, Нехлопченко, Казанской, Осеневу.

Спектакль нужный.

[...]

Необходимо вынести решение сейчас — снимать или не снимать актеров, тем более, что роли Осенева и Казанской ни актерски, ни режиссерски не решены *****.

<Ю. Любимов> Предлагает голосовать по всем пунктам.

* «Экономические проблемы социализма в СССР» — сборник статей И. Сталина, вышедший в конце 1952 года. Он содержал замечания к проекту нового учебника политэкономии. Читал сборник не только Ю. Любимов, книга была обязательна для чтения, как и все новые материалы партии и правительства. Театр, ставя спектакль на «производственную тему», сверял свою работу со свежими коррективами идеологических доктрин. В стенограмме того же заседания Худсовета зафиксирован следующий текст: «Тов. Борисов — В пьесе делается акцент на 1950 год, но много мыслей в ней перекликается с работой товарища Сталина „Экономические проблемы социализма в СССР“». Ю. Любимов, как следует из текста стенограммы, знакомится с „работой товарища Сталина“ накануне заседания Худсовета». (Примеч. авт.)

** Пьеса «Испытание» вызвала внутри театра сомнения. Первый вариант пьесы поначалу предполагался к постановке во МХАТ, но «подвергся критике» и репетиции в Художественном театре были приостановлены. На заседании Худсовета Театра им. Вахтангова 3 декабря 1952 года Б. Е. Захавя специально отвечал на вопрос о пьесе, которая «может вызвать разочарование»: «...автор в течение полутора лет работал над ней [пьесой] и создал новый вариант, принятый театром. Летом этого года возник вопрос в печати о „личном клейме“, не оправдавший себя на производстве. После чего пьеса была дополнительно переработана при консультации генерального секретаря Союза советских писателей Фадеева. Была обсуждена на партбюро театра». «Личное клеймо» рабочего — одна из форм советского менеджмента качества, один из вариантов трудового отличия победителей социалистического соревнования. (Примеч. авт.)

*** Нехлопченко Н. А. — актриса театра.

**** Р. Н. Симонов: «Во второй картине сварка отвлекает, и картина выглядит несколько сусально — величия города она не передает. Вся первая часть второй картины не слушается, получается минорный ресторан, унылый — не та атмосфера. Не нравится авторский текст в руках рабочего». (Примеч. авт.)

***** Осенев В. И. — актер театра.

***** Частухин, Плотовщиков — персонажи пьесы.

***** На совещании прозвучало предложение заменить двух исполнителей. В итоге решили «не закрывать возможности работать» обоим актерам, «доработать спектакль, учтя замечания, и показать еще раз Художественному Совету».

ПРОТОКОЛ № 12
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА, СОВМЕСТНО С ПРЕДСТАВИТЕЛЯМИ ЗАВОДА
ИМЕНИ ЛЕНИНА И ПАРТИЙНОГО АКТИВА Р-НА * И ВЫСШЕЙ ПАРТИЙНОЙ ШКОЛЫ
27 февраля 1953 года.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Абрикосов, Симонов, Бондаренко, Захава,
Орочко, Любимов, Рындин, Алексеева, Борисов, Толчанов, Лукьянов.
Приглашенные: т. т. Спектор, Ремизова, Зилов, Газиев Ю. А., Газиев А. П.
От РК КПСС Денисова, партработчики р-на, ВЫСШ<ей>
ПАРТШ<колы> и рабочие завода им. Ленина.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Обсуждение прогона спектакля «Испытание».

Тов. Любимов: Хотелось бы, чтобы недостатки, о которых говорилось, были учтены и исправлены. Необходимо, чтобы все, что происходит в пьесе, было абсолютно четко решено, и тогда единым фронтом выступить в бой.

Спектакль должен быть сокращен, по-моему, не нужна сц<ена> старичка с радиолой.

Я согласен с выступлением тов<арища> Экимова, но хочу еще раз указать, что между Николаем и Анатолием не чувствуется никакой дружбы, а по-моему, на дружбе <эту сюжетную линию> надо акцентировать.

Нет правды в том, что Ц. Л. ** так долго молчала, а потом выступила и сказала, что Николай в этот день не работал. Это нужно переделать.

Женская сцена на даче скучна.

Крик Плотовщикова в 3-й картине нужно выправить.

Не нравится мне последняя сц<ена> Людмилы с Анатолием. Людмила мне кажется какой-то начетчицей, нудной, она мне антипатична.

Необходимо решить, что же делать с Осеневым-Частухиным и Казанской-Венцовой.

Я призываю всех товарищей серьезно подумать, взвесить все, и выходить на показ Комитету только с хорошим качеством.

* Улица Арбат и располагавшийся на ней Театр им. Евг. Вахтангова в советское время относились к Киевскому району г. Москвы, согласно территориального деления города того времени.

** Ц. Л. — Цецилия Львовна Мансурова, актриса театра, исполнительница одной из ролей.

ПРОТОКОЛ № 16
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
11 апреля 1953 года.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Абрикосов, Симонов, Захава, Толчанов, Любимов, Рапопорт, Целиковская, Алексеева, Лукьянов, Орочко, Борисов, Рындин.
Приглашенные: Спектор, Зилов, Габович, Ремизова, Экимов, Лауфер, Мдивани, Пименов, Евсеев, Гусев (Комитет по делам искусств), Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Обсуждение прогона 4-х картин спектакля «Новые времена»

Тов. Любимов (выступает первым — *примеч. авт.*): Наиболее сделана, наиболее жизненна и достоверна Вторая картина. Понравилась актеры т. т. Ульянов, Борисова, Тимофеев. У меня Ульянов в роли Сухова не вызывает тех опасений, которые, высказывала пресса в отношении образа Сухова. Четвертая картина недостаточно глубока, наиболее сырая в спектакле. С. В. Лукьянову нужно целиком уйти в роль, надо, чтобы был еще кто-то в зале <из режиссеров>, чтобы ввести Лукьянова.

ПРОТОКОЛ № 17
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
18 апреля 1953 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Абрикосов, Симонов, Орочко, Алексеева, Рапопорт, Любимов, Толчанов, Целиковская, Рындин, Захава, Борисов, Лукьянов.
Приглашенные: т. т. Спектор, Ремизова, Зилов, Арбузов, Газиев Ю. А., Экимов, Бондаренко, Габович, Мансурова, Русинова, Синельникова.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Обсуждение спектакля «Европейская хроника».

Тов. Любимов: Мне кажется, спектакль может получиться. В Первом акте мало чувствуются события 1936 года — Испания. Я не вижу настоящих столкновений.

А не увидел у Андрея Львовича* — Оге того, что о нем говорится в пьесе, он благодушен. Здесь нет острого столкновения людей, разных взглядов.

Так же и Шихматов — Берстед, его не хотелось бы видеть благодуществующим человеком. Первый акт нужно сделать политически более острым.

Мне кажется, у Шарлюса и Люне** должно как-то проскальзывать, что они соперники в любви и поэтому может быть какое-то недружелюбие со стороны Люне.

Второй акт «Париж» мне понравился, в нем есть дыхание времени, особенно мне понравилась игра Пашковой и Дугина.

Меня немного <в сцене> в ресторане отвлекают танцы.

Очень растянут и скучен Третий акт, <сцена> «кабинет Люне» и особенно <сцена> «берег моря». Здесь нужно что-то поужать и переделать.

Четвертый акт мне понравился, и я не согласен с Елизаветой Георгиевной***. Работа Генераловой очень хорошая. А Шихматова хочется видеть оставшимся в одиночестве.

Об исполнителях. Очень хорошо играет Г. Пашкова и хотелось бы, чтобы по ней равнялись. От Астангова я хотел бы большего. Мне не понравился его парик и костюм. По-моему, он <персонаж> должен быть очень элегантным. В последнем же акте он мне понравился.

Толчанов — <играет> образ очень яркий, но он своей характерностью абсолютно всех режет. Он по манере исполнения совершенно отличен и это меня пугает.

Русланов в последнем акте и <сцене> «берег моря» показался мне убедительным. В Первом же акте он меньше всего понравился и здесь нужно что-то переделать.

Очень понравился Дугин.

Ершова — от нее хотелось бы больше крепости и твердости.

Измайлова — нужно изменить ее внешность <найти грим>, а то она все время <от начала до финала спектакля внешне> одинаковая.

Емельянов — в общем он убедил меня во многом, но хотелось бы видеть поярче его образ, рельефнее хотелось бы увидеть его приход в коммунистическую партию.

* Андрей Львович — А. Л. Абрикосов.

** Шарлюс, Люне — персонажи.

*** Елизавета Георгиевна — Е. Г. Алексеева.

ПРОТОКОЛ № 20

ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

30 апреля 1953 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Худ. Совета: т. т. Абрикосов, Симонов, Орочко, Рындин, Звхава, Любимов, Борисов, Астангов, Толчанов, Алексеева, Целиковская.

Приглашены т. т. Ефимов, Ильинский, Понсова, Ремизова, Спектор, Газиев Ю. А. Бизюков, Габович, Гриценко, Михалков, Экимов, Кольцов, Осенев, Покровский.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Обсуждение прогона пьесы С. Михалкова «Раки».

Тов. Толчанов *: У меня нет уверенности в благополучии <данного> этапа работы. [...] Нет уверенности в том, будет ли смеяться публика. Ключ спектакля неправильный, взяли мотив пляски, а играют в темпе похоронного марша. Играют необыкновенно протяженно, глубокомысленно. Томительное впечатление. На сцене играется не комедия, а другая пьеса, смысл которой ускользает. Все считают сцену Мамочкина с Ленским ** хорошей, а мне она кажется странной, inferнальной. [...] Спектакль небольшой, но кажется бесконечным. [...]

Тов. Любимов: Вижу спектакль в первый раз. В какой-то мере разделяю сомнения Толчанова, не тот ритм и звучание. Сцена Мамочкина <и> Ленского понравилась, смешно, есть жизнь, в этой сцене можно найти ключ к спектаклю. Неверно у Гриценко ***: нет момента, когда он понимает, что Мамочкин для него ясен. Поэтому его фраза «Вы мне теперь понятны» звучит inferнально. Гриценко не воспринимает партнера. А главное в характере Ленского то, что он сразу схватывает, чем и как расположить человека в свою пользу.

Костюм у Ленского ужасен, внешне он какой-то прощелыга. Мне хотелось бы более располагающего вида, увиденный мною Ленский сразу настораживает.

Очень нравится активность Алексеевой — это верный ритм. Но где-то в спектакле все останавливается, может быть, оно происходит потому, что у героев нет деятельности, впечатление, что они безработные. Главная неудача в Ленском, не верю, как он всех обманул.

Хорошо играет Соловьев, у него <у его персонажа на протяжении спектакля> есть рост, в чем-то он прозревает.

Не нравится Липский ****. Уж очень он явен, жалкий подхалим и подпевала, это холуйство. Нет развития образа. По-моему, он должен быть более независим и солиден.

Не нравится Леша ***** — он хамит, жуёт, не в этом дело. Ряд переменных, невыразительных сцен. Очень понравились Андреева и Покровский, особенно в III акте.

В спектакле есть провалы, и тогда становится скучно и неинтересно. Здесь в каждую секунду нужна какая-то жизненная деталь. Нужно еще и еще искать.

* В начале обсуждения выступает автор пьесы С. Михалков и по просьбе М. Астангова читает написанную во время работы театра над спектаклем новую картину и финал.

** Мамочкин, Ленский — персонажи.

*** Н. Гриценко играл роль Ленского.

**** Липский И. К. — актер театра.

***** Леша — персонаж. Его играл М. Ульянов.

ПРОТОКОЛ № 23
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

9 мая 1953 года.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Художественного Совета т. т. Абрикосов, Симонов, Алексеева, Орочко, Захава, Лукьянов, Борисов, Рындин, Любимов, Толчанов.

Приглашенные: т. т. Михалков, Ефимов, Емельянов А., Понсова, Экимов, Ильинский, Спектор, Газиев А. П., Осенев, Газиев Ю. А., Бизюков, Тимофеев, Данчева.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение прогона пьесы С. Михалкова <«Раки»>.

Тов. Толчанов: Есть пьесы, которые могут ставиться и у нас, и за рубежом. Которые могут прозвучать как советские и как антисоветские. Примером может служить «Фронт» Корнейчука, который ставился в оккупированном Харькове под названием «Как они воюют». Решение спектакля определяет его <смысловое> значение. Относительно «Раков» с самого начала мнения разделились. Раньше спектакль имел правильный путь, путь обострения, гротеска. [...]...ключ к советскому решению этой пьесы — обострение. Создавая образы, которые будут вызывать смех, театр создаст обобщенное явление. [...] Создать спектакль. Который органично доносит это обобщение — наша задача, такой спектакль будет восприниматься, как советская сатира. [...] Если же решать спектакль в бытовом плане, то пьеса звучит, как антисоветская, потому что тогда возникает ощущение, что все кругом нас — Лопуховы. Это клевета. [...]

Тов. Михалков: Сегодняшний показ мне понравился. Все решено правильно, играют хорошо. Нужно это закрепить. [...]

Тов. Любимов: Во мнении о спектакле поддерживаю автора, но спора с Толчановым, по моему, нет. Звучит то, что типично.

Очень выправился II акт. Встал на место Гриценко и быстро все наладилось. Ленский, такой, каким мы увидели его сегодня — это характер с прошлым, это живой жулик. Он мог провести лопуховых, не поставив при этом их в глупое положение. Кое-где действие останавливается, например, в I акте. Может, здесь Лопухов должен спешить, он занят. И в III акте есть какие-то провалы. Мне кажется, в III акте Соловьев выходит не в благодушном настроении <как сейчас это играется>, здесь нужно играть позор после провала доклада.

Согласен с высказанным здесь мнением об администраторе Дадыко*.

В I акте Целиковская очень верно входит. И вообще нужно играть побольше событий. Монолог Кольцова об Овечкиной останавливает действие — это искомое место <сбоя ритма>. Этот монолог очень важен, его нужно положить на действие.

Очень понравились Целиковская и Алексеева, у них непрерывная линия действия.

Кольцова не до конца понимаю, он несколько бездейственен, безучастен.

Предлагаю Гриценко после ухода Люции и Кареглазова бросить в корзинку для мусора оставленные ими документы.

Хорошо бы Целиковской при выходе в III акте поддержать платье, чтобы видны были грязные боты.

Не надо Соловьеву говорить в зал. Мне это мешает, [действие] теряет достоверность. Алексеева говорила в зал, и это мне не нравилось. Сейчас она положила слова на действие, стало очень убедительно. О бухгалтере — согласен с автором. <Бухгалтер> Счеткин не так уж пу-глив, нет у нас таких забытых людей.

Относительно Леша. Всё ему у Лопухова надоело, все не нравится, но он очень скромный и тихий парень. И такого тихоню довели до взрыва, до бунта. Сейчас Ульянов мне не нравится: входит развязно, ест, и одел бы я его по-другому, попроще.

* С. Михалков: «Мне не нравится Дадыко, он совсем из другого спектакля, разрушает набранный спектаклем ритм, с его выходом спектакль не продолжается, а как бы начинается».

ПРОТОКОЛ № 24
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
15 мая 1953 года.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: т.т Абрикосов, Любимов, Орочко, Ремизова, Алексеева, Габович, Рындин, Астангов, Рапопорт, Захава, Симонов, Спектор, Газиев А. П., Борисов, Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА: Продолжение обсуждения заявок режиссеров на постановку классических пьес. Тов. Любимов Ю. П.: Эта весна несет массу надежд. Можно по-настоящему говорить о творчестве, о желаниях. Плохо, когда приходится играть то, что не хочется. Нужно горячо поддерживать горячие желания*. От них рождаются настоящие произведения искусства. У нас уже намечаются хорошие товарищеские, творческие отношения друг к другу. Это приведет к расцвету театра. Я считаю нужным приветствовать предложения Захавы**.

«Горе от ума» — вечная пьеса. Дело в качестве спектакля. Будет хороший спектакль, будет и зритель.

Я за «Баню», «Горе от ума» и «Гамлета».

О Чехове: у него всегда есть мысли о будущем***. Хорошо бы сначала поставить «Гамлета», потом «Чайку».

* Режиссеры театра говорили о своих давних замыслах, а актер М. Астангов рассказал о настойчивости «в своем желании попробовать себя в этой единственной, неповторимой, любимой роли Гамлета».

** Б. Захава говорил о давнем замысле поставить «Гамлета» и «Чайку».

*** Ю. Любимов мягко оспорил М. Астангова, сказавшего, обращаясь к Б. Захаве: «Я видел много чеховских спектаклей в разном исполнении, и всегда они производили на меня тягостное впечатление. Я позволю себе сказать, может быть, страшную вещь: драматургия Чехова сейчас не нужна. У него своя, не нужная нам, вредная тенденция: люди обречены, похлопают крыльями и падают — никуда они не полетят. Вспомните сцену Сони и Елены Андреевны, заключительную сцену II акта <„Дяди Вани“>: „Нельзя играть на рояле“. Это „нельзя“ вечное у Чехова, им пронизано все его творчество. Мне трудно говорить это, я понимаю ваше желание ставить „Чайку“. Но нашему зрителю хочется другой пищи. А куда зовет Чехов? Он и сам не знал. Может быть, вы прочтете по-своему, по-новому, тогда я откажусь от своих слов».

ПРОТОКОЛ № 1
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
28 августа 1953 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Симонов Р. Н., Абрикосов А. Л., Захава Б. Е.,
Толчанов И. М., Алексеева Е. Г., Орочко А. А., Целиковская Л. В., Лукьянов С. В.,
Рапопорт И. М., Любимов Ю. П., Борисов А. И., Астангов М. Ф.

Приглашенные: т. т. Ремизова А. И., Габович А. М., Симонов Е. Р., Спектор И. И., Экимов Р. Г.,
Емельянов А. А., Ульянов М. А., Газиев Ю. А., Газиев А. П., Архангельский Р. Д.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Составление репертуарного плана на 1953/54 гг.

Тов. Абрикосов: [...] Вот наш репертуарный план:

1953 год. В конце сентября сдаем спектакль «Новые времена». Был в работе спектакль «Потопленные камни». Руководство театра и партбюро приняло решение этот спектакль снять в связи с международной обстановкой. Нам нужно вместо него выпустить в 1953 г<оду> «Баню». В план этого же года включается возобновление, вернее, коренная переработка спектакля «Сирано де Бержерак».

1954 год. В первой половине должны выпустить три спектакля, во второй — два. <Спектакли 1954 года это> «Чайка», «Ромео и Джульетта», «Золотопромышленники» и две советских пьесы.
[...]

Тов. Любимов: Нужно, чтобы члены Художественного Совета познакомились с этой пьесой*.
[...]

Тов. Абрикосов: Намечая план постановок, нужно подумать и об актере, как его занять. У нас есть прекрасные актеры, их нужно использовать, дать им возможность полнее раскрыть свои таланты. Закономерна и справедлива неудовлетворенность Мансуровой и Орочко, которые давно не играют ничего серьезного.

Тов. Любимов: Мы должны опросить ведущих актеров, узнать, что они хотели бы сыграть.

Тов. Спектор: Этого делать нельзя. Удовлетворить мы сможем лишь немногих, получится скандал. [...]

Тов. Ремизова: Нужно определить, сколько классических пьес должно быть в плане.

Тов. Любимов. Пора кончать с анархией, классика должна ставиться по плану, без всевозможных скачек с препятствиями. Обязательно ставить в срок, который назначен.

[...] Нужно, чтобы режиссеры брали сроки, нужные им для постановки.

* Речь идет о пьесе «Золотопромышленники». (Примеч. авт.)

**ПРОТОКОЛ № <отсутствует>
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
14 сентября 1953 года**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т.т. Абрикосов, Симонов Е. Р. *, Захава, Рапопорт,
Толчанов, Астангов, Алексеева, Любимов, Целиковская, Борисов.

Отсутств<овали>: Орочко и Лукьянов. Приглашенные: Ремизова, Габович,
Симонов Е. Р. Экимов, Зилов, Емельянов, Газиев А. П., Ульянов.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Продолжение «О репертуаре театра» **

Тов. Абрикосов: Я согласен с Р. Н. Симоновым, что Любимову нужно дать основную работу в «Чайке», а Ромео на равных основаниях с Дугиным.

Тов. Рапопорт: Работа на равных правах с несколькими исполнителями очень осложнит работу режиссера. Любимова же я больше вижу в роли Ромео.

Тов. Ремизова: Я не знаю, кто в этих ролях лучше проявит себя, но Треплев очень подходит Любимову ***.

* Видимо, опечатка, и имеется в виду Рубен Николаевич Симонов.

** Двумя днями ранее, 12 сентября 1953 года, состоялся еще один Худсовет, где распределялись роли в спектакли «Золотопромышленники», «Ромео и Джульетта», сказка «Горе-злосчастье». Любимов был назначен на роль Ромео.

*** Высказывания Ю. Любимова на этом Худсовете не приводятся, т. к. носят технический характер, как и у других участников обсуждения, и касаются соответствия намечаемым ролям конкретных актеров. В контексте данного издания заслуживает внимания высказывание Ремизовой, рассмотревшей созвучие Любимова Треплеву: творческую неудовлетворенность, брожение новаторских идей и предчувствие «новых форм», которое, очевидно, все сильнее овладевало Юрием Петровичем. (Примеч. авт.)

ПРОТОКОЛ № (отсутствует)
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМ<ЕНИ> ЕВГ. ВАХТАНГОВА
23 сентября 1953 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. <Художественного> Совета т. т. Симонов Р. Н., Толчанов, Астангов,
Орочко, Алексеева, Рапопорт, Захава, Лукьянов, Любимов, Борисов.
Пришласские Спектор И. И., Емельянов А. А., Габович А. М., Мдивани

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение прогона спектакля «Новые времена»

Тов. Любимов: У Захавы глубокие и верные замечания *, они могут помочь спектаклю.

Мы особенно внимательно должны отнестись к этой пьесе. Вся страна занята сельскохозяйственными вопросами.

«Жаворонки» ** играть сейчас нельзя. Там всё песенки, всё легко.

Сейчас в «Новых временах» тоже многое легко. <Сцену> Ночной разговор нужно пересмотреть.

Я не понимаю образ секретаря, а фигура для спектакля ответственная.

Надо понять, что режиссер <одновременно> играть главную роль и ставить спектакль не может ***. Это сделано неверно. Это ошибка Бондаренко ****. Нужно ставить Лукьянова на место.

Драматургически тоже многое непонятно. Финала нет, всё <сюжетно> не завершилось.

Поведение Каширина водевильно.

У <М. С.> Дадыко — Мухина не может быть 10-летки — это дискредитирует ее <десятилетку>.

Надо сделать стекло — везде так делают *****. <Сцена> Собрание управления — липовое, довесок, оно совершенно не убедительно. Мне нравятся Ульянов и Борисова, но раньше было лучше. Их взаимоотношения хотелось бы сделать строже.

Тимофеев очень понравился, особенно в картине «Библиотека».

Предлагаю с громадным серьезом отнестись к этому спектаклю, обсудить <его> и с политической точки зрения. Верно ли мы откликнулись? Многое в спектакле верно.

Тов. Мдивани Г. Д.: А что делать с теми, кто плохо играет?

Тов. Любимов: Считаю, что нужно проделать большую педагогическую, работу и это должен сделать Захава, который великолепно понимает, как это делать. Лукьянов <пусть> показывает отдельные куски, как режиссер.

Соловьев — очень не подходит <звучание в спектакле этой роли>, но и авторски <из текста пьесы> я не знаю, что это за образ. И с Кашириным: он для меня не живой человек, а литературное произведение. Хотелось бы видеть определеннее Снежницкого. Эти три роли меня очень беспокоят.

* Б. Е. Захава уточнял рисунок некоторых ролей, в частности, М. Ульянова, о необходимости сокращений в 1 акте ради «основной линии» и о том, что в Ночной сцене «свет плохой, все пятнисто, развлекательно, отвлекает. К тому же какая-то южная луна».

** В 1953 году на экраны СССР вышел фильм-комедия киностудии Беларусьфильм «Поют жаворонки» реж. В. Корш-Саблина и К. Санникова по одноименной пьесе Кондрата Крапивы. Действие картины проходило в колхозе. Главные герои, колхозный бригадир Микола и агротехник Настя, собираются пожениться и выбирают, в каком колхозе лучше жить после свадьбы. В финале, после сбора богатого урожая, играют свадьбу. Возможно, этот фильм или одноименную пьесу имел в виду Ю. П. Любимов.

*** «Новые времена» ставил актер С. В. Лукьянов и он же играл главную роль.

**** Ф. П. Бондаренко — директор театра.

***** Вероятно, речь идет о детали оформления.

1954 год

**ПРОТОКОЛ № (отсутствует)
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОС. ТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
29 января 1954 года**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худ. Совета Абрикосов, Симонов Р., Лукьянов, Захава, Алексеева, Толчанов, Рапопорт, Целиковская, Любимов, Ремизова, Габович, Емельянов А., Экимов, Яковлев, Зилов, Газиев А. П., Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА: обсуждение прогона «Перед заходом солнца»

Тов. Любимов: Спектакль растет в верном направлении. Астангов очень правильно играет Третий акт. Хочется, чтобы в Первом акте Астангов был больше озарен Инкен. В Первом акте Целиковская очень хорошо несет второй план: она озарена любовью. Во Втором акте хотелось бы, чтобы мать <Инкен> более жестко говорила с дочерью, чтобы оттенить, сделать контрастнее вторую сцену — объяснения в любви Инкен и Маттиаса. Третий акт хорош. Граве вернее всего играет в Четвертом акте: он скользкий, противный, гадкий человек. В Четвертом акте Астангов рано сдается, и эта ранняя сдача переходит непосредственно в Пятый акт. Пассивность Пятого акта непосредственно вытекает из неверно сыгранного финала Четвертого акта. Из-за Пятого акта спектакль несколько снижается. Необходимо Астангову бороться за своего героя, а пока акт мало действенен.

Борисову нужно забыть о старике <о характерности роли> и больше отдаться внутреннему миру <персонажа>. Разоблачительный образ создает Русинова. Хорошо играют Шихматов, Львова, Бубнов, Парфаньяк.

**ПРОТОКОЛ № (отсутствует)
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОС. ТЕАТРА ИМ. ВАХТАНГОВА
31 марта 1954 года**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худ. Совета Абрикосов, Симонов Р., Лукьянов, Захава, Алексеева,
Толчанов, Рапопорт, Целиковская, Любимов, Борисов.
Приглашенные: т. т. Ремизова, Габович, Емельянов А., Экимов,
Яковлев, Зилов, Газиев А. П., Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Вопрос об иностранном репертуаре.

Тов. Симонов: Нам нужно выбирать пьесы с точки зрения развития нашего репертуара, профиля нашего театра. При благополучии нашего репертуара с точки зрения советской пьесы. Мы сейчас имеем право взять хорошую западно-европейскую пьесу. Мои симпатии склоняются к двум пьесам: финской * и «Мертвой хватке» **. Пьеса финская очень народна, правдива, сочна. Социальный момент решен очень интересно, наивно по жизненной простоте. Голсуорси переключается в своей пьесе с бальзаковскими полотнами.

[...]

Тов. Любимов: Я предпочитаю «Мертвую хватку» финской пьесе, так как в ней выявлен резче социальный конфликт.

* Пьеса Майю Лассила (Lassila), наст имя Алгот Унтола-Тиетявайнен (28.09 1868–21.05.1918), финский писатель и журналист, автор народных комедий из жизни финской деревни. В нашей стране наиболее известным его произведением, благодаря экранизации, является повесть «За спичками».

** «Мертвая хватка» Дж. Голсуорси.

**ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
7 апреля 1954 г.**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Симонов, Орочко, Толчанов, Ремизова,
Астангов, Рапопорт, Захава, Зилов, Экимов, Федоров, Габович, Целиковская,
Мерлинский, Любимов, Смоленский, Ульянов, Коптева, Е. Симонов,
Юон, Композитор **, Лукьянов, Лауфер, Васильева, Кацынский, Яковлев,
Малишевский, Блажина, Борисов, Эйхов, Данчева, Попова, Головина

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Обсуждение прогона «Горя бояться — счастья не видать» *

Любимов: Спектакль на верном пути, он стал лучше. Я следил за реакцией детей — они принимали Горе-Злосчастье *** за бабушку. Сейчас верен и костюм, и грим <Горя-Злосчастья>.

Я бы даже одел <Горе> во что-то серое, тюль и мох на голове.

Меня все-таки волнует адрес, направл<ение> этой сказки <она для детей или для взрослых>. Меня не шокирует, когда вы (Р. Н.) **** пьете *****. Теперь вы правильно оцениваете «горе».

Борисов прав, что дети <маленькие зрители> очень следуют за солдатом и Настей и их судьбой. Почему <в роли Солдата> ключ в сцене с портянками? Потому что здесь ясна привычка к преодолению трудностей.

Нужно дотягивать спектакль. Сейчас он еще не готов.

Музыка меня не удовлетворяет. Свет еще не найден при появлении Горя. Хотелось бы, чтобы дождь и молнии <при появлении Горя> были гуще.

Уход солдата раньше был лучше: в этом было и мужество и... <пропуск текста>.

Смена гостей необходима <не в ней причина затянутости>. Может быть, просто сократить сцену.

Мне очень нравится, как играет Яковлев *****. Но сегодня вы [обращается к Яковлеву — *примеч. авт.*] не выросли, раньше вы больше волновались и плакали.

Царь пусть будет где-то <в некоторых сценах> больше самодур, распояшется и т. д.

Эйхову ***** нужно пересмотреть свое состояние на сцене, а то он просто стоит и говорит текст.

* Сказка С. Я. Маршака. Спектакль «Горя бояться — счастья не видать» впоследствии называли «истинно вахтанговским». Персонажи сказки, обманом, сбывали свалившееся на них Горе-Злосчастье. Только солдат Иван Тарабанов не стал сбывать никому Горе и одолел его. Жизнеутверждающий, искрящийся радостью финал знаменовал освобождение самой жизни от горя и злосчастья. (*Примеч. авт.*)

** Лев Солин.

*** Горе-Злосчастье играли в очередь актрисы В. Попова и Е. Понсова.

**** Рубен Николаевич Симонов. Он играл Царя Дормидонта.

***** Сомнения вызвала сцена «спаивания Горя» Царем Дормидонтом (см. Примечания к следующему Протоколу). Р. Н. Симонов необходимость сцены отстаивал: «Для меня кусок спаивания Горя очень дорогой, это хитрость царя. Эта пьеса очень трудна. Здесь важен прием игры». А. А. Орочко поддержала сцену: «Мне кажется, это переходит границы, этот цирлих-манирлих. Дети наши знают, как пьют. Это ханжество. Я имею право раскупорить бутылку и „спаивать“ горе — это не может быть оскорбительно для театра».

***** Ю. Яковлев играл Заморского королевича.

***** В. Эйхов играл купца Салуяна Капитоновича Поцелуева.

**ПРОТОКОЛ № (не указан)
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
10 апреля 1954 года.**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: т. т. Абрикосов, Симонов, Толчанов, Алексеева,
Лукьянов, Рапопорт, Борисов, Любимов, Целиковская.
Приглашены: т. т. Ремизова, Габович, Симонов Е., Зилов, Экимов,
Емельянов, А. П. Газиев, Ю. А. Газиев, Яковлев

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Пополнение труппы.

Тов. Любимов: У нас труппа сильно перегружена. Мы не в состоянии удовлетворить запросы женской части труппы. Что касается Д., я согласен с Захавой. К. для меня прозвучала с холодком, она не раскрыла нутро. Если мы берем К., которая похожа на Измайлову и Корвину, мы обкрадываем этих актрис. Б. на меня произвела сильное впечатление, она настоящая актриса. <Актер> Ш. * нам не нужен, актеры такого плана у нас есть.

* Актер Ш. был принят в труппу другого театра — московского Театра драмы и комедии под руководством А. К. Плотникова, который через 10 лет стал Театром на Таганке. Ш. проработал на Таганке с Ю. Любимовым сравнительно недолго и ушел. (Примеч. авт.)

**ПРОТОКОЛ № 2
СОВЕЩАНИЯ РЕЖИССУРЫ И РУКОВОДСТВА ТЕАТРА
15 сентября 1954 года**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: т. т. Абрикосов, Симонов Р. Н., Рапопорт, Захава,
Ремизова, Габович, Лукьянов, Прибыльская, Симонов Е. Р., Любимов.

Тов. Абрикосов: [...] А теперь давайте перейдем к основному вопросу* нашего заседания: «Творческий профиль актеров». Товарищ Любимов подготовил материал. У него есть ряд вопросов, которые мы должны обсудить.

Тов. Любимов: Прежде всего такая просьба к режиссерам: когда вы отпускаете с репетиции актеров, необходимо, чтобы об этом знали в репертуарной конторе. Пусть сами актеры приходят и предупреждают. [...]

Я бы хотел поговорить с режиссерами о творческой судьбе наших актеров. Мне кажется, что это со всех точек зрения полезно, так как, вспомнив весь путь актера в театре, сыгранные им роли, мы сможем сейчас яснее представить себе возможности и подумать о будущей работе.

Начну с конкретных фактов.

Недавно у меня был крайне неприятный разговор с Б. Н. Емельяновым. У него очень сложное положение. Он глубоко травмирован <морально>, в театре себя чувствует плохо. Емельянов жаловался мне, никого не обвиняя, что в нашем театре он сам себе кажется бездарностью. Раскрыться по-настоящему он у нас в театре не сумел. А многие говорят о нем, как о талантливом актере. Это я слышал, например, от актеров Молотовского ** театра, где он работал. Вот, Дина Андреевна *** говорила, что он замечательно репетировал «Перед заходом солнца», а в спектакле не интересен.

Емельянов просил меня ответить прямо: стоит ли ему оставаться в театре или лучше уйти, так как у него есть другие предложения.

Я не могу, конечно, сам решать этот вопрос. Поэтому я за такие режиссерские коллегии, где можно было бы подумать об актерах, судьба которых в театре складывается сложно. Ведь очень многие приходят ко мне со своими сомнениями, претензиями и так далее. Может быть, иногда нужно было бы сказать им откровенно какие-то жесткие, но определенные слова. Взять это на себя я не могу.

В отношении молодых актеров нам помогла молодежная комиссия по смотру. В результате сейчас уже начали заниматься движением, голосом ряд актеров, которым, как оказалось, такие занятия необходимы.

А в основном, мне кажется, вопросы, связанные с творческой судьбой актеров в театре, должны обсуждаться на режиссерских коллегиях. В частности, меня сейчас интересует Емельянов. Мне предстоит с ним еще одна встреча, и я бы хотел знать, как с ним разговаривать, что ему сказать: ведь он ждет конкретного ответа.

Тов. Симонов Р. Н. [...] Надо дать ему настоящую работу и по-настоящему проверить, прежде чем приходить к окончательному решению. Дело в том, что в другом театре ему сейчас будет не лучше. А вот для кино он, как будто бы, очень подходит.

[...]

Тов. Любимов: Значит, решим дать ему еще одну работу, чтобы потом обо всем сказать откровенно?

[...]

Нужно учесть еще, что сейчас ему есть куда уйти, а что будет потом — неизвестно.

[...]

Теперь Парфаньяк. Я беру сейчас актеров, с которыми имел беседу и нужно будет в скором времени опять говорить, потому что они ждут ответа.

Парфаньяк в театре семь лет, она сыграла ряд ролей: «Накануне», «Крепость на Волге», в «Кирилле Извекове», в «Миссурийском вальсе», «Седой девушке», «Перед заходом солнца». Получается, что сначала она играла роли лирических героинь, которые последнее время

даются ей все реже. Ее актерские удачи связаны с ролями нового плана: «Перед заходом солнца» — образы отрицательные. Сама же Парфаньяк стремится именно к лирическим героиням и считает, что ей не дают возможности проявить себя по-настоящему. А мне кажется, что режиссура ее в этом амплуа <лирических героинь> не видит.

Тов. Симонов: Здесь надо понять следующее: Парфаньяк — дублер в ролях <лирических> героинь. Она играет такие роли прилично, но сама режиссура ее на эти роли не выдвигает. [...]

Тов. Любимов: Что же получается? Мы обрекаем ее только на дублерство? Это обидно для актрисы и, мне кажется, это не выход. Может быть, повернуть ее в другую сторону и повести по пути характерности?

[...]

Следующий разговор, и гораздо более серьезный — о Дадыко. Его роли: Гаврила в «Макаре Дубрава» (дублировал), старик-рабочий «Первые радости» (дублировал), Ланс «Два веронца» (дублировал), Страшнов «Кирилл Извеков», в «Новых временах», Павлин в «Егоре Булычеве». <Роли разноплановые.> А все-таки Дадыко до сих пор еще непонятен режиссуре и возможности его не ясны.

Дадыко вообще человек странный, он мечется, нервничает. Одно время безумно рвался к Лансу. Дали ему эту роль, но играет он ее плохо, и что хуже — не растет.

[...]

Дальше — Тимофеев. Играл очень во многих спектаклях и хорошие роли: Инсаров <«Накануне» И. Тургенев>, Жан-Вальжан <«Отверженные» В. Гюго>, Рагозин <«Первые радости» и «Кирилл Извеков» К. Федина>, Пропотей <«Егор Булычов и другие» М. Горького>, Протей <«Два веронца»>, Дорн <«Чайка»>, Андрей в «Наши дни», Барканов «Государственный советник». Внешне судьба его в театре сложилась неплохо, но он не работает сейчас в полную меру, разочаровывает (Протей, например). В «Новых временах» хорошо играет, а вот для Дорна — это чувствовалось на репетициях — не хватает интеллекта. Трудно разобраться, куда его вести в дальнейшем.

[...]

Он поразительно спокоен, всем слишком доволен, его самого ничего не волнует и не смущает.

* Первый вопрос касался «указания Министерства культуры о том, что нам нужно по возможности убрать из спектаклей сцены выпивок, пьянства и т.п. Борьба с алкоголизмом, которая ведется сейчас в стране, находит широкое отражение в прессе, это большое политическое дело, мимо которого мы тоже не можем пройти. Часто бывает так, что спектакль, как будто бы удался, <но как будто бы> агитирует за выпивки — так это вкусно получается на сцене. Надо, чтобы режиссеры, совместно с авторами пьесы, подумали бы, как и где можно убрать эти сцены из спектаклей. Я лично считаю, что в „Кандидате партии“ необходимо вымарать сцену, когда секретарь парткома пьет вино — это не нужно показывать». Тема вызвала дискуссию. «Вопрос сложный. Вот, возьмем хотя бы Островского. У него все герои, причем, положительные, пьют: Шмага, Робинзон, Счастливец, Жадов. В „Макаре Дубрава“ другое дело — там

Макар своим поведением агитирует за это. А в „Кандидате партии“ — просто честный домашний банкет, без всякого пьянства». В ответ на эту реплику прозвучало: «Не надо смешивать драматургию прошлого и пьесы о сегодняшнем дне. У Островского герои пьют от неудовлетворенности жизнью. [...] Но отчего должна пить наша сегодняшняя молодежь, какую тоску она заливает вином?». Р. Н. Симонов заметил: «Не всегда такие моменты можно исключить из спектакля. Например, сцена в „Новых временах“, когда Алексей приходит пьяный. Это необходимо, иначе пропадает юмористическая линия образа. Или когда я в „Горя бояться...“ спаиваю Горе-Злосчастье».

** Пермский драматический театр.

*** Дина Андреевна Андреева.

ПРОТОКОЛ № 4
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
13 октября 1954 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худ. Совета т.т. Абрикосов, Симонов, Орочко,
Толчанов, Алексеева, Любимов, Борисов.

Приглашенные: т. т. Спектор, Экимов, Газиев Ю. П., Зилов, Емельянов.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Определение репертуара на 1955 год.

Тов Любимов: Мы не можем не считаться с режиссурой <с ее выбором пьес>. Конечно плохо, что приходится дублировать, что мы не поднимаем темы *. В словах Р. Н.** меня взволновало стремление через «Баню» заявить о театре Вахтангова, о лице театра ***. Но в той ли форме, чтобы можно было осуществить это. Ведь все придется серьезно творчески пересматривать. Что касается советских пьес, то я верю с сценарий Ажаева — очень, очень интересный материал. Через две недели он обещал дать два акта. Пьеса Сагаловича и Фаянса ложная, образы — схоластичные. Верю я в автора Лаврентьева. У Кетлинской **** есть материал для интересного спектакля. Тут еще форма немного довлеет, поэтому характеры должны быть особенно жизненными. Надо еще привлечь к работе с нами Некрасова.

* На заседании прозвучало: «Зам. Министра Каменев сказал, что сейчас на театр Вахтангова возлагаются большие надежды, что мы можем выйти в передовые. Но т. Каменева разочаровал наш репертуарный план. Очень уж мы повторяем другие театры: „Баня“ прошла в театре Сатиры, „Ромео и Джульетта“ — у Охлопкова <в театре Маяковского> и ставит театр Ленинского комсомола. Почему театр перестает быть глашатаем нового в искусстве — в отношении и современной, и прошлой драматургии? [...] Каменев сказал, что „Гамлета“ нужно ставить — театр должен реабилитировать себя за прошлую постановку. Было бы желательно закрепить „Бориса Годунова“ и „Горе от ума“. Вопрос же о „Бане“, по-моему, надо обсудить».

** Р. Н. Симонов.

*** Р. Н. Симонов о «Бане»: «Мне кажется, что все-таки это настоящая вахтанговская пьеса, на материале которой можно поставить проблему об искусстве Вахтангова-режиссера сегодня. Я уверен, что Вахтангов поставил бы сегодня и „Баню“».

**** Вера Казимировна Кетлинская, комедия «Да, вот она любовь!»

ПРОТОКОЛ № 7
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
23 октября 1954 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: т.т. Абрикосов, Симонов Р. Н., Захава, Лукьянов, Любимов,
Борисов, Толчанов.

Приглашенные: т.т. Мансурова, Шихматов, Спектор,
Ахвледиани, Зилов, Экимов, Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение просмотра спектакля «Человек с ружьем»*.

Тов. Любимов: Меня поражает четкость, точность в разработке ролей. Но из новых исполнителей полностью сливается со старыми один Граве.

У Гриценко, на мой взгляд, не хватает юмора.

Надо продолжить работу с Добронравовой**. Она в первый раз на сцене и сейчас образ еще не решен. Получается гимнастка вместо горничной.

С большим блеском, в более быстром ритме должна идти пантомима. Мне кажется, что обязательно нужно продолжать работу с Покровским.

Плотников** — вырос: стал мягче, человечнее, но хотелось бы больше остроты, действенности, не разработана смена ритмов.

* Возобновление спектакля 1937 года с новым составом исполнителей.

** Речь идет о вводе на роль Катерины, сестры Шадрина. Первой исполнительницей в редакции 1937 года была Н. Русинова.

*** Н. С. Плотников играл Ленина.

ПРОТОКОЛ № 8
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
29 октября 1954 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худ. Совета т.т. Абрикосов, Симонов Р. Н., Захава, Лукьянов,
Рапопорт, Орочко, Астангов, Любимов, Борисов, Толчанов

Приглашены: т.т. Газиев Ю. А., Лауфер, Немеровский

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение просмотра спектакля «Человек с ружьем»

Тов. Симонов: [...] Для меня краска Добронравовой дорожке, чем игра Нины Павловны: она дает спектаклю настоящую свежесть. Я хочу, чтобы ответственные спектакли сыграла Добронравова.

Тов. Любимов: Я считаю, если Русинова может играть эту роль, то надо ей играть первой, так как она исполнительница первого спектакля. Иначе получится нетактично. Конечно, если она может играть эту роль.

Тов. Абрикосов: Этот вопрос мы еще обсудим с Рубен Николаевичем.

ПРОТОКОЛ № 10

ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

18 ноября 1954 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета Абрикосов, Симонов Р. Н.,
Алексеева, Рапопорт, Орочко, Любимов..

Приглашенные: т. т. Ремизова, Лауфер, Зилов.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение показа Покровского в роли Ленина (в сп. «Человек с ружьем»)

Тов. Любимов: Меня сейчас, как и раньше, Покровский убеждает. Он обаятелен, интеллигентен, у него есть нужная резкость. Но речь иногда получается слишком торопливой, а самое большое замечание — пластика. Нужно ходить, говорить как-то шире, значительнее.

Необходимо поправить грим, парик. В общем, мое мнение — он должен играть эту роль.

ПРОТОКОЛ № 11

ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА.

8 декабря 1954 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Абрикосов, Симонов, Захава, Толчанов,
Астангов, Рапопорт, Алексеева, Любимов, Борисов.

Отсутств. Орочко — больна, Лукьянов — игр. спект., Целиковская — на съемке. Приглаш.:
Ремизова, Габович, Спектор, Зилов, Яковлев, Емельянов, Газиев А. П., Газиев Ю. А.

<Повестка дня не обозначена>

Тов. Любимов Ю. П.: Якут актер хороший. Но мне хотелось бы поставить вопрос о целесообразности принятия в труппу актера, ввиду неимоверной раздутости труппы. Не повторит ли он актерски <по амплу> то, что у нас актерски уже есть?

[...]

Тов. Симонов Р. Н. Театру нужно иметь резерв. Мы ощущаем его отсутствие. Иногда один актер решает судьбу спектакля. Если Якут смог сыграть Пушкина, не вызвав протеста, значит, это большая творческая индивидуальность.

[...]

Тов. Любимов Ю. П. Нужно решить вопрос со Шлезингером — может ли он играть в «Шуме»?

Тов. Захава Б. Е. Считаю, что лишать Шлезингера возможности играть в «Шуме» нет основания.

ПРОТОКОЛ № 12
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА.

29 декабря 1954 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета Абрикосов, Симонов, Толчанов,
Лукьянов, Алексеева, Захава, Любимов, Целиковская, Экимов

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение эскизов «На золотом дне»

Тов. Любимов: Мы, на поводу у жизни, вводим <дублеров> только тогда, когда заболевает исполнитель. А у нас почти полтруппы никак не используется*.

Говорит о загруженности труппы. Остался ряд актрис, ни в одном спектакле не занятых. В связи с этим предлагаю кандидатуру Никитиной на роль Фосфорической женщины**.

Казанская у нас тоже без работы, это <планы> на полтора года.

Состав «Бани» <кандидатуры> окончательные: <роль> Ундердот — Васильева. Казанская на равных правах. Поля — Гунченко.

Предложить Г. Е. Сергеевой показаться в роли Клотильды в «Перед заходом солнца».

У нас в труппе 39 женщин. Мы не сможем загрузить их. Нужно решиться на кардинальные меры.

Ролей у нас не имеют: Шухмина, Пешкова, Ясюнинская, Генералова, Султанова, Сергеева, Берсенева, Тумская, Данилович. Головина и Меньшова — заняты во втором составе.

Я бы предложил сделать <в спектаклях> вспомогательный состав.

Тов. Спектор: Любимов правильно поднял наболевший вопрос, но он его не подготовил. Чтобы не было склоки, нужно это как следует продумать. Есть люди, о которых стоит думать, но есть люди, которые лишние в труппе.

* Как зав. труппой Ю. Любимов настойчиво поднимает на каждом заседании проблему актерской занятости и профессиональной судьбы конкретных артистов. В начале заседания возник вопрос вторых составов в спектаклях. На что сразу же последовала реплика Любимова.

** Персонаж «Бани» В. Маяковского.

1955 год

**ПРОТОКОЛ № 13
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
19 января 1955 года**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Симонов, Захава, Рапопорт, Алексева,
Астангов, Любимов, Орочко, Толчанов, Борисов.

Отсутствовали по болезни: т. т. Абрикосов, Лукьянов, Целиковская.

Приглашенные: т. т. Спектор, Экимов, Габович, Ремизова, Рындин,
Газиев Ю. А., Симонов Е. Р., Газиев А. П., Емельянов, Зилов, Осенев,
Пашкова Г., Граве, Газезьян, Снежицкий, Русланов, Пажитнов,
Жуковская, Мерлинский, Лауданская, Ясюнинская, Луцикович.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

1. Просмотр эскизов Рындина В. Ф. к спектаклю «Ромео и Джульетта».
2. Выбор пьесы для выездного спектакля.
3. О создании комиссии по подготовке проекта организации филиала театра.

[...]

СЛУШАЛИ: О создании комиссии по подготовке проекта организации филиала театра.

Тов. Симонов Р. Н.: На заседании Коллегии Министерства культуры нам предложили филиал театра. Нужно избрать комиссию по организации. Речь идет не просто о создании второй сценической площадки, а о молодежном театре-студии.

ПОСТАНОВИЛИ: Избрать комиссию в составе:

тов. СИМОНОВ Р. Н.

тов. СПЕКТОР И. И.

тов. ЗАХАВА Б. Е.

тов. ЛЮБИМОВ Ю. П.

ПРОТОКОЛ № 15
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
12 февраля 1955 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета Абрикосов, Захава, Толчанов, Орочко, Алексеева, Рапопорт, Астангов, Любимов, Борисов, автор <пьесы> <В. В.>Лаврентьев.

Больны: т. т. Симонов, Лукьянов.

Приглашенные т. т. Габович, Ремизова, Рабинович, Экимов, Спектор, Прибыльская, Русинова, Федоров, Зилов, Газиев А. П., Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА: Обсуждение прогона спектакля «Светлая».

Тов. Любимов: Во многих местах пьеса выше, чем то, что мы видели во многих местах в спектакле. В первой половине пьесы по линии поведения <характер> кажется неверным у Абрикосова, «шишковатости» в характере не видно. Кажется, что в 1-й картине ему отчетливее следует играть то, что он надеется и хочет уйти на фронт, а вовсе не продолжать работу <в тылу>. Нет у Абрикосова и слома в картине, <где идет текст> «меня теперь и связанным отсюда не увезут». Ключом к зерну образа <мне> кажется его сцена с Этушем (Гамлет). Он <персонаж Абрикосова> целиком бесхитростная натура, за что и получает шишки.

В отрицательных ролях актерам легче выявить характер. А положительным персонажам <надо> не бояться больше выявлять характеры.

У Борисовой образ очень сложный и трудный, но у актрисы он <обрыв текста, нет 2-й страницы>

ПРОТОКОЛ № 16
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
19 февраля 1955 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Абрикосов, Симонов Р. Н., Захава, Толчанов, Алексеева Е. Г., Орочко, Любимов, Борисов.

Отсутствовали: Астангов (игр. Спектакль), Лукьянов, Рапопорт (больны), Целиковская (неизв.)

Приглашенные: т. т. Ремизова, Габович, Симонов Е. Р., Спектор, Зилов, Экимов, Федоров, Емельянов, Газиев Ю. А., Газиев А. П.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

1. Подготовка к выпуску спектакля «Светлая» и сроки выпуска спектакля.
2. О постановке пьесы Кетлинской «Да, вот она любовь!»

Тов. Любимов: Спектакль должен быть выпущен, это советская пьеса. Драматургический материал вполне приемлемый, автора нельзя обвинять в пошлости и фальши *. Спектакль

должен быть выпущенным, а не быть отложенным или, как тут говорили, снят вообще. Рубен Николаевич не слышал выступлений прошлого Художественного Совета. А на нем говорили, что спектакль в 1-й части, т.е. в трех первых картинах, режиссерский замысел не выявлен. У всех членов Художественного Совета была тревога, что спектакль в 1-й части скучен, а за вторую половину были все спокойны. Говорили, что начиная с <сцены> «Чайной» спектакль раскатывается и становится интересным. Абрикосову, я тоже считаю, надо помочь точнее выявить характер <персонажа>, уяснить свое сценическое поведение. А. Л.** Надо помочь педагогически.

* Р. Н. Симонов: «...в 6-й картине, которая всем понравилась, а мне кажется, в ней есть пошлость, в сцене приезда к Лубенцову беременной жены, ее роды за стеной. Эту сцену трудно поставить, чтобы избежать пошлости».

** А. Л. — Андрей Львович Абрикосов.

ПРОТОКОЛ № 17
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
23 февраля 1955 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т.т. Абрикосов, Симонов Р. Н., Захава, Толчанов, Рапопорт, Алексеева, Орочко, Целиковская, Любимов, Борисов.

Отсутств<овали> по болезни: Лукьянов, Астангов.

Приглашенные: т. т. Ремизова, Спектор, Экимов, Газиев Ю. А., Газиев А. П.

ПОВЕСТКА ДНЯ: О включении в репертуар театра постановки инсценировки «Господа Головлевы» по одноименному роману Салтыкова-Щедрина.

Тов. Любимов: Я читал инсценировку и согласен с Ремизовой, что нельзя исказить произведение Салтыкова-Щедрина, внося светлые положительные характеры *. Это значит заранее потерпеть полную неудачу. Это не так страшно и мрачно звучит и так, без положительных акцентов сегодня, так как наш советский зритель сам вносит свои коррективы. А с другой стороны, эта страшная картина бичует пережитки прошлого. Театр должен показывать такие классические пьесы. Но, конечно, необходимо переработать инсценировку.

* На заседании прозвучало, что «сейчас инсценировка не звучит», поскольку в произведении Салтыкова-Щедрина «страшная беспросветность, на протяжении спектакля 8 смертей» и «если воплотить с полной мерой актерского дарования характеры, образы, то это будет удручающее и страшное сценическое произведение». Так же было сказано: «Говорили, что роман будут перерабатывать, что в инсценировку войдут образы и положения из других произведений Салтыкова-Щедрина». (Примеч. авт.)

ПРОТОКОЛ № 19
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМЕ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
5 марта 1955 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Абрикосов, Симонов, Захава, Толчанов, Рапопорт, Алексеева, Орочко, Лукьянов, Любимов, Борисов, Целиковская, Астангов — болен.

Приглашенные: т. т. Ремизова, Габович, Лаврентьев, Экимов, Газиев А. П.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение Художественным Советом постановки пьесы «Светлая».

Тов. Любимов: Автор пьесы и А. М. Габович должны сказать, с чем они согласны и против чего принципиально возражают. Это необходимо, чтобы решить все организационные и творческие вопросы. Первый прогон мне показал, что первая половина очень скучна и спектакль может развернуться во второй части.

Второй прогон меня актерски удовлетворил. Л. Пашкова, Шухмин, Колчин, Борисова <хороши>, а вот образ Лубенцова, каким его делает Этуш, вызывает целый ряд опасений. Автор написал не такой образ, каким он стал на сцене, ведь даже из слов Илюхина Лубенцов — слизняк, ничтожество, с которым не страшна борьба. А на сцене он матерый, сильный, сознательный негодяй, который сам может всех победить. Вот почему так ничего непонятно в его поведении, и в поведении всех действующих лиц <по отношению> к нему. Текст, содержание образа — одно, игра, исполнение его Этушем — совсем другого характера.

Аня тоже дана не в развитии ее характера, как тут уже говорили, <а> одной краской.

Илюхин недостаточно страстен, а отсюда — скучен. Я согласен, что пьеса делится на две части. Вторая часть мне нравится, а первая часть затянута. А схема спектакля дает возможность быть спектаклю стремительным. Сокращать надо внутри сцен. Никитина * (Татьяна Васильевна**) тоже, трактуя образ, дает его однопланово, одной краской. Взаимоотношения Илюхина и Татьяны Васильевны должны быть острыми, Илюхин должен убедительней играть свое состояние, что его место на фронте. Встреча с Лубенцовым ему тоже важна, как надежда на отъезд на фронт. Но, убедившись, что он нужен, он начинает работать, как зверь, сметая со своего пути все помехи.

Парфаньяк-Марина тоже не до конца раскрывает суть этого образа. Перед нами легкомысленная девчонка, а ведь это не совсем так. Наверное, те разочарования, которые ее постигли, должны сделать <ее> серьезнее в конце пьесы.

Русинова играет совсем не то, что ей нужно делать. Она должна быть простой русской женщиной, способной и переживать, и страдать, и устывать, а в спектакле это аллегорическая фигура, символ.

Мне кажется, что у автора он <этот образ> иной — проще, человечней, а не так, как его трактует Александр Маркович *** и Русинова.

[...]

Надо сделать убедительнее реку, больше, мощнее ****.

* Нина Ильинична Никитина — актриса.

** Татьяна Васильевна — персонаж пьесы «Светлая».

*** Александр Маркович Габович — режиссер спектакля.

**** Речь идет о декорации.

ПРОТОКОЛ № 21
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
25 марта 1955 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: члены Худож. Совета т. т. Абрикосов, Симонов, Захава, Толчанов, Астангов, Алексеева, Орочко, Лукьянов, Рапопорт, Любимов, Борисов, Целиковская.

Приглашены: т. т. Ремизова, Габович, Спектор, Экимов, Емельянов, Федоров, Симонов Е. Р.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Заявление тов. Лукьянова С. В.*

СЛУШАЛИ:

Рассматривается заявление т. Лукьянова С. В. об уходе его из театра в связи с переходом его в театр Киноактера.

Тов. Любимов Ю. П.: Я думаю, что если Лукьянов С. В. не хочет работать в театре, то задерживать его нет такого права. Мы не можем насиловать его волю, да этого и не следует делать. Можно только откровенно, творчески [с творческой стороны] вскрыть причину, отчего это произошло. Можно со всей прямотой поговорить о причинах, если таковые имеются, породивших такой факт, если же таковых причин нет, если решение т<оварища> Лукьянова есть результат соображений самого Лукьянова о том, где он сможет лучше воплотить свой творческий потенциал и <ради этого> он счел нужным уйти из театра, то вольному воля. И задерживать его, а тем более уговаривать остаться — не следует.

* Сергей Владимирович Лукьянов хорошо знаком широкому зрителю по роли председателя колхоза Гордей Гордеича Ворона в фильме И. Пырьева «Кубанские казаки». Его дочь Татьяна Лукьянова играла в Театре на Таганке у Ю. Любимова.

**ПРОТОКОЛ ЧИТКИ И ОБСУЖДЕНИЯ ПЬЕСЫ <З.Е> ГЕРДТА И <М. Г.> ЛЬВОВСКОГО
«ПОЦЕЛУЙ ФЕИ» * НА ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕТЕ**

Апрель 1955 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т.т. Абрикосов, Симонов, Рапопорт, Целиковская, Орочко, Алексеева, Толчанов, Любимов, Борисов, Захава, Астангов.

Приглашенные: т.т. Ремизова, Экимов, Газиев А. П., Газиев Ю. А.,
Попова, Гунченко, Симонов Е. Р., Русланов, Русинова, Рабинович,
Дунц, Греков, Колчин, Габович, Гриценко, Емельянов.

Тов. Гердт читает пьесу.

Тов. Любимов: Мне пьеса очень понравилась и мне кажется, что театр должен ставить эту пьесу. Я думаю, что именно т-р Вахтангова сможет ее поставить интересно. В ней и публицистика, <и> лирика, <и> сатира. Она злободневна в хорошем смысле. Как говорил Маяковский, «злободневность — социальный заказ». Я согласен с Р. Н. Симоновым, что самая непонятная и неинтересная сцена на фабрике. Но несмотря на недостатки пьесы ее достоинства столь значительны, что театр вместе с авторами доработают отдельные картины и смогут добиться блестящих результатов, поэтому ставить эту пьесу надо нашему театру. Мое предложение: прочитать пьесу труппе театра.

* «Поцелуй феи» З. Гердта и М. Львовского — водевиль-сказка в стихах. Постановка была осуществлена, в частности, в московском театре Сатиры. Спектакль шел недолго.

**ПРОТОКОЛ № (отсутствует)
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА**

23 мая 1955 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т.т. Абрикосов, Захава, Толчанов,
Любимов, Орочко, Алексеева, Рапопорт, Астангов, Целиковская, Рабинович.
Симонов — болен.

Приглашенные: т.т. Ремизова, Экимов, Спектор, Газиев А. П., Газиев Ю. А.,
Емельянов, Федоров, Осенев, Синельникова, Русланов, Этуш, Русинова,
Плотников, Авхледиани, Данилович, Головина, Кацынский, Львова, Понсова.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение прогона спектакля «На золотом дне».

Тов. Любимов: Сегодня я пережил праздник, когда смотрел этот спектакль. Спектакль интересно сделан режиссерски. Очень хорош художник (особенно 3-й акт).

Очень хорошо играет Борисова. Великолепно <ее героиня> встречается с Василием. Однако она сразу начинает играть результат, это несколько запутывает экспозицию. Ульянов в первом акте тоже играет на результат. Нужно проверить его грим и костюм. Покровский играет очень интересно, действенно, чувствуется огромная биография. Гриценко играет интересно. Есть куски, напоминающие Москвина. Сейчас он очень занят речевой характеристикой, но он отойдет <от нее> и будет играть очень хорошо. Борисова хороша в любовных сценах, но ей не хватает силы бунта. Ненависть к мужу она несколько драматизирует, но не находит силы бунта. Пьеса звучит социально страшно. Поэтому, мне думается, не прав критик из «Театра»*. В нашем спектакле нужно еще больше усилить темные инстинкты <персонажей>.

* Журнал «Театр».

**ПРОТОКОЛ № (отсутствует)
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
30 мая 1955 г.**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: чл. Худож. Совета т. т. Абрикосов, Захава, Толчанов, Астангов, Алексеева, Орочко, Рапопорт, Любимов, Борисов, Целиковская, Рабинович, Ремизова, Габович, Спектор, Экимов, Зилов, Газиев Ю. А., Федоров, Газиев А. П., Емельянов А. А.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение поступивших советских пьес.

Тов. Абрикосов: Сегодня нужно поговорить о советских пьесах. Мы столкнулись с таким явлением, что у нас некому ставить советские пьесы. Вся наша ведущая режиссура занята <постановкой> классиков. Тем более важно <обсудить этот вопрос>, что у нас <новые> пьесы есть — <С. И.> Алешина, <А. Д.> Салынского, <В. И.> Пистоленко и друг<их>.

[...]

Тов. Любимов: Читка с Алешиным прошла неприлично. Мы можем растерять своих авторов. Интересное произведение, несмотря на скользкость темы. В этой пьесе действуют хорошие, честные люди. Эта пьеса привлечет зрителя. Меня смущает, что оправдывается человек, уходящий от семьи.

Я за то, чтобы эту пьесу брать.

**ПРИКАЗ МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ СССР
О СОСТАВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
г. Москва № 1146-к 18 октября 1955 г.**

Утвердить Художественный совет Государственного театра имени Евг. Вахтангова в следующем составе:

1. Абрикосов А. Л. — директор театра, народный артист РСФСР (председатель Совета)
2. Симонов Р. Н. — главный режиссер театра, народный артист СССР (заместитель председателя Совета)
3. Алексеева Е. Г. — народная артистка РСФСР
4. Астангов М. Ф. — народный артист СССР
5. Арбузов А. Н. — драматург, член Союза писателей СССР
6. Борисов А. И. — артист театра
7. Газиев Ю. А. — зав. Литературной частью театра (секретарь Совета)
8. Граве А. К. — артист театра
9. Гриценко Н. О. — заслуженный артист РСФСР
10. Захава Б. Е. — режиссер театра, народный артист РСФСР
11. Любимов Ю. П. — зав. труппой, заслуженный артист РСФСР
12. Мансурова Ц. Л. — народная артистка РСФСР
13. Орочко А. А. — народная артистка РСФСР
14. Осенев В. И. — артист театра
15. Рабинович И. М. — главный художник театра, заслуженный деятель искусств РСФСР
16. Рапопорт И. М. — режиссер театра, заслуженный деятель искусств РСФСР
17. Ремизова А. И. — режиссер театра, заслуженная артистка РСФСР
18. Спектор И. И. — заместитель директора театра
19. Симонов Е. Р. — режиссер театра
20. Толчанов И. М. — народный артист РСФСР
21. Целиковская Л. В. — заслуженная артистка РСФСР
22. Экимов Р. Г. — зав. Постановочной частью театра

Министр культуры СССР Н. Михайлов

ПРОТОКОЛ № 6
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ГОСУДАРСТВЕННОГО
ТЕАТРА ИМЕНИ ВАХТАНГОВА

12 ноября 1955 г.

Присутствовали: члены Художественного Совета т. т. Симонов, Алексеева Е. Г., Газиев Ю. А., Граве, Гриценко, Захава, Любимов, Мансурова, Осенев, Рабинович, Рапопорт, Ремизова, Спектор, Симонов, Толчанов, Целиковская, Экимов.

Приглашенные: Газиев А. П., Зилов, Емельянов, Федоров

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение спектакля «Олеко Дундич».

Любимов: В конце спектакля должна быть точка, завершающая спектакль, решенный в верном ключе. Мне не понравилось, что русские оказываются хуже сербов: сейчас они выглядят восторженными наблюдателями над тем, как сербы делали революцию.

Цыгане веселятся как-то для себя: никого в кабаке нет, а они танцуют и поют. <В сцене> в кабачке много «гарнира» — теряется сюжет, нет атмосферы паники. Буденный — Шухмин шокирует меня: <в образе> много комедийного, это совпадает с моим замечанием, что русские решены слабее сербов.

ПРОТОКОЛ № 9
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА

17 декабря 1955 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Симонов Р. Н., Алексеева, Борисов, Газиев Ю. А., Граве, Гриценко, Захава, Любимов, Мансурова, Орочко, Осенев, Рабинович, Рапопорт, Ремизова, Спектор, Симонов Е. Р., Толчанов, Экимов, Газиев А. П., Архангельский, Зилов, Федоров, Ахвледиани.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение прогона «Да, вот она любовь...»

Любимов: Мне активно не нравится пьеса. Меня волнует набор пьес, которые берет Р. Н. Симонов — «Два веронца», сказка, «Летний день» и настоящая пьеса. Все они поверхностные, все — далеки от жизни. Пьеса Кетлинской не может волновать молодежь.

Режиссерски спектакль создан интересно и это спасает пьесу. Интересно оформление. Убедительно играют Андреева, Дадыко. Проходы <персонажей> не влились в сценическую жизнь, они во многом нарочны.

Яковлев не производит впечатление парня из рабочей среды. Гунченко тоже из другой среды. Федоров играет в лоб, прямолинейно, создавая приторно правильный образ.

1956 год

ПРОТОКОЛ № 14
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
11 февраля 1956 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Симонов, Алексеева, Астангов, Борисов, Газиев Ю. А.,
Граве, Гриценко, Захава. Любимов, Орочко, Мансурова, Осенев, Рабинович,
Рапопорт, Ремизова, Спектор, Симонов Е. Р., Толчанов, Целиковска, Экимов.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение прогона спектакля «Фома Гордеев»

Любимов: Я не буду повторять все то хорошее, что сказано о спектакле. Хочу остановиться на картине с наборщиками. В этой картине мне жалко расставаться с финальной частью картины, где зарождается бунт Фомы и где он утешает Ежова. Но образ Ежова совершенно не ясен. Одно дело <линия персонажа> в романе, а другое дело в драматургии. Линия Ежова не работает в пьесе. Может быть поэтому стоит снять картину или резко ее сократить.

В сцене с Медынской мне не ясен психологический скачок от завлечения Медынской Фомы к разоблачению Фомой Медынской.

Мне кажется, что пение Саши должно быть безукоризненно. От этого зависит весь дальнейший кусок, игра Фомы.

Мне нравится финал спектакля, который звучит очень убедительно.

Оформление очень не понравилось: оно оперно, театрально, вдобавок плохо выполнено. Относительно образа, созданного Толчановым, я присоединяюсь к тем замечаниям, которые были сделаны в его адрес*. Кроме всего прочего, ему мешает играть грим. Он увлекается внешним рисунком. Но мне кажется, Толчанов сумеет добиться органики.

Великолепно сыграны маленькие роли.

Спектакль нужно сократить.

* И. Толчанов играл Якова Маякина. «Замечания, сделанные в его адрес», стенограмма не зафиксировала.

ПРОТОКОЛ № 15
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
19 февраля 1956 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Симонов, Захава, Толчанов, Мансурова, Спектор,
Осенев, Граве, Борисов, Экимов, Рабинович, Астангов, Ремизова, Гриценко,
Симонов Е. Р., Рапопорт, Любимов, Целиковская, Газиев Ю. А. и весь состав спектакля.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение черного прогона спектакля «Необыкновенное дежурство» *. Любимов: Я очень рад, что мы не ошиблись в выборе пьесы. Мне хотелось бы подчеркнуть ряд недостатков. Важнейшее «предлагаемое обстоятельство» — умирающий человек — никак не играется. Многие куски пьесы играют публицистически, дидактически, не в ключе пьесы. В этом виноваты Малишевский и Покровский **, так как от их образов зависит многое. Мне понравилась Жуковская. В игре Парфаньяк в каких-то местах я увидел излишний показ. Дидактичность, публицистичность лишает спектакль накала. По линии положительных героев мне хотелось бы больше характерности. Шихматов потерял характерность к концу <спектакля>. Это характерно и для Этуша. Ульянов не органичен. Масько *** понравилась.

* Драма польского драматурга Ежи Лютовского. Другое название пьесы «Ночь испытаний».

** Н. М. Малишевский, В. А. Покровский — артисты театра.

*** С. М. Масько — актриса.

ПРОТОКОЛ № 16
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА

25 февраля 1956 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Захава, Толчанов, Любимов, Мансурова, Целиковская, Ремизова, Орочко, Граве, Гриценко, Симонов Е. Р., Алексеева, Рабинович, Рапопорт, Спектор, Астангов, Экимов, Газиев Ю. А. и весь состав спектакля.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Обсуждение прогона спектакля «Необыкновенное дежурство».

Любимов: Я присоединяюсь ко всему, что говорил<и> Гриценко и Граве. Я тоже считаю, что замедленные ритмы лишают спектакль действенности, мешают зрителю понять, что за сценой лежит больной человек.

Я не согласен с Толчановым, что Этуш играет хорошо. Он играет внешними средствами, замедляя действие.

Атмосфера Первого акта должна быть безоблачной.

ПРОТОКОЛ № 17
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА

1 марта 1956 г.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

1. Заявление М. Ф. А.
2. Обсуждение спектакля «Необыкновенное дежурство»

Абрикосов: Суть дела сводится к тому, что М. Ф. А. не вышел на вызовы публики после спектакля 27 февраля. Этот поступок недостоин советского артиста, он вызвал большое возмущение в нашем коллективе.

Любимов: М. Ф. зачеркнул своим поступком всё то хорошее, что он говорил об актерской этике и самочувствии. Все ваши товарищи были поставлены в такие же условия, как вы. Почему вы ставите себя над всеми? вы же все время говорите о чуткости художника. Вы в какой-то мере живете особняком в театре, отвергаете товарищество. Сейчас у нас получаются какие-то съемочные группы, как в кино. У нас нет товарищества. С вашими вкусами считаются, М. Ф., а вы отказываетесь от товарищества. Ваш проступок неизбежно вызван вашей неверной жизнью в театре.

[...]

М. Ф. А.: Я считаю, что я не прав. Но у меня ужасный характер, что я могу сделать.

ПОСТАНОВИЛИ: Сурово осудить проступок М. Ф. А.

ПРОТОКОЛ № 18
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
20 марта 1956 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Алексеева, Борисов, Газиев Ю. А., Граве, Гриценко, Любимов, Орочко, Мансурова, Осенев, Рабинович, Ремизова, Спектор, Толчанов, Целиковская, Экимов, Алешин, состав спектакля.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Обсуждение чернового прогона спектакля «Одна»

Любимов: Постановкой этой пьесы мы берем на себя большую ответственность. В спектакле есть ощущение неизбежности, что люди <персонажи пьесы> должны <вновь> сойтись. Мне хотелось бы, чтобы любовь несла радость, а сейчас получается бесконечный мрак. Я считаю, что тенденция театра <в трактовке пьесы> — из семьи уходить нельзя — стала очень навязчивой в решении частных и общих вопросов спектакля. Я согласен с Толчановым, что спектакль потерял свою стройность после 2-го акта. Верно, что нужно показывать возвращение Маши к жизни*, однако в монологе есть некоторая дидактичность. Сегодня мне показалось, что сцена с Игнатюком — лишняя. Где-то <в какой-то момент> мне надоели бесконечные повторения одного и того же. С этой же точки зрения <повторов> мне показалась лишней сцена Абрикосова с Шухминим.

Пьеса эта имеет право на жизнь.

* Маша — героиня спектакля, от которой ушел муж. Вокруг коллизии распада семьи и одиночества героини строится сюжет.

**ПРОТОКОЛ
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
7 и 8 апреля 1956 г.**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Любимов, Толчанов, Симонов Р. Н.,
Экимов, Ремизова, Целиковская, Борисов, Осенев, Граве, Мансурова,
Захава, Гриценко, Алексеева, Астангов, Орочко, Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Распределение ролей в пьесе братьев Тур «После разлуки»
7 апреля.

Любимов: По сравнению со старым вариантом новый вариант никак не изменился.
8 апреля.

Любимов: Нас убеждать не нужно, что пьеса Туров — плохая. Мы сами это понимаем.
Нужно сказать к тому же, что авторы испортили пьесу доработкой. Р. Н. Симонов говорил
о поверхностности пьесы. Но он говорил о тех ситуациях, которые могут спасти пьесу.
Полемизировать нам между собой нечего. Речь идет о том, можно ли сделать из этого
материала спектакль.

**ПРОТОКОЛ № 22
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
18 апреля 1956 г.**

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Любимов, Орочко, Толчанов,
Экимов, Симонов Е. Р., Ремизова, Целиковская, Осенев, Мансурова,
Гриценко, Алексеева, Борисова, Спектор, Граве, Газиев Ю. А.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

1. Обсуждение распределения ролей в пьесе бр. Тур.
2. О пьесе румынского драматурга А. Себастьяна «Безымянная звезда»

1. Любимов (сообщает распределение ролей):

Кирилл Осадчий — Г. Абрикосов

Антонина — Добронравова

Орловская — Орочко, Шухмина

Раймонд д'Эсперанж (сын) — Любимов, Дугин

Шарль д'Эсперанж (отец) — Толчанов

Франсуа д'Эсперанж (дед) — Гайдебуров

Каролина д'Эсперанж (мать) — Вагина

Гренье — Дунц

Годлевский — Шлезингер

Шампенуа — Осенев

Гаро — Пажитнов

Кристина Гаст — Понсова

Цибульский — Кольцов

Крестовников — Бубнов, Кашперов

Каргин — Тимофеев, Колчин

Пишо — Шухмин, Мерлинский

Симона — Коптева

Слуга д'Эсперанж — Котрелёв

Алексеева: Чем вызвано такое омоложение действующих лиц? Назначены Абрикосов Г. и Добронравова, а ведь в пьесе у этих действующих лиц 15-летний сын. Для того, чтобы создать эти образы, нужно ведь еще иметь жизненный опыт!

Любимов: Я высказывал Р.Н. Симонову и свои сомнения по этому поводу, но он остался так же при своем мнении.

Экимов: Обсуждение этого вопроса сейчас беспредметно, так как Р.Н. Симонова нет. Мы можем здесь высказываться как угодно, но ведь Р.Н. Симонов остался при своем мнении.

Ремизова: Так как Художественный > Совет высказал отрицательное мнение по поводу пьесы, а Р.Н. Симонов все взял на себя, мне кажется, что и состав он должен взять на себя. Мы опять по основным ролям двух исполнителей не согласны. Это ведь не только <режиссерское> видение этих актеров, в этих ролях, но и принципиальное разрешение спектакля. Алексеева, Любимов, Спектор: считают, что Ремизова не права.

Гриценко: Большинство членов Художественного Совета возражают по поводу назначения Абрикосова Г. и Добронравовой на роли по возрастному признаку актеров. И это мнение надо зафиксировать.

2. О пьесе румынского драматурга М. Себастьяна.

Любимов: Эту пьесу принес Рапопорт и в восторге от нее. Нужно ли выносить ее на читку на коллектив?

Абрикосов: Осуществить мы ее можем только в 1957 году. Надо обсудить, принимать ее или нет.

Осенев: Мне пьеса очень понравилась. Она любопытна, романтична.

[...]

Экимов: Надо советскую пьесу выпускать хорошую. А у нас ее нет. Эта пьеса автора из стран народной демократии. Пьеса привлекательна, симпатична. И надо учесть большое желание Рапопорта.

[...]

Граве: Мне кажется, что эта пьеса — пустячок. Это мы уже видели.

1958–1959 гг.

ПРОТОКОЛ

ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА

30 ноября 1958 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Астангов, Симонов Р. Н., Симонов Е. Р., Ремизова, Алексеева, Орочко, Осенев, Захава, Толчанов, Экимов
Приглашенные: Спектор, Львова, Любимов, Газиев А. П., Газиев Ю. А., Авербах, Рапопорт, Зилов

ПОВЕСТКА ДНЯ

1. Распределение ролей в пьесе «Много ли человеку нужно» *
2. Разное

1. Режиссер Любимов, руководитель постановки Р. Н. Симонов.

О режиссерской наметке распределения ролей докладывает Ю. П. Любимов.

Абрикосов возражает против кандидатуры Шихматова.

Толчанов, Ремизова, Симонов Е. поддерживают кандидатуру Шихматова на роль Чагина.

ПОСТАНОВИЛИ: Утвердить следующее распределение ролей:

Коромыслова — Н. П. Русинова

Башашкин — Н. Д. Тимофеев

Чагин — Л. М. Шихматов

Катя — Е. А. Райкина

Нина — А. А. Казанская

Люся Шмелева — Л. В. Целиковская

Женя Чучулина — Е. Д. Измайлова

Лена Меншикова — Д. М. Пешкова

Тонечка Строева — Н. А. Нехлопченко

Малько — В. И. Осенев

Зеленая дама — Е. Д. Понсова

Фиолетовая дама — Д. А. Андреева

Справочная дама — Т. И. Блажина

Калашников — И. К. Липский

Пожилой продавец — А. М. Лебедев

Товарищ Сидельников — Б. М. Шухмин

Молодой человек с проигрывателем — В. Г. Шлезингер

Девушка в платочке — С. М. Масько

Паренек — В. Б. Ливанов

Фотограф — Г. М. Мерлинский

Художник М. А. Виноградов

Композитор М. Н. Блантер

Пом. реж. И. И. Данчева

2. По инициативе Толчанова и Симонова Р. Н. предлагается поставить вопрос на Художественном Совете об актерах, вышедших на пенсию о видах сохранения их в коллективе.

Председатель Художественного Совета Абрикосов А. Л.

Секретарь Бизюков А. И.

* Так в оригинале. (Примеч. авт.)

ПРОТОКОЛ

ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ТЕАТРА ВАХТАНГОВА

2 февраля 1959 года

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Абрикосов, Толчанов, Ремизова, Осенев,
Борисов, Граве, Экимов, Орочко.

Приглашенные: Спектор, Емельянов, Ляуданская, Семенова, Русинова,
Любимов, Галич, Рабинович, Банникова, Луцикович, Сентюлев,
Виноградов, Львова, Белозеров, Проходцев, Малыгина.

ПОВЕСТКА ДНЯ:

Утверждение макета спектакля «Много ли человеку нужно» Галича. Художник Виноградов.

Объяснения по макету дают режиссер Любимов и художник Виноградов.

Абрикосов: Обсуждая сегодня макет оформления спектакля мы должны взять за основу качество оформления: как оформление поможет выявить основную мысль, идею спектакля, и должны учитывать новые условия работы театра, его рентабельность, а посему, оформление должно быть и дешевым.

Ремизова: Все очень нравится. Многокартинная пьеса оформлена хорошо и интересно. Восприятие макета очень приятное.

Галич: Оформление приятное, игровое, не слащавое. Много воздуха.

Толчанов: Нравятся детали оформления и принцип решения музыкального спектакля. Фактура занавесок, форма их производит слащавое впечатление.

Ремизова: Я согласилась бы с Толчановым если бы это <действие пьесы> не было в магазине.

Граве: Я радуюсь вкусу и изобретательности художника.

Меня немного смущает задник <с изображением> Москвы. Мне кажется, что это должно быть условное изображение столицы.

Спектор: Нравится работа художника Виноградова, и что рассказывал Любимов — это интересно. Нужно подумать от чего можно отказаться без ущерба для качества спектакля. Стоимость спектакля в 160 тысяч рублей велика*.

Абрикосов: Работа художника нравится и она органически вплетается в спектакль. Творческий контакт автора, режиссера и художника существует. Все нравится. Нужно обсудить спектакль и его оформление с точки зрения его удешевления. Нужно сохранить его качество, но сумма в 160 тысяч рублей велика.

Экимов: Очень интересная и удачная работа художника. Оформление удобно в работе и ярко в осуществлении замысла автора и режиссера.

Далее Экимов говорит о смете по оформлению этого спектакля. Пройдя внимательно по смете можно сократить смету на 15 тысяч рублей.

Любимов: Мебель для спектакля можно подобрать.

Абрикосов: Нужно работать по-новому. Должна быть хороша организация в работе, точность в задании и его выполнении.

ПОСТАНОВИЛИ:

Макет принять и предложить режиссеру, художнику и зав. постановочной части совместно с зав. цехами обсудить смету и найти возможность для сокращения ее до 130 тысяч рублей.

Председатель Художественного Совета Абрикосов А. Л.

Секретарь Бизюков А. И.

* До денежной реформы 1961 года. (Примеч. авт.)

ПРОТОКОЛ
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА ТЕАТРА ИМЕНИ ЕВГ. ВАХТАНГОВА
4 мая 1959 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Бондаренко Ф. П., Симонов Р. Н., Ремизова А. И.,
Толчанов И. М., Орочко А. А., Экимов Р. Г., Симонов Е. Р., Граве А. К., Гриценко Н. О.,
Алексеева Е. Г., Осенев В. И., Борисов А. И.

Приглашенные: Любимов Ю. П., Львова В. К., Ахвелиани С. Н.,
Спектор И. И., Виноградов <М. А.>, Газиев А. П., Синельникова А. Д.,
Блантер <М. И.>, Архангельский Р. Д., Емельянов А. А., Зилев М. С.

ПОВЕСТКА ДНЯ: Просмотр и обсуждение спектакля «Много ли человеку надо?!»

Экимов: Спектакль понравился. Прделана большая работа. Трогательный, симпатичный спектакль. Есть недостатки. Нужно проверить ряд сцен (дамы, Шухмин).

Отмечает исполнение Райкиной, Тимофеева, Осенева. Нужны доработки, прогоны.

Граве: Хорошая режиссерская работа. Хорошо оформление. Сатирические картины должны быть проходнее. Основа спектакля лирическая. Недоработана сцена Башашкина с Чагиным.

Хороша Райкина, но чуть-чуть инфантильничает. Приятный, лирический спектакль.

Толчанов: В пьесе приятна человеческая тема. Спектакль понравился, но далек от совершенства. Нужно больше выявить человеческую тему. Сатирические эпизоды грузнят, затемняют человеческую тему. Спектакль решен в определенном стиле, но недоработан. Понравилась Райкина, но у нее нужно убрать инфантильность. Есть возможность изящного, лирического спектакля, но нужно укрупнить человеческую, лирическую тему. Не нравится занавес. Актеры нравятся, но часто не доходит текст.

Алексеева: Понравилась первая часть. Во второй части все расплывается. Нужно вскрыть сцену Шихматова — Тимофеева. В универмаге нужна публика. Нравятся Тимофеев, Райкина, Осенев, Целиковская.

Измайловой нужно быть погорячее.

Е. Р. Симонов: Во 2 акте действие падает. В универмаге нужно ощущение движения публики. Очень нравится оформление. Хороша и точна музыка. Очень не нравится танец кукол. Не до конца вычерчено действие.

Орочко: Второй акт звучит по линии интриги. Действие рассыпается. Райкина в 1 акте выросла. Не получается девочка. Нравятся исполнители. Не всегда доходит текст. Нужно доработать 2 акт. Очень понравился художник.

Гриценко: В театре давно не было комедии, поэтому очень важно, чтобы спектакль был хорошим. Основа спектакля теплая, человеческая.

Не найден ритм. Нужны доработки. Актеры играют в разных манерах **. Гротеск идет рядом с реалистическим испытанием *.

У Тимофеева есть некоторая обреченность.

Райкина может играть очень хорошо, но несколько изображает детскость. У нее недостаточно искренности.

Очень нравится художник. Хороши костюмы. Нравится композитор. Из вальса нужно убрать грусть. Целиковской нужно найти мизансценическое место.

Блантер: При первом просмотре считали, что 1-й акт безнадежен. Поэтому работали главным образом 1 акт. Теперь же тревожит 2 акт. Репетиции актеров с оркестром не было. Нужно отрепетировать финал, который только намечен. Необходимы две музыкальные репетиции на сцене. Нужны хорошие микрофоны.

Ремизова: Чудес не бывает. Спектакль выходит в очень трудных условиях. Сегодня был первый прогон. Нужно поверить в актеров. Тимофеев находится на пороге хорошей удачи. Комедийные сцены нужно проверить на зрителе. Нужны прогоны со зрителями.

Р. Н. Симонов: Не согласен с тем, что Райкина выросла. Райкина очень трогает в 1 акте. Это очень талантливо, артистично. Очень хорошие работы у Тимофеева и Осенева. Русинова выправляется. Вокруг работы много закулисных разговоров, далеких от настоящей критики. Спектакль достойный театра, но не все еще ровно. Только сегодня выяснилось, что в спектакле неверно. Ясно, что 2 акт идет слабее, там многое менялось и актеры еще не все оборганичили. Нужно проверить линию Тимофеева. Согласен, что в универмаге нужна публика. На высоком уровне ансамбль автора, художника и композитора.

Смешение реалистичности и гротеска в этом спектакле закономерно. Жанр спектакля комедия-водевиль.

Целиковской нужно сократить проходы.

Актеры проделали большую работу. Нужно проверить спектакль и прогнать на публике.

Пажитнов: Спектакль за кулисами всячески поносится.

Говорит, что спектакль сильно взволновал. Райкина поразила. Пьеса о человеке. Грусти бояться не нужно. Все актеры играют очень хорошо. Найдена форма спектакля. Кардинальных переделок не нужно. Местами текста не слышно. Хороша музыка. Спектакль вахтанговский. Шухмин: Трудный для актеров спектакль. Особое внимание нужно обратить на звук. Задника нет, поэтому звук рассеивается ***.

Бондаренко: Много сделано, особенно по актерской линии. Много сдвинулось в последние две недели. Получается интересный спектакль, но работа не закончена. Нужны технические репетиции. Первая половина спектакля стала лучше второй. Во второй половине

за «фокусами» затерялась основная человеческая линия. Нужно проверить в 2 акте линию Тимофеева. Не органично возникает и кончается в спектакле музыка.

Нужно также отрепетировать сатирические сцены — они должны тонко входить в спектакль.

Дам не нужно «разоблачать» — они должны играть искренне и мягко.

ПОСТАНОВИЛИ:

Учтя замечания Художественного Совета доработать и выпустить спектакль.

Председатель Ф. П. Бондаренко

Секретарь А. И. Бизюков

* Видимо, «реалистическим исполнением». *(Примеч. авт.)*

** Вполне возможно, «разные манеры» исполнения являлись режиссерским приемом: смена ритма и настроений сцен, чередование серьезного, комического и лирического впоследствии стали частью режиссерского почерка Ю. П. Любимова.

*** Б. М. Шухмин (его имя отсутствует в списке приглашенных, видимо, на обсуждении был состав спектакля) объяснил причину, по которой «не всегда доходит текст» — отсутствие задника рассеивало звук. *(Примеч. авт.)*

Роли в Театре им. Евг. Вахтангова

1936

«Принцесса Турандот», К. Гоцци
(реж. Евг. Вахтангов, худ. И. Нивинский) —
эпизодическая роль (студенческая работа,
ввод в постановку, 1922 г.);

«Много шума из ничего», У. Шекспир
(реж. И. Рапопорт, худ. В. Рындин, муз.
Т. Хренников) — Клавдио (дебют).

1937

«Человек с ружьем», Н. Погодин
(реж. Р. Симонов, худ. В. Дмитриев) —
Связист (студенческая работа).

1939

«Принцесса Турандот», К. Гоцци
(реж. Евг. Вахтангов, худ. И. Нивинский) —
Мудрец (студенческая работа, ввод
в постановку, 1922 г.);

«Путь к победе», А. Н. Толстой (реж.
Р. Симонов, худ. В. Басов) — Офицер
(студенческая работа);

«Соломенная шляпка», Э. М. Лабиш
(реж. А. Тугышкин, худ. С. Юнович) —
Феликс (студенческая работа).

1940

«Мещане», М. Горький (дипломный
спектакль, сцена училища при Театре
им. Евг. Вахтангова) — Пекарь (дипломная
роль).

1947

«Молодая гвардия» по А. Фадееву
(реж. Б. Захава, худ. В. Богаткин
и Б. Щуко) — Олег Кошевой.

1948

«Все мои сыновья», А. Миллер
(реж. А. Ремизова, худ. Н. Акимов) — Крис;
«Накануне», пьеса А. Арбузова по роману
И. С. Тургенева (пост. Р. Симонов,
реж. А. Габович, худ. В. Дмитриев) —
Шубин.

1949

«Заговор обреченных», Н. Вирта (реж.
Р. Симонов, худ. В. Рындин) — Марк Пино.

1950

«Миссурийский вальс», Н. Погодин
(реж. Р. Симонов и И. Рапопорт,
худ. В. Рындин) — Робин;
«Первые радости» по роману К. А. Федина
(реж. Б. Захава, худ. И. Федотов) —
Кирилл Извеков;
«Отверженные», инсценировка
С. Радзинского романа В. Гюго (реж.
А. Ремизова, худ. Н. Акимов) — Анжельрас.

1951

«Кирилл Извеков» по роману К. А. Федина
«Необыкновенное лето» (реж. Б. Захава,
худ. В. Рындин) — Кирилл Извеков;
«Сирано де Бержерак», Э. Ростан
(реж. Н. Охлопков, худ. В. Рындин) —
Сирано (ввод в постановку, 1942 г.);

«Егор Булычов и другие», М. Горький (реж. Б. Захава, худ. В. Дмитриев) — Тятин (Государственная Премия СССР 1952 г.).

1952

«Много шума из ничего», У. Шекспир (реж. И. Рапопорт, худ. В. Рындин, муз. Т. Хренников) — Бенедикт (ввод на новую роль в постановку 1936 г.); «Два веронца», У. Шекспир (реж. Е. Симонов, худ. Г. Федоров, муз. К. Хачатурян) — Валентин.

1953

«Раки», С. Михалков (пост. Р. Симонов, Б. Захава и И. Ильинский, худ. Б. Ефимов) — Жезлов.

1954

«Чайка», А. П. Чехов (реж. Б. Захава, худ. Г. Мосеев) — Треплев; «Человек с ружьем», Н. Погодин (реж. Р. Симонов, худ. В. Дмитриев, новая сценическая версия постановки 1937 г.) — Дымов.

1956

«Фома Гордеев», инсценировка Р. Симонова романа М. Горького (реж. Р. Симонов, худ. К. Юон) — Молодой мужик; «Ромео и Джульетта», У. Шекспир (реж. И. Рапопорт, худ. В. Рындин, муз. Д. Кабалевский) — Ромео.

1957

«После разлуки», Братья Тур (реж. А. Граве, худ. Н. Акимов) — Раймонд Де Эсперанж;

«Две сестры», Ф. Кнорре (реж. А. Ремизова, худ. С. Ахвледиани) — Анатолий.

1958

«Вечная слава», Б. Рымарь (реж. Е. Симонов, худ. С. Ахвледиани) — Грицаенко; «Идиот», инсценировка Ю. Олеси романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (реж. А. Ремизова, худ. И. Рабинович) — Ганя Иволгин.

1959

«Маленькие трагедии», А. С. Пушкин («Моцарт и Сальери», реж. Е. Симонов, худ. А. Авербах и Н. Эпов) — Моцарт; «Иркутская история», А. Н. Арбузов (реж. Е. Симонов, худ. И. Сумбаташвили) — Виктор; «Большой Кирилл», народная драма И. Сельвинского (реж. Р. Симонов, худ. И. Рабинович, муз. М. Блантер) — Манташев (ввод в постановку 1957 г.).

1960

«Двенадцатый час», А. Арбузов (реж. Р. Симонов, худ. М. Виноградов) — Улыбышев.

1962

«Алексей Бережной», поэма для театра Е. Симонова (реж. Е. Симонов, худ. Е. Гранат) — Алешка; «История одной семьи», Л. Кручковский (реж. И. Рапопорт, худ. М. Виноградов) — Вилли.

А

Абалкин Николай Александрович (1906–1986), театральный критик, литературовед

Абдулов Осип Наумович (1900–1959), актер театра и кино, режиссер

Абрикосов Андрей Львович (1906–1973), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Абрикосов Григорий Андреевич (1932–1993), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Авербах Александр Михайлович, сценограф

Аврашов (Аврашёв), Борис Александрович (1912–?), актер Московского театра им. Ермоловой (1939–1960-е)

Ажаев Василий Николаевич (1915–1968), писатель

Азарин Александр Ефимович (1919–2004), актер, чтец

Акимов Николай Павлович (1901–1968), художник, режиссер

Алексеева Елизавета Георгиевна (1901–1972), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, режиссер

Алексеев-Месхиев Юрий Константинович (1917–1946), актер

Алешин Самуил Иосифович (1913–2008), писатель, драматург

Алигер, Маргарита Иосифовна (1915–1992), поэтесса и переводчица, журналистка, военный корреспондент

Алперс Борис Владимирович (1894–1974), театровед, театральный критик, педагог

Амасович А., рецензент газеты «Ленинское знамя»

Андреева Дина Андреевна (1905–1994), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Анисимов Иван Иванович (1899–1966), литературовед, исследователь западноевропейской литературы

Анненков Юрий Павлович (1889–1974), русский и французский живописец и график, художник театра и кино

Арбузов Алексей Николаевич (1908–1986), драматург

Архангельский Ростислав Дмитриевич (1918–2006), дирижер оркестра Театра Вахтангова, зав. музыкальной частью театра

Архипова Нина Николаевна (1921–2016), актриса театра и кино

Астангов Михаил Федорович (1900–1965), актер театра и кино

Афиногенов Александр Николаевич (1904–1941), драматург

Ахвледиани Сергей Николаевич (1907–1982), театральный художник

Б

Бабанова Мария Ивановна (1900–1983), актриса театра и кино

Бабель Исаак Эммануилович (1894–1940), писатель, переводчик, сценарист

Бабочкин Борис Андреевич (1904–1975), актер и режиссер театра и кино, педагог

Байрон Джордж Гордон (1788–1824), английский поэт-романтик

Банникова Любовь Асафовна (1886–1979), зав. пошивочным цехом Театра им. Евг. Вахтангова

Барт Ролан (1915–1980), французский философ и литературовед

Бартошевич Алексей Вадимович, театровед, историк театра

Басов Вениамин Матвеевич (1913–2000), театральный художник

Бebutov Валерий Михайлович (1885–1961), режиссер

Берия Лаврентий Павлович (1899–1953), государственный и партийный деятель

Берснев Иван Николаевич (1889–1951), актер, режиссер, педагог

Берсенева Елена Михайловна (1908–1956), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Бизюков Александр Иванович (1898–1965), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Бирман Серафима Германовна (1890–1976), актриса театра и кино, режиссер

Благой Дмитрий Дмитриевич (1893–1984), литературовед, пушкинист, историк литературы

Благонравов Аркадий Иванович (1898–1975), актер, педагог

Блажина Татьяна Ивановна (1906–1978), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Бланк Борис Лейбович, художник, кинорежиссер, актер, сценарист

Блантер Матвей Исаакович (1903–1990), композитор

Блинов Валентин Васильевич (1930–1968), драматург

Богаткин Владимир Валерьянович (1922–1971), художник

Болеславский Ричард Валентинович (1889–1937), актер, режиссер театра и кино, педагог

Бондаренко Федор Пименович (1903–1961), театральный деятель, режиссер, директор Театра им. Евг. Вахтангова в 1957–1961 гг.

Борисов Анатолий Иванович (1911–1986), актер Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Борисова Юлия Константиновна, актриса театра и кино

Борщаговский Александр Михайлович (1913–2006), писатель, драматург, театровед

Бояджиев Георгий Нерсесович (1909–1974), театровед, театральный критик, педагог

Братья Тур, творческий псевдоним писателей Л. Д. Тубельского и П. Л. Рыжея

Брект Бертольт (1898–1956), немецкий драматург, режиссер

Брук Питер, английский режиссер театра и кино

Бубнов Николай Николаевич (1903–1972), актер театра Театра им. Евг. Вахтангова

Буденный Семен Михайлович (1883–1973), военачальник, один из первых маршалов Советского Союза, кавалер Георгиевского креста всех степеней

Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940), писатель, драматург

В

Вагрина Валентина Григорьевна (1906–1987), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Вакевич Жорж (Георгий Леонидович) (1907–1984), художник

Васильева Вероника Игоревна (1920–2005), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Вахангов Евгений Багратионович (1883–1922), актер, режиссер, педагог, основатель Театра им. Евг. Вахтангова

Вахангов Сергей Евгеньевич (1907–1987), архитектор, сын Е. Б. Вахангова

Велехова Нина Александровна (1918–2007), театральный критик, писатель

Верхарн Эмиль (1855–1916), бельгийский франкоязычный поэт и драматург
Вильямс Петр Владимирович (1902–1947), сценограф, живописец
Виноградов Милий Александрович (1910–1985), театральный художник
Вирта Николай Евгеньевич (1905–1976), писатель
Вишневский Александр Леонидович (1861–1943), актер
Владимирская Ф., рецензент газеты «Смена» (Ленинград)
Вознесенский Андрей Андреевич (1933–2010), поэт, публицист
Волков Николай Дмитриевич (1894–1965), драматург, либреттист, теоретик театра
Волков Соломон Моисеевич, советский и американский музыковед, журналист, писатель и блогер
Вольпин Михаил Давыдович (1902–1988), драматург, сценарист, поэт
Высоцкий Владимир Семенович (1938–1980), актер театра и кино, поэт, певец

Г

Габович Александр Маркович (1907–1974), актер, режиссер Театра им. Евг. Вахтангова
Газиев Юрий Александрович, помощник художественного руководителя Театра им. Евг. Вахтангова по литературной части
Газиев Александр Павлович (1889–1961), директор музея Театра им. Евг. Вахтангова
Гайдебуров Павел Павлович (1877–1960), актёр театра и кино, режиссер, театральный деятель, педагог
Галина Б., автор рецензии «Гастроли Театра им. Евг. Вахтангова «Соломенная шляпка»», «Красное знамя», Сочи, 24 мая 1940 г.
Галич Александр Аркадьевич (1918–1977), поэт, сценарист, драматург, прозаик

Гарин Эраст Павлович (1902–1980), актер театра и кино, режиссер
Геенно Жан (1890–1978), французский педагог, писатель, литературный критик
Гельман Александр Исаакович, драматург, сценарист
Генералова Надежда Константиновна (1916–1996), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
Герасимов Сергей Аполлинариевич (1906–1985), кинорежиссер, киноактер, сценарист, педагог
Гердт Зиновий Ефимович (1916–1996), актер театра и кино
Гессе Герман (1877–1952), немецкий писатель и художник
Глазунов Освальд Федорович (1891–1947), актер театра и кино, педагог, директор Театра им. Евг. Вахтангова в 1924–1932 гг.
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852), писатель
Голейзовский Касьян Ярославич (1892–1970), артист балета, балетмейстер
Головина Вера Леонидовна (1902–1988), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
Голсуорси Джон (1867–1933), английский прозаик и драматург
Голубенцев Александр Александрович (1899–1979), композитор, педагог, заведующий музыкальной частью Театра им. Евг. Вахтангова
Гольдони Карло (1707–1793), итальянский драматург
Гольшева Елена Михайловна (1906–1984), переводчик
Гончаров Андрей Александрович (1918–2001), режиссер, педагог
Горбаневская Наталья Евгеньевна (1936–2013), поэтесса, переводчица
Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868–1936), писатель, драматург
Горюнов Анатолий Иосифович (1902–1951), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Гоу Джеймс (1907–1952), американский драматург

Гоцци Карло (1720–1806), итальянский драматург
Граве Александр Константинович (1920–2010), актер театра и кино, режиссер Театра им. Евг. Вахтангова
Граков Глеб Васильевич (1920-???), автор инсценировки романа А. Фадеева «Молодая гвардия»
Гранат Ефим Евгеньевич (1920-???), театральный художник
Греков Максим Иванович (1922–1965), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Грибов Алексей Николаевич (1902–1977), актер театра и кино
Грибоедов Александр Сергеевич (1795–1829), дипломат, драматург, поэт, композитор
Гринвальд Яков Борисович (1899–1951), театральный критик, журналист
Гриценко Николай Олимпиевич (1912–1979), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Гроссман Леонид Петрович (1888–1965), писатель, литературовед
Гунченко Антонина Васильевна (1924–2004), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
Гюго Виктор (1802–1885), французский писатель, поэт, драматург

Д

Дадыко Михаил Сергеевич (1926–1995), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Дайреджиев Борис Леонидович (1902–1955), литературный критик
Данилович Анна Михайловна (1908–1989), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
Данчева Валентина Ивановна (1907–1979), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
Демидова Алла Сергеевна, актриса театра и кино, мастер художественного слова, педагог
Демичев Петр Нилович (1918–2010), министр культуры СССР (1974–1986)

Державин Михаил Михайлович (1936–2018), актер театра и кино
Державин Михаил Степанович (1903–1951), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Джонсон Бен (1572–1637), английский поэт, драматург, актер
Дзюбинская Ольга Сергеевна (1922–2010), театральный критик
Дикий Алексей Денисович (1889–1955), актер театра и кино, режиссер
Дмитриев Владимир Владимирович (1900–1948), театральный художник
Добровольский И., один из авторов сценария театрализованной программы «Отчизна»
Добронравова Елена Борисовна (1933–1999), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
Добронравов Юрий, сотрудник Театра им. Евг. Вахтангова
Достоевский Федор Михайлович (1821–1881), писатель
Дугин Вячеслав Александрович (1920–2006), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Дунаевский Зиновий Осипович (1908–1981), композитор, брат И. О. Дунаевского
Дунц Гарри Альбертович (1930–1997), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Дурасова Мария Александровна (1891–1974), актриса
Дыховичный Владимир Абрамович (1911–1963), драматург, писатель-сатирик, поэт и эстрадный чтец-декламатор
Дыховичный Иван Владимирович (1947–2009), актер, кинорежиссер, сценарист и продюсер
Дюваль Жак, французский драматург
Д'Юссо Арно (1916–1990), американский драматург, сценарист

Е

- Еголин** Александр Михайлович (1896–1959), литературовед и партийный деятель
- Емельянов** Алексей Алексеевич (1904–1971), актер Театра им. Евг. Вахтангова
- Емельянов** Владимир Николаевич (1911–1975), актер театра и кино
- Ершова** Валентина Александровна (1916–1995), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
- Есенин** Сергей Александрович (1895–1925), поэт
- Ефимов** Борис Ефимович (1900–2008), художник-график, карикатурист
- Ефремов** Олег Николаевич (1927–2000), актер театра и кино, режиссер, педагог

Ж

- Жарковский** Михаил Аркадьевич (1919–2007), актер Театра им. Евг. Вахтангова
- Жданов** Андрей Александрович (1896–1948), партийный и государственный деятель
- Жданов** В., автор рецензии «Глазами честного американца», «Труд», 27 ноября 1948 г.
- Жуков** Евгений Михайлович (1935–2009), актер Театра им. Евг. Вахтангова
- Жуковская** Гарен Константиновна (1912–2007), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

З

- Завадский** Юрий Александрович (1894–1977), актер и театральный режиссер, педагог
- Запорожец** Анна Кузьминична (1891–1942), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
- Застырец** Аркадий Валерьевич, поэт, литературный переводчик, журналист, драматург
- Захава** Борис Евгеньевич (1896–1976), театральный режиссер, актер, педагог, театровед, ректор училища им. Б. Щукина в 1939–1976 гг.

- Зеркалова** Дарья Васильевна (1901–1982), актриса театра и кино
- Зилов** Михаил Сергеевич (1912–1997), актер, администратор, педагог. Работал в Театре им. Евг. Вахтангова и Малом театре
- Злобин** Зосима Павлович (1901–1965), актер, преподаватель биомеханики В.Э. Мейерхольда
- Золотухин** Валерий Сергеевич (1941–2013), актер театра и кино
- Зорина** Нина Евгеньевна (1917–1992), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
- Зубков** Юрий Александрович (1914–1982), театровед, литературный и театральный критик
- Зуева** Анастасия Платоновна (1896–1986), актриса театра и кино

И

- Измайлова** Елена Давыдовна (1920–2005), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
- Ильинский** Игорь Владимирович (1901–1987), актер, режиссер театра и кино, мастер художественного слова (чтец)
- Иовчук** Михаил Трифонович (1908–1990), философ и партийный деятель. Первый лауреат премии имени Г.В. Плеханова (1971)

К

- Кабалевский** Дмитрий Борисович (1904–1987), композитор, дирижер, пианист, педагог, публицист, общественный деятель
- Кавалеридзе** Иван Петрович (1887–1978), скульптор, режиссер кино и театра, драматург, сценарист
- Каганович** Лазарь Моисеевич (1893–1991), государственный, хозяйственный и партийный деятель
- Казанская** Алла Александровна (1920–2008), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, театральный педагог

Карандаш (настоящее имя — Михаил Николаевич Румянцев) (1901–1983), артист цирка (клоун), киноактер

Карпова Татьяна Михайловна (1916–2018) актриса театра и кино

Кацынский Анатолий Александрович (1927–2005), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Качалов Василий Иванович (1875–1948), актер

Кашперов Александр Федорович (1908–1995), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Кедров Михаил Николаевич (1893/1894–1972), режиссер, актер, педагог, общественный деятель

Кетлинская Вера Казимировна (1906–1976), писательница и сценаристка

Кеосаян Эдмонд Гарегинович (1936–1994), кинорежиссер и сценарист

Киров (настоящая фамилия Костриков) Сергей Миронович (1886–1934), революционер, государственный и политический деятель

Кнорре Федор Федорович (1903–1987), прозаик, драматург, сценарист, режиссер и актер

Колчин Владимир Александрович (1917–1998), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Кольцов Виктор Григорьевич (настоящая фамилия Кутаков; 1898–1978), актер Театра им. Евг. Вахтангова, педагог, профессор

Конашевич Владимир Михайлович (1888–1963), художник, график

Коновалова Галина Львовна (1916–2014), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Коноплин Н., автор рецензии «Две сестры», «Коммуна» (Воронеж), 23 февраля 1960

Коптева Татьяна Кирилловна (1921–1994), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Корнейчук Александр Евдокимович (1905–1972), писатель и политический деятель, драматург, журналист

Коровина Елена Михайловна (1917–1982), актриса и педагог

Корольков С., автор рецензии «Накануне», «Московский большевик», 23 декабря 1948

Корчмарёв Климентий Аркадьевич (1899–1958), композитор

Корш-Саблин Владимир Владимирович (настоящая фамилия Саблин) (1900–1974), кинорежиссер, актер кино

Котрелёв Алексей Николаевич (1912–2005), актер, в Театре имени Евг. Вахтангова 1939–2005. В годы войны работал во фронтовом филиале Вахтанговского театра

Крапива Кондрат (1896–1991), писатель, поэт, драматург и переводчик, литературовед, сатирик, общественный деятель

Кремлёв Илья Львович (1897–1971), прозаик и поэт, драматург, писатель-фантаст, журналист

Кречетова Римма Павловна, театральный критик, член экспертного совета премии «Золотая маска»

Крок Кирилл Игоревич, театральный и общественный деятель, директор Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова с 2010

Крон Александр Александрович (настоящая фамилия Крейн) (1909–1983), писатель и драматург, педагог

Кручковский Леон (1900–1962), польский драматург, прозаик, публицист, общественный деятель

Кугель Александр Рафаилович (1864–1928), театральный критик, создатель театра «Кривое зеркало»

Куза Василий Васильевич (1902–1941), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Л

Лабिश Эжен (1815–1888), французский романист, драматург

Лаврентьев Виктор Владимирович (1914–1986), писатель, драматург

Лановой Василий Семенович, актер Театра им. Евг. Вахтангова
Лассила Майю (1868–1918), финский писатель, журналист
Лауфер Юрий Филиппович (1917–2003), актер, режиссер Театра им. Евг. Вахтангова
Лебедев Александр Михайлович (1914–1979), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Лебедев Василий Васильевич (1891–1967), советский живописец, график
Ленин Владимир Ильич (1870–1924), политический и государственный деятель
Ленский Дмитрий Тимофеевич (1805–1860), писатель, переводчик, актер
Леонов Леонид Максимович (1899–1994), писатель, драматург
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841), поэт
Ливанов Василий Борисович, актер, режиссер
Линкольн Авраам (1809–1865), 16-й президент США
Лиознова Татьяна Михайловна (1924–2011), кинорежиссер, сценарист
Липский Игорь Константинович (1907–1965), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Лобанов Андрей Михайлович (1900–1959), режиссер, педагог
Лоррен Клод (1600–1682), французский живописец, гравер
Лукьянов Сергей Владимирович (1910–1965), актер театра и кино
Львова Вера Константиновна (1898–1985), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог
Львовский Михаил Григорьевич (1919–1994), поэт, драматург, сценарист
Ляуданская Елизавета Владимировна (1896–1940), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

М

Максакова Людмила Васильевна, актриса Театра им. Евг. Вахтангова
Максимов Евгений Павлович, актер Театра им. Евг. Вахтангова
Малишевский Надир Михайлович (1918–1977), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Малюгин Леонид Антонович (1909–1968), драматург, киносценарист, публицист, литературный критик
Мансурова Цецилия Львовна (1896–1976), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог
Марецкая Вера Петровна (1906–1978), актриса театра и кино
Марков Павел Александрович (1897–1980), театральный критик
Маршак Самуил Яковлевич (1887–1964), поэт, драматург, переводчик
Марьин Аркадий Александрович, актер Театра им. Евг. Вахтангова (1934–1956)
Масс Анна Владимировна, писательница, дочь драматурга В.З. Масса
Масс Владимир Захарович (1896–1979), драматург, сценарист
Масько Светлана Михайловна (1933–1998), актриса Театра им. Евг. Вахтангова
Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930), поэт, драматург, художник
Мдивани Георгий Давидович (1905–1981), драматург, сценарист
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), актер, режиссер
Мейтус Юлий Сергеевич (1903–1997), композитор
Меньшова Елена Александровна (1902–1982), актриса, педагог
Мерлинский Григорий Маркович (1908–1968), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Мессерер Асаф Михайлович (1903–1992), артист балета, педагог

Месхетели Владимир Евгеньевич (1902–1957), театральный деятель

Метерлинк Морис (1862–1949), бельгийский писатель, драматург, философ

Миллер Артур (1915–2005), драматург

Мионов Константин Яковлевич (1898–1941), актер, режиссер Театра им. Евг. Вахтангова

Михайлов Дм., рецензент газеты «Вечерняя Москва»

Михайлов Николай Александрович (1906–1982), министр культуры СССР с 1955 по 1960

Михалков Сергей Владимирович (1913–2009), поэт, писатель, драматург, публицист

Можаяв Борис Андреевич (1923–1996), писатель

Мольер Жан Батист (1622–1673), французский драматург, актер

Мосеев Георгий Николаевич (1909–1987), театральный художник

Москвин Иван Михайлович (1874–1946), актер театра и кино

Мочалов Павел Степанович (1800–1848), великий русский актер

Н

Насонов Владимир Н., актер театра на Таганке в 1966–1972. Погиб в середине 80-х

Некрасова Мария Федоровна (1899–1983), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858–1943), режиссер, педагог, драматург, писатель, театральный критик, театральный деятель, один из основателей Московского Художественного театра.

Нехлопоченко Нина Аполлоновна, актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Нивинский Игнатий Игнатьевич (1880–1933), художник

Никитина Нина Ильинична (1913–2000), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

О

Образцова Анна Георгиевна (1922–2003), театральный и кинокритик

Обрезков Максим Владимирович, театральный художник, с 2001 главный художник Театра имени Евг. Вахтангова

Олеша Юрий Карлович (1899–1960), писатель, поэт и драматург, журналист, киносценарист

Орлов В., автор рецензии «Вечная слава», «Труд», 1958

Орочко, Анна Алексеевна (1898–1965), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, режиссер, педагог

Осенев Владимир Иванович (1908–1977), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Островой Сергей Григорьевич (1911–2005), поэт

Остужев Александр Алексеевич (настоящая фамилия Пожаров) (1874–1953), актер

Охлопков Николай Павлович (1900–1967), актер театра и кино, режиссер, педагог

П

Пажитнов Николай Викторович (1907–1976), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Парфаньяк Алла Петровна (1923–2009), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Пастернак Борис Леонидович (1890–1960), поэт, писатель, переводчик

Патрикеева И., автор рецензии «Полушутя — полусерьезно», «Советская торговля», 14 июля 1959

Пашкова Галина Алексеевна (1916–2002), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Пашкова Лариса Алексеевна (1921–1987), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Персеваль Люк, фламандский театральный режиссер и актер

Пешкова Дарья Максимовна, актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Пименов Владимир Федорович (1905–1995), театральный художник, сценограф

Пистоленко Владимир Иванович (1908–1973), писатель, драматург

Плотников Александр Константинович (1903–1973), актер, режиссер

Плотников Николай Сергеевич (1897–1979), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Погодин Николай Федорович (1900–1962), драматург

Погребничко Юрий Николаевич, режиссер, педагог

Покровский Владимир Александрович (1901–1985), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Поликарпов Дмитрий Алексеевич (1905–1965), советский партийный и государственный деятель, заведующий отделом культуры ЦК КПСС (1955–1962, 1965). Известность получил как организатор публичной травли Бориса Пастернака

Поллок Джексон (1912–1956), американский художник

Полякова Елена Ивановна (Горячкина) (1926–2007), искусствовед, театровед, литературный и театральный критик

Понсова Елена Дмитриевна (1907–1966), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961), актер, режиссер, педагог

Попова Варвара Александровна (1899–1988), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Прибыльская Ирина Павловна (1909–1981), помощник режиссера в Театре им. Евг. Вахтангова

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), поэт

Р

Рабинович Исаак Моисеевич (1894–1961), театральный художник

Радзинский Станислав Адольфович (1889–1969), драматург, сценарист

Райкин Аркадий Исаакович (1911–1987), актер театра, кино, эстрады

Райкина Екатерина Аркадьевна, актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Райх Зинаида Николаевна (1894–1939), актриса

Рапопорт Иосиф Матвеевич (1901–1970), актер, режиссер Театра им. Евг. Вахтангова

Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943), композитор

Ремизова Александра Исааковна (1903–1989), актриса, режиссер Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Ржешевский Александр Георгиевич (1903–1967), драматург, сценарист

Рид Джон (полн. Джон Сайлас Рид; 1887–1920), американский журналист, социалист, автор книги «Десять дней, которые потрясли мир»

Рождественский Всеволод Александрович (1895–1977), поэт, переводчик, журналист

Розанов Сергей, автор рецензий в газете «Московский большевик»

Розов Виктор Сергеевич (1913–2004), драматург, сценарист

Розовский Марк Григорьевич, театральный режиссер, драматург и сценарист, композитор, прозаик, поэт

Ростан Эдмон (1868–1918), французский поэт, драматург

Рудницкий Константин Лазаревич (1920–1988), театральный критик

Рузвельт Франклин Делано (1882–1945), 32-й президент США

Румянцева Н., автор рецензии «Рассказывают об Алексее Бережном», «Советская культура», 10 мая 1962

Русинова Нина Павловна (1895–1986), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Русланов Вадим Львович (1926–1996), актер, певец

Рындин Вадим Федорович (1902–1974), театральный художник

С

Сагалович Максим Владимирович (1915–1997), драматург, прозаик, сценарист

Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889), писатель

Салынский Афанасий Дмитриевич (1920–1993), драматург

Самойлов Евгений Валерианович (1912–2006), актер театра и кино

Самсонов Самсон Иосифович (1921–2002), кино- и театральный режиссер

Санников Константин Николаевич (1896–1965), кинорежиссер

Свешников Александр Васильевич (1890–1980), хормейстер, дирижер, педагог

Сельвинский Илья Львович (1899–1968), поэт, драматург

Семенов Юлиан Семенович (1931–1993), писатель, переводчик

Сентюлев Петр Иванович, зав. постановочной частью Театра им. Евг. Вахтангова (1940-е)

Сергеева Галина Ермолаевна (1914–2000), актриса Театра им. Евг. Вахтангова

Симонов Евгений Рубенович (1925–1994), режиссер Театра им. Евг. Вахтангова, драматург, поэт

Симонов Константин Михайлович (1915–1979), прозаик, поэт, сценарист, драматург

Симонов Рубен Евгеньевич, актер Театра им. Евг. Вахтангова, режиссер

Симонов Рубен Николаевич (1899–1968), актер театра и кино, главный режиссер Театра им. Евг. Вахтангова с 1939 по 1968 г.

Синельникова Мария Давыдовна (1899–1993), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Синявский Андрей Донатович (1925–1997), писатель, литературовед и критик

Скофилд Пол (1922–2008), английский актер

Смелянский Анатолий Миронович, театральный критик, театровед, педагог

Смехов Вениамин Борисович, актер театра и кино, режиссер

Снежицкий Лев Дмитриевич (1910–1975), актер Театра им. Евг. Вахтангова (1936–1975)

Смирнов Юрий Иванович (1925–1944), Герой Советского Союза

Смоленский Яков Михайлович (1920–1995), Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Солженицын Александр Исаевич (1918–2008), писатель, драматург, поэт

Солин Лев Львович (1923–2008), композитор, педагог

Соловьева Инна Натановна, литературный и театральный критик

Соловьев Иван Андреевич (1911-?) актер Театра им. Евг. Вахтангова с 1936 по 1947

Соловьев-Седой Василий Павлович (1907–1979), композитор

Софронов Анатолий Владимирович (1911–1990), драматург, поэт, переводчик

Спектор Исая Исаакович (1916–1974), актер, директор-распорядитель Театра им. Евг. Вахтангова

Ставиньский Ежи Стефан (1921–2010), польский писатель, сценарист и кинорежиссер

Сталин Иосиф Виссарионович (1878–1953), политический и государственный деятель

Станиславский Константин Сергеевич (1863–1938), актер, режиссер, педагог. Основатель МХТ

Стенберг Энар Георгиевич (1929–2002), театральный художник

Суворов Александр Васильевич (1730–1800), полководец
Сулержицкий Леопольд Антонович (1872–1916), режиссер, художник, педагог
Сумбаташвили Иосиф Георгиевич (1915–2012), театральный художник
Сухаревич Василий Михайлович (1912–1983), журналист, драматург
Сухаревская Лидия Петровна (1909–1991), актриса театра и кино
Сушкевич Борис Михайлович (1887–1946), режиссер, актер, педагог

Т

Табakov Олег Павлович (1935–2018), актер театра и кино, режиссер
Таиров Александр Яковлевич (1885–1959), режиссер
Тарханов Михаил Михайлович (1877–1948), актер театра и кино
Тимофеев Николай Дмитриевич (1921–1999), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Товстоногов Георгий Александрович (1915–1989), режиссер, педагог
Толстой Алексей Константинович (1817–1875), писатель, поэт, драматург
Толстой Алексей Николаевич (1882/1883–1945), писатель
Толстой Лев Николаевич (1829–1910), писатель, драматург
Толчанов Иосиф Моисеевич (1891–1981), актер Театра им. Евг. Вахтангова
Трифонов Юрий Валентинович (1925–1981), писатель, сценарист
Троянский М., автор рецензии «Сценическая эпопея по романам К. Федина» (Постановка Театра имени Евг. Вахтангова «Первые радости» и «Кирилл Извеков»), «Ленинградская правда», 27 сентября 1951

Туманов Иосиф Михайлович (1909–1981), актер, режиссер, педагог
Туминас Римас Владимирович, театральный режиссер, художественный руководитель Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова (с 2007)
Тумская Валерия Федоровна (1901–1964), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883), писатель, поэт, драматург
Тутышкин Андрей Петрович (1910–1971), актер и режиссер Театра им. Евг. Вахтангова в 1927–1939

У

Ульянов Михаил Александрович (1927–2007) актер Театра им. Евг. Вахтангова, театральный деятель

Ф

Фадеев Александр Александрович (1901–1956), писатель и общественный деятель, журналист, военный корреспондент
Фадеева Елена Алексеевна (1914–1999), актриса театра и кино
Фаст Говард Мелвин (1914–2003), американский писатель и общественный деятель
Федин Константин Александрович (1892–1977), писатель и журналист, специальный корреспондент
Федоров Евгений Евгеньевич, театральный актер, артист Театра им. Евг. Вахтангова с 1945
Федотов Иван Сергеевич (1881–1951), театральный художник
Феллини Федерико (1920–1993), итальянский кинорежиссер и сценарист
Филатов Леонид Алексеевич (1946–2003), актер театра и кино, кинорежиссер, поэт, писатель, публицист, телеведущий

Фурцева Екатерина Алексеевна (1910–1974), советский государственный и партийный деятель. Министр культуры СССР (1960–1974)

Х

Хачатурян Карэн Суренович (1920–2011), композитор и педагог

Хеллман Лилиан (1905–1984), американская писательница, сценаристка и драматург

Хмара Александр Михайлович (1894–1987), актер, выпускник Вахтанговской школы (1925–1928), с 1925 по 1956 артист Театра им. Евг. Вахтангова

Хмелёв Николай Павлович (1901–1945), актер театра и кино, педагог

Хмельницкий Борис Алексеевич (1940–2008), актер театра и кино, композитор

Храпченко Михаил Борисович (1904–1986), литературовед, государственный и общественный деятель, председатель Комитета по делам искусств (1939–1948)

Хренников Тихон Николаевич (1913–2007), композитор, пианист, музыкально-общественный деятель, педагог, профессор

Хромюшин Олег Николаевич (1927–2003), российский композитор, дирижер

Ц

Целиковская Людмила Васильевна (1919–1992), актриса театра и кино

Ч

Чаплин Сэр Чарльз Спенсер (Чарли) (1889–1977), американский и английский киноактер, сценарист, композитор, кинорежиссер, продюсер и монтажер

Чебан Александр Иванович (1886–1954), актер, режиссер

Чеботаревская Т., «Вместе, а не врозь», «Советская культура», 3 сентября 1959

Чехов Антон Павлович (1860–1904), писатель, прозаик, драматург

Чехов Михаил Александрович (1891–1955), русский и американский драматический актер, театральный педагог, режиссер

Ш

Шаламов Варлам Тихонович (1907–1982), прозаик и поэт

Шалевич Вячеслав Анатольевич (1934–2016), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Шаляпин Федор Иванович (1873–1938), оперный певец

Шаповалов Виталий Владимирович (1939–2017), актер театра и кино

Шевелев С., автор рецензии на спектакль «Первые радости», «Московская правда», 28 июня 1950

Шекспир Уильям (1564–1616), английский драматург, поэт, актер

Шипенко Алексей Павлович, русский драматург, живет в Германии

Шихматов Леонид Моисеевич (1887–1970), актер Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Шлезингер Владимир Георгиевич (1922–1986), актер Театра им. Евг. Вахтангова, режиссер, педагог

Шмидт А., режиссер спектакля «Горе от ума» А. Грибоедова (театральный проект А. Шипенко) на сцене Берлинской академии искусств. Роль Фамусова сыграл Ю.П. Любимов

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), композитор

Штейн Александр Петрович (1906–1993), писатель, драматург, сценарист

Шухмин Борис Митрофанович (1899–1962), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Шухмина (Щукина) Татьяна Митрофановна (1901–1974), ученица Евгения Вахтангова (1919–1922), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог, профессор

Щ

Щеглов Виктор Иванович (1925–1991), актер театра и кино, режиссер телевидения

Щербаков Константин Александрович, киновед, кинокритик

Щукин Борис Васильевич (1894–1939), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Щуко Борис Владимирович (1906–1965), театральный художник

Э

Эйхов Виктор Викторович (1908–1960), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Экимов Рафик Гарегиневич (1914–1987), актер, зав. художественно-постановочной частью театра (1940–1950), зам. директора Театра им. Евг. Вахтангова (1938–1963)

Эпов Николай Николаевич, художник

Эрдман Николай Робертович (1900–1970), драматург

Этуш Владимир Абрамович, актер Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Эфрос Анатолий Васильевич (1925–1987), режиссер

Ю

Юдин Б., рецензент «Комсомольской правды»

Юзовский Иосиф Ильич (1902–1964), театральный и литературный критик, литературовед. Обычно подписывался как «Ю. Юзовский»

Юнович Софья Марковна (1910–1996), театральный художник

Юткевич Сергей Иосифович (1904–1985), режиссер театра и кино, художник, педагог, теоретик кино

Юон Константин Федорович (1875–1958), живописец, мастер пейзажа, театральный художник, теоретик искусства

Я

Яковлев Юрий Васильевич (1928–2013), актер Театра им. Евг. Вахтангова

Якут Всеволод Семенович (1912–1991), актер театра и кино, режиссер, мастер художественного слова (чтец), педагог

Ясюнинская Ксения Ивановна (1904–1966), актриса Театра им. Евг. Вахтангова, педагог

Оглавление

Необходимое предисловие	7
Между поколением «хорошей детской» и поколением «шестидесятников»	18
Портреты в таганском фойе, или Четыре диалога с прошлым	74
Эпилог. «Бесы»	106
Любимов и его актерское время в хронике и рецензиях	114
Материалы Художественных советов Театра им. Евг. Вахтангова 1951–1959	170
Роли в Театре им. Евг. Вахтангова	224
Именной указатель	226

Элла Михалёва
ЮРИЙ ЛЮБИМОВ
в зеркале Вахтанговской сцены

В книге использованы фотографии из фондов
Музея Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова,
подготовленные для печати В. Мясниковым.

Редактор Маликова М. Б.

Художник Осенева А. Б.

Корректор Рыжер Е. В.

Компьютерная верстка Лунин В. Ю.

Предпечатная подготовка Морозов Д. В.

Подписано в печать 24.01.2019
Формат 70×100/12
Бумага офсетная 100 г/м²
Печать офсетная. Гарнитура Calibri
Тираж 1000 экз. Заказ № 18

ISBN-13: 978-5-902492-46-7



Т
е
а
т
р
а
л
и
с

Издательство «Театралис»
105082 Москва, ул. Б. Почтовая, д. 5
Тел. (495) 640-79-26 (многоканальный)
www.teatralis.ru
e-mail: teatralis@yandex.ru

Юрий Петрович Любимов – культовая и легендарная фигура театра XX – XXI веков. Судьба подарила ему долгую, тернистую, но поистине звёздную жизнь в искусстве. Путь в режиссуру тоже оказался не короток: занял несколько десятилетий. Предрежиссерские годы мастера связаны с единственным театральным домом – великой Вахтанговской сценой и сценической школой Е.Б. Вахтангова.

Автор этой книги театровед Элла Михалёва. Творчество Ю.П. Любимова одна из главных тем её профессиональных интересов. Она автор десятков публикаций о режиссёре и его театре. Данное издание обращает читателя к первому, раннему периоду творчества мастера. Воображаемый театральный занавес приподнимается над малоизученным этапом творческой биографии Ю.П. Любимова, благодаря уникальным архивным материалам, бережно сохранённым в Музее театра им. Евг. Вахтангова. Большая часть документов собраны вместе и видят свет впервые.

ВЗОР В
ХТЯНТОВСК
СТЕНА