



Дни памяти великого русского актера, поэта, певца

Отмечая день памяти ушедшего человека принято говорить: - вот уже прошло столько-то лет без него.

Сказать: «30 лет без Высоцкого» не получается.

Да, он больше не выйдет на сцену Таганки, не сядет ночью за стол и не напишет стихи.

Споры о том, был он поэтом или нет, стихи писал или это не стихи, а песни- продолжают. Государственная премия СССР, которая нашла своего героя через 7 лет после его смерти. Календарики, памятники, экскурсии на могилу на Ваганьковском кладбище..., популярность, известность, слава – все это ничего не скажет об отношении к нему миллионов не только его современников «от Москвы до самых до окраин», но и поколения сегодняшних 25-летних.

Все эти торжественные речи и организаторский пафос меркнут перед масштабом личности, таланта и той любви, которая существует вне зависимости от «атрибутики увековечивания».

Мы попробуем рассказать о ролях, созданных гениальным актёром Владимиром Высоцким в спектаклях театра на Таганке, который и начался с Брехта. Однажды, в гостях в Болгарии, Владимир Высоцкий сказал ненароком: «Жизнь – это рана, которая лечится сама. Мне дороги страдания, потому что из них рождаются радости».

А еще гениальные поэты и артисты, которые не уходят в небытие.

Как странно все сошлось! Сжегший зачетные чертежи недавний второкурсник строительного института и уже широко известный на Большом Каретном бард в поисках актерской работы приходит в 1966 году в Театр на Таганке: он ошеломлен первой постановкой молодого театрального сообщества и хочет в него войти. Ему дают маленькую роль в том самом потрясшем его спектакле по пьесе Бертольда Брехта «Добрый человек из Сезуана», но уже очень скоро он играет летчика Янг Суна – поначалу в очередь с Николаем Губенко. Юрий Любимов вспоминает, что актерский показ Высоцкого его не заинтересовал, но его песни – увлекли, как три года тому увлекла и драматургия Брехта, которого до этого он не видел на сцене и о театральной системе которого ничего не слышал. Но в самом тексте пьесы он уловил ту свежесть и новизну театрального языка, ту абсолютную свободу атакующей мысли автора, которых так не хватало изнывавшему от единообразия полумертвому советскому театру, которому партийные власти не рекомендовали развиваться. Ю.Любимов своим «Добрый человек» дважды плюнул на эти запреты, почував и в Брехте, и в Высоцком бесстрашных и беззаветных художников-преобразователей. Молодой бард оказался идеальным исполнителем брехтовских зонгов, которыми актер вступает в прямой контакт со зрительным залом, обрушивая на него свою собственную, сегодняшнюю точку зрения на происходящее – вплоть до полного отрицания поступков персонажа.

Я в полной мере смогла оценить эффективность этого приема, когда наконец-то в 1977 году прорвалась на самый первый

и самый знаменитый спектакль тогда уже мною любимого театра. Получив билеты – с пометкой «неудобные места» – в первый ряд партера против правой кулисы, мы долго приспосабливались к относительно высокой для нашей позиции сценической площадке, которая была не более чем в полуметре от нас. Но когда четыре персонажа, едва отыгравшие сцену, подхватывая на ходу гитары, спустились по крутой лесенке со сцены и, втиснувшись в узкий проход между рампой и первым рядом, стали петь зонг, – это были уже не Летчик, а Высоцкий, не Водонос, а Золотухин – это был голос нашего времени. И когда в свете софитов я увидела, как капельки слюны изо рта Высоцкого летят прямо мне на голову – это не только не заставило меня еще раз посетовать на «неудобные места», но лишь усилило ощущение реальности перевоплощений, которые демонстрировали высочайшую технику быстрых погружений в роль и выходов из образа – столь важную в театральной эстетике Брехта, который развивал блестяще обоснованный Дени Дидро «парадокс об актере»: «Слезы актера должны капать из его мозга».

Вся роль Высоцкого исходила из множественности точек зрения актера на своего персонажа – в зависимости от его поведения и степени неискренности его слов. Летчик Высоцкого обманывает Шен Те небрежно и лениво, справедливо полагая, что она так его любит, так жаждет семейного счастья, что и сама обмануться рада. Поэтому она снова обречена стать жертвой, а он вернет себе престижную работу: тот путь колебаний и капитуляций перед жестокой реальностью, который на сцене демонстрировала Шен Те в потрясающем исполнении Зинаиды Славиной, Летчик

проходил быстрее – ведь он и не был признан самым добрым человеком, и на свой путь компромиссов с совестью вступил раньше нее, что и делало его почти равнодушным к слезам и мольбам Шен Те. Вот это «почти» возникало благодаря виртуозной подвижности игры Высоцкого и придавало его герою сложность. Вся «обыкновенная история» его жизни в свернутом виде присутствовала в его сценическом существовании, проскальзывая то в неожиданной для него самой нежности и жалости к уничтожаемой им женщине, то в подчеркнутой холодности и отстраненности, то в грубости и цинизме, вдруг опровергаемом взрывом эмоций, которые он сам считал давно изжитыми. Присущая актеру страстность не изливалась свободно – как в зонгах, а прорывалась сквозь лаконичный текст, придавая ему глубину и открывая перед зрителем возможность формировать собственное мнение о разворачивающейся на сцене истории – тем более трагической, чем обыденнее она выглядела.

Юрий Любимов уже в первом своем таганковском спектакле продемонстрировал глубокое понимание брехтовской диалектики «остраненной» обыденности: действие происходит в загадочной китайской провинции Сычуань (она же Сезуан), а на сцене никакого тебе «шинуазери» – ни в костюмах, ни в сценографии: боги в белых одеждах и в шляпах, люди – в черных тренировочных костюмах, и все они в любой момент готовы выстроиться из каких-то неопознанных столов то лачугу доброй Шен Те, то табачную лавчонку ее жестокого брата Шуа Та, в которого переодевается время от времени Шен Те, чтобы безжалостно взыскать накопившиеся долги и спастись от разорения. Брехт развел этих персонажей

как антиподов, но Зинаида Славина играла их как две возможности поведения человека в ситуации выбора: добрая и беззащитная Шен Те знает, что у нее будет ребенок, поэтому прощать долги своим нищим односельчанам или отдать все деньги – жалкий дар беспомощных и равнодушных богов – любимому человеку – это обречь их будущего ребенка на нищету и даже гибель.

Страдающая, мечущаяся в поисках решения Шен Те уже примеряла на себя вместе с обликом Шуа Та эгоистический выбор, и она видит перед собой любимого мужчину, который предаст ее, оглядываясь, но уже не раздваиваясь. Высоцкий сделал свою роль так масштабно, так чутко по закону контрапункта выстраивая ее по отношению к партнерше, что, не будучи главной, она стала ключевой, высвечивая бессмысленность любого выбора в несправедливом и жестоком мире социального неравенства.

И в драме – и в спектакле – звучали и проблема выбора в «пограничной ситуации», и проблема личной ответственности за этот выбор. Брехт-художник и Брехт-мыслитель воюет с догматизмом: он естественно и органично сопрягает неопровергнутые преступной большевистской практикой, извращающей их, идеи Маркса – и запретные в СССР актуальные поиски экзистенциалистов – и не для того, чтобы предложить готовые ответы на вечные вопросы бытия, а для того, чтобы побудить людей к размышлениям, непредвзятым и свободным, что всегда не нравится тоталитарным властям. Вот почему он был неугоден и в фашистской Германии, и в коммунистическом СССР. Вот почему он не стеснялся себя никаким партийным членством.

И поэтому был так созвучен молодому гению, «самосожженцу» (Ю.Любимов) Владимиру Высоцкому, ищущему способы выразить себя, свой протест против угнетения личности, свою жажду свободы.

В стихотворении «К потомкам», написанном примерно в то же время, когда создавалась пьеса – в антифашистском изгнании, – Брехт восклицает: «Что же это за времена, когда разговор о деревьях кажется преступлением, ибо в нем заключено молчание о зверствах!» Здесь говорит Брехт-революционер, Брехт-марксист, понимающий важность экономики, – и Брехт, трезво осознающий, как неустраимо важна эгоистическая устремленность человека к жизни:

«Мне говорят: «Ешь и пей! Радуйся, что у тебя есть пища!»

Но как я могу есть и пить, если

Я отнимаю у голодающего то, что съедаю, если

Стакан воды, выпитый мною, нужен жаждущему?»

Мудрый скептик Брехт наблюдает с портрета работы Б.Бланка за мечущимися в поисках правильного решения персонажами своей притчи, да и зрители с высоты правого портала сцены ему хорошо видны и подвластны. Они делают новые шаги на пути трудного и почти безнадежного поиска ускользающих истин. И конечно, слышат главный призыв Брехта: «ИЗМЕНИМ МИР:ОН В ЭТОМ НУЖДАЕТСЯ!» И разве не этому Высоцкий отдал себя без остатка!

Спектакль «Жизнь Галилея» (1966г.) – как позднее и «Гамлет» – делался уже под Высоцкого: масштаб его личности, его творческого дарования становился решающим фактором. Ведь исполнителю предстояло разбираться с широко известным казусом великого ученого XVI века, запавшего в память человечества не своими великими достижениями в науке, а тем, что он отрекся от них. Это играло на брехтовскую установку: добывать из «ходячих истин» новые повороты мысли. Он не терпел, когда ходячим присказкам обывателей присваивался статус народной мудрости: «Плетью обуха не перешибешь» или «С волками жить – по волчьи выть» – так можно оправдать все, но стоит ли оправдывать предательство самого себя, лучшего в себе? Короткие эпизоды из жизни Галилея охватывают 28 лет жизни ученого, хотя классическая драматургия свела бы все к сцене судилища, когда затравленный, запуганный семидесятилетний старик под давлением сплоченных сил мракобесия отступает, чтобы сохранить жизнь. Именно так выстроен интересный фильм Лилианы Кавани «Галилей» (1968г.). Здесь подробно воспроизведены унижительные процедуры «добровольного» покаяния, медленный проезд на осле ученого в шутовском колпаке сквозь толпы бушующей черни, а затем снятая с самой высокой точки мизансцена в огромной церкви, где поставленный на колени одинокий старик, перед стройными рядами сплоченных и безжалостных инквизиторов, читает заготовленный ими текст отречения. Как тут не пожалеть несчастного человека, как не оправдать его!

Рассказывая эпизод за эпизодом долгую жизнь Галилея, Высоцкий играет и силу его характера, и мощь его ума, и бытовые привычки, и слабости: он – порождение ренессансной культуры и ее увенчание, а значит, в противовес христианской аскезе, любит жизнь во всех ее проявлениях. «Он и мыслит сластолюбиво: он не может отвергнуть ни новую мысль, ни старое вино», – пронизательно говорит о нем кардинал Берберини, планируя кампанию по запугиванию ученого. Никто и не собирается сжигать его, как совсем недавно, в 1600 году, сожгли Джордано Бруно. Церкви выгоднее его отречение, а не героическая смерть за научные идеи и ореол мученика. Самое главное, что это понимал и Галилей. Да и мы видели, с каким аппетитом он ел жирного гуся, запивая его добрым вином, как смачно шлепал по задку квартирную хозяйку, как мгновенно



Владимир Высоцкий в спектаклях Театра на Таганке

расточал заработанное, так и не отложив ничего на приданое дочери. Мы видели, как легко и незаметно любовь к земным радостям перерождается в эгоизм.

Чего мы не увидели – это судилища инквизиции над Галилеем, благодаря

ученых – последователей Галилея. Из их сбивчивых реплик становится понятно, что в прихожей зала суда они ждут финала и убеждают себя в том, что колокола, возвещающие о победе Церкви над Наукой, не зазвонят, что Учитель не отречется от



чему в спектакле внешний, фабульный драматизм вытесняется внутренним, а актер в полную силу проявляет тонкость и мощь своего таланта. И не услышали легендарной фразы, якобы произнесенной Галилеем сразу же после отречения 22 июня 1633 года: «А все-таки она вертится!» Но мы увидели, как на голой сцене у левой передней кулисы сбилась группа молодых

своих убеждений, которые стали для них Истиной. Но колокола звонят, и из передней правой кулисы появляется Галилей, которому предстоит пройти по диагонали в левую заднюю кулису – длинный, не выносимо длинный путь мимо тех, кого он только что предал. Высоцкий идет так, что мы физически ощущаем, как ватные ноги – и чувство достоинства! – мешают



Владимир Высоцкий в спектакле «Добрый человек из Сезуана». Режиссер Ю.Любимов. 1979.

ему пробежать эту бесконечную диагональ побыстрее, чтобы расправить опущенные плечи, напряженную шею...Еще шаг – и он уйдет. Но тут, догоняя, звучит реплика любимого ученика Андреа Сартти: «Несчастлива страна, у которой нет героев!» – и Галилей не делает последнего шага, он оборачивается, и мы впервые видим его искаженное болью, стыдом, отчаянием лицо, когда он отвечает: «Несчастлива страна, которая нуждается в героях!» – и только тогда уходит. Ну что тут возразить? Разве можно назвать счастливой страну, которая требует самоотречения и героизма от людей, которым хочется просто жить и быть счастливыми? Да, но уж если она несчастна и небогата, всегда находятся герои. Просто выбор делает каждый за себя. Но с гения спрос особый, и об этом скажет сам Галилей в последней сцене спектакля. Полуслепой старик, по-прежнему с аппетитом поедающий гуся, признает, что когда он испугался, все ученые Европы спрятали свои труды в сундуки, а католическая реакция усилилась. Теперь уже Андреа оправдывает учителя тем, что, сохранив жизнь, он написал замечательный труд по оптике. А мы можем подумать о цене прогресса науки и общества, о правах личности на жизнь и счастье – о многих сложностях человеческого бытия, которые на крутых поворотах истории и видятся, и решаются по-разному. Тогда, на исходе оттепели, пытаюсь не отдавать ее завоеваний, Высоцкий играл трагедию гениальной и героической личности, раздавленной машиной духовного насилия, но внутренне не сдавшейся. Это был целостный образ цельного героя, мощь и масштаб которого лишь подчеркивались его ошибками и прозрениями. Он играл собственную судьбу, и поэтому выходить из сценического образа не было нужды.

Зонгов для Галилея Брехт не предусмотрел, а те, что предназначались для случайных персонажей, Юрий Любимов заменил на свои – на музыку специально написанную Дмитрием Шостаковичем: два минихора – мальчиков и монахов – с разных краев авансцены звенели альтами и рокотали басами, диаметрально противоположно оценивая поступки Галилея, стараясь обратить его к своему пониманию истины – а он шел своим путем, не перекладывая ответственность на других, и в этом была главная правда спектакля. И его не убывающая сила. Высоцкому не нужно было специально подчеркивать свое отношение к роли: не преобразаясь окончательно в того, кого он изображал, не воплощая, а демонстрируя своего героя, Высоцкий постоянно сопоставлял его с собой, выверял своей современностью, и это был тот живой нерв, на котором держался этот замечательный и все еще неизученный и не оцененный по достоинству моноспектакль Владимира Высоцкого. Ему удалось вдохнуть современность в старую историю из XVI века, которой Брехт в 1939 году предпослал эпиграф: «Газеты опубликовали сообщение о расщеплении атома урана, произведенном немецкими физиками».

Так уж сложилось, что на запутанных перекрестках истории XX века судьба в облике Юрия Любимова свела Владимира Высоцкого (1938-1980) с Бертольдом Брехтом (1898-1956), чтобы они вместе внесли вклад не только в историю мирового театра, но и в вечный процесс преобразования мира на основах разума и истины. Мир всегда будет в этих изменениях нуждаться. Два брехтовских спектакля Юрия Любимова стали прорывом в современную театральную эстетику, возможным потому, что ни Вахтангов, ни Мейерхольд, ни Таиров (поставивший, кстати, в 1930 году «Трехгрошовую оперу»), ни подлинный Станиславский – не были забыты. Поэтому и Брехт получался свой, каждый раз особенный – и в Москве, и в Питере, и в Тбилиси, и в Днепрпетровске...Но то, что впервые он заговорил с нами голосом Владимира Высоцкого – это была счастливая закономерность.

Ирина Никитина