**Любимов Юрий Петрович**

**Народный артист России, лауреат Государственных премий, главный режиссер Театра на Таганке**

Родился 30 сентября 1917 года в Ярославле. По отцовской линии он происходит из крестьян. Дед - бывший крепостной, освобожденный в 1861 году. Трудолюбивый, набожный и строгий. Отличался суровым нравом и одновременно был хорошим семьянином и уважаемым сельчанами человеком. В деревне Абрамцево под Ярославлем на полученном земельном наделе создал крепкое хозяйство. Сильной независимой личностью был и отец. Женившись вопреки воле родителей на цыганке, он переехал в Ярославль, служил там в одной из торговых фирм, был страстным библиофилом, собравшим хорошую библиотеку. Книги по русской истории, в том числе сочинения Карамзина и Соловьева, впоследствии перешли к будущему режиссеру. Мать получила педагогическое образование и стала учительницей.

В 1922 году семья уехала в Москву. С началом репрессий под арест попадают мать и отец, а Юрий, его старшие брат и сестра становятся детьми «лишенцев», тех, кто был лишен гражданских прав, носят родителям передачи вплоть до их освобождения. Семья в сложившейся ситуации выстояла, никто ни от кого не «отказался». Приехал в Москву и выброшенный из собственного дома раскулаченный дед.

Воспитанию детей в семье уделялось большое внимание. Но как выходцу из непролетарской семьи Юрию пришлось бросить школу и поступить в электромеханический техникум, который находился на Таганской площади, недалеко от того места, где сегодня расположен театр на Таганке. Одновременно он занимался в хореографической студии, где учили по методу Айседоры Дункан. Первые театральные впечатления Юрия Любимова связаны с «Синей птицей» и «Горем от ума» во МХАТе. В 16 лет он поступает в студию при театре МХАТ 2-й, в котором пытались противостоять начавшейся догматизации системы Станиславского. Будучи студентом исполнил эпизодическую роль в спектакле «Мольба о жизни» Ж. Деваля. В русле начавшейся кампании по борьбе с формализмом студия и театр в 1936 году были закрыты.

Любимов поступает в училище при театре имени Вахтангова, на сцене которого еще во время учебы он сыграл эпизодическую роль в «Принцессе Турандот» и заметно для театральной общественности дебютировал ролью Клавдио в спектакле «Много шума из ничего» (1936, реж. И. Рапопорт). Здесь будущего режиссера будто задевает своим крылом Вахтангов. И происходит это в игре и нескольких репликах Б. Щукина. Например, в замечании актера о том, что своим успехом, в том числе успехом в роли Ленина, он обязан не чему иному, как роли Тартальи, сыгранной им в поставленном Евгением Вахтанговым спектакле «Принцесса Турандот» (1922). Это признание поразило, о нем Любимов помнил и спустя полвека.

Более непосредственный контакт состоялся с Мейерхольдом. Любимов смотрел его спектакли «Лес» (1924), «Ревизор» (1926), «Дама с камелиями» (1934), кроме того, в 1937 году он присутствовал на нескольких репетициях Мейерхольда, который готовил тогда «Бориса Годунова». А однажды, на спектакле театра имени Вахтангова «Человек с ружьем», Р. Симонов представил актера Любимова Мейерхольду.

С 1941 по 1947 годы Любимов служит в ансамбле песни и пляски НКВД, организованном для поддержания духа войск, исполняет роль конферансье, читает поэмы, разыгрывает маленькие интермедии. После демобилизации возвращается в театр имени Вахтангова. С большим удовольствием, по его собственному признанию, играет переданную ему Р. Симоновым роль Бенедикта в «Много шума из ничего». Ему нравилась сама пьеса, в этой, по существу, первой встрече с Шекспиром Любимов, по его словам, нашел интересные для него драматургические принципы: монтаж, соединение коротких сцен, сами стыки которых высекали художественный смысл, принципы, которые присущи произведениям Эйзенштейна и Мейерхольда. Актер интенсивно работает, получает признание, с 1946 по 1964 годы он - ведущий артист театра имени Вахтангова. Играет также переданную ему Р. Симоновым роль Сирано в «Сирано де Бержераке» Э. Ростана, поставленном еще в 1942 году (реж. Н.Охлопков), роль Олега Кошевого в «Молодой гвардии» по роману А.Фадеева (1947, реж. Б.Захава), играет Криса в спектакле «Все мои сыновья» А.Миллера (1948), Шубина в спектакле «Накануне» по роману И.Тургенева (1948), исполняет роль Извекова в спектакле «Кирилл Извеков» по роману К.Федина «Первые радости» (1951, реж. Б.Захава). В 1953 году ему присуждают Государственную премию СССР за роль Тятина в спектакле «Егор Булычев» М.Горького (1952, реж. Б.Захава).

Динамично складывается карьера артиста в кино. Впечатляет список из 18 фильмов, в которых он снялся. Среди них «Цветные киноновеллы» (1941, реж. А.Мачерет), «Дни и ночи» (1945, реж. А. Столпер), «Беспокойное хозяйство» (1946, реж. М.Жаров), «Робинзон Крузо» (1947, реж. А.Андриевский), «Голубые дороги» (1948, реж. В.Браун), «Мальчик с окраины» (1948, реж. В.Журавлев), «Мичурин» (1949, реж. А.Довженко), «Кубанские казаки» (1950, реж. И.Пырьев), «Три встречи» (1950, реж. А.Птушко, В.Пудовкин, С.Юткевич), «На подмостках сцены» (1956, реж. К.Юдин), «Человек с планеты Земля» (1959, реж. Б.Бунеев), «Каин XVIII» (1963, реж. Н.Кошеверова и М.Шапиро) и др. Как перспективного актера, Любимова специально отмечал А.Довженко, в фильмах которого - «Мичурин» (1949) и «Прощай, Америка» (фильм был «закрыт») он снимался.

«Звездный» артист, любимец публики, из тех, «на кого» специально ходят в театр, во второй половине 50-х годов Любимов играет Ромео в «Ромео и Джульетте» (1956), Иволгина в «Идиоте» (1958, реж. А.Ремизова), Моцарта в «Моцарте и Сальери» («Маленькие трагедии», 1959, реж. Р.Симонов), Виктора в «Иркутской истории» А.Арбузова (1959, реж. Р.Симонов)...

Блестящий и успешный профессионал, Любимов, однако, мучается сомнениями. И дело не только в том, что стала невыносимой ложь соцреализма, отчетливо осознанная им впервые во время съемок «Кубанских казаков». Тогда крестьянка, впервые увидевшая продуктовое изобилие, спросила его, о какой жизни снимают фильм, и Любимов, бодро ответив, что - о нашей, испытал затем жгучее чувство стыда.

Причины неудовлетворенности делом, которым он занимался до сих пор, несколько прояснились, вероятно, и для него самого, когда он попытался сформулировать их в самом конце 40-х годов. На одном из съездов Всесоюзного театрального общества он заявил, что наш театр скучен и похож на английский газон, по существу выступив против единообразия и «подножного реализма».

При ближайшем рассмотрении становится понятно, что совсем не в одночасье Любимов из популярного актера превратился в режиссера, веско заявившего о себе, и создал именно такой театр, каким вскоре мир узнал театр на Таганке. Нарастала творческая неудовлетворенность тем театром, который он видел в стране и, в частности, тем, в котором работал сам. Не оставлял его и связанный с этим собственный творческий дискомфорт. Ситуация обострялась тем режиссерским потенциалом, который формировался у актера Любимова исподволь, постепенно, в течение долгих лет службы в театре. Потенциал этот давал о себе знать по-разному. И нечастым среди актеров интересом не только к собственной роли как таковой, но и к соотнесению ее и с тем, что делают другие участники спектакля. И интересом к эстетике спектакля и театра в целом. Этот интерес привел к осознанному неприятию театра имитации, начавшемуся, может быть, с почти раздражительной реакции даже на отдельные его атрибуты, как, например, грим или запах серебряной краски, которой покрывали шпаги. В то же время формировались предпочтения, связанные с фантазией, воображением и изобретательностью, - позже Любимов назовет их тремя столпами, без которых не может существовать театр. Порой внутренние «режиссерские накопления» проявлялись непосредственно, например, во время съемок в кино, когда Любимов придумывал решение отдельных кадров, а постановщик картины его принимал, как происходило, например, в фильме А.Столпера «Дни и ночи».

Длительный, драматически развивающийся процесс открытий и прозрений, сопровождающийся обнаружением, скорее даже предчувствием собственных возможностей, а также деятельная натура, мощный человеческий и художественный темперамент привели Любимова к повороту в карьере, по существу, подготовленному, но резкому и отнюдь не простому. Как бы то ни было, по обычным меркам, сорокалетний рубеж - не самый подходящий момент для подобных шагов.

Первый режиссерский опыт Любимова относится к 1959 году: на вахтанговской сцене он ставит спектакль «Много ли человеку надо» по пьесе А. Галича.

Два года он посещает семинары актера и режиссера М.Кедрова. Затем становится преподавателем в Театральном училище имени Щукина. Приходит на курс, который набирался не им: преподаватели актерского мастерства в этом училище меняются в процессе обучения курса.

Драматурга для спектакля выбирает по причине его «незаигранности»: Брехт в то время действительно был редким гостем на отечественной сцене. Волею судьбы Любимов не сумел посмотреть и постановки «Берлинер ансамбля», которые показывали в Москве, поскольку в это время был на гастролях в Германии вместе с театром имени Вахтангова. В этом смысле руки у него были развязаны, как он впоследствии вспоминал. Пьеса «Добрый человек из Сезуана» привлекла его и тем, что спектакль по этой пьесе, каким он его видел, предполагал прямые обращения к публике и особенную, необычную пластику.

В педагогической практике Любимов использует весь свой двадцатилетний опыт актера, отказываясь от всего, что в окружающем театре повергало его в отчаяние. И несмотря на удивление и возражения студентов, учит их не так, как их учили прежде. Позаимствовав несколько простых упражнений из биомеханики Мейерхольда, подвергает будущих актеров интенсивным нагрузкам. Обучает их видеть, слышать, дышать правильно, обращая особое внимание на ритмическую организацию каждой роли и спектакля в целом. И за шесть месяцев ставит спектакль, показанный в учебном театре училища имени Щукина и ставший выдающимся явлением в театральной жизни страны. Постановка потрясла, имела ошеломляющий успех у зрителей, редкий даже для 1963 года, когда уже были созданы спектакли А.Эфроса в ЦДТ, работал «Современник» и товстоноговский БДТ в Ленинграде, а на гастролях в стране побывали «Берлинер ансамбль» под руководством Б.Брехта, ТНП во главе с Ж.Виларом, труппа «Комеди Франсез»...

Однако спектакль, его создатели явно вышли «за флажки». И разговор об остроактуальных социальных проблемах, и уровень условности художественного языка оказались за пределами регламента, установленного в советском государстве. И потому немедленно развернулись события, которые затем воспроизводились при выпуске Любимовым каждого следующего спектакля. Возникла своего рода модель «приемок» всех постановок режиссера: с объяснениями неправомерности выбора драматурга, с обвинениями в неправильной «расстановке акцентов», с рекомендациями по «художественному совершенствованию», с письмом, уведомлявшим, что больше представлений спектакля не будет, с вызовами в «высокие инстанции», с собраниями, выговорами, а в дальнейшем - и с угрозами отстранить от руководства театром...

Однако на дворе пока еще стояла так называемая политическая «оттепель», хотя и на самом исходе. Сделал свое дело триумфальный успех спектакля. Вмешались в ход событий влиятельные люди, в том числе К. Симонов, написавший статью в поддержку спектакля и его участников, способных, по его мнению, создать новый театр. В конце концов Любимову было предложено возглавить Театр драмы и комедии, располагавшийся на Таганской площади и влачивший тогда жалкое существование. После долгих проволочек разрешили взять в труппу выпускников курса и снять спектакли прежнего репертуара театра.

Через год, 23 апреля 1964 года, спектаклем «Добрый человек из Сезуана» открылся новый театр.

Спектакль поразил и художественным уровнем, и своей новизной. Сценический мир не скрывал, что он сочинен и не представлялся реальностью, пусть и условной. Открытая театральная игра и была здесь единственной реальностью. Актеры не старались уверить, что на сцене реальный Сезуан. И не делали вид, что зрительного зала нет, напротив - постоянно обращались к нему. Даже между собой общались «через зал», глядя зрителю в глаза. Они и говорили, и двигались откровенно «театрально». Спектакль был насыщен танцами, элементами пантомимы, декламацией и песенными эпизодами.

Актер не старался перевоплотиться в персонаж и «раствориться» в нем. Возникал «мерцающий» образ: перед зрителем был то актер, то персонаж, которого он играл. Актер становился наряду с персонажем равноправным героем спектакля. То есть количество героев спектакля по сравнению с пьесой как бы удваивалось. Причем актер, выступая от «собственного» лица, представал перед зрителем не «в чистом виде», не человеком из жизни, он в этот момент также играл - роль актера-художника. Актеры играли азартно, весело и мастерски, от чего получали творческую радость, удовольствие и не скрывали этого. И радость немедленно разделяли зрители.

Удивляются обычно - и справедливо - зрелости любимовской режиссуры, проявившейся в этой, по существу, первой постановке. Но поразительным был и уровень мастерства актеров, особенно если вспомнить о молодости участников спектакля. Подготовка актера сразу стала неотъемлемой составляющей режиссуры Любимова. Этого требовала сложная, в том числе и для исполнения, партитура постановки. По верному замечанию одного из критиков, спектакль был самым технически сложным в театральном контексте того времени. Только задор и энтузиазм, нередко обеспечивающие успех студенческим и молодежным спектаклям, дело решить не могли.

В «Добром человеке из Сезуана» был заявлен и тотальный, действующий на всех уровнях спектакля принцип открытой игры. И относительная автономия сценического мира от литературы. Мира, сочиненного режиссером и отражающего его видение окружающей действительности и его ощущение себя в ней. И свободное обращение с материалом. И склонность извлекать художественные смыслы, соединяя, казалось бы, несоединимое. И, наконец, важнейшее - здесь вполне проявился способ сценического существования актера, в частности, прямое общение с залом и отчетливая и художественно содержательная отделенность актера и персонажа.

Подобно актерам, открыто играла свою «роль» и сценография. Оказавшиеся под рукой у постановщика студенческие столы, как и актеры, были лишены «грима». Они по ходу действия воспринимались зрителем то одним, то другим элементом декорации и одновременно - студенческими столами. И в этом, и в других случаях театр не скрывал ограниченность, простоту и грубость своих средств - эти качества открыто и с юмором обыгрывались. Подобный взгляд театра на самого себя также говорил о его творческой свободе.

Предложенные режиссером высокие критерии, в свете которых представали все обитатели «Сезуана», обнаруживали глубокую гуманистичность его мироощущения. Ведь критерии он искал в художнике-творце - одном из высших проявлений человеческого потенциала.

В этом глубоком и ярком спектакле содержался своеобразный код богатого, сложного, полного трагических коллизий художественного мира, который в дальнейшем был развернут Юрием Любимовым. Мир этот с течением времени последовательно развивался, но основные его черты проявились уже здесь.

В первые годы жизни театра на Таганке значительное место в его репертуаре занимали поэтические представления. По поэзии А.Вознесенского был поставлен спектакль «Антимиры» (1965), по стихам поэтов военного и послевоенного поколений - «Павшие и живые» (1965), по поэзии В. Маяковского - «Послушайте!» (1967). Причем это были не композиции-концерты, а именно драматические спектакли. Сочиняя спектакль, Любимов руководствовался собственными ассоциациями, становился подлинным автором сценического действия, причем в движении от «Антимиров» к «Послушайте!» - все более свободным автором. Режиссер создавал мир, вдохновивший поэтов, каким он виделся ему. Эти спектакли изначально строились не из одних стихов. От спектакля к спектаклю материал становился все более разнородным. В них входили стихи, проза, песни, пантомимы, а в «Послушайте!» - еще и документальный материал. Все это выбирал сам режиссер, руководствуясь собственными ассоциациями.

Если в «Добром человеке из Сезуана» прозвучала тема человек и общество, то в «поэтических представлениях» отчетливо была заявлена тема, связанная с взаимоотношениями художника и общества. Занимая большее или меньшее место, обе темы стали сквозными в творчестве Любимова, хотя с течением времени они усложнялись и уточнялись.

«Я хочу быть понят своей страной» - эта строфа начинала спектакль «Послушайте!», и она же повторялась перед финалом. Круг замыкался. Проблема не только оставалась, она трагически обострялась в конце спектакля, когда один за другим покидали зрительный зал пять актеров, игравших Маяковского. Уходили, как уходил когда-то поэт из зала, вынудившего его уйти.

Первым постановкам Любимова была свойственна резкость красок и своеобразная однотонность. С годами палитра художника становится более широкой. Маяковский в середине 60-х помог режиссеру заявить о своем видении времени. В первой половине 70-х годов, чтобы выразить новую существенно усложнившуюся эпоху, потребовалось обращение к личности не только такого масштаба, но и такого типа, как Пушкин. Спектакль «Товарищ, верь...» (1973) оказался - не случайно - своеобразной «энциклопедией» театра на Таганке. Здесь было все: стихи и проза, художественная литература и документы, песни и эпизоды пьесы. Любимов выстраивал модель мира. И даже универсализм Пушкина не вбирает всех возможностей этой модели. Пушкин - тот ключ, которым Любимов пытается открыть мир - вместе и XIX, и XX веков.

По стихотворным произведениям режиссер поставил также спектакли «Пугачев» по поэме С.Есенина (1967), «Берегите ваши лица» по поэзии А.Вознесенского (1970, спектакль был изъят из репертуара власть предержащими), «Под кожей статуи Свободы» по поэме Е. Евтушенко (1972), «Владимир Высоцкий» по поэзии В. Высоцкого (1981), «Дочь, отец, гитарист» (пантомима с песнями на стихи Б. Окуджавы), «Евгений Онегин» (по роману А.Пушкина, 2000).

Стремление режиссера к всестороннему охвату мира приводило к все более интенсивному вовлечению в действие музыки и сценографии. Причем они, как и остальные средства языка, все чаще вступали в контрапунктные отношения с остальными элементами спектакля. В спектакле «А зори здесь тихие...» по повести Б.Васильева (1971) впервые музыкальный и непрерывно развивающийся сценографический образы так активно участвовали в действии. Музыкальные эпизоды были здесь не простыми эмоциональными реакциями театра на события повести - они имели самостоятельный, не «вторичный» смысл. Инструментальная музыка с самого начала обнаруживала недоступное персонажам знание, она как бы предупреждала о грядущем, вступая в драматический диалог с происходящим на сцене, в том числе с песнями, которые пели девушки. Не в силах предотвратить трагедию, она преисполнялась страданием. Тут же возникала сценографическая метафора, которая развивалась по ходу действия. Конфигурация из нескольких досок, трансформируясь, воспринималась то грузовиком, то баней, то болотной топью, то стволами деревьев, то надгробиями, а затем, к финалу спектакля, круг ассоциаций становился настолько богат, что любой конкретный смысл кружившихся в вальсе досок не мог вобрать то, что выражалось этим образом. Этот знаменитый вальс характеризует, однако, не только строй спектакля «А зори здесь тихие...», но и внутреннюю эволюцию режиссера. Образ по-своему символизирует движение от сюжета Васильева к сюжету Любимова, принципиально более широкому, чем повествовательный сюжет повести: грузовик был лишь «декорацией», обслуживал действие, которое вели актеры, а кружащиеся в вальсе доски стали самостоятельным образом спектакля.

Рядом с совершенством созданного режиссером мира - кошмар войны представал еще острее. Полюса содеянного человеком отдалялись, усиливая драматизм. А вальс, исполняемый досками, был стократ более щемящим оттого, что они пережили героинь. Так проявлялся естественный, но холодный, равнодушный к человеку закон мироздания. Тьма, которая со всех сторон обступала, то и дело поглощая их, тоже воспринималась как противостоящая героям сила - и не только войны. Здесь был мир, противостоящий человеку.

Метод режиссера сделал возможным сценическое воплощение полифонии романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Монтаж образов, которые не только следуют друг за другом, но и сосуществуют во времени и пространстве, пришелся здесь как нельзя кстати. Многоуровневый монтаж позволил воплотить булгаковские переходы с Патриарших прудов Москвы в древнюю Иудею, от истории к современности, от сатиры к трагедии. Композиционный принцип, напоминающий булгаковский, давал на сцене весьма специфические результаты. Ведь при сопоставлении романа и спектакля бросается в глаза заметное усиление лирической составляющей. Это особенно заметно в связи с Воландом в исполнении В.Смехова. Он всегда говорил, обращаясь к залу так, что зритель чувствовал: этот Воланд прилетел не столько в Москву 20-х годов, сколько в Москву наших дней, и отправил его сюда Юрий Любимов. В кульминации (в эпизоде «Рукописи не горят») была и своеобразная кульминация одной из сквозных тем любимовского творчества - художник и общество. В финале актеры выносили на сцену портреты Булгакова, перед которыми вспыхивал вечный огонь. В спектакле звучал скрытый, а подчас и открытый автобиографический пафос постановщика.

По инсценировкам прозаических произведений Любимов поставил также спектакли «Герой нашего времени» (М.Лермонтов, 1964), «Десять дней, которые потрясли мир» (Д.Рид, 1965), «Живой» (Б.Можаев, 1968, премьера спектакля по вине властей состоялась лишь в 1989), «Мать» (М.Горький, 1969), «Час пик» (Е.Ставинский, 1969), «Что делать?» (Н.Чернышевский, 1970), «Пристегните ремни» (Г.Бакланов, 1975), «Обмен» (Ю. Трифонов, 1976), «Перекресток» (по повестям В.Быкова, 1977) «Преступление и наказание» (Ф.Достоевский, 1979), «Дом на набережной» (Ю.Трифонов, 1980), «Живаго (Доктор)» (по роману Б.Пастернака «Доктор Живаго», 1993), «Подросток» (1996) и «Братья Карамазовы (Скотопригоньевск)» (1997) - по романам Ф.Достоевского, «Шарашка» (по роману А.Солженицына «В круге первом», 1998).

Не менялись принципы работы с литературным материалом и при обращении Любимова к пьесам. Так было, например, в спектакле «Бенефис» (1973), где единая композиция строилась из мотивов пьес А.Островского «Гроза», «На всякого мудреца довольно простоты», «Женитьба Бальзаминова», «Лес», или в спектакле «Хроники» (2000), где были смонтированы фрагменты трагедий У. Шекспира «Ричард II», «Генрих IV», «Генрих VI», «Ричард III». Монтажно-поэтическими связями режиссер пользовался и при постановке спектакля по отдельной пьесе.

Ставя трагедию У.Шекспира «Гамлет» (1971), режиссер назначил на роль Гамлета В.Высоцкого, бывшего тогда уже всенародно признанным поэтом. В начале спектакля звучало одноименное стихотворение Б.Пастернака. Возникавшие в связи с этим ассоциации соединяли судьбы Гамлета и Высоцкого, Гамлета и Пастернака, Пастернака и Высоцкого.

У Гамлета-Высоцкого мысли и чувства поэта - вот и весь арсенал средств, с которыми он вступает в противостояние с миром. Философско-художнический характер сознания Гамлета-Высоцкого задавался уже звучащим в его устах пастернаковским стихотворением. Кроме того, герой на разные лады, в трех переводах, произносил монолог «Разлажен жизни ход», он на разные лады трижды произносил монолог «Быть или не быть». Но меньше всего в этом проявлялись холодные изыскания схоласта. Здесь, в ритме поэтических строк, как их может прочесть только поэт, обнаруживался именно поэтический взгляд на мир.

Контрапункт партий, которые велись разными искусствами, в драматическом «раскладе» спектакля оказывался «на стороне» Гамлета и одновременно еще больше обнажал беззащитность героя перед миром, который изъясняется совсем на другом языке.

Последним своим взмахом Занавес, который по дерзкому замыслу режиссера играл, сметал всех, оставляя сцену пустой. Зияющая пустота оказывалась сверхитогом случившегося. Здесь была безысходность трагедии. Рифмуемое с ней шутовство из начала только обнажало ее глубину.

Занавес бесследно стирал самый спектакль. Стирал и совершенную попытку понять этот мир.

К середине 70-х театр на Таганке становится одним из театральных центров мира. Каждая новая постановка Любимова воспринимается как событие в искусстве театра и в жизни страны. Нормой являются приезды гостей из-за рубежа ради того, чтобы посмотреть любимовские постановки и затем пригласить режиссера поставить спектакли у них.

По замечанию А.Демидовой, «пятнадцать лет Ю.П.Любимов почти не выходил из своего театра». По словам самого Любимова, он почти не видел неба, большую часть суток пребывая в своем театре. Тем не менее он поставил несколько драматических спектаклей и за рубежом: «Десять дней, которые потрясли мир» по книге Д.Рида (1975, Гавана), «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому (1978, Театр Вигсинхаз, Будапешт), «Обмен» по Ю.Трифонову (1979, Театр Сиглигеты, Сольнок, Венгрия), «Трехгрошовая опера» по Б.Брехту (1981, Национальный театр, Будапешт).

Вероятно, склонность строить драматический спектакль по законам, подобным законам музыкальной полифонии, стала решающей и естественной причиной успешного обращения Любимова к музыкальному театру, при этом он не прекращал напряженную работу в своем театре на Таганке. Начало было положено в ленинградском Малом оперном театре, где режиссер поставил балет «Ярославна» на музыку Б. Тищенко (1974). Затем поступают приглашения в оперные театры Европы. Под предлогом, показавшимся им корректным, советские власти вмешиваются и в эту часть профессиональной творческой деятельности режиссера. В связи с не устроившей их трактовкой они срывают готовящийся в парижской Гранд-Опера спектакль «Пиковая дама» (постановка Ю.Любимова, музыкальная редакция А.Шнитке, дирижер Г.Рождественский). И все-таки режиссеру удается поставить ряд оперных спектаклей: «Под жарким солнцем любви» Л.Ноно (1975); «Борис Годунов» (1979) и «Хованщина» (1981) М.Мусоргского - в миланском Ла Скала; «Четыре грубияна» Э.Вольфа-Феррари (1982, Штатсопер, Мюнхен); «Дон Джованни» В.-А.Моцарта (Венгерская национальная опера, Будапешт); «Саламбо» М.Мусоргского (1983, театр Сан Карло, Неаполь).

Зарубежные гастроли театра на Таганке, несмотря на многочисленные приглашения, получаемые театром, были крайне редкими. Однако в 1976 году состоялось участие театра в престижном Международном фестивале БИТЕФ, на котором спектакль «Гамлет» (в главной роли - В. Высоцкий) в постановке Любимова получил Гран при. Первую премию Ю. Любимов получил и на II Международных театральных встречах в Варшаве (1980), где театр показал спектакли «Добрый человек из Сезуана», «А зори здесь тихие...», «Гамлет».

В 1980 году была воплощена повесть Ю. Трифонова «Дом на набережной», прозвучавшая трагедией несостоятельности человека, лишенного комплекса вины.

Конец 80-х годов оказался особенно тяжелым. В 1980 году страна и театр теряют В.Высоцкого. Любимов репетирует спектакль «Владимир Высоцкий», посвященный памяти поэта и актера, который разрешили однократно показать в день годовщины смерти поэта. В это время создаются один за другим два великих спектакля - «Три сестры» (1981) и «Борис Годунов» (1982).

«Три сестры», великая пьеса, родила у режиссера множество ассоциаций, но даже такие масштабы, как чеховские или шекспировские, не объясняют сути тех образных рядов, которые возникают в спектаклях Любимова, - их вызывают не пьесы, а жизнь. На сцене, в зрительном зале возникал сквозной мотив тупой механической, все подминающей силы. Мотив был воплощен рефреном марша, который, не зная препятствий, искажал или вовсе прерывал действия героев, заглушал их многочисленные речи. То Тузенбах затевал свой жуткий танец, снова и снова проходя по сооруженному на сцене помосту как заведенный, с конвульсивно вскидывающейся головой и, словно в судорогах, изгибающейся спиной. То сестры начинали странное хождение по кругу, из которого, кажется, нельзя было вырваться. А то вдруг старая нянька пускалась в свой страшноватенький танец, тоже, подобно заведенной кукле, разводя руки и благодаря судьбу: «Вот живу! Вот живу!» В пьесе все предчувствуют беду, и никто не пытается предотвратить дуэль. Чебутыкин знает наверно, что она состоится. Все это в спектакле преобразилось в страшный нечеховский образ: неоднократно по ходу действия Чебутыкин разводил Тузенбаха и Соленого в дуэльную позицию, бросив перед каждым по перчатке. То и дело по ходу действия по старому износившемуся иконостасу лилась вода - образ, становившийся символом утраты идеалов. Впрочем, как и остальные образы, он в контексте спектакля обретал множество смыслов. Персонажи спектакля, завершая очередные речи, разведя руки, пятились, пока не сталкивались со стеной иконостаса. И тогда раздавался скрежещущий грохот железа. Этот образ беспомощности героев также неоднократно повторялся по ходу действия. Да и материальный мир, в котором действовали персонажи, был чудовищно искорежен. Здесь в фантасмагорическом соседстве сосуществовали наспех сколоченный помост-балаган и храм, пианино и железные умывальники, обветшавший иконостас и железные казарменные кровати, одна из которых была без сетки и странным образом напоминала могильную ограду, а огромная зеркальная стена удваивала пространство. В этом мире не находилось сил, противостоящих злу. Вялые ритмы существования героев вновь и вновь подавлялись автоматичным ритмом марша. Порой марш сменялся вальсом, полным печальной рефлексии, вызванной происходящим, но снова и снова брал свое жесткий ритм военного марша.

Трагедией несостоятельности государства на всех его уровнях прозвучал на таганковской сцене «Борис Годунов». Прежде всего - трагедией народа. С готовностью, пусть лицемерной, народ снова и снова принимал на себя роль раба. Трагизм ситуации оказывался обнажен. Ибо «дирижеры» руководили этим народом, как послушными марионетками. А преступность «дирижеров» народу была ведома. Спектакль на этом настаивал: народ ни на мгновение не исчезал со сцены, оказываясь в курсе всего происходящего. При этом все делал, как по команде: подчинялся силе, порой и в пределах одной сцены меняя «покровителя». Как по команде, падал ниц перед государем. Как по команде, молился. А затем, после смиренной молитвы, как по команде, пускался в разгул. Перед зрителями представал ввергнутый в преступления народ, причем ввергнутый с его согласия. Это был спектакль-апокалипсис.

Спектакль стал первым в истории драматического театра убедительным доказательством сценичности пушкинской трагедии.

По пьесам Любимов поставил также спектакли «Жизнь Галилея» (Б.Брехт, 1966), «Тартюф» (Ж.-Б.Мольер, 1968), «Турандот, или Конгресс обелителей» (Б.Брехт, 1979), «Пир во время чумы» (по «Маленьким трагедиям» А.Пушкина, 1989), «Самоубийца» (Н. Эрдман, 1990), «Электра» (Софокл, 1992), «Медея Еврипида» (по «Медее» Еврипида, 1995), «Марат-Сад» (П.Вайс, 1998).

Славу «Таганки» разделили с режиссером его актеры: Ф.Антипов, И.Бортник, В.Высоцкий, А.Демидова, В. Золотухин, М.Полицеймако, Л.Селютина, З.Славина, В.Смехов, А.Трофимов, И.Ульянова, С.Фарада, Л.Филатов, Б.Хмельницкий, В.Шаповалов, Л.Штейнрайх, Д.Щербаков и др. Все они - ученики Юрия Любимова, даже если учились не на его курсе.

Юрий Любимов и организованный им театр будто притягивали самых талантливых людей страны.

Режиссер ставил спектакли по произведениям таких представителей современной отечественной прозы, как Ф.Абрамов, Б.Можаев, А.Солженицын, Ю. Трифонов. Музыку к спектаклям Любимова писали композиторы Ю.Буцко, А.Волконский, С.Губайдулина, Э.Денисов, В.Мартынов, Н.Сидельников, А. Шнитке, Д.Шостакович. Сценографию создавали художники Д. Боровский, С. Бархин, Ю.Васильев, Э.Кочергин, Э. Стенберг и др. Членами художественного совета театра на Таганке в разные годы являлись ученые П.Капица и Н.Флеров; писатели и поэты Ф.Абрамов, Б.Ахмадулина, А.Вознесенский, Е.Евтушенко, Ф.Искандер, Б.Можаев, Б.Окуджава, А.Твардовский, Ю.Трифонов, Н.Эрдман; театральные критики А.Аникст, Б.Зингерман, К.Рудницкий, кинорежиссеры С.Параджанов, Э.Климов.

Огромный успех внутри страны и резонанс, который получило искусство театра на Таганке за рубежом, вынуждали власть в какой-то мере считаться с театром. Так в условиях коммунистического режима театр сумел продержаться 18 лет. Однако годами копившееся напряжение, постоянные нападки на театр, запрет спектакля «Владимир Высоцкий», посвященного памяти поэта и актера, в 1981 году, вслед за тем - запрет «Бориса Годунова» - в 1982 году, запрет репетиций «Театрального романа» - в 1983-м, а также тянувшийся уже 15 лет конфликт вокруг так и не вышедшего к зрителю спектакля «Живой» - заставили режиссера в момент кризиса власти пойти на обострение отношений с ней, избрав резко ультимативную тактику.

В марте 1984 года Ю.П.Любимова освобождают от должности художественного руководителя театра, а 11 июля 1984 года Указом Президиума Верховного Совета СССР, подписанным К. Черненко, лишают советского гражданства.

«Мир облагодетельствован его изгнанием» - так была оценена в западной прессе работа Любимова за рубежом. Постановки «Преступления и наказания» Ф.Достоевского в Австрии, Англии, США, Италии были удостоены высших театральных премий, в том числе в Австрии - Премии Иозефа Кайнца. Спектакль «Бесы» по роману Ф.Достоевского, поставленный в лондонском театре Альмида, гастролировал по всей Европе, в частности, по приглашению Д.Стрелера - в парижском Театре Европы (1985). Получив приглашение И.Бергмана, Ю.Любимов ставит в стокгольмском Королевском драматическом театре спектакли «Пир во время чумы» (1986) и «Мастера и Маргариту» (1988). Создает «Ревизскую сказку» по Н.Гоголю (1986, Бургтеатр, Вена), «Закат» по И.Бабелю (1986, театр «Габима», Тель-Авив), «Пир во время чумы» по «Маленьким трагедиям» А. Пушкина (1986, Королевский драматический театр, Стокгольм), «Гамлет» по У.Шекспиру (1989, театр Хэймаркет, Лестер, Великобритания; 1989, театр Гинза, Токио).

Не менее плодотворной была его работа в оперном театре: «Саламбо» М.Мусоргского (1986, Гранд Опера, Париж); «Лулу» Берга (1983, театр Реджио, Турин; 1987, Лирик опера, Чикаго); «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (1983) и «Риголетто» Дж. Верди (1984), Театр Коммунале, Болонья; «Фи-делио» Л. Бетховена (1985, Штатсопер, Штутгарт); «Мастер и Маргарита» Р. Кунада (1986, Оперный театр, Карлсруэ); «Енуфа» Л. Яначека (1986, цюрихский Оперный театр и лондонский Ковент Гарден); 1993 - боннский Штатсопер); «Евгений Онегин» П. Чайковского (1987, Штатсопер, Бонн); «Тангейзер» Р.Вагнера (1988, Штатсопер, Штутгарт); «Золото Рейна» Р. Вагнера (1988, Ковент Гарден, Лондон). Кроме того, в миланском Ла Скала режиссер воплотил «Страсти по Матфею» И.С. Баха (1985).

С 1985 года в стране в связи с «перестройкой», инициированной М.Горбачевым и его сторонниками, начались перемены. В мае 1988 года Юрий Любимов по приглашению Н.Губенко приезжает в Москву и восстанавливает «Бориса Годунова». Восстановлен и спектакль «Владимир Высоцкий». 23 февраля 1989 года, через 21 год после постановки, состоялась премьера спектакля «Живой» по Б.Можаеву. Все эти постановки поразили современностью звучания.

23 мая 1989 года Ю.П. Любимову возвращают гражданство. Но театру на Таганке опять суждено было пережить испытание. Творческие, экономические и множество других проблем привели к расколу труппы. Однако, несмотря на многочисленные перипетии, Любимов ставит новые спектакли. После возвращения в страну им созданы «Пир во время чумы» (по «Маленьким трагедиям» А.Пушкина, 1989), «Самоубийца» по Н.Эрдману (1990), «Электра» по Софоклу (1992), «Живаго (Доктор)» по Б.Пастернаку (1993), «Медея Еврипида» по Еврипиду (1995), «Подросток» (1996) и «Братья Карамазовы» (1997) по Ф.Достоевскому, «Марат-Сад» по П. Вайсу (1998), «Шарашка» по А.Солженицыну (1998), «Хроники» по трагедиям У.Шекспира (2000), «Евгений Онегин» по роману А.Пушкина (2000), а к тридцатипятилетию театра на Таганке (1999) восстановлен спектакль «Добрый человек из Сезуана».

На международном театральном фестивале «Балтийский дом» спектакль «Марат-Сад» получает Гран-при (2000, Санкт-Петербург).

Как «Добрый человек из Сезуана» был признан одним из критиков самым технически сложным спектаклем своего времени, так сегодня подобное, вероятно, можно сказать о «Марате-Саде». Принципиально важно, что в нем наряду со «стариками» участвует молодое поколение «Таганки», ядром которого стал актерский класс, выпущенный Любимовым по возвращении из вынужденной эмиграции.

В 90-е годы театр на Таганке постоянно показывает свои спектакли за рубежом, там проходят и премьеры некоторых из них, поставленные при финансовом содействии иностранных продюсеров. Так, премьера «Электры» состоялась в Греции, «Живаго (Доктор)» - на Венском фестивале, «Медеи» - в Афинах. В 2000 году театр на Таганке принял участие в Авиньонском фестивале во Франции, показав спектакль «Марат-Сад». На этот фестиваль Любимов был в свое время приглашен еще его организатором Жаном Виларом, который приезжал в Москву, а затем и министром культуры Франции А.Мальро.

Одновременно режиссер продолжает работу за рубежом. В драматическом театре ставит спектакли «Подросток» по Ф.Достоевскому (1991) и «Комедианты» по А.Островскому (1991) - в хельсинкском Национальном театре; «Чайка» по А.Чехову (1993) и «Кредиторы» по А. Стриндбергу (1994) - в афинском театре Дионисия; «Птицы» (по фрагментам пьесы Аристофана, 1995, Театральный фестиваль в Дельтах); «Вишневый сад» по А. Чехову (1995, театр Кати Дандулаки, Афины). Создает оперные постановки «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича (1990, Штатсопер, Гамбург); «Пиковая дама» П. Чайковского (1990, Штатсопер, Карлсруэ; 1996, Штатсопер, Бонн); «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева (1991, Штатсопер, Мюнхен); «Набукко» Дж. Верди (1997, Штатсопер, Бонн).

Спектакли по русской и мировой оперной классике, а также по современным зарубежным операм заставили говорить о Любимове как о крупнейшем реформаторе оперы в XX веке. Всего он создал 25 оперных постановок на лучших сценах мира.

За годы своей режиссерской деятельности Ю. П. Любимов трижды выступал как актер: сыграл роли Бачея в фильме «Хуторок в степи» (1971, реж. В.Бунеев); Мольера - в телевизионном спектакле «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» (1975, реж. А.Эфрос), Фамусова в спектакле «Горе от ума» (1995, Берлинская академия искусств, театральный проект А. Шипенко, реж. А. Шмидт).

Ю.П. Любимов награжден орденом Трудового Красного Знамени (1977), орденом Великой Отечественной войны (1996), орденом «За заслуги перед Отечеством» III степени (1997), орденом Святого Константина (1998), медалями «За оборону Ленинграда» (1943), «За оборону Москвы» (1944), «За победу над Германией» (1945), «За участие в Великой Отечественной войне» (1946), «800 лет Москвы» (1947); «50 лет победы над Германией» (1995), медалью маршала Жукова (1996). Он - лауреат Государственной премии СССР (1952); лауреат Государственной премии России (1997); лауреат премии «Триумф» (1998); лауреат Царскосельской премии (Санкт-Петербург, 1999), он удостоен звания Заслуженного артиста РСФСР (1954); звания Народного артиста России (1991).