

Е. АБЕЛЮК, Е. ЛЕЕНСОН

**таганка:  
личное дело ■ одного театра**

**Таганка: личное дело ■ одного театра**

ПРИ УЧАСТИИ  
ЮРИЯ ЛЮБИМОВА







**Таганка:  
личное дело  
одного театра**

Е. Абелюк, Е. Леенсон

**таганка:  
личное дело  
одного театра**

при участии  
Юрия Любимова



Новое  
Литературное  
Обозрение

2007

УДК 792.03(47-25)  
ББК 85.33(2-2М)6  
А 14



*Издано при финансовой поддержке Федерального Агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

Редактор  
*В. Гаевский*

В оформлении обложки использована фотография  
*А. Стернина*

**Е. Абелюк, Е. Леенсон при участии Ю. Любимова**  
А 84 Таганка: Личное дело одного театра. – М.: Новое литературное обозрение,  
2007. – 648 с., ил.

Что такое театр в советском государстве? Это театр, вынужденный жить по общим для этого государства правилам. Театр, зажатый в тиски цензурной машины, все болты и рычаги которой устроены так, чтобы как можно больше мешать его работе. Почему запрещали спектакли? Не потому, что находили в них что-то крамольное... просто боялись. Боялись искусства – оригинального, неожиданного, выходящего за рамки, такого, как в Театре на Таганке. Читая цензурные документы, диву даешься, как театр умудрялся жить и выпускать новые спектакли. Помогала только одна вещь. Но именно она стоила очень многого. Это была поддержка зрителей. О яркой судьбе Таганки рассказывают протоколы обсуждений спектаклей чиновниками и уникальным Художественным советом театра (одно только перечисление фамилий его членов поражает), письма «наверх», статьи театроведов, записки зрителей и другие документы, значительная часть которых публикуется впервые.

К книге приложен DVD-диск с фрагментами спектаклей и репетиций.

УДК 792.03(47-25)  
ББК 85.33(2-2М)6

ISBN 5-86793-509-4

© Е. Абелюк, 2007  
© Е. Леенсон, 2007  
© Ю. Любимов, 2007  
© «Новое литературное обозрение», 2007

## От авторов

Когда Театру на Таганке должно было исполниться двадцать пять лет, историк и писатель Н. Я. Эйдельман предложил разыграть его историю в лицах — показать и «обсуждения спектаклей с начальством, и их письменные запреты, и отрицательные рецензии на постановки»<sup>1</sup>. И действительно, сохранившиеся свидетельства настолько выразительны, что позволяют словно вживую представить себе многие события жизни театра (а вместе с ним — и страны).

Но об истории Таганки могут рассказать не только документы, названные Эйдельманом. Есть еще театроведческие статьи, воспоминания актеров, многочисленные интервью художественного руководителя Ю. П. Любимова, его же воспоминания; и снова мемуары — критиков, зрителей... Для живого функционирующего театра это очень много. Даже если учесть продолжительность его творческой жизни. Даже если считать, что Театр на Таганке прожил две жизни: одну до отъезда Любимова за границу, лишения его гражданства и проч., другую — после возвращения режиссера, трагедии раздела театра и т. д.

Во многих рецензиях эпизод за эпизодом талантливо и зримо «восстанавливаются» ушедшие в прошлое спектакли. Поставленные рядом документы, рассказы, суждения и отдельные реплики дополняют и уточняют друг друга, создают «объемное» представление о легендарной Таганке. Первая глава этой книги и представляет такую «ретроспективу». Читатель сможет «посмотреть» здесь такие спектакли, как «Добрый человек из Сезуана», «Павшие и живые», «Десять дней, которые потрясли мир», «Жизнь Галилея», «Гамлет», «А зори здесь тихие...».

В жизни любого театра есть и «закулисная» сторона, не видимая глазу зрителя. Она и в подборе репертуара, и в репетициях, и во многом другом. Именно эта часть жизни Театра на Таганке была особенно напряженной. Здесь нужно специально заметить: речь не о том напряжении, которое естественно и необходимо для творческого коллектива, — разговор о другом. Советская государственная машина создала особо изощренный механизм противодействия театральному искусству. Жить, не изменяя себе, театр мог только в постоянной и изнурительной борьбе. О том, как это происходило, рас-

---

<sup>1</sup> Эйдельман Н. Я. Ответы на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке (Архив Театра на Таганке).

сказывают главы «Репертуар» и «Театр и цензура», построенные на документах, значительная часть которых публикуется впервые. Сюда вошли стенограммы обсуждений будущего репертуара и уже готовых спектаклей. Эти бумаги сохранили для нас атмосферу живого разговора — они несколько не похожи на формальные протоколы. Работа Таганки, как и любого советского театра, зависела от произвола чиновников, поэтому постоянно приходилось вести переписку с различными ведомствами. Часть этой переписки также вошла в эти главы.

Главу «Театр и цензура» продолжает Приложение к книге — здесь представлены страницы истории таких спектаклей, как «Пугачев», «Живой», «Деревянные кони», «Ревизская сказка», «Владимир Высоцкий», «Борис Годунов».

Подробное знакомство с процедурой проведения спектаклей через цензуру на многое открывает глаза. Мы наблюдаем за тем, как каток власти давит все, что, с точки зрения этой власти, не соответствует «чистоте коммунистической идеи». Мы видим, как чиновники ощущают себя вправе навязывать свое видение режиссеру и актерам. На фоне их идеологически выдержанных выступлений особенно ярко выглядят блестящие аргументы тех, кто отстаивает позицию театра. Среди них Ф. А. Абрамов, А. А. Аникст, Б. А. Ахмадулина, Г. Н. Бояджиев, А. А. Вознесенский, Е. А. Евтушенко, М. П. Еремин, Б. И. Зингерман, Ю. Ф. Карякин, Н. А. Крымова, В. Т. Логинов, Ю. В. Манн, Б. А. Можаяев, В. И. Толстых, Н. Я. Эйдельман и многие другие. Замечательные профессионалы, отличные ораторы, люди, чувствующие свою ответственность за происходящее в искусстве и в стране, — вполне закономерно, что и они стали героями этой книги.

Читатель сможет стать «свидетелем» и повседневной жизни Таганки, самой творческой ее части — среди неопубликованных материалов театра есть и стенограммы репетиций, в том числе спектакля «Борис Годунов». Они вошли в главу «Репетиция». Читая эти стенограммы, мы видим, как замысел режиссера постепенно воплощается в конкретных сценах спектакля.

И наконец, сохранились многочисленные письма зрителей в Театр на Таганке (кто знает, быть может, среди читателей этой книги найдутся такие, кто узнает свои записки и письма, отправленные в театр). Иногда восторженные, порой сдержанные, случается — остро критические или злопыхательные. Они позволяют представить себе, как складывались отношения Таганки и зрителей, и даже шире — театра и общества. Этим отношениям посвящена последняя глава — «Круги по России». В целом же книга рассказывает о Театре на Таганке как об особой среде, благотворной для тех, кто находился в ее поле.

Практически все вошедшие в книгу документы потребовали историко-культурных комментариев; иногда они комментируются другими документальными материалами, иногда «живым словом» участников событий. Авторы выражают признательность сотрудникам Российского государственного архива по литературе и искусству и Информационного телеграфного агентства России (ИТАР-ТАСС). Материалы из фондов РГАЛИ дополнили документы, найденные в архиве Театра на Таганке, в книге также использованы фотографии из архива ИТАР-ТАСС, фотографии А. Стернина и из архива А. Стернина, а также фотографии А. Гаранина и М. Зайица.

Авторы благодарят за помощь и пояснения Льва Петровича и Ирину Алексеевну Делюсиных, Илью Абрамовича Леенсона, Каталин Любимову, Александра Михайловича Голицына, Владимира Андреевича Успенского, Казимира Яновича Гайдукевича. Особую благодарность авторы приносят Юрию Петровичу Любимову, который принимал участие в работе над книгой на всех этапах ее подготовки.



«Время проходит. Бумаги, некоторые, по крайней мере, остаются. И помогают понять время».

*Из пометок А. Бовина на полях письма Ю. П. Любимова Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу*

# Глава первая

## Ретроспектива

Зрителя долго убеждали в том, что в театре должна быть настоящая жизнь, а кончилось это неожиданно: ему захотелось, чтобы в театре был, наконец, театр.

*А. Аникст<sup>1</sup>*

Современные актеры как-то отвыкли играть экспрессивно. Сдержанность выражения стала почти что хорошим тоном на сцене. К Театру на Таганке это не относится.

*М. Туровская<sup>2</sup>*

## Начало театра

### Родом из «оттепели»

«Мы родились в 1964 году, последними прошмыгнув в дверь, которая тут же захлопнулась», — так ощущал свое начало коллектив Театра на Таганке<sup>3</sup>. Впрочем, рождение театра произошло еще раньше, в 1963-м: «Я подготовил со своим третьим курсом знаменитой “Шуки”<sup>4</sup> спектакль по Брехту “Добрый человек из Сезуана”, — скажет потом Ю. П. Любимов. — После просмотра и хорошей прессы его засчитали как выпускную дипломную работу. Получилось, что мой курс<sup>5</sup> закончил учебу на год раньше срока. Выпускники составили кос-

---

<sup>1</sup> Аникст А. А. Зрелище необычайнейшее // Театр. 1965. № 7. С. 24–37.

<sup>2</sup> Туровская М. И. Памяти текущего мгновения. М., 1987. С. 13.

<sup>3</sup> Из аннотации к спектаклю «Борис Годунов», датированной 06.02.1989 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>4</sup> Театральное училище им. Б. В. Шукина при Театре им. Е. Б. Вахтангова.

<sup>5</sup> Руководитель курса — ученица Евгения Багратионовича Вахтангова Анна Алексеевна Орочко.

тяк группы Театра на Таганке. Этим спектаклем 23 апреля 1964 года он начал свою жизнь»<sup>1</sup>. Между тем начало театра было много драматичнее, да и не могло быть иным в это время.

В 1964 году со всех своих постов был снят Н. С. Хрущев. А «откат» от демократических завоеваний «оттепели» начался еще раньше. Другим рубежом «шестидесятых» и концом «оттепели» стал 1968-й — год подавления «Пражской весны», когда советские танки вошли в Чехословакию.

«...“оттепель” в СССР постепенно сменяется “заморозками”. В закрытом письме ЦК КПСС ко всем членам партии, подготовленном в декабре 1956 г. и озаглавленном “Об усилении политической работы партийных организаций в массах и пресечении вылазок антисоветских, враждебных элементов”, прямо говорится о беспощадной борьбе с “антисоветскими элементами и вражеским охвостьем”, а среди тех, кто наиболее подвержен проискам врага, называются творческая интеллигенция и студенчество»<sup>2</sup>.

*М. Прокуменщиков*

«В 60-е приходилось постоянно... решать, с кем ты: с “Новым миром” или с софроновским “Огоньком”? С Эфросом, изгнанным из “Ленкома” и гонимым далее по какой-то злой инерции, — или с авторами публичных, печатных доносов на него?»<sup>3</sup>.

*Т. Шах-Азизова*

Первый скандал произошел на спектакле в училище. Как только актеры начали исполнять зонг:

Шагают бараны в ряд,  
Бьют барабаны.  
Шкуру на них дают  
Сами бараны,  
Сами бараны,  
Сами бараны, —

зрители начали топтать ногами и кричать: «Повторить... Повторить...». Еще более возбудил публику второй зонг:

Власти ходят по дороге...  
Груп какой-то на дороге.  
Э! Да это ведь народ!

Ректор училища Б. Захава был в ужасе... В письме постановщику спектакля от 25 октября 1963 года он писал:

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. «Жизнь ставит мне точку, а я ей запятую...» // Крокодил. 2000. № 2.

<sup>2</sup> Прокуменщиков М. Ю. Культура и власть. 1953–1957 гг. // Россия. XX век. Документы. Электронный альманах. 2003. № 2. <http://www.idf.ru/14/word.shtml>.

<sup>3</sup> Шах-Азизова Т. К. Мои шестидесятые // Театральная жизнь. 1991. № 2. С. 27.

«В поставленном Вами спектакле “Добрый человек из Сезуана” в его первоначальном виде... были, наряду с положительными его сторонами, отмечены серьезные недостатки. Наиболее существенным из них было наличие в спектакле моментов, послуживших поводом для демонстраций в зрительном зале со стороны той его части, которая находит удовольствие в позиции политического скептицизма и фрондерства. <...>

Никакие двусмысленности, призванные возбуждать ассоциации с нашей советской действительностью, в этом спектакле совершенно неуместны.

Под моим давлением Вы внесли в спектакль поправки, направленные к устранению указанного недостатка. Однако мое указание на необходимость изъять из спектакля песенку “О власти и народе”, по непонятной для меня причине, встретило с Вашей стороны упорное сопротивление. Считаю, что внесенные в эту песенку дополнительные строки не изменяют существа дела. Поэтому вынужден, пользуясь правами ректора, категорически потребовать от Вас изъятия из спектакля этой песенки. Примите это как официальное мое распоряжение.

Ректор училища, профессор

Б. Захава».

«Спектакли Берлинского ансамбля<sup>1</sup>, показанные в Москве в 1957 году, в разгар “оттепели”, живо напомнили о Мейерхольде и его новаторских режиссерских приемах: политическая тематика, социальный гротеск, монтаж аттракционов, неожиданный лиризм, знаменитое “остранение”...

Попытки ставить Брехта предпринимались у нас – по следам гастролей Берлинского ансамбля – с самыми добрыми намерениями, но редко были удачными».

*Б. Зингерман\**

Много позднее, выступая на симпозиуме Станиславского, Ю. П. Любимов сказал: «Спектакль мне закрыли с официальной печатью, что я обидел народ и что Брехт – драматург, чуждый нашему народу. <...> – А кто там народ? <...> Проститутка, разорившийся мелкий частник – хозяин лавки, потом несколько люмпенов, дошедших до ручки. <...> Тогда были вызваны представители двух заводов: “Станколит” и “Борец” – методы старые, – чтобы они сказали, ... что народу не нужно, что это формализм и Брехт – автор очень рациональный, он не соответствует буйной русской натуре. Но эти представители рабочего класса почему-то пожали руки ректору, заместителю ректора и сказали: “Очень нам понравилось. И песни хорошие. И знаете, все понятно. Все понят-

<sup>1</sup> «Берлинер ансамбль» – немецкий театр в Берлине, созданный в 1949 г. драматургом, поэтом и прозаиком Бертольтом Брехтом вместе с его женой актрисой Еленой Вайгель. В «Берлинер ансамбль» была поставлена большая часть пьес Брехта, в том числе «Добрый человек из Сезуана» (1957).

<sup>2</sup> *Зингерман Б.* Макушка века (Хроника с комментариями) // Театр. 1997. № 4. С. 128.



но, зачем товарищ поставил. А кто поставил это?” Так что закрыть руками рабочих не получилось»<sup>1</sup>.

## Слово поддержки

На спектакль откликнулась пресса:

«“Добрый человек из Сезуана” — дипломная работа молодых актеров, — говорил В. Шацков, — и хотя официальная защита состоится ровно через год<sup>2</sup>, четыре вечера, когда игрался спектакль, четыре орации — победа, которая не может быть неофициальной»<sup>3</sup>.

«Спектакль этот не имеет права на такую короткую жизнь, какая бывает у всех дипломных работ, — писал Борис Поюровский. — Потому что в отличие от многих других “Добрый человек из Сезуана” у щукинцев — самостоятельное и большое явление в искусстве. <...> Ведь режиссер нашел не просто отдельные удачные решения. Ему вместе с художником Б. Бланком и композиторами А. Васильевым и Б. Хмельницким<sup>5</sup> удалось по-своему прочесть всю пьесу. Так нужно помочь ему как можно скорее довести этот замысел до конца. И пусть состоится еще одна встреча с Брехтом, теперь уже на сцене театра, носящего имя Евг. Вахтангова, которому на редкость близка драматургия Брехта»<sup>4</sup>.

Ю. П. Любимов с благодарностью вспоминает статью Нателлы Лордкипанидзе, которая писала: «Москва с интересом встретила “Доброго человека из Сезуана”. Вначале, правда, это был интерес местного значения... Потом “Доброго человека из Сезуана” видели студенты, ученые, видели не причастные к таинствам искусства люди, и прием был повсюду один. <...> Трезвый голос предупреждает: рано выдавать авансы, рано говорить о новом театре — вдруг то, что было, было лишь единичной случайностью? Что ж, это возможно, хотя трудно поверить в случайность там, где налицо важнейшие признаки творчества: большая мысль и одаренность. И еще по одной причине трудно поверить: работа так и брызжет энтузиазмом, увлеченностью, горением. Скажут, а что они без умения, без мастерства? Спросим, а что умение, мастерство, даже талант без них? Что?»<sup>6</sup>

Однако для того, чтобы слово поддержки было весомым, оно должно было прозвучать со страниц органа ЦК КПСС — с таким словом в газете «Правда»

---

<sup>1</sup> Стенограмма выступления Ю. П. Любимова на симпозиуме К. С. Станиславского, Дом актера, 2 марта 1989 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Дипломный спектакль по Брехту был поставлен и сыгран досрочно — курсу оставался еще год до окончания училища.

<sup>3</sup> Шацков В. Ненависть доброго человека // Комсомольская правда. 1963. 16 августа.

<sup>4</sup> Поюровский Б. По-вахтанговски! // Московский комсомолец. 1963. 15 декабря.

<sup>5</sup> А. Васильев и Б. Хмельницкий — тогда студенты, в будущем актеры Таганки.

<sup>6</sup> Лордкипанидзе Н. Минимум и максимум творчества / Известия. 1964. 19 января.

выступил Константин Симонов, в числе других зрителей побывавший на спектакле в «Щуке». Естественно, в рецензии следовало отметить соответствие спектакля социалистической идеологии — и Симонов нашел такое соответствие и отметил его:

«...И пьеса Брехта, и спектакль молодых вахтанговцев полны непримиримой ненависти к собственническому миру, понимания того, как этот мир уродует человека, и веры в то, что человек способен преодолеть уродство этого мира... Я давно не видел спектакля, в котором бы так непримиримо, в лоб, именно в лоб — сознательно повторяю эти слова — били по капиталистической идеологии и морали и притом делали бы это с таким талантом, с такой мерой художественной правды, с таким проникновением в душу человека. <...>По сути дела, пьеса Брехта — самая настоящая агитка в том высоком смысле, какой придавал этому слову Маяковский. <...>Пьеса эта сыграна коллективом молодых актеров с редкой цельностью, а ее постановщик проявил себя в этой работе как незаурядный режиссер. И у меня невольно возникает мысль: может быть, коллектив молодых актеров, сыгравших эту пьесу, способен... вырасти в новую молодую театральную студию? Ведь именно так в истории советского искусства и рождались молодые театры!<sup>1</sup>»<sup>2</sup>

Итак, небольшой дипломный спектакль в театральном училище стал настоящим событием, и многие профессиональные и непрофессиональные зрители подхватили идею создания нового театра. Как будто бы этого события ждали давно.

Успех «Доброго человека» объясняли не только активным использованием новых театральных приемов, но и принципиально новым, коллегиальным способом общения режиссера-педагога и актеров. Об этом говорилось, например, на страницах «Московской правды»: «...в работе Ю. П. Любимова проявилось весьма редкое качество: он выступил как режиссер-педагог. Он работал с актером как коллега с коллегой. Он не заразил юных друзей перспективой “сыграть, чтоб все ахнули”. Он заразил их идеей пьесы. Он не потащил студентов в гримерную, не заставил их “придумывать” походку и “шепелявить”. Все должно прийти изнутри. <...> Спектакль тем и хорош, что он очень равноценен и во всех своих частях, и во всех исполнителях. Здесь нет премьеров, здесь есть коллектив. А ведь именно с этого начинается настоящий театр»<sup>3</sup>.

Тем временем работа по созданию нового театра пошла в совершенно неожиданном направлении. На один из первых спектаклей «Доброго человека из Сезуана» попали несколько физиков из Дубны, в том числе Георгий Николаевич Флёрв, тогда еще не академик, но уже знаменитый ученый. И он, и нобелевский лауреат академик Петр Леонидович Капица, и директор Объединенного института ядерных исследований Дмитрий Иванович Блохинцев, и академик Бруно Максимович Понтекорво размышляли над тем, как бы помочь

<sup>1</sup> Например, из студии родился Театр имени Евгения Вахтангова.

<sup>2</sup> Симонов К. Вдохновение юности // Правда. 1963. 8 декабря.

<sup>3</sup> Графов Э. «Добрый человек из Сезуана» // Московская правда. 1964. 19 февраля.



Венгерские ученые академик Иштван Ланг и профессор Ласла Гера вместе с академиком Г. Н. Флёровым в Объединенном институте ядерных исследований в Дубне.  
Фото Ю. Туманова (Фотохроника ТАСС)

Любимову создать свой театр. Появилась идея организации театра на базе Дворца культуры в Дубне – это мог быть областной театр драмы и поэзии<sup>1</sup>. Ученые написали письмо в Министерство культуры с просьбой об организации нового театра. Параллельно была написана статья в прессу, которая так и не была напечатана.

### «Усилить интонацию гражданственности»

Вопрос о создании нового театра был решен положительно<sup>2</sup> – в соответствии с решением исполкома Моссовета № 7/6 от 18 февраля 1964 года «молодые вахтанговцы»полнили труппу Московского театра драмы и комедии.

<sup>1</sup> Об этом см.: Станцо В. Неистовый Г. Н. // Химия и жизнь. 1991. № 6. С. 40. Журналист, сотрудник «Химии и жизни», одного из самых ярких научно-популярных журналов эпохи «застоя», Владимир Витальевич Станцо является также автором книги «То был и мой Театр» (Вагант. М.: Москва, 1996. № 7, 8, 9. С. 79–81).

<sup>2</sup> Вызванный на беседу в МК КПСС Ю. П. Любимов сначала получил предложение возглавить Театр им. Ленинского комсомола, но затем партийные органы изменили решение: в Ленком назначили А. В. Эфроса, а Ю. П. Любимова – в Московский театр драмы и комедии. Любимов выдвинул условия: реорганизация труппы и формирование нового репертуара (см. об этом: Интервью Ю. П. Любимова Н. Горбаневской // Континент. 1985. № 44. С. 415).



Его новым художественным руководителем стал Ю. П. Любимов, сменивший на этом посту актера и режиссера А. К. Плотникова.

«Старый» московский Театр драмы и комедии (главный режиссер А. К. Плотников) существовал с 1946 года — он открылся сразу после войны в помещении бывшего театра им. А. П. Сафонова спектаклем «Народ бессмертен» (по роману В. Гроссмана, 1942).

После реорганизации 1964 года и прихода в театр Ю. П. Любимова А. К. Плотников занял должность главного режиссера Главной редакции литературно-драматического вещания Всесоюзного радио.

Многие известные «таганцы» родом из «старого» театра. Это, например, М. Докторов, Г. Ронинсон, В. Смехов, Л. Штейнрайх. Прежним оставался и директор театра — Н. Л. Дупак<sup>1</sup>.

Реорганизации театра предшествовала работа специальной комиссии при Кировском райкоме партии. Комиссия пришла к выводу, что театр Плотникова «утратил интонацию гражданственности»<sup>2</sup>. А значит, согласно ожиданиям Министерства культуры, новый театр должен был интонацию гражданственности усилить. Меньше чем за месяц до его открытия в «Литературной газете» появилась статья Бориса Галанова «Театр начинается...». Галанов в тот момент был членом редколлегии «Литературной газеты», где «отвечал» за искусство. Немного позднее он написал о спектаклях Любимова ряд содержательных статей. Пока же в «Литературке» он ставил перед коллективом Ю. П. Любимова и Молодежным театром ЦДКЖ<sup>3</sup> задачи в духе советской идеологии: «Тов. Л. Ф. Ильичев [секретарь ЦК КПСС] подчеркивал, что советские люди не рассматривают театр как арену чистого развлекательства. Театр призван воспитывать гражданские и нравственные качества, служить делу воспитания трудящихся в духе высокой идейности»<sup>4</sup>.

И вот 23 апреля 1964 года в Москве, в старом театральном здании, фактически открылся новый театр. Он должен был укрепить советские идеологические позиции.

## Новому театру — новое название

**Из ответов на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке.**

**Ваши первые воспоминания о «Таганке»:**

«Год 1964-й, обсуждение — как назвать театр? “Жаворонок”? Ю. П. махнул рукой: “На Таганке”...» (Ю. Д. Черниченко, писатель, публицист)

<sup>1</sup> Николай Лукьянович Дупак был директором Театра на Таганке в 1963—1977 и 1978—1990 гг.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Предисловие.

<sup>3</sup> ЦДКЖ — Центральный дом культуры железнодорожников.

<sup>4</sup> Галанов Б. Театр начинается... // Литературная газета. 1964. 28 марта.



Очередь за билетами в театр

Между тем новый театральный коллектив ощущал необходимость полного размежевания со старым театром, для этого было необходимо поменять и название. «О каком театре “драмы и комедии” могла идти речь, — говорил позднее Ю. П. Любимов, — я ни то ни другое почти не ставил».

Театр расположился на Таганской площади, что соответствовало его новой эстетике — театр уличный, площадной; не аристократический театр центра, а просто «Театр на Таганке». В Управление культуры было направлено письмо, содержащее настоятельную просьбу — признать новое название театра.

**Из письма коллектива театра  
Начальнику Управления культуры исполкома Моссовета  
тов. Родионову Б.Е.  
(от 27 ноября 1965 года)<sup>1</sup>:**

«Коллектив, который ныне работает в театральном помещении на Таганской площади, возник после реорганизации на основе слияния бывшего Театра драмы и комедии с большой группой молодежи, недавно окончившей учи-

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

лице им. Щукина, а также ГИТИС и ВГИК. Вместе со старым помещением, он был вынужден принять и старое название театра. <...>

...рутинное название спорит с самой сутью принципиальных творческих установок нашего театра. Начиная от первой постановки после реорганизации (“Добрый человек из Сезуана”) и кончая самой недавней (“Десять дней, которые потрясли мир”), наш коллектив заявил о себе как о театре, воскрешающем старые вахтанговские традиции — народного, уличного, площадного зрелища. Мы не ставим и пока не собираемся ставить ни “драм”, ни “комедий” в традиционном смысле этого слова. Мы стремимся к форме массового многопланового и многожанрового представления, и не случайно критика, тепло встретившая наши премьеры последнего года, избегает употреблять в рецензиях серое название, унаследованное нами, а чаще всего называет его просто “Театром на Таганке”.

Мы просим узаконить за нами именно это наименование. Оно не только дает точный адрес театра, но именем старой московской площади, помнящей старинных петрушечников и праздничные балаганы, — говорит и о том лице, какое мы стремимся придать своему театру.

“Театр на Таганке” — именно так хотели бы мы называться...»

Эта просьба удовлетворена не была. И через семь лет, перед реконструкцией здания театра, коллектив повторно обратился в Управление культуры, чтобы узаконить реально закрепившееся за театром название:

Начальнику Главного управления культуры исполкома Моссовета  
Тов. Покаржевскому Б. В.

Уважаемый Борис Васильевич!

Руководство театра убедительно просит ходатайствовать Вас перед вышестоящими организациями об официальном утверждении названия — Московский театр на Таганке.

Это название прочно утвердилось за театром с момента его создания (23 апреля 1964 года). Оно наиболее полно отвечает духу театра и его направлению и соответствует традициям русского театра.

Это название закрепило и в советской печати, как театральной, так и партийной (зачеркнуто: «как театральной, так и партийной», вставлено: «партийной»), в мировой прессе. <...>

Директор театра  
Главный режиссер  
Секретарь партбюро

Н. Дупак  
Ю. Любимов  
Б. Глаголин<sup>1</sup>

Однако просто «Театром на Таганке» театр Любимова стал только для зрителей — официально его название до сих пор звучит так: Московский театр драмы и комедии на Таганке.

<sup>1</sup> Письмо написано весной 1972 года (Архив Театра на Таганке).

О том, насколько принципиальным для главного режиссера было это добавление «на Таганке», свидетельствует стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...» от 26 декабря 1970 года.

Один из выступающих со стороны Управления культуры, Ю. П. Прибегин, выступает с положительной оценкой спектакля:

– Спектакль, конечно, очень эмоциональный... и я уверен, что никого не оставит равнодушным в зале. Это самое важное..., ради чего создаются спектакли во всех московских театрах и, в частности, в Театре драмы и комедии.

– На Таганке, – добавляет необходимое Ю. П. Любимов.

– Пожалуйста, – на Таганке, – поправляется Прибегин, – добавьте в стенограмму.

## Ретроспектива

А главное, гоните действий ход  
Живей, за эпизодом эпизод.

*Рефрен в спектакле «Фауст»  
по Гёте (пер. Б. Пастернака)*

Шестидесятые годы семидесятые годы... Они давно ушли в прошлое. Много забывается. Забываются и ранние спектакли Театра на Таганке, и те страсти, которые вокруг них бушевали. Забываются даже пережившими то время. Что уж говорить о тех, для кого память о шестидесятых – часть исторической памяти, воспитанной в школьные годы. И все-таки остались воспоминания, статьи, рассказы участников и свидетелей тех событий – критиков, актеров, режиссеров, зрителей. Записи их впечатлений позволяют устроить хотя бы выборочную ретроспективу старых спектаклей Театра на Таганке. Конечно, это будет воображаемая ретроспектива.

Первый спектакль Таганки был поставлен в духе площадного, уличного представления.

### «Добрый человек из Сезуана»<sup>1</sup>

Искусство должно воспитывать людей.

Так вот, «Добрый человек» меня воспитывал.

*А. Эфрос*

Позднее, когда театр состоялся и в него со всех концов страны стали приходить письма зрителей, среди прочих было и такое: «Здравствуйте, дорогие

<sup>1</sup> Б. Брехт «Добрый человек из Сезуана». Пер. с нем. Ю. Юзовского и Е. Ионовой. Пер. стихов Б. Слуцкого. Режиссер Ю. Любимов. Художник Б. Бланк. Музыка А. Васильева, Б. Хмельницкого. Премьера состоялась 23 апреля 1964 г. Спектакль возобновлен в 1988 г.

<sup>2</sup> *Эфрос Анастасий*. Репетиция – любовь моя. Фонд Русский театр. Изд-во Панас, 1994. С. 157–158.

незнакомые друзья! <...> Мы читаем Брехта, и единственная его вещь, которую мы слушали по радио (4 раза!) в исполнении ваших артистов, — это “Добрый человек из Сезуана”. А спектакли — их ведь надо смотреть, а не читать или слушать. <...> Мы страшно хотим попасть в ваш театр, а он, говорят, за семью печатями. <...> Раз в год имеем возможность съездить в Москву и не можем попасть в свой любимый (да, черт возьми, любимый!) театр»<sup>1</sup>.

Что же могли бы увидеть авторы этого письма, если бы они попали на спектакль? Представить себе это можно, прочитав впечатления профессиональных зрителей — театральных критиков, например Натальи Крымовой<sup>2</sup>.

«Пустая сцена. Только по краям небольшие стенки — возвышения, похожие на уличные тротуары. Вместо задника натянута грубая серо-белая материя. Может быть, она изображает стену дома. Или просто ограничивает пространство сцены.

Единственное, что сразу останавливает внимание, — это лицо, которое нарисовано справа, во всю высоту сцены. Глубоко посаженные глаза в оправе очков; резкие и короткие прорезы морщин между бровями и в углах рта; рот в гримасе, не поймешь — веселой или горестной. А может быть, человек этот говорит речь. Лицо похоже на маску античной трагедии, — если бы не очки, не ежик волос, не явная современность облика. Это Бертольт Брехт.

На мгновение выключили свет и снова зажгли. Теперь сцена заполнена действующими лицами, они выстроились в ряд, от края до края подмостков, очень близко к публике. В центре два парня, один с аккордеоном, другой с гитарой, играют какую-то бравурную наступательную мелодию, а между ними на самом краю сцены еще один, в фуражке и пиджачке, тоже с гитарой в руках, говорит под этот аккомпанемент.

Он говорит о том, что время от времени надо искать театр, корни которого уходят в жизнь улицы... и предупреждает нас, что именно такой театр нам сейчас будет показан. Воинственно и задорно изложив под музыку таким образом эстетическую программу будущего спектакля, он снимает фуражку и почтительно кланяется Брехту. Все теперь стоят подтянутые, резко повернув головы к портрету. Минута молчания — дань уважения автору, — и спектакль начинается.

Он прямо так и начинается, с жизни улицы. Выбежал водонос с большой бутылкой<sup>3</sup> и кружкой на веревке (кстати, его стал играть тот самый певец, который излагал нам сейчас эстетику спектакля, только теперь он снял пиджак и оказался в свитере, дырявом как сито), какие-то прохожие заходили взад и вперед по тротуарам, выглянула из своего дома проститутка.

Однако это была совсем не такая жизнь улицы, какой ее изображают “неореалисты”<sup>4</sup>. Актеры будто решили передразнить тех, кого играли. (Как “ваша

<sup>1</sup> Из письма студентов ЧГАИ коллективу Театра на Таганке (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Крымова Н. Имена. Рассказы о людях театра. М.: Искусство, 1971. С. 144.

<sup>3</sup> Точнее было бы сказать, что в руках у водоноса был кувшин.

<sup>4</sup> Итальянские кинорежиссеры-неореалисты создавали у зрителя иллюзию реальности. Например, для этого они снимали случайные уличные сцены.



«Добрый человек из Сезуана». На переднем плане слева направо:  
В. Соболев, В. Погорельцев, А. Эйбоженко, Т. Лукьянова, А. Смирнов

соседка изображает домохозяина”, — сказано было про это во вступлении.) Актер изображал водоноса — он разыгрывал перед нами сценки, будто он сейчас — водонос, немножко кривлялся, немножко шутил, иногда вдруг говорил серьезно, смешно жестикулировал и вертел головой в такт музыке. Прохожие тоже не старались делать вид, что они настоящие прохожие, — не скрывали, что им только сейчас положено изображать таких-то прохожих: вот так выглядят прохожие в Сезуане, когда они торопятся по своим делам.

Все это, по правде говоря, казалось непривычным.

«Чаще всего любимовские актеры обходились вообще без бутафории и реквизита. Если по сцене торопливым шагом идут прохожие, значит, и гадать нечего, сцена “изображает” собой улицу. Ради “уточнения” восприятия актеры шли по одной геометрически прямой линии, и зрители тотчас догадывались, что линия эта — тротуар.

Театр ни одного мгновения не скрывал, что он — театр, не притворялся самой жизнью. Актеры обращались к зрителям с вопросами, с большими

страстными монологами, прерывали действие “зонгами”, шутили с публикой... Тем не менее, действие было чрезвычайно драматичным и серьезным»<sup>1</sup>.

Пожалуй, только одна проститутка играла натуральнее других. Ее взлохмаченная голова высунулась из окна (впрочем, не из окна, а из-за портрета Брехта, который, когда начался спектакль, стал изображать стену дома, или просто ширму). Так вот, она выглянула из окна и почти так, как это делают в обычных, реалистических спектаклях, заговорила с водоносом.

Суть была в том, что на землю спустились боги (три смешных парня, двое высоких и один маленький, вышли на сцену и уселись на “тротуаре”), их надо было устроить на ночлег, но никто не хотел слушать водоноса, и вот теперь он обращался к проститутке Шен Те. Тут тоже произошло какое-то недоразумение, и, решив, что все пропало, и в Сезуане — позор! — не нашлось пристанища богам, — водонос принялся отплясывать танец отчаяния. Он показывал нам в этом танце, что ему стыдно за своих горожан. Отбежав вглубь сцены к грязно-серой стене, он в такт музыке вскидывал руки вверх и делал странные движения всём телом, будто бился головой о стену от стыда и отчаяния.

И у нас перехватило горло от волнения.

Водонос не бился головой о стену, а только делал вид, что бьется, женщина выглянула не из окна, а из-за портрета Брехта, и голова ее была растрепана чересчур ненатурально, на тротуаре сидели шуточные боги, — горло же перехватило на самом деле, в этом не было никакого сомнения.

Это произошло и от знакомства с каким-то особенным, неожиданным и непривычным искусством, и оттого, что, несмотря на эту непривычность — или благодаря ей, — нас стали с удивительной, редкой на театре силой одолевать серьезные мысли. Понятным сделалось не только отчаяние водоноса, который за все свои хлопоты получал только насмешки и пинки в зад, понятным вдруг стало что-то большее, больший смысл происходящего — какая-то всеобщая нелепость, глупая, дурацкая несправедливость, что ли. Не кто-нибудь, а боги, обеспокоенные земными несчастьями, явились к людям, а те и знать не хотят никаких богов, и хохочут цинично, и не верят, и отворачиваются, не сомневаясь, что им точно известно, как настоящие боги выглядят и когда могут спуститься на землю... <...>

Тем временем на сцене появилась табачная лавка — вынесли плакат с надписью “Табак”, а два старых стола из студенческих аудиторий изобразили все остальное. Табачную лавку купила Шен Те на те деньги, что дали ей за ночлег боги. И вот, пронюхав, что Шен Те разбогатела, к ней нагрянули ее старые знакомые.

Один за другим в лавку входили оборванцы, в старых пиджаках и мятых шляпах, угрюмые, забитые и наглые. Сначала их было трое, и они униженно

---

<sup>1</sup> Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 296–301.



«Добрый человек из Сезуана». Слева направо: В. Соболев, Ю. Смирнов, Т. Додина, Д. Межевич, Е. Корнилова, А. Сабинин, И. Кузнецова, М. Полицеймако, И. Петров

просили приюта, потом они получили этот приют и вдруг изменились и с гиканьем и толкотней бросились устраиваться. Потом их становилось все больше: прибежал мальчик и радостно позвал с улицы слепого дедушку (которого, вы сами понимаете, играл не старик, а молодой красивый парень, только с застывшим и неживым спокойствием неподвижных глаз), пришел еще один родственник с беременной женой и еще деревенская племянница — чудовищная нищая семейка росла как снежный ком и уже заполняла собой всю лавку. Впрочем, нельзя сказать, что она “заполняла всю лавку”, — в левом углу сцены стоял станочек, изображавший или угол комнаты, или “каморку за лавкой”..., голодранцы вскакивали туда, теснились, толкались, усаживались и уминались, как кильки в банке, — и эта условность вполне давала понять, что на самом деле происходит в лавке. И мы подумали, — какая великая все-таки вещь настоящая театральность и как много она может выразить. И на мгновение почему-то представился Вахтангов, спектакли которого нам видеть не пришлось (увы, родились позже!), и потому мы лишь по книгам, примерно, теоретически, представляли его лицо. А тут вдруг его черты приблизились к нам и стали более явственными и осязаемыми.

Шен Те была добрая женщина, самая добрая в Сезуане, и проявляла искреннее гостеприимство и терпение. А когда терпение, казалось, должно было



лопнуть, она подбегала к краю сцены и обращалась к публике (к лучшим сторонам характера публики), <...> будто прося, чтобы не осуждали ее за такую безграничную доброту. Выходили два музыканта и аккордами сопровождали ее слова, и поддерживали ее своим спокойствием, потом уходили, и Шен Те опять оставалась одна. <...>

Прошло всего минут десять спектакля. Но мы уже успели порадоваться удаче Шен Те, и испугаться последствий этой удачи, и ужаснуться взрыву наглой надежды у толпы босяков, и понять, что доброта, окруженная всеобщими несчастьями, неизбежно ведет человека в тупик.

В тупик? Доброта — и в тупик? <...> Какая нелепость, какая жестокость, какое неразрешимое противоречие!

«Добро там, где живет Шен Те, может защищаться только согласно законам этого мира — жестокостью. Добро — опасность и слабость, добро граничит с гибелью. Чтобы спасти себя, добро может только изменить себе и стать злом... <...> В спектакль Юрия Любимова ... влилось щемящее, до боли острое сострадание к трагической судьбе вот этой, не всякой, не другой, а этой самой Шен Те. Доброе, прекрасное, слабое и женственное в своей героине Славина играла с предельной искренностью самовыражения. Она лирически беззаветно отдавалась трагедии, она — вопреки всем предостережениям Брехта — совершенно сливалась со своей героиней»<sup>1</sup>.

За те же десять минут произошла неожиданная метаморфоза и в нашем отношении к бессовестным и наглым босякам. От презрения и брезгливости — почти к пониманию, во всяком случае, к сочувствию ... элементарным человеческим потребностям: иметь кров над головой и чашку горячего кофе. Но только-только мы начинали их понимать и даже жалеть, как легким толчком нас поворачивали к жуткой животности их облика, к бессознательной их жестокости и вошедшему в кровь предательству. <...>

А еще в каждую из этих десяти минут спектакля мы не уставали удивляться и восхищаться незнакомому сценическому рисунку, новому типу драмы, и необычной художественной манере.

Мы знали всякого рода сценические аллегории, сказки и иносказания. Но это была особая аллегория — начисто лишенная эстетства и «литературности», простонародная, грубая, если можно так сказать — уличная, понятная до азбучности, понятней быть не может.

И тут мы, между прочим, вспомнили, что Брехта некоторые считают сложным и труднодоступным писателем. Если это и правда, подумали мы, то не относится к пьесе о добром человеке из Сезуана, ведь тут не понять — невозможно, так все доступно и даже элементарно по смыслу.

---

<sup>1</sup> Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 296–301.



«Добрый человек из Сезуана». Сцена из спектакля

Но нет, это нельзя назвать элементарным — наоборот, огромная и великая сложность мысли заставляла наш мозг работать в таком напряжении, в каком ему давно не приходилось работать в театре.

И это напряжение не раздражало, оно радовало и вызывало чувство особого и нового эстетического удовольствия.

Со стороны театральной тоже было много неожиданного. С удивительной легкостью сочетались как будто несочетаемые элементы — пантомима, выкрики в зал, почти балаганное кривлянье и при этом, рядом — аскетическая суровость и жесткость красок, костюмов, лиц без грима, самой сцены — без декораций и бутафории. <...> Наконец, — музыка. <...> Два музыканта, которые вначале аккомпанировали вступлению, потом выходили еще и еще, когда по ходу действия надо было подчеркнуть какую-то мысль, и предлагали музыкальный ритм сцене или аккордами сопровождали чью-то речь или движения, иногда буквально так: слово — аккорд, два слова — еще аккорд, жест — аккорд. <...>

О роли музыки в «Добром человеке» рассказывал позднее Владимир Высоцкий:

«...Любимов предложил тогда двум студентам Хмельницкому и Васильеву написать музыку. Они ... выходят вдвоем, два бородатых человека в черных рубашках из зала, усаживают зрительный зал: Проходите! Садитесь! Начинаем представление! И от имени театра поют эти зонги Брехта, переведенные Слущким. В основном они делают это как бы отстраненно, либо выходя на авансцену ... и выводя вас из только что происходящего действия. И иногда комментируют то, что происходит на сцене. И это не только стихи Брехта, там есть и стихи Цветаевой!...»<sup>1</sup>.

Что и говорить, это был неожиданный Брехт. Можно ли было подумать, например, что признание парикмахера в любви к Шен Те будет представлять собой смешной танец? У Брехта — монолог, с ремаркой “говорит публике”, а тут — танец, сочетание движений рук, ног, тела — и перед нами ничтожный, самовлюбленный человек. И в этом танце — Брехт, его природа, вот что самое удивительное! Или что водонос, торопясь разоблачить своего противника, будет ходить по сцене смешной походочкой под музыку и в ритм ей будет вертеть кружкой на веревке вокруг своей руки, — и это окажется и смешным, и задорным, и прямо по смыслу пьесы, и в чем-то вольно и по-своему, и даже как будто не подсказано Брехтом. Или что старички, хозяева ковровой лавки, будут сыграны способом элементарного внешнего передразнивания, как играют дети, изображая взрослых, — старуха нарочито ссутулится и делает “беззубый рот”, а старик почему-то крепко прижмет к груди поднос и засеменит ногами. Лица при этом у них останутся молодыми, но, несомненно, это будут старик и старуха. <...>

«Подобно человеку, который хорошо знает лес, луг, море, но никогда, допустим, не видел степи и вдруг увидел ее, — подобно ему, многие, и я в том числе, взирали на особенности постановки и актерской игры “Доброго человека из Сезуана” в Театре на Таганке.

Конечно, есть люди, которые станут тотчас иронизировать: они скажут, что я, вероятно, просто мало видел, если способен так удивляться на этом спектакле.

Они приведут десятки подобных спектаклей и у нас (прежде), и за границей (теперь). Ну что же, возможно, я видел действительно не так уж много, не больше и не меньше сотен других людей, но для меня этот спектакль был удивительным.

Разумеется, меня поразила не только малознакомая театральная манера. Я был весь вечер в каком-то не знакомом мне ранее остром нервном напряжении.

---

<sup>1</sup> В спектакле исполнялся зонг на стихи М. Цветаевой «Вчера еще в глаза глядел...».

<sup>2</sup> *Высоцкий В.* Лекция о поэзии и музыке в театре (Архив Театра на Таганке).



«Добрый человек из Сезуана». Шуи Та — З. Славина



«Добрый человек из Сезуана». Шен Те — З. Славина, Янг Сун — В. Высоцкий

Я знал, что такое эмоциональное и умственное напряжение “Трех сестер” и “Горячего сердца”, “Гамлета” и “Короля Лира”, но подобного качества напряжения мысли я еще не испытывал.

Это был спектакль одновременно философский, почти вульгарно-театральный и эмоционально насыщенный.

Он был какой-то сказочный, что ли. Смесь иронической и патетической сказки или притчи, как об этом говорилось в начале спектакля.

Я читал самого Брехта и о нем. Видел “Берлинский ансамбль”; но, может быть, впервые до меня “дошел” Брехт. И я уверен, что не только до меня.

Будучи студентом, я так увлекался Вахтанговым, всем, что написано о нем, или им о самом себе, о его творчестве и о театре. Но, может быть, в первый раз я представил себе современный вахтанговский спектакль.

Искусство должно воспитывать людей. Так вот, “Добрый человек” меня воспитывал.

Он заставлял меня думать, он заставлял меня уметь в процессе самого спектакля, он расширял мои познания в искусстве, заражал меня своей любовью к правде и ненавистью ко лжи, он приучал меня к всесторонней оценке сложных фактов, звал меня к добру и справедливости и восстанавливал против жестокости и зла.

А кроме всего прочего, он доставлял мне редкое эстетическое наслаждение»<sup>1</sup>.

...Доброта Шен Те все дальше заводила ее в тупик. Она вынула из петли безработного летчика и полюбила его, но он оказался чуть ли не вымогателем, и с лавкой дела шли все хуже и хуже.

И тут эту добрую женщину надоумили обратиться за помощью к злому обману. Она переделалась в мужской костюм (то есть надела темные очки и черный котелок) и явилась в образе своего несуществующего брата Шуи Та, человека с железным характером и несгибаемой волей. (Впрочем, она не старалась быть неузнаваемой, а просто заключила с нами некий союз, при котором мы должны были верить, что в котелке и очках она неузнаваема.)

Стоило Шен Те появиться без очков и котелка, как она попала под власть летчика, а ему она была нужна не как человек и не как женщина, а лишь как рычаг, с помощью которого можно наконец повернуть свою жизнь в нужную сторону. Но она этого не замечала, и немела, и таяла, и растворялась, потому что любила, — но стоило ей явиться “братом”, и летчик брал этого “брата” как мужчину в единомышленники, выкладывал ему свои планы и оплевывал свою любовь. И наступил момент, когда Шен Те, узнавшую правду, охватил ужас. Она заметалась и как-то странно завертелась между полками своей лавки, и из

---

<sup>1</sup> Эфрос Анатолий. Репетиция — любовь моя. Фонд Русский театр. Изд-во Панас, 1994. С. 157–158.



«Добрый человек из Сезуана». Сцена из спектакля

нее вырвался вопль, в котором смешались слова Шен Те и Шуи Та: “– Лавка пропала! Он не любит! Я погиб! Лавка пропала!”

И тогда, чтобы досказать то, на что у Шен Те, кажется, уже не было сил, опять вышли музыканты и запели песню, которая вроде и не имела прямого отношения к ситуации, но каким-то образом объясняла и дополняла ее...

Музыканты пели за спиной Шен Те, а она стояла молча, с перекошенным от горя лицом. Она сняла очки и забыла снять котелок – так клоун в балагане, забывшись, сдвигает в сторону маску, и мы вдруг видим живой и грустный, человеческий глаз...

Но воистину необычайной была доброта и любвеобилие этого человека! – и мы стали свидетелями трагической свадьбы, где жених ждал только прихода “брата” невесты с деньгами, а невеста уже поняла это, но все не хотела поверить. Гости на этой свадьбе сидели полукругом, – как на уроке мастерства в театральной школе, а к сидящему с краю молоденькому пареньку обращались как к священнику. Никакого стола с закусками не было, и все держали в руках по чашке. Это была очень нескладная свадьба, не рассчитанная на благополучный конец, “несвадебная” и печальная в каждой своей подробности. И была она сделана средствами того театра, который в начале спектакля нам был обещан.

Потом мы увидели замечательную пантомиму. Шен Те снимала белье с веревки, и вдруг покачнулась, изогнулась, — ей стало плохо, и открытие ошеломило ее. И вот она уже сложила руки так, будто держит сидящего ребенка, и представила публике своего сына: летчик!

Она наделила его именем любимого человека, хотя этот человек обманул ее. Так способна сделать женщина, любовь которой больше, чем она сама. <...> Она знакомила сына с небом и с деревом, учила ходить и пугалась его падениям, они вместе ели вишни — сын клал ягоду ей в рот, и она жевала, смеясь, и потом они убегали от полицейского, как положено убегать людям из бедного квартала. И хотя никакого ребенка на сцене не было, не входил полицейский и не росли на сцене вишни, мы с готовностью погружались в тот мир, который предлагал нам в эту минуту Брехт.

Затем Шен Те, опять переодевшись в костюм брата, управляла фабрикой. Фабрику изображал ряд исполнителей, сидящих на табуретках полусогнувшись, спиной к нам. Они ритмично похлопывали ладонями по коленям и приговаривали в такт одну и ту же фразу из песни: “А ночь уж на носу, а ночь уж на носу”. Этот хлопающий звук был монотонен, как звук станков, а унылое, однообразное приговаривание, казалось, было звуком какого-то огромного, раз и навсегда заведенного механизма. В то же время это был театр, остроумный, изобретательный и потому, в конечном счете, — радостный.

На фоне этого механизма показывалось, как летчик, возлюбленный Шен Те, “становится человеком”, то есть окончательно приобщается к тому укладу жизни, который перемалывает и обрабатывает людей, как обрабатывает мясо мясорубка. Вот он проявил инициативу, вот что-то еще — и уже он надсмотрщик, потом уполномоченный, — и вот уже Шен Те (в костюме “брата”) решает дела фабрики вместе со своим бывшим возлюбленным. И кажется, никогда не было ни того дерева в парке, около которого они увидели друг друга первый раз, ни дождя, заставившего Шен Те все-таки сесть под это дерево, ни того движения ладони, которым летчик погладил тогда ее лицо.

Мы успели увидеть и услышать за это время несколько замечательных песен — актеры иногда бросали играть свои роли, выходили к публике и пели, как бы комментируя ход событий. Иногда этот комментарий был прямым и недвусмысленным — например, когда летчик становился надсмотрщиком, они пели “Песню о восьмом слоне” — семь слонов работают, а “на восьмом их господин гарцует”, “семеро слонов лишены клыков, только у восьмого клык остался”. А иногда это осмысление происходящего было более сложным и широким — в песню о баранах и барабанах вкладывался гнев Брехта по поводу человеческой стадоподобности вообще, и, будучи спета где-то в середине спектакля, эта песня как бы соединяла многие его моменты, начиная с крика Шен Те в самом начале.

А иногда кто-нибудь вырывался из этого стада и становился человеком — на две минуты, пока пел. Так было с летчиком в финале свадьбы, когда он вдруг



«Добрый человек из Сезуана». Сцена из спектакля

уселся на полу по-турецки, будто приготовился к какому-то шутовскому представлению, и запел “Песню о дне святого Никогда” Он начал с остервенелого, почти истерического отчаяния, а кончил гневно и требовательно. Это пел уже не просто безработный летчик, а исполнитель роли летчика, и пел он уже не только от имени своего героя, но и от имени автора, способного и больше чувствовать и больше знать о миллионах, подобных этому летчику. И снова мы думали о малознакомой нам доселе театральнойности Брехта, и снова вспоминался Вахтангов, чьи практические усилия обогатить палитру реалистического театра приобретали неожиданно новое освещение. <...>

В финале участники спектакля еще раз выстроились на авансцене, и под аккомпанемент аккордеона и гитары бывший водонос, снова взявший на себя роль полпреда эстетики всего этого зрелища, пропел заключительные стихи пьесы. Затем он замолчал и повернул лицо к портрету Брехта. Мы присоединили к его молчанию свое молчание, полное уважения и восторга, а вслед за этим — аплодисменты»<sup>1</sup>.

На зрителя спектакль произвел эффект разорвавшейся бомбы.

Что поражало? На сцене разворачивались легко узнаваемые, понятные каждому ситуации:

<sup>1</sup> Крымова Н. Имена. Рассказы о людях театра. М.: Искусство, 1971. С. 144.



«Боги в измятых современных костюмах, неглаженных брюках, потертых пиджаках — обычные служащие в командировке, благодушные формалисты с потертыми портфельчиками — вынимали из пухлого небесного облачка стандартные магазинные бутылки кефира на завтрак. Боги увлеченно играли в домино, как пенсионеры в московских домах, боги были воплощенные обыватели, не способные ни понять, ни облегчить драму мучительной раздвоенности между губительной для человека добротой и спасительной для человека подлостью»<sup>1</sup>.

«Брехт, как известно, считал, что главное в новом, неаристотелевском театре — объяснить зрителю суть дела. В пьесах Брехта на первом плане особого рода эмоции, приходящие к человеку через интеллект, через знание». Далее автор этих строк философ Арсений Гулыга<sup>2</sup> писал о том, что театр дополняет эту традицию Брехта «тонким лиризмом»<sup>3</sup>.

А вместе с тем это была притча, и вывод из нее следовал такой: «Добро там, где живет Шен Те, может защищаться только согласно законам этого мира — жестокостью. Добро — опасность и слабость, добро граничит с гибелью. Чтобы спасти себя, добро может только изменить себе и стать злом...»<sup>4</sup>. Один из откликов на спектакль — он цитировался выше — имел характерное название: «Ненависть доброго человека»<sup>5</sup>. Это была «прививка скепсиса», не только необходимая советскому человеку шестидесятых, но и очень своевременная.

«Впрочем, до Брехта и вне Брехта уже шли процессы переоценки некогда несомненных вещей, — писала Т. Шах-Азизова. — Менялись на сцене знакомые классические герои; происходило то, что осуждающе называли дегероизацией, — отсюда лишенный пьедестала, ранимый, терпящий поражение Чацкий... [«Горе от ума», БДТ; в роли Чацкого — С. Юрский]»<sup>6</sup>.

И наконец, едва ли не главная причина ошеломительного успеха спектакля — в его эстетике. «Чтобы изобразить фабричный цех, Любимову достаточно было посадить актеров в ряд и заставить их в такт бить в ладоши. Этого оказалось довольно: фабрика работала!»<sup>7</sup> Позднее Татьяна Шах-Азизова так

<sup>1</sup> Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 296–301.

<sup>2</sup> Арсений Владимирович Гулыга (1921–1996) — философ, литературный критик, популяризатор. Автор книг «Искусство в век науки», «Эстетика в свете аксиологии», популярных биографий Канта, Гегеля, Шеллинга и других работ. А. В. Гулыга был участником заседаний Художественного совета Театра на Таганке.

<sup>3</sup> Гулыга А. В. Искусство и век науки. М.: Наука, 1978. С. 131.

<sup>4</sup> Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 296–301.

<sup>5</sup> Шацков В. Ненависть доброго человека // Комсомольская правда. 1963. 16 августа.

<sup>6</sup> Шах-Азизова Т. Мои шестидесятые // Театральная жизнь. 1991. № 2. С. 26.

<sup>7</sup> Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 296–301.

определяет необычность спектаклей Таганки: «...каждый спектакль был не только трибуной, но и праздником какого-то неведомого театра»<sup>1</sup>. Необычная эстетика «Доброго человека» напоминала спектакли Вахтангова, спектакли Мейерхольда, которого на долгие годы пришлось забыть, и, наконец, площадной народный театр-балаган. Но этот метафорический, условный спектакль, выстроенный как спектакль идей, воздействовал на чувства — потому и говорила Наталья Крымова: «...ненатурально, на тротуаре сидели шуточные боги, — горло же перехватило на самом деле, в этом не было никакого сомнения». А Анатолий Эфрос с удивлением обнаруживал: «“Добрый человек” меня *воспитывал*».

Да, это был гражданский театр. Но почему-то «в “Добром человеке” зритель оказывается в роли силы, единственно способной изменить тот мир, который воссоздает театр, становится противоположностью богам, играющим в пьесе роль равнодушного зрителя.

Боги закрывают глаза на жестокость, переполнившую сцену, и спешат вознестись, зритель учится ненавидеть жестокость, и чем он добрее, тем острее потрясена его человечность...»<sup>2</sup>.

Поклонникам молодой Таганки казалось, что недругов у спектакля — или даже равнодушных к нему — нет. «Брехт хотел, чтоб в его театре люди не просто “сопереживали”, а “голосовали”. На спектакле “Добрый человек из Сезуана” зрители голосуют против подлости, лжи и лицемерия, против условий, унижающих и уничтожающих человеческое в человеке, голосуют за доброго человека и справедливую жизнь. Голосуют единодушно. Воздержавшихся нет»<sup>3</sup>.

Конечно, это было не так, и не все отклики на «Доброго человека» были восторженными. В «Вечерке», например, появилась заметка с говорящим названием — «Непомерные страсти»; ее автор предлагал Ю. П. Любимову уберечь «интересный спектакль от непомерных страстей»: Н. Губенко<sup>4</sup> «с такой непомерной силой рвет страсть в ключья, с таким надрывом исполняет песню, звучащую истошным воплем», и А. Эйбоженко и З. Славина «нет-нет да и впадают в такой же полуистеричный тон, противоположенный брехтовской драматургии»<sup>5</sup>.

А между тем и публике, и театральной критике было очевидно: своим успехом спектакль обязан не только режиссерскому решению, но и актерским удачам. Вот как об этом писали:

---

<sup>1</sup> Шах-Азизова Т. Мои шестидесятые // Театральная жизнь. 1991. № 2. С. 27.

<sup>2</sup> Шацков В. Ненависть доброго человека // Комсомольская правда. 1963. 16 августа.

<sup>3</sup> Сахновский-Панкеев В. Молодо, смело, талантливо! // Юность. 1964. № 2. С. 101–102.

<sup>4</sup> На сцене Московского театра драмы и комедии в спектакль «Добрый человек из Сезуана» были введены новые исполнители, не из числа воспитанников Щукинского училища, в частности Н. Губенко играл безработного летчика, А. Эйбоженко — водоноса.

<sup>5</sup> Непомерные страсти: [Реплика] // Вечерняя Москва. 1964. 28 апреля.

«Первая актриса театра Зинаида Славина — с ее пронзительным, чуть хрипловатым голосом, с ее резкой и графически четкой пластикой, с ее тоненькой фигуркой гимнастки в черных брюках или в черной юбке и с ее огненным темпераментом — вела весь спектакль на высокой ноте. Поучительную, дидактическую брехтовскую притчу о Шен Те и Шуи Та актриса восприняла и сыграла с трагедийностью душераздирающей. Это слово — *душераздирающая* трагедия — я хотел бы особенно сильно подчеркнуть. Душа раздиралась надвое между стремлением жить по-человечески: любить, творить добро, дать жизнь ребенку — и необходимостью ради всего этого быть жестокой, бесчеловечной.

В порыве к добру, любви Славина экстатически вдохновенна. Она отдается надежде и радости с самозабвением. Вся она — словно стремительный полет к счастью. К счастью летит ее низкий, порывистый, трепетный и властный голос. Счастье обещает ее уверенная, точная, легкая, летящая пластика. Но как все меняется, когда Шен Те наступает очередная беда! Те же руки, которые только что взлетали, как крылья, свободно и широко, теперь становятся ломкими, усталыми. Гибкое тело стягивается горем в мучительный узел, валяется, обессилевшее, на полу... Голос начинает метаться, отчаянно вибрировать. Перевоплощение неизбежно, добро должно стать злом, Шен Те обязана принять облик Шуи Та. Котелок, черные очки, брюки, тросточка — вот и все, что для этого требуется. Но пластика актрисы теперь надменна, все движения сухи и резки, жесты повелительны. Голос звучит холодно и безучастно. В нем нет ни одной нотки сострадания. Таковы две — кажется, несовместимые, половинки одной души. Но высшее торжество Славиной в том и состоит, что она доказывает их взаимную связанность, их органическую и неизбежную слитность»<sup>1</sup>.

Игре Славиной специально посвятил статью В. Гаевский. Он писал: «Славина играет, как играть не принято, как играть нельзя. Эти исступленные крики, эта взвинченная патетика, эта нещадная растрата нервной энергии возвращают нас к полуполюгендарным временам актеров-романтиков. Актриса “нутра” в Театре на Таганке? <...> Даже брехтовскую пьесу-притчу она играет как поэтическую драму, возвращая дидактика и диалектика Брехта к далеким его экспрессионистским истокам. Это Брехт, преломленный через иной национальный темперамент, через традицию полупричитаний-полупроклятий, через Марину Цветаеву (недаром ее стихи введены в спектакль в качестве зонга); это Брехт, в которого добавлена капля женской крови, Брехт кровотоочащий, — такого Брехта мы еще не знали»<sup>2</sup>.

В первом спектакле театра зрителю запоминались и Ирина Кузнецова, и Алла Демидова, и Инна Ульянова... — весь актерский ансамбль. «Актеры, вы-

<sup>1</sup> Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 296–301.

<sup>2</sup> Гаевский В. М. Славина // Театр. 1967. № 2. С. 75–78.

бегавшие из-за кулис, несли в себе... энергию преодоления, будто они вот только что прорвались к публике через мощные и все-таки повергнутые преграды. Оставив за спиной “нельзя”, “не положено”, они счастливо замирали у рампы, обнаружив себя наконец-то в кругу своих. <...> Не было в других театрах... этого страстного, откровенно витавшего над всем: “Мы вместе, мы понимаем друг друга. Никто не может запретить, испортить этот миг свободного общения”. Разделение на сцену и зал исчезало... <...> Именно этот “способ”, счастливо найденный для брехтовской пьесы, определит неповторимость актерского искусства Таганки»<sup>1</sup>.

## Поэтический театр

### «Павшие и живые»<sup>2</sup>

«Мы впервые зажгли... Вечный огонь на сцене нашего театра, впервые в Москве».

*В. Высоцкий*

«...пришло время стихов»<sup>4</sup>, — писал И. Эренбург в годы «оттепели». Действительно, с середины 1950-х в московских книжных магазинах проходили Дни поэзии — авторы подписывали только что купленные поэтические сборники своим будущим читателям. Появился быстро ставший знаменитым печатный альманах «День поэзии». Слушать стихи приходили в Политехнический музей и на стадион в Лужники — это был особого рода площадной театр. На драматической сцене в середине 1960-х появились поэтические представления, и именно на Таганке.

Первый спектакль по стихам А. Вознесенского «Антимиры»<sup>5</sup> родился из поэтического вечера. Вечер так и назывался: «Поэт и театр» — в одном отделении стихи читали артисты, в другом — сам поэт.

Следующая поэтическая композиция Театра на Таганке «Павшие и живые» была построена на стихах поэтов военного времени. Фронтовик и поэт Юлия Друнина писала об этом спектакле: «Подумайте только: три часа стихов (без антракта!), причем не любовных, не юмористических, не “сенсационных”, — строгих, скромных, фронтовых стихов.

<sup>1</sup> Кречетова Р. П. Трое. М.: АСТ-ПРЕСС СКД, 2005. С. 21–23.

<sup>2</sup> «Павшие и живые» — сценическая композиция Д. Самойлова, Б. Грибанова, Ю. Любимова. Постановка Ю. Любимова. Режиссер П. Фоменко. Художник Ю. Васильев. Музыка из произведений Д. Шостаковича. Тексты песен — М. Анчарова, В. Высоцкого, П. Когана, Ю. Левитанского, С. Крылова, Б. Окуджавы, Г. Шерговой.

<sup>3</sup> Стенограмма выступления В. Высоцкого в г. Подольске Московской области 26 марта 1977 г. С. 6. <http://otblesk.com/vysotsky/c-pod01.htm>

<sup>4</sup> Эренбург И. О стихах Бориса Слуцкого // Литературная газета. 1956. 28 июля.

<sup>5</sup> А. Вознесенский «Антимиры». Постановка Ю. Любимова. Режиссер П. Фоменко. Художник Э. Стенберг. Музыка Б. Хмельницкого, А. Васильева, В. Высоцкого. Премьера состоялась 2 февраля 1965 г.



Белла Ахмадулина читает свои стихи в книжном магазине на улице Горького. Москва. 1962 г.  
Фото Владимира Савостьянова (Фотохроника ТАСС)



Поэтический вечер в редакции журнала «Химия и жизнь»



Андрей Вознесенский. 1965 г.

Фото Владимира Савостьянова (Фотохроника ТАСС)



«Антимиры». Сцена из спектакля

Потом — овация, но овация тоже особая — аплодируют молча, с перехваченным горлом, с глазами, блестящими от пролитых или сдерживаемых слез»<sup>1</sup>.

Вечный огонь был впервые зажжен именно в этом спектакле, прямо на сцене (еще до того, как это было сделано у Кремлевской стены!). «... “Павшие и живые” — ну, понравился, это не совсем то слово. Когда вспыхнул огонь (а надо сказать, он и сейчас во мне горит), я оторвался от спинки кресла и не дышал до самого конца. Порой в театре очень трудно зажечь даже одну свечу, кое-где и курить на сцене в спектакле запрещено, нужно биться с пожарниками. Но чтобы огонь? Пламя огня? Неслышанно. Это было для меня ошеломляюще по дерзости театра. По сути, это был вызов!»<sup>2</sup> — так писал о спектакле Давид Боровский<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Друнина Ю. Гимн поколению // День поэзии. 1966. С. 258.

<sup>2</sup> Боровский Давид. Убегающее пространство. М.: Эксмо, 2006. С. 260.

<sup>3</sup> Давид Львович Боровский — в течение многих лет главный художник Театра на Таганке, автор знаменитого занавеса в «Гамлете». Помимо «Гамлета», Боровский оформил такие спектакли театра, как «Живой», «Мать», «Час пик», «Что делать?», «А зори здесь тихие...», «Под кожей статуи Свободы», «Деревянные кони», «Обмен», «Турандот, или Конгресс обелителей», «Дом на набережной», «Надежды маленький оркестрик», «Владимир Высоцкий», «Шарашка» и другие.



«Павшие и живые». Пantomима. А. Чернова, В. Беляков

Приглядимся к этому спектаклю внимательнее.

«...эта большая сюита бесхитро и незамысловато составлена из отдельных эпизодов, даже, если угодно, из отдельных эстрадных номеров. <...> Можно, конечно, спорить, нужны ли некоторые сценки, обязательны ли некоторые тексты. Но все это, в конце концов, несущественно. Важно понять другое: как сливается в одно монолитное целое вся эта смесь разнородных отрывков — поэтических и прозаических, пантомимических и песенных. Как... рождается основная щемяще-чистая, пронзительно-высокая нота, которая... охватывает весь зал общим волнением, сжимает каждое сердце. Почему слезы на глазах. Почему боль пронизывает душу. Почему такая тишина. Почему, когда выходишь после спектакля на улицу, в шумный московский круговорот, вся жизнь города кажется вдруг по-новому осмысленной, устремленной к лучшему?»<sup>1</sup>

Н. Крымова видит истоки любимовского монтажа в поэтическом театре одного актера — Владимира Яхонтова. Она пишет: «Да, это тоже уже “было” — в замечательных яхонтовских композициях: два документа или два стихотворения, поставленные рядом, каждое со своим смыслом, обнаруживают свою

<sup>1</sup> Крымова Н. Павших памяти священной // Театр. 1966. № 4. С. 49–52.



тайную, неожиданную связь, высекают, как искру, какой-то новый, третий смысл. <...> ... в 1945 году, сразу после победы, Яхонтов сделал композицию «Тост за жизнь». Отрывки из нее, к счастью, записаны на пленку, их и сейчас трудно слушать спокойно. Артист читает воспоминания о том, как ленинградцы узнали, что блокада снята, и вдруг, будто ему не хватает других слов, будто ничто другое не может передать лучше чувство счастливого потрясения, он внезапно, ликующе и торжественно переходит к Пушкину:

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид...

И знакомые слова наполняются новым смыслом и значением, новым нашим опытом и новым, мудрым отношением к жизни...»<sup>1</sup>

Как рассказать читателю о «Павших и живых» — представлении, в котором читаются и разыгрываются стихи? Возможно, способ, выбранный Константином Рудницким, и есть самый точный: театровед пишет о том, что он чувствовал, о чем вспоминал, что передумал во время спектакля:

«В спектакле Юрия Любимова «Павшие и живые» (1965) читаются стихи Павла Когана<sup>2</sup>, Михаила Кульчицкого<sup>3</sup>, Всеволода Багрицкого<sup>4</sup>. Все трое погибли в боях. Все трое — разные поэты, но как бы один человек. Различия в ритмике, в лексике, в поэтическом дыхании. Общность огромна. Общее восприятие мира, общая вера, общая цель.

Это люди моего поколения, мои сверстники. Я никого из них не знал, хотя мы жили в одном городе, одной жизнью, ходили где-то рядом и, вероятно, Кульчицкий и Коган вместе со мной были на премьере спектакля арбузовской студии «Город на заре»<sup>5</sup>, в котором Багрицкий играл. Возможно, в тесноте этого маленького клубного зала в Каретном ряду, на углу Лихова переулка, был и Юрий Любимов. <...>

<sup>1</sup> Крымова Н. Павших памяти священной // Театр. 1966. № 4. С. 49–52.

<sup>2</sup> Павел Коган (1918–1942) — поэт. Учился в Москве, в ИФЛИ (Институте истории, философии и литературы), а затем и в Литературном институте им. М. Горького, в семинаре И. Сельвинского. На фронт пошел добровольцем; погиб под Новороссийском. Широко известна песня «Бригантина», написанная на его стихи.

<sup>3</sup> Михаил Кульчицкий (1919–1943) — поэт. Учился в Москве, в Литературном институте им. М. Горького. С первых дней Великой Отечественной войны — в армии. В декабре 1942 года он окончил пулеметно-минометное училище; в звании младшего лейтенанта отбыл на фронт. Погиб под Сталинградом.

<sup>4</sup> Всеволод Багрицкий (1922–1942) — поэт, сын поэта Эдуарда Багрицкого. Писать стихи начал в раннем детстве. Вместе с И. Кузнецовым и А. Галичем участвовал в работе над пьесой «Город на заре».

<sup>5</sup> Открытие театра-студии под руководством А. Арбузова и В. Плучека (1939) и премьера спектакля «Город на заре» (5 февраля 1941 г.) — события советской предвоенной театральной жизни. Как писал о «коллективной» пьесе «Город на заре» в статье «Рождение театра» К. Паустовский, ее «текст вырабатывался из импровизационных его кусков на репетициях и был затем приведен к единому стилю драматургом Арбузовым».



«Павшие и живые». Слева направо: В. Соболев, В. Шаповалов, Р. Джабраилов, М. Лебедев

“Город на заре” был спектаклем нашего поколения. “Павшие и живые” – спектакль о нашем поколении. Тут соприкосновения неизбежны. Они, эти соприкосновения, усугубляют чувство боли, которое вызывает спектакль Любимова. Боль возникает при мысли, что мы с Кульчицким и Коганом вместе встречали челюскинцев на улице Горького, вместе вглядывались в изменения фронта у Толедо, вместе были на генеральной репетиции “Трех сестер” в Художественном театре<sup>1</sup>, вместе просиживали долгие вечера в читальном зале Ленинской библиотеки при свете ламп, которые и сейчас горят под теми же овальными зелеными абажурами. У нас было множество общих знакомых. Когда началась война, эти трое – Коган, Кульчицкий, Багрицкий – перешагивали рубеж двадцатилетия. Они сказали то, что другие их сверстники сказать не сумели. Они говорили за всех, значит, и за меня.

Их словами говорят о себе наша юность.

Первое, что я замечаю: она была невнимательна к своему быту.

По Когану, Кульчицкому, Багрицкому, по стихам других поэтов того же возраста и той же судьбы невозможно воссоздать картину обыденной жизни и быта 30-х годов. <...>

<sup>1</sup> Премьера спектакля «Три сестры» во МХАТе состоялась 24 апреля 1940 г. (реж. Вл. Немирович-Данченко).

Старшие чувствовали несколько по-иному. Осип Мандельштам смаковал все запахи, звуки, краски бытия. Запах керосина. Вкус орехового пирога. <...>

Самое начало спектакля... Где попало, как попало расположились на сцене актеры — одни сидят, другие стоят, третьи ходят, у всех в руках книжки, и все эти юноши и девушки упоенно, перебивая друг друга, читают разные стихи: кто Асеева, кто Маяковского, кто Твардовского, кто Светлова. Вдруг в одной фразе они сталкиваются, сливаются, будто вспыхивают сразу, и — трижды:

— Обожаю всяческую жизнь!<sup>1</sup>

— Обожаю всяческую жизнь!

— Обожаю всяческую жизнь!

Это правда, конечно. Про юность вообще. Про юных поэтов нашего поколения — в частности. Все они были веселые ребята, не знавшие внутреннего разлада. <...> Мы были поколение оптимистов. Нытиков не любили. Неприкаянных я не помню. Будущего не боялись и ждали опасности с нетерпением. Последние строчки “Грозы” Павла Когана звучат вызовом тишине и покою:

И снова тишь.

И снова мир.

Как равнодушие, как овал.

Я с детства не любил овал!

Я с детства угол рисовал!

Ему отвечал Кульчицкий:

Самое страшное в мире —  
это быть успокоенным»<sup>2</sup>.

Быть «успокоенными» этим ребятам действительно не пришлось. Их энергия, их жизни были потрачены на войну. Но это было не то, о чем мечтали молодые поэты. Театр не разделял общепринятого в советском обществе мнения, что за победу в войне почти целому поколению стоило отдать свои жизни.

«В начале спектакля Ведущий приглашает зрителей почтить память павших минутой молчания.

Зрители неуверенно встают.

Пламя вспыхивает на краю сцены.

Война смотрит в зал».

<sup>1</sup> Цитата из стихотворения В. Маяковского «Юбилейное» (1924).

<sup>2</sup> Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 319–320.

И все же в спектакле побеждала другая, оптимистическая нота: «И, — продолжает К. Рудницкий, — вдруг радостно, упоенно, раскованно В. Золотухин читает стихи Самойлова:

Сороковые, роковые,  
Военные и фронтовые...

В этих стихах помянуты погорельцы, беды, похоронные извещения. Но общая интонация и у поэта, и у актера — восторженная, ликующая...»

«Эпиграфом к этому спектаклю, да и к некоторым другим, могут быть взяты стихи (“Сороковые, роковые...// война гуляет по России //, а мы такие молодые”), незабываемые самоейловские стихи, которые так же незабываемо читал Валерий Золотухин. <...> Голос Зинаиды Славиной взлетал до колосников, и тот же голос падал вниз камнем. Голос Ирины Кузнецовой злорадствовал, угрожал, голос Аллы Демидовой почти мистически пророчествовал о мертвом городе и мертвых надеждах. Гармонизированной разноголосицей студенческий спектакль поразила нас, приученных к единообразию театральной манеры. Игра голосов стала законом театральной Таганки»<sup>1</sup>.

В другом месте К. Рудницкий пишет: «...конечно же, В. Высоцкий прав, когда читает стихи Кульчицкого о трудной работе войны, о чавкающей глине, о вспотевшей пехоте<sup>2</sup> голосом гордым и возвышенным. Заложённая в юношах сила сопротивляемости трудностям оказалась беспредельной. <...>

#### М. Кульчицкий

Мечтатель, фантазер, лентяй-завистник!  
Что? Пули в каску безопасней капель?  
И всадники проносятся со свистом  
вертящихся пропеллерами сабель.  
Я раньше думал: «лейтенант»  
звучит вот так: «Налейте нам!»  
И, зная топографию,  
он топает по гравию.

Война — совсем не фейерверк,  
а просто — трудная работа,

<sup>1</sup> Гаевский В. М. Пленной мысли раздраженье // Московский наблюдатель. 1992. № 1. С. 23—31.

<sup>2</sup> Речь идет о стихотворении М. Кульчицкого «Мечтатель, фантазер, лентяй-завистник!» (1942).



«Павшие и живые». Сцена из спектакля

когда,  
черна от пота,  
вверх  
скользит по пахоте пехота.  
Марш!  
И глина в чавкающем топоте  
до мозга костей промерзших ног  
наворачивается на чёботы  
весом хлеба в месячный паек.  
На бойцах и пуговицы вроде  
чешуи тяжелых орденов.  
Не до ордена.  
Была бы Родина  
с ежедневными Бородино.  
26 декабря 1942, Хлебниково—Москва

Так произнесена главная правда о нашем поколении на войне. Снимая все противоречия, война становилась жизненной реальностью, данной нам в



«Павшие и живые». Гитлер —Н. Губенко

ощущении долга. На войне возникало спасительное и неповторимое чувство слияния жизни отдельной и жизни общей»<sup>1</sup>.

О каких противоречиях говорит Константин Рудницкий? Почему он не называет их прямо? Очевидно, не может назвать, не навредив театру. А между тем мысль о противоречиях возникла благодаря спектаклю, далеко не однозначному.

Сегодняшний критик может сказать об этом прямо. Вот что пишет Римма Кречетова: «Актеры читали стихи, на авансцене горел Вечный огонь — спектакль разворачивался как ритуал поминовения погибших. И вызревал конфликт, обозначался образ врага. И впервые на нашей сцене совсем рядом оказались две, тогда даже в страшных снах несопоставимые темы: немецкий фашизм и внутренние советские репрессии»<sup>2</sup>.

Этот спектакль не пропускали, пытались запретить. Для того чтобы «Павших и живых» увидел зритель, их пришлось переделывать. Но, несмотря на это, образ внутреннего врага остался. Он создавался самыми разными способа-

<sup>1</sup> Рудницкий К. Л. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 319–320.

<sup>2</sup> Кречетова Р. П. Трое. М.: АСТ-ПРЕСС СКД. С. 57.

ми. Например, содержанием писем Вс. Багрицкого, Э. Казакевича, М. Кульчицкого. Так, со сцены звучали слова: «У нас — у молодых поэтов нового течения — много пунктов разногласий с теперешними серыми стихами в журналах. <...> Слышал, как один критик читал мои стихи знакомым. Но я уверен, что такие стихи не напечатают пока. Сейчас надо такие: “Вперед! Ура! Красная заря!” Я таких писать не умею, видит бог».

Ощущение острого социального неблагополучия возникало и благодаря теме не нужных послевоенному обществу инвалидов. Она звучала в эпизоде с «безногим солдатом», в связи с исполнением «Безногого вальса» М. Анчарова<sup>1</sup> и т. д.

В спектакле «Павшие и живые» исполнялся фрагмент из песни М. Анчарова «Песня про низкорослого человека, который остановил ночью девушку возле метро “Электрозаводская”»:

Девушка, эй, постой  
Я человек холостой.  
Прохожий, эй, постой.  
Вспомни сорок второй.  
Дома, как в детстве, мать  
Поднимет меня на кровать.  
Кто придумал войну,  
Ноги тому б оторвать

Итак, театр размышлял о счастливой и одновременно трагической судьбе военного поколения. Но важно было другое: «правда» военных лет подавалась зрителю так, что было понятно — это касается его лично; как будто бы не было тех двадцати лет, которые прошли с момента окончания войны.

Наталья Крымова задумывается над тем, как удастся театру добиться такой силы воздействия на зрителя:

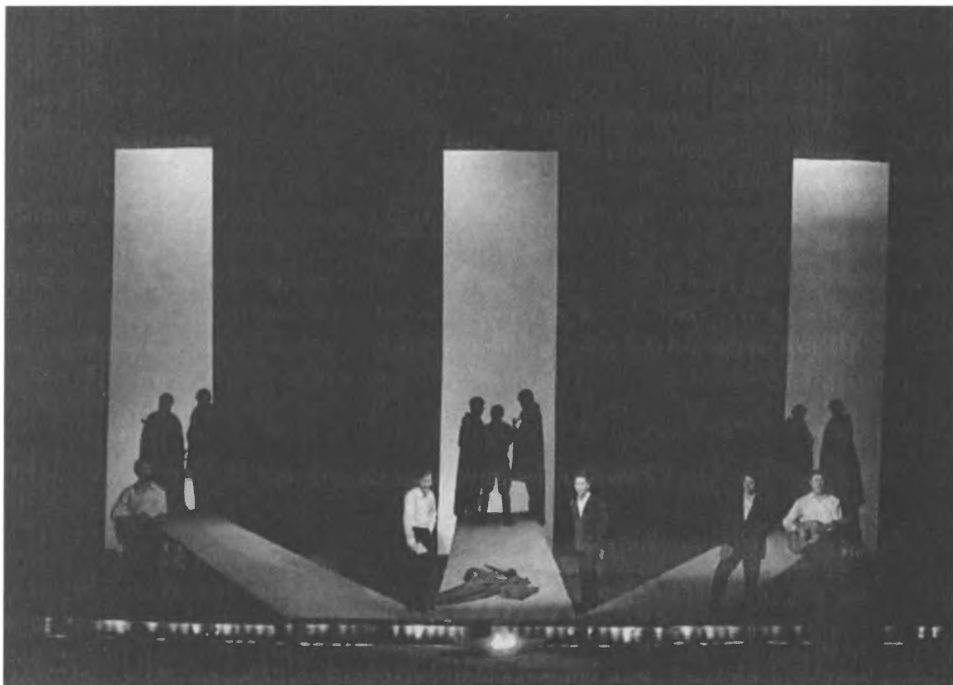
«Актеры, читая стихи, не стараются ничего изображать, не демонстрируют свой актерский дар, и потому, вероятно, возникает это сложное и тонкое сравнение: сравниваешь *просто людей* — тех, которых уже нет, и тех, кто о них сегодня рассказывает. Думаешь о поколениях, разделенных десятилетиями и все же неразрывно связанных, равно причастных бедам и радостям страны. <...>

Как хорошо, что эти актеры отказались от “актерской” манеры читать стихи! В этом смысле нет исключений — З. Славина читает стихи прекрасно, но

---

<sup>1</sup> Михаил Леонидович Анчаров (1923–1990) — фронтовик, писатель, поэт, переводчик, автор песен.

Даже хвалившие спектакль считали, что сцена с безногим солдатом «неоправданно» усиливает тему войны «как источник тягот и горестей» (*Галубенский Ю.* Пусть поколения знают // Смена (Ленинград). 1967. 27 апреля).



«Павшие и живые». Сцена из спектакля

и И. Кузнецова не хуже, и В. Высоцкий, и Б. Хмельницкий — все на равных. В таком спектакле была бы неуместной любая “игра” поэтическим словом, и наоборот, оказалась очень кстати та непривычная для театра, но свойственная поэтам манера чтения, эмоциональные и ритмические законы которой когда-то старался постичь еще Владимир Яхонтов<sup>1</sup>.

О том, как актеры читали стихи, пишет К. Рудницкий: «Артист Б. Хмельницкий читает в “Павших и живых” стихотворение Павла Когана “Гроза”. Как все артисты спектакля, Хмельницкий вовсе не играет “роль” данного поэта. Режиссер Любимов дал актерам другое задание: стихи читаются, как сочиняются. Будто вот сейчас, сию минуту, они родились, и, произнося строку, актер-поэт не знает еще ни строки, с которой она срифмуется, ни смысла, который возникнет в итоге».

Подводя итоги своим размышлениям о спектакле, Н. Крымова говорит:

«В кругах любителей театра говорят: “Любимов отказался от драматургии, актерам нечего играть, не на чем себя раскрыть, это чисто режиссерский театр...”»

Попробуем поспорить.

<sup>1</sup> Крымова Н. Павших памяти священной // Театр. 1966. № 4. С. 49–52.





«Павшие и живые». Рядом с Вечным огнем З. Славина

Что касается драматургии, то у поэтического театра, в области которого ищет Любимов, с в о я драматургия, со своими, очень непростыми законами. Важно только ими овладеть, раз и навсегда отказавшись от дилетантства. Что же до хороших актеров, то они у Любимова, конечно, есть. Ни с кем другим в другом театре не спутаешь нервную одержимость Славинной (вот уж поистине

резко выраженная индивидуальность!) и трагическое спокойствие И. Кузнецовой, и темперамент В. Высоцкого, — не буду перечислять других, их много. Но дело тут не в количестве хороших актеров и не в их индивидуальных различиях. Дело в тех новых свойствах, которые присущи молодым актерам на Таганке.

“Нет, все-таки какие-то необаятельные у Любимова актеры!”

Верно, необаятельные, если под этим словом понимать просто милоту, то привычное актерское обаяние, что легко обволакивает зрительный зал, не говоря уже об “обаянии” белозубых улыбок, статных фигур и бархатистых баритонов. Было бы ужасно обнаружить приметы такого рода актерского обаяния в спектакле “Павшие и живые”!

Тут все иное — угловатое и нескладное, колючее, но притом осмысленное, нервное, подвижное. Разумеется, как на чей вкус, а на мой — так именно в этом и заключается самое драгоценное сегодняшнее обаяние. <...>

И еще одно примечательное есть в этом театре, в частности в спектакле “Павшие и живые”, — какие-то особые, новые взаимоотношения одного актера со спектаклем в целом. <...> Когда З. Славина читает в “Павших и живых” стихи О. Берггольц, суть не только в том, насколько точно и тонко она передает смысл этих стихов. Мне совершенно ясно, что она точно так же, как эти, поняла и пережила еще и стихи С. Гудзенко, что звучат в конце, и судьбу Э. Казакевича, о которой рассказано в середине, и вообще весь смысл, все содержание спектакля прошло через одну эту актрису. Она играет так, будто одна в ответе за спектакль. Точно так же играют все остальные»<sup>1</sup>.

Потом на Таганке будут поставлены стихи Маяковского, Есенина, Евтушенко, Пушкина, Высоцкого... поэтов Серебряного века, обериутов...

## «Десять дней, которые потрясли мир»<sup>2</sup>

«Любимов обрек себя “удивлять каждым спектаклем” Чтобы все пришли и: а — аа — а — а!!!»

*Д. Боровский*

«Вероятно, не я один с интересом, но, признаюсь, и с некоторой опаской прочитал весной 1965 года в афише, извещавшей об очередной театральной премьере, что по мотивам книги “Десять дней, которые потрясли мир” Московский театр драмы и комедии на Таганке собирается показать народное

<sup>1</sup> *Крымова Н.* Павших памяти священной // Театр. 1966. № 4. С. 49–52.

<sup>2</sup> «Десять дней, которые потрясли мир». Народное представление в 2-х частях с пантомимой, цирком, буффонадой и стрельбой по мотивам книги Джона Рида. Сценическая композиция: Юрий Любимов, Ю. Добронравов, И. Добровольский. Текст песен: Б. Брехт, А. Блок, Ф. Тютчев, Д. Самойлов, Н. Мальцева, В. Высоцкий. Художник А. Тарасов. Композитор Н. Каретников. Премьера состоялась 2 января 1965 г.

<sup>3</sup> *Боровский Д.* Убегающее пространство. М., 2006. С. 267.



«Десять дней, которые потрясли мир». Площадь перед театром

представление «с пантомимой, цирком, буффонадой, стрельбой» На первый взгляд такое обещание могло показаться озорством, легкомыслием и, если даже хотите, дерзостью. В самом деле, как удастся театру сочетать пантомиму и цирк с публицистикой Джона Рида? Эксцентрику с эпосом?»<sup>1</sup> — так начал свою статью о «Десяти днях...» Б. Галанов.

После премьеры Ю. П. Любимов пояснял: «...нам хотелось сделать этот спектакль в традициях празднования первых годовщин Октября, массовых зрелищ, программ коллективов агитпоездов «синей блузы», окон РОСТА, используя широкие выразительные средства агитплаката, героико-революционного гротеска, буффонады, мистерии — средств, искони свойственных театру улиц, площадей и фольклорных жанров»<sup>2</sup>.

В какой мере спектакль Театра на Таганке о революции отличался от того, что позволялось в СССР в те же годы, видно из следующего рассказа театрального художника Л. А. Окуня: «Был в Москве такой партийный деятель от искусства — Покаржевский... Так вот, в очередной революционный юбилей, в 70-х годах, я предложил сценарий массового

<sup>1</sup> Галанов Б. «Десять дней, которые потрясли мир» // Спектакли и годы. М., 1969. С. 499–503.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Веление времени // Известия. 1965. 19 февраля.



«Десять дней, которые потрясли мир». Площадь перед театром

театрального представления на улицах Москвы, посвященного годовщине восстания на Красной Пресне. Всем поначалу очень понравилось. Создали комиссию, поехали на рекогносцировку. Осмотрели всю трассу будущего представления – от улицы Горького, через площадь Маяковского, оттуда по Садовому кольцу до места боев на Красной Пресне. И вот тогда вдруг у начальства возник вопрос: как перегородить улицы, чтобы из боковых переулков на место действия не подходил народ? “Надо ставить кордоны”, – предложил Покаржевский. Я сначала даже не понял: какие кордоны, зачем

кордоны? Ведь мы для того и устраиваем массовое театральное представление, чтобы все, кто захочет, видели, как проходило восстание на Красной Пресне! Для кого же мы тогда все это делаем, если улицы будут перегорожены и народ не сможет туда подойти? Но начальство засомневалось: потоки людей будут подходить на место массового действия – как бы чего не вышло! Оказалось, что возрождать революционный дух москвичей начальство сегодняшнее просто боится. С одной стороны, как бы хочется, а с другой... все-таки неорганизованная масса. Так и не получилось из этого замысла ничего»<sup>1</sup>.

Что же видел пришедший на спектакль зритель?

«Спектакль <...> начинается уже на улице: перед зданием динамик встречает зрителей революционной песней, билеты проверяют вооруженные матросы и красногвардейцы...»<sup>2</sup> «А затем вы входите по-военному в фойе, там уже много зрителей, они толпятся перед группой бойцов и матросов и слушают их песни. Кругом саженьи плакаты, на кумачах – революционные лозунги с ятями и твердыми знаками, – вы нежданно-негаданно оказываетесь на городской площади, в толпе, собравшейся на митинг»<sup>3</sup>.

«Над буфетом плакат со стихами Маяковского: “Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй!” Когда часы показывают половину седьмого, в фойе появляются несколько актеров, они поют под гитару частушки и приглашают в зрительный зал...»<sup>4</sup>

В зале «...полным-полно народу, шум, толкотня, но от этого как-то приятно и весело. А на голую сцену уже высыпала вся труппа, – идут последние минуты тренажа. Четыре гитары и аккордеон неустанно отбивают такт, в чеканных ритмах льется матросская песня, девушка в черном трико имитирует шаги по канату, парни в черном тоже делают разминку. На стояке висят носы и маски, около них снуют типы в цилиндрах.

Но вот на сцену размеренным шагом поднимаются три рослых бойца. Комедиантов как ветром сдуло. Бойцы вскидывают боевые винтовки, и грохочет залп. Вздрагивают стены и зрители: тут, оказывается, не только шутят. Залпом возвещено начало представления о десяти днях, которые потрясли мир...

...Эхо торжественного залпа еще гремит в воздухе, а на сцене в зареве горна видны силуэты кузнецов, из-под их молотов все выше и выше поднимаются языки пламени... И фигура девушки в красном заметалась уже по простору

<sup>1</sup> Ожунь Л. А. Озорные чудеса (публикация А. А. Гершковича) // Страна и мир (Мюнхен). 1984. № 12. С. 69–74. Цитируется по кн.: Гершкович Александр. Театр на Таганке. Солярис, 1993. С. 68–69.

<sup>2</sup> Гулыга А. В. Искусство и век науки. М.: Наука, 1978. С. 128–130.

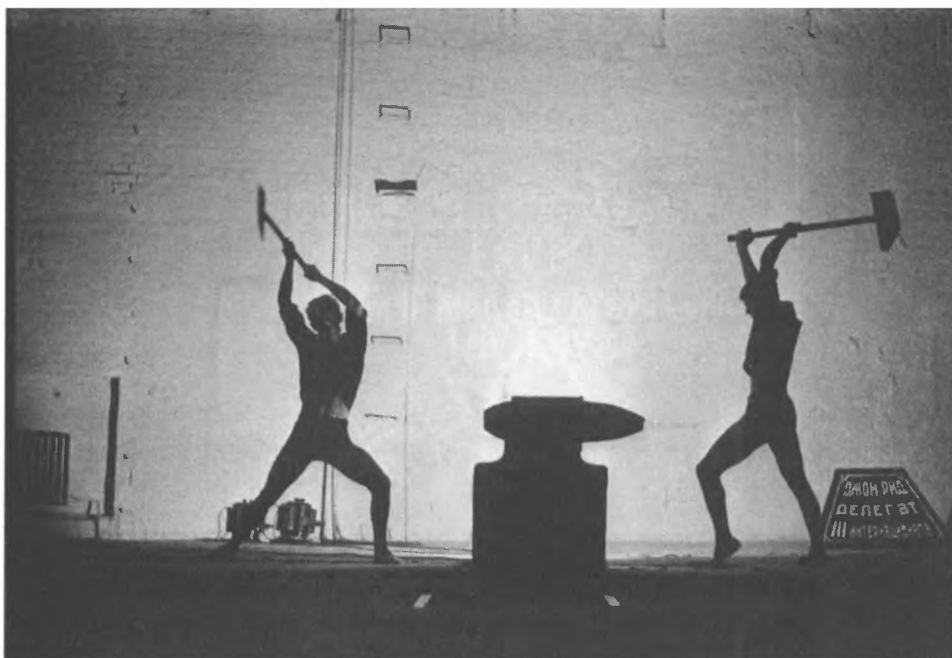
<sup>3</sup> Баяджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1969. С. 278–273.

<sup>4</sup> Гулыга А. В. Искусство и век науки. М.: Наука, 1978. С. 128–130.



«Десять дней, которые потрясли мир». Оформление буфета

сцены, чтобы в вихревых движениях — пантомимой — начать тему *Восстания*. Черные силуэты восставших — тоже в пантомиме — рвутся вперед и, сраженные, падают, и над каждым вспыхивает огненный язык: каждый павший — светильник Борьбы. Таков пролог спектакля с героической символикой фигур «Пахаря» и «Кузнеца»



«Десять дней, которые потрясли мир». Сцена из спектакля

Такая знакомая пластическая фигура – “Пахарь”, изгибами изнуренного тела передающий тяготу страшного, нечеловеческого труда. “Сеятель” – с безостановочными и бессильными замахами рук над голодным простором степи. И группа “Калек”, “Слепых”, “Безруких” – жертв войны, движущихся во мраке сцены на фоне черных фигур с широко распростертыми руками... <...>

Режиссер сам готов смелой рукой рисовать эти плакаты – в спектакле вводится театр теней, и перед нами проходит многообразная вереница всякого люда: “тени прошлого”... этой человеческой мелюзге противопоставлены гигантские фигуры трех бойцов; Гулливерами среди лилипутов возвышаются они – незыблемая сила, победившая революция.

Театр предлагает и другой плакат, как бы рожденный революционной улицей, когда перепуганный обыватель под насмешливые окрики бойцов читает ленинские декреты и замирает с застывшей физиономией и скосившимися от страха глазами, как тот блоковский “буржуй на перекрестке”<sup>1</sup>.

«Вот “благородное собрание”, где священник, банкир, дворянин и фабрикант жрут, как свиньи, и рассуждают о судьбах России. Вот притча о чинов-

<sup>1</sup> Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1969. С. 278–273.

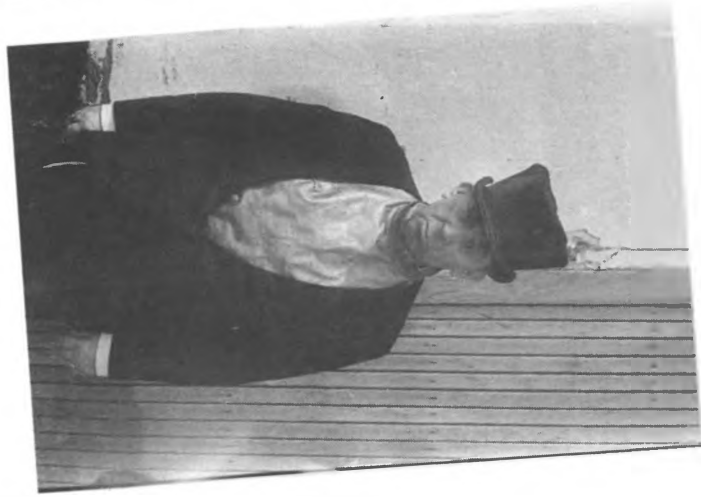


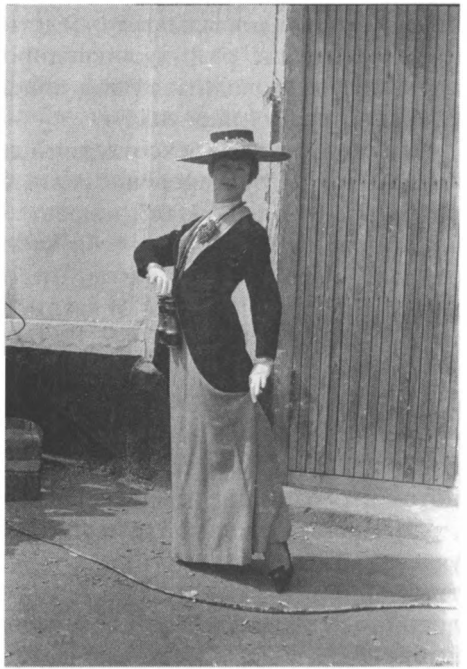
«Десять дней, которые потрясли мир». Теневого театр (на сцене)



«Десять дней, которые потрясли мир». Теневого театр (за сценой)









нике, который докладывает о бедственном положении страны, и сановнике, приказывающем “разруху ликвидировать”, но “реформ не производить”; оба дергаются как заводные куклы, положение их непрочное, и они все время шатаются — того и гляди упадут.

Наконец рухнул трехсотлетний дом Романовых, но на шее у народа новая власть — диктатор Керенский, и он на наших глазах взбирается на чужие плечи, балансируя как плохой акробат... Керенский — Н. Губенко до чертиков талантлив, и, не возомни он себя “спасителем России”, он прославился бы как акробат или коверный, такие у него превосходные антраша — как он с лету делает балетный “шпагат” и грациозно упархивает со сцены, сотворив “ласточку”! <...>

Керенский — единственный персонаж, который появляется на сцене неоднократно. Последний раз, когда он окончательно обанкротился, “обделался”, как сказали бы в народе, — эта метафора снова материализуется перед нашими глазами: Керенский сидит на корточках, растерянно мнет бумажку; потом переодевание в женское платье, и он уже “Александра Федоровна”. <...>

Заседание городской думы показано так, что мы видим одни только руки участников, нервно жестикулирующие, охваченные смятением, ибо неотвратимо приближается конец; “отцы города” беспомощны, как дети, и эпизод логично завершается детской песенкой “Каравай, каравай, кого любишь, выбирай”



«Десять дней, которые потрясли мир». Сцена из спектакля

Падение Временного правительства также подано как сценическая метафора: из-под министров вытаскивают скамейку, и каждый из них, высоко подбросив портфель, грохается оземь...

“Вечный огонь” труда и революции – две фигуры в черном бьют молотом по наковальне, в вертикальном луче прожектора видно пламя, не сразу понимаешь, что язык пламени – это руки женщины в красном трико.

“Кресты” – кладбище из живых людей, которые стоят подобно распятым, на экран брошены их крестоподобные тени. <...> Молча, в темноте стоит очередь за хлебом, и когда жующий булку толстый лавочник вывешивает объявление, что хлеба нет, прожектор освещает по очереди охваченные отчаянием женские лица... Революционные массы приходят в движение, темп событий нарастает, и это впечатление усиливают прожектора, которые мечутся по затемненной сцене, придавая происходящему на ней необыкновенную динамику»<sup>1</sup>.

«...А пожалуй... можно о том, что в этом спектакле, где хорошо переданы сила и размах массового народного движения, слабость и растерянность

<sup>1</sup> Гулыга А. В. Искусство и век науки. М.: Наука, 1978. С. 128–130.

врагов революции, мало показаны вожаки революционного народа. Тот самый луч прожектора, который так удачно использован режиссером, пусть бы подольше задерживался на лицах большевиков, почаще “высвечивал” их из массы»<sup>1</sup>.

«Пантомима многократно будет входить в действие... Она всегда будет метафорой и потребует расшифровки; метко найденная, она будет прочтена легко и даже с восторгом. Яркий эпизод “Отцы города”, когда светом искусственно выхвачены только руки — большие, жадные, хваткие, нетерпеливые, но уже беспомощные — руки бар. Или другая пантомимическая мизансцена: министры Временного правительства на своем последнем заседании сидят все в ряд на скамье, спиной к публике, и так низко склонили головы, что у них видны только спины, только шеи и никакого признака самой необходимой для государственных деятелей части тела — головы. <...>.

Сцена “Тюрьмы”. Сперва графическая символика — четыре руки углами локтей образуют квадраты тюремных окон, и через них видны лица заключенных. Затем — раскачивающиеся фигуры, и качается все здание тюрьмы, а по камерам в стремительных ритмах извивается красным пламенем тело девушки — вспыхнуло Восстание. И все это за густой завесой лучей, за световой оградой, которая как бы переносит происходящее в иной, легендарный, эпический мир. <...> И точно взрыв долго копившихся сил, бурная сцена “Цыгана” — с плачем, гиканьем, воплями, с исступленным весельем и пламенной ненавистью к палачам... И снова покой, раздумье, гордое сознание бессмертия своего дела, бессмертия своих идей.

И этот богатейший калейдоскоп событий, лиц, страстей объединяют в целостную картину свершающейся революции фигуры “ведущих”

Знаменитый таганский световой занавес был придуман к спектаклю «Герой нашего времени».

Владимир Высоцкий рассказывал: «У нас ведь экспериментальный театр, театр очень яркой формы и яркого зрелища, и у нас экспериментируют все, начиная от режиссера и актеров и кончая техническими цехами. Вот, например, у нас вместо обычного вот этого тряпичного занавеса, который движется туда-сюда, медленно иногда, у нас придумали световой занавес... Это 50 фонарей по переднему краю сцены направлены прямо в зал, немножко выше голов. И когда зажигается яркий свет, вот эти фонари все зажигаются, происходит такая сплошная завеса. Потому что ведь в театре много пыли. Свет с пылью. И прямо такая дымка. И в это время не видно, что мы делаем на сцене. Мы делаем... перемены, меняем костюмы... И еще это красивое зрелище: такие туманные лучи, необыкновенно красивые.

---

<sup>1</sup> Галанов Б. «Десять дней, которые потрясли мир» // Спектакли и годы. М., 1969. С. 499–503.

Однажды приехала делегация японских актеров в театр, и они говорят: “Ну вот мы понимаем, что свет. Это понятно. Но скажите пожалуйста, а где вы такой порошок берете?” Мы говорим: “Это очень трудно, это мы по благу достаем”. Но потом директор приказал купить большой пылесос и все это дело пропылесосить»<sup>1</sup>.

Четверо “ведущих” поют о народе и революции, ее героях и жертвах, в их голосах гнев и гордость, нежность и печаль... Эти мужественные парни — поэты революции и одновременно участники той группы, которая разыгрывает сейчас героическое и эксцентрическое представление о десяти великих днях. Время от времени они сами вступают в действие и крошат врагов, а исполнители “вражеских” ролей, если им становится уж очень невмоготу, снимают с себя личину и, став в ряд с “ведущими”, чеканят ритмы их песен. Поэтому что хоть в пьесе и полным-полно всякой буржуйской нечисти, но все актеры работают на общепролетарское дело»<sup>2</sup>.

«...главное — это еще раз заставить... сердцем постичь величие рабоче-крестьянской революции. Спектаклю же в этом плане многого недостает. Основное внимание уделено в нем разоблачению старого мира, а не людям, призванным его разрушить и построить мир новый»<sup>3</sup>.

«Прибавьте еще к этому поиски выразительных технических средств. ...только фанерная дощечка с размашистой надписью: “Керосина нет и неизвестно” — обозначает время и место действия. Можно было, конечно, сплошь заставить сцену разнокалиберным реквизитом, нужным и ненужным. Но для того, чтобы представить себе рынок, толкучку, бульвар возле керосиновой лавки и голодные петроградские сумерки, достаточно только двух-трех скупых намеков — жалкой фанерной дощечки да погруженных в полумрак сцены нескольких подозрительных личностей, которые таинственно предлагают самогон, селедку, веники и черносмординовую водочку»<sup>4</sup>.

**В Комитет по Ленинским и Государственным премиям в области литературы, искусства и архитектуры**

...Основное идейное содержание спектакля состоит в том, что он показывает целеустремленную созидательную деятельность народных масс в их революционном творчестве, дает в кристаллизованном виде всеобъемлющую

<sup>1</sup> Высоцкий рассказывает о Любимове // Огонек. 1997. № 40 (6 октября).

<sup>2</sup> Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1969. С. 278–283.

<sup>3</sup> Горенков Н. Театр на Таганке // Театральная жизнь. 1966. № 14. С. 15.

<sup>4</sup> Галанов Б. «Десять дней, которые потрясли мир» // Спектакли и годы. М., 1969. С. 499–503.



«Десять дней, которые потрясли мир».

Слева направо: А. Эйбоженко, В. Золотухин, Б. Буткеев, В. Высоцкий

панораму классовых, социальных, политических и идеологических противоречий революционного времени.

Избранная Любимовым форма спектакля — народное представление, является большой режиссерской удачей, т.к. именно таким образом можно было отразить многоликость настроений, владевших огромными массами людей, участвовавших в революции. <...>

В спектакле создается обобщенный образ нашего народа в великий момент его истории — свершения Великой Октябрьской Социалистической революции<sup>1</sup>. <...>

Звучащие в интермедиях цитаты из произведений В. И. Ленина...создают образ вождя революции как человека, глубоко проникшегося идеями своего

---

<sup>1</sup> Авторская орфография сохранена.

времени... как человека, способного дать единственно правильное толкование хода великих исторических процессов, как человека, не стоявшего над революцией, а бывшего ее творцом вместе со всем революционным народом.

Страстная увлеченность в правоте своего дела... — вот заряд, который несет зрителю этот спектакль. Спектакль оформлен таким образом, что зритель с первой же минуты...переносится в обстановку революционного времени, заражается энтузиазмом и духовным накалом... Зритель превращается в участника спектакля... Благодарен за ту радость, за те патриотические чувства, которые в нем вызваны.

Несомненно, что спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» в постановке Ю. П. Любимова является одним из наиболее выдающихся произведений нашего советского театрального искусства, посвященных Великой Октябрьской Социалистической революции. <...>

Со дня премьеры прошло почти два года, десятки тысяч людей просмотрело этот спектакль, но интерес к нему не ослабевает...Наша пресса дала ему весьма положительную оценку. <...>

Выдвигая на соискание Государственной премии 1967 г. Ю. П. Любимова за постановку спектакля «Десять дней, которые потрясли мир», Совет дома Ученых Объединенного института ядерных исследований выражает единодушное мнение ученых-физиков и всего коллектива нашего института...

Председатель Совета Дома Ученых Объединенного института ядерных исследований И. В. Чувило<sup>1</sup>

18 января 1967 года

\* \* \*

«Однако звучит ли во всю силу, “во весь голос” в спектакле ленинская тема?»<sup>2</sup> — этот вопрос задавал себе главный редактор журнала «Театральная жизнь» Ю. Зубков в обзоре театральной ленинианы<sup>3</sup>. Для автора статьи отрицательный ответ был очевиден: «Нет, несмотря на то что ленинский текст читает такой великолепный актер, как М. Штраух. <...> Сосредоточив внимание на показе крушения старого мира, режиссер Ю. Любимов не сумел воплотить с такой же яркостью и впечатляющей силой главную тему социалистической революции, проходящую красной нитью через книгу Джона Рида...».

Действительно, трактовка ленинской темы на Таганке была нетрадиционной:

«По ходу этого спектакля время от времени на двух противоположных стенах зрительного зала вспыхивает на экранах ленинское лицо — то строгое и

<sup>1</sup> В тот момент, когда это письмо писалось, в стране уже шла кампания против присуждения Театру на Таганке Государственной премии (см. письмо жителя Сочи Б. И. Фельдмана в последней главе книги).

<sup>2</sup> Зубков Ю. Ленинская тема и ответственность художника // Московская правда. 1968. 10 июля. Этот обзор театральной ленинианы вошел в дважды издававшуюся книгу Ю. Зубкова (см., например: Зубков Ю. Время и театр. 2-е изд. М.: Знание, 1971. С. 36).

<sup>3</sup> Обзор был сделан в 1968 году, когда вовсю уже шла подготовка к столетию со дня рождения В. И. Ленина — его должны были праздновать в 1970-м.



спокойное, то саркастически улыбающееся, то открытое, доброе, с веселым прищуром глаз... И раздается ленинский голос... — сильный, страстный, когда обращен к бойцам революции; убийственно ироничный и гневный, когда речь заходит о врагах... Рождается необычайное чувство, будто Ленин с нами в зрительном зале»<sup>1</sup>.

В поддержку подобных экспериментов еще в 1966 году высказался главный редактор журнала «Театр» Ю. Рыбаков<sup>2</sup>. Возникла дискуссия о современной драматургии и изображении вождя на сцене, в ходе которой критик И. Л. Вишневская писала: «Думается, правы были создатели спектакля “Десять дней, которые потрясли мир”, когда не вывели на сцену актера в образе Ленина, но создали ленинскую атмосферу, передали стихию ленинской мысли, биение ленинского сердца»<sup>3</sup>.

*Театр на Таганке, Москва*

*Гов. Юрию Любимову  
Берлин, 18 декабря 1969*

*Дорогой Юрий Любимов!*

*Это письмо Вам передаст режиссер Курт Вет, наш бывший сотрудник и друг нашего театра. Вы знаете, что на всех работников «Берлинер Ансамбль», которые видели в Москве Вашу постановку «Десять дней, которые потрясли мир», она произвела большое впечатление.*

*В настоящее время мы... рассматриваем возможность показать такой материал на сцене. В ГДР есть один вариант, сделанный 10 лет тому назад молодым драматургом Хайнером Мюллером, но нам кажется, что в настоящее время он не может служить основой для театральной постановки.*

*Короче говоря: Вы очень помогли бы нам в нашей работе, прислав как можно скорее один экземпляр Вашего варианта спектакля «Десять дней, которые потрясли мир». Само собой разумеется, что этот текст мы будем использовать только для своей работы в театре. Мы не дадим его никому вне стен нашего театра. Мы заверяем Вас, что наше отношение к Вашему материалу будет со всех точек зрения корректным.*

*Спасибо заранее за Ваше понимание и помощь. Желаем вам, всему Вашему коллективу и Театру на Таганке всего лучшего.*

*Иоахим Тенчерт*

*С сердечным приветом и любовью, Элене Вайгель<sup>4</sup>*

*Приписка от руки: Я очень Вас прошу.*

<sup>1</sup> Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1969. С. 278 – 273.

<sup>2</sup> Статья Ю. Рыбакова «Вершина, которую предстоит штурмовать» открывала дискуссию о драматургии на страницах журнала «Вопросы литературы» (Вопросы литературы. 1966. № 34. С. 3).

<sup>3</sup> Вишневская И. Л. Еще о многообразии // Вопросы литературы. 1966. № 34. С. 21.

<sup>4</sup> Оригинал письма вдовы Брехта Элене Вайгель по-немецки (РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 258. Л. 7–8).

## «Жизнь Галилея»<sup>1</sup>

«Жизнь Галилея дочитана, а наша жизнь продолжается».  
*К. Рудницкий*<sup>2</sup>

Советский зритель, привычный к тому, что сцена до начала спектакля закрыта театральным занавесом, попадал в зрительный зал Таганки и с удивлением обнаруживал, что можно подойти к месту будущего действия и разглядывать декорации. Вот и перед спектаклем «Жизнь Галилея» можно было увидеть, что на сцене «...слева и справа от портала тесными группами расположились рисованные фигуры монахов и мальчиков-певчих. Фанерное брюхо святоши перехватила толстая веревка, на пелеринки детей наклеены белые кружева. Еще не появились в круглых прорезях лица актеров, но можно считать, что спектакль начался»<sup>3</sup>. Реакция зрителя была разной: «одних задела непривычная откровенность театра, другие доверчиво рассматривают сцену...»<sup>4</sup>.

Потом, когда начиналось действие, зритель мог наблюдать, как «...справа от сцены в дырки щитов выглянут лица монахов-долдонов, слева — мальчиков в белых кружевных одеяниях. Два хора — каждый по-своему — будут комментировать и судить жизнь Галилея. Хор слева — поддерживать ученого, хор справа — осуждать»<sup>5</sup>. Хоры будут играть в спектакле очень важную роль; как замечал А. Аникст: «...они воплощают в себе не только церковь, но и все силы, имеющиеся во всяком обществе, где... власть поддерживают из корысти или из рабского трепета перед силой, из-за косности ума или душевного равнодушия. Этот хор то предостерегает Галилея, то уговаривает его смириться, то злобно торжествует по поводу его поражения. По другую сторону сцены — хор мальчиков, чьи чистые голоса выражают надежду на то, что лучшие начала жизни должны восторжествовать»<sup>6</sup>.

Но вернемся к началу спектакля: «... посредине раздвинутся толстые рустованные стены (сотворенные, впрочем, из легких, когда надо — прозрачных, яичных подставок), вынырнут из-под земли молодые актеры, по-вахтанговски неся над головой свои костюмы и приветствуя зрителей как друзей. Потом они облачатся в свои приблизительные одеяния, в прорезях которых будут мелькать черные трико лицедеев с Таганки, и разыграют перед нами историю великого итальянского физика, предавшего свое призвание»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Б. Брехт «Жизнь Галилея». Перевод с нем. Л. Копелева. Перевод стихов Д. Самойлова. Художник Э. Стенберг. Музыка Д. Шостаковича, Б. Хмельницкого, А. Васильева. Премьера состоялась 17 мая 1966 года.

<sup>2</sup> Рудницкий К. Искусство жить на земле // Радио. Телевидение. 1966. № 29. С. 11.

<sup>3</sup> Ланина Т. На сцене гости — «Жизнь Галилея» // Вечерний Ленинград. 1967. 10 мая.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Строева М. Жизнь или смерть Галилея // Театр. 1966. № 9.

<sup>6</sup> Аникст А. Трагедия гения // Московский комсомолец. 1966. 17 сентября.

<sup>7</sup> Строева М. Жизнь или смерть Галилея // Театр. 1966. № 9.

«Власть искусства почувствуют все, когда вспыхнет театральный свет и тут же, на глазах, легкие яичные подставки в черно-красных бликах превратятся в тяжелые (может быть, они бетонированные?) створы толстых ворот, станут емкой, остроумной конструкцией, одним из главных поэтических образов спектакля “Жизнь Галилея” Б. Брехта. Кто вспомнит о картонках, когда эти ворота сомкнутся в глухую стену перед Галилеем или затрещат, зашатаются под напором бунтующего народа...»<sup>1</sup>

«Торжественная желто-белая словно бы пупырчатая стена, построенная вдоль авансцены художником Энаром Стенбергом, дает актерским фигурам выразительный фон. Человек на этом фоне выглядит рельефно, выпукло, каждое движение становится значительным. Потом стена распадается надвое, и перед нами уже не стена, а улицы, комната, ворота, дворцовый зал — все, что угодно драматургу и режиссеру. <...> Неожиданный строительный материал, примененный художником, ...так естественно сочетается с современными портфелями, современными сигаретами и некоторыми другими вполне сегодняшними деталями, которые Любимов изредка непринужденно раздает своим актерам, как бы призывая их не очень углубляться в историю, во всяком случае — не забывать о ее нынешнем смысле. Они и не забывают»<sup>2</sup>.

«Итак, свершается суд над Галилеем. Пристрастный, даже отчаянный. Менее вдумчивый, но более трагичный, чем того хотел Брехт. Трагичный потому, что театр не торопится осудить Галилея, вынести ему смертный приговор и отдать истории. Он хочет его понять, как понял бы своего современника. Увы, его дилеммы слишком живы. <...>

В самом деле: почему отказался Галилей от своего учения? Почему не выстоял, сдался под напором святой инквизиции, не смог сказать “нет”? Обычно считается — да и сам Брехт дал к тому достаточно веские основания, — что главный виновник — мирская плоть, непомерная склонность Галилея к “земным наслаждениям” [“...я презираю людей, чьи мозги не способны наполнить им желудки”, — говорит Галилей Брехта.]. Театр с этим решительно не согласен. Никакого пиршества плоти! Никакого “комфорта”! Суровая, почти спартанская жизнь.

Едва взглянув на Галилея — В. Высоцкого<sup>3</sup>, вы тотчас убедитесь, что такой человек легче отвергнет старое вино, чем новую мысль. Лишения привычны. Скучность не разжигает аппетита. Пресловутого “символического” гуся он ест без жадности, по-рабочему, вина не смакует, экономку хлопает пониже спины без всякого сладострастия, просто так, для поддержания спортивной формы»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Лавина Т. На сцене гости — «Жизнь Галилея» // Вечерний Ленинград. 1967. 10 мая.

<sup>2</sup> Рудницкий К. Искусство жить на земле // Радио. Телевидение. 1966. № 29. С. 11.

<sup>3</sup> Первоначально на роль Галилея Ю. П. Любимов предполагал художника Юрия Васильева, но уже во время первых репетиций эту роль получил Владимир Высоцкий.

<sup>4</sup> Строева М. Жизнь или смерть Галилея // Театр. 1966. № 9.

«...у Любимова нет, например, ничего подобного великолепной длительной сцене трапезы Галилея, который сладостно обсасывал гусиные косточки в спектакле брехтовского “Берлинского ансамбля” Любимова другое интересно»<sup>1</sup>.

Свои первые реплики Галилей-Высоцкий произносит «стоя на голове, проверяя упругость мышц, плескаясь полуголый в лохани с водой и растираясь докрасна грубым полотенцем.

Эту первую сцену спектакля И. Л. Вишневская комментировала так: «Для чего-то на голове стоит Галилей-Высоцкий в первой же сцене. Думается, пора бы уже кинуть все эти и подобные “ошарашивания” зрителей. Может быть, уже время встать с головы на ноги, с головы шальных крайностей на ноги прекрасной устойчивости»<sup>2</sup>.

Крепкий, здоровый мужик с упрямым взглядом исподлобья. Совсем не Дон-Кихот, но и не чревоугодник Фальстаф. Никакой возрожденческой раскованности титана (титан мог бы выстоять!). Скорее, обычный плебей, сметливый крестьянин, знающий, почем фунт лиха. И уж вовсе не тот, кто “слишком ценит удобную жизнь”, чтобы от нее отказаться. Да за все тридцать с лишним лет, что он прожил перед нами, у этого человека никогда и не было этой самой “удобной жизни”! Не о том его печаль: было бы у кого занять полскуди на линзы. Значит, и терять нечего и защищать — тоже. Значит, сам собой отпадает заметный брехтовский мотив: веления плоти не властны над этим Галилеем.

Тогда что же, что вынуждает его отступиться?

Вот здесь и сказывается позиция театра. Для него причины внешние, общественные гораздо важнее личных. Обвинение переадресовывается. Отступничество Галилея здесь явно и открыто связано с главной обличительной тенденцией спектакля — с ненавистью к наступлению реакции на человека. Той реакции, что цепко сторожит незыблемость священных “устоев”, душит сомнения, сжигает всякую смелую мысль, обезглавливает истину. Тень “сожженно-го” [Джордано Бруно] все время витает над Галилеем. Недаром кадила монахов дымят вокруг дерзкого ученого с такой яростью, словно костер уже подпален. Недаром толпа церковников кидается на него со всех сторон, готовая растерзать, разорвать в клочья. И Галилей оказывается то распятым на стене в световом круге, то пригвожденным к полу пронзительным белым лучом сверху. Так досказывается, сценически развивается мысль драматурга. И постепенно, шаг за шагом ощущение скованности, несвободы, висящей угрозы нарастает. <...>

<sup>1</sup> Рудницкий К. Искусство жить на земле. // Радио. Телевидение. 1966. № 29. С. 11.

<sup>2</sup> Вишневская И. Жизнь Галилея // Вечерняя Москва. 1966. 13 июня.



«Жизнь Галилея». Галилей — В. Высоцкий

Вначале Галилей еще тщится как-нибудь перехитрить судьбу. Ему кажется, что “наступило новое время” — теперь уже не сжигают. “Человечество все как будто ждет чего-то...” И далекий музыкальный мотив фанфарами подхватывает его надежду. Но монахи справа недаром гудели: “В этом мире все в порядке, ничего не происходит...” Устои — незыблемы. Идти наперекор — невозможно. Надо двинуться в обход, как-нибудь извернуться, кинуть подачку от своих научных щедрот. Лишь бы получить возможность работать. Он еще в силе, перед ним еще заискивают. Кажется даже, что не он, а его боятся. Вот этот куратор Приули, например, что пришел с малоприятной новостью: в надбавке к жалованью отказано. Галилей едва шевельнул рукой, а маленькая головка куратора в черной шапочке уже резко метнулась в сторону, словно получила удар.

Брошенной подачки оказывается мало<sup>1</sup>: великое открытие спутников Юпитера, сделанное с помощью телескопа, никого не интересует, раз сам

---

<sup>1</sup> От Галилея ждали «полезных» открытий. Чтобы иметь возможность продолжать исследования спутников Юпитера, ученый преподнес герцогу телескоп, выдав его за собственное изобретение.



«Жизнь Галилея». Галилей — В. Высоцкий

телескоп не приносит больше дохода. Глубокой ночью Галилей только что вдохновенно носился по сцене, так что полы его коричневого халата словно развевали ветры истории. “Нет опоры в небесах! Нет опоры во вселенной!” — грохотал его голос. Но наступает утро, и великий астроном сгибается в три погибели и строчит раболопное письмо. Телескоп, который только что бес-

страшно кидался ввысь, к самому Юпитеру, теперь освещает унижительные строки. “Ползком, на брюхе”, но он протащит свое открытие, заставит поверить факту. Его беспокоит только одно: “достаточно ли раболепно” звучит его послание великому герцогу Флоренции? Строки письма крупно выведены на полотнище с кистями. Словно знамя, поднимают его монахи с кадилами, скрывая фигуру согбенного Галилея.

Но великий герцог еще так юн, а его придворные ученые так безнадежно догматичны. Стойко охраняют они веру в стройный порядок системы “божественного Аристотеля”. Заставить их посмотреть в телескоп и самим убедиться невозможно. Церемонная шеренга черных мантий ученых и черно-белых — придворных дам не дрогнет. Никто не выйдет из ряда, не унижится до того, чтобы подняться к ненавистной “трубе” Только шаг вперед, отказ — и обратно, в ряд. Их фигурам доступен только ход пешки, на одну клетку. Новые звезды “не могут существовать” просто потому, что они “не нужны”, ибо грозят разрушить стройность системы. Кажется, ясно?

Тщетно Галилей будет упрашивать всех по очереди: каждый как по команде повернет от него голову вбок. И великому герцогу тоже scomандуют. Тщетно хор мальчиков своей чистой мольбой прервет действие и попросит: “Люди добрые, посмотрите в эту трубу!” Люди услышат только темный глас монахов: “Воздержитесь, чада, можно увидеть не то, что надо!” И когда Галилей все-таки будет настаивать: ведь у Аристотеля “не было подозрительной трубы!..” — тут уже вера в авторитарную власть вздыбится в полном, искреннем негодовании. Он посягнул на самое святое! “Если здесь будут втаптывать в грязь Аристотеля!” — визжит философ. Довольно! Процессия удаляется.

Здесь падает вера Галилея в могущество доказательств, в силу факта, поддается решимость действовать любым путем. Протащить истину любой ценой, “на брюхе” не удалось. Его “раболепие” оказалось напрасным. Хитрость окольных путей — бессильна и обманчива. Галилей угрюмо бросает камень вверх, но уже не ради “доказательств”, а скорее потому, что это единственное движение, на которое он еще остался способен<sup>1</sup>.

Почуввав это, реакция переходит в атаку. Вокруг Галилея закружил мерзкий хоровод в черных сутанах. Над ним издеваются, его оплевывают, проклинают. Пускают в ход угрозы, соблазны, убеждения и, наконец, испытав все средства, запрещают его веру: учение Коперника объявлено “безумным, нелепым и еретическим”. Галилею затыкают рот. Он вынужден замолчать. <...> Наука уходит в подполье. Монахи со свечами и кадилами снуют вокруг дома. Черная блестящая стена множит их блики. В ночной тиши одинокий Галилей сидит

---

<sup>1</sup> До пережитого разочарования Галилей подбрасывал камень не просто так, а со смыслом, размышляя о физических законах. В пьесе Брехта об этом сказано так: «Почему камень, если его выпустить из рук, падает, а если подбросить — подыметса вверх? Каждый день приносит что-нибудь новое. Даже столетние старцы требуют, чтобы юноши кричали им в уши о новых открытиях».

за своим рабочим столом, упрямо сжав кулаки. Маленький монах с льняными волосами и бледным испитым лицом чуть слышно приближается к нему. Вот еще один человек, который захотел убедить Галилея отказаться от научных исследований. Длиннейший монолог Фульганцио В. Золотухин произносит как исповедь жизни целого народа, как молитву, скорбную, проникающую в душу. <...> И на мгновение кажется: а может быть, он действительно прав, этот истощенный физик-монах, что опустил сейчас на колени и поднял усталые глаза к небу? Может быть, в самом деле есть некое “благородное материнское сострадание”... в том, чтобы не подрывать привычной веры, определенного порядка, неизменного круговорота, в котором живут его родители – бедняки из Кампаньи? Отнять у них веру – значит предать и обмануть их. Ведь если Священное писание лжет – “нет никакого смысла в нашей нужде; трудиться – это значит просто гнуть спину и таскать тяжести, в этом нет подвига...”

И вдруг смиренно льющийся голос заглушается грубым рокотом: “Почему порядок в нашей стране – это порядок пустых закровов?!” Галилей подымается лбом вперед, кулак рубит стол: “Я насмотрелся на божественное терпение ваших родных, но где ж их божественный гнев?!” Обвинения сыплются на голову коленопреклоненного монаха. Но, как бы почувствовав, что они могут быть равно обращены к нему самому, Галилей постепенно стихает. Почти дружелюбно бросает он на пол перед маленьким монахом свою рукопись, тем самым беря его в ученики. И голос ученого звучит печальной лаской: “Я объясню тебе, я объясню тебе...” Склонился над книгой Фульганцио. Задумался Галилей. А высоко над ними засветилась тонкая медь чуть искривленной вращающейся сферы.

Молчание длилось восемь лет. До тех самых пор, когда однажды в комнате Галилея не появился бывший его ученик и жених его дочери Вирджинии – Людовико. Изящный, в черных очках, с современным портфельчиком в руках, он принес неожиданную весть: новым папой будет просвещенный человек. При этом Людовико не преминул напомнить Галилею о его обязательстве молчать и не “вмешиваться в споры о вращении Земли вокруг Солнца”. Куда там! Галилей рванул со стола скатерть, едва не расплескав вино. Прочь! “Мир приходит в движение!” Вновь послышались ему победные звуки фанфар. Трубить сбор! Приборы на стол! Приготовить все к новому эксперименту – мы будем изучать солнечные пятна! Забегали в волнении ученики, комната вмиг преобразилась. А в центре, широко расставив ноги, встал, как капитан, Галилео Галилей (только тут стало ясно, чего стоило такому человеку его восьмилетнее молчание!).

Он почти не заметил, как покинул его дом и его дочь оскорбленный Людовико. Не обратил внимания, что дочь упала перед ним без чувств. Переступив через нее, Галилей жадно прикинул к прибору: “Я должен, должен узнать!”

Словно подхватив радостный клич Галилея, вдруг вспыхнул красный свет, зашатались и раздвинулись стены (монахи не смогли их удержать). Народ



высыпал на площадь как из решета. Зазвучал лихой карнавальный мотив – “Хотели юмор сгубить...”.

**Реплика Ю. П. Любимова**

Я взял музыку Шостаковича к поэме Евтушенко «Бабий яр»<sup>1</sup> и спросил разрешения композитора в два раза увеличить скорость – он разрешил.

«Блестяще, темпераментно поставлена в театре сцена “Ярмарка”. Под музыку Шостаковича на слова Е. Евтушенко “Хотели юмор сгубить...” разворачивается вакханалия. Куплеты сменяются плясками – лейтмотив всего: долой власть, каждый сам себе господин»<sup>2</sup>.

Оборванный люд заплясал, запел. Выскочили лицедеи, подняли пугало Галилея из рогожи, высекли голую куклу кардинала и кинули прямо в зал. Запели озорную песню о Земле и Солнце, каждый куплет изображая пантомимой – грубо, эротично, с перцем. А припев скандируют все:

А я скажу на это так:  
Хоть что бы ни случилось,  
Хочу начальством быть себе!  
Не так ли, ваша милость?!

И пошла вакханалия. Фривольные жесты, акробатика, уродец заплясал на костылях. В такт пляске заходили ходуном черные блестящие стены в глубине. Нищий люд двинулся в танце вперед, на нас. За девицами в драных юбках – парни с дубинами, будто круша все на пути. Вот почему страшились церковники учения Галилея. Оно чревато бунтом. <...>

К. Рудницкий писал: «Власть сильнее разума. Власть сильнее гения. Власть сильнее даже самого властителя: у нее своя, не зависящая от личности, воля и логика. Мальчик Медичи, которого точно и экспрессивно сыграла З. Славина, может интересоваться подзорной трубой Галилея. Но когда мальчик станет герцогом, он холодно и надменно пройдет мимо Галилея и распорядится отдать его в руки инквизиторам. Вновь избранный папа, тот самый математик и либерал, он, как человек, сочувствует Галилею. Пока не одет. Пока перед нами голый жирненький мужчина в цвете лет, который, вальяжно расположившись на троне, рассуждает о значении наук. Степень сочувствия, однако, умаляется на глазах по ходу гениально задуманного

<sup>1</sup> Речь идет о Тринадцатой симфонии Шостаковича.

<sup>2</sup> Хайченко Г. А. Путь советского театра. М., 1967. Вып. 2. С. 84.



«Жизнь Галилея». Кардинал Беллармин — В. Смехов, Галилей — В. Высоцкий,  
кардинал Барберини — В. Соболев

Брехтом процесса облачения папы. Когда тело святейшего отца закрыли блистающие ризы, когда умную голову его украсила величественная тиара, когда Любимов одним неотразимо-точным движением приподнял повыше папский престол вместе с актером В. Соболевым, — о, тогда, с этой высоты, сочувствие еретiku невозможно. Папа соглашается: пусть Галилею покажут — только покажут! — орудия пытки. Этого будет достаточно, — кивает головой кардинал-инквизитор, — господин Галилей ведь разбирается в орудиях»<sup>1</sup>.

“Ужасное беспокойство проникло в мир” Вот почему с этим учением решают покончить. Галилей еще не знает об этом, когда приносит свою новую книгу во дворец великого герцога. <...> Длинный учрежденческий коридор — преддверие власти. Монахи с портфелями. Скрипучие двери. Шпионы за каждой из них. Галилей с дочерью долго добивается приема. Но двери распахивают перед ним лишь затем, чтобы сообщить, что карета святой инквизиции его уже ждет... Никто не преградит последний путь Галилея. Тот самый народ, который недавно в восторге подхватывал его учение, тот люд, который плясал свою бунтарскую пляску, теперь покорно встал на колени. Новый папа

<sup>1</sup> Рудницкий К. Искусство жить на земле // Радио. Телевидение. 1966. № 29. С. 11.

благословляет его из высокой, недостижимой амбразуры окна. И все как один, поголовно склонились со свечами долу — привычно, молитвенно, если не сказать, фанатично. Шествие со свечами безмолвно удаляется. А вослед толпе так же спокойно шествуют монахи, ведущие ученого на допрос. <...> Галилей исчез. Отчаянные детские голоса забились в тревоге:

В этот день, в этот час  
Галилей не покинет нас...  
Пусть лучше его сожгут,  
Уста его не солгут!  
Но вот наступает день отречения»<sup>1</sup>.

«В зловещей темноте, под заунывное церковное пение инквизиторы проводят Галилея, показывая ему орудия пыток. Как удары кинжалов, бьют ему снизу в лицо пучки света, и он отшатывается от них. Спектакль достигает кульминации. Ученики ждут исхода. Они верят, что Галилей устоит. А в стороне истово молится Вирджиния, чтобы отец отрекся от своего учения. Звучит торжественная музыка, и ученики торжествуют: “Он устоял! Какое счастье!”, “Он не отрекся!”, “Итак, человек не боится смерти!” И вдруг, в разгар ликования раздается тяжелый удар большого колокола. Его звон швыряет из стороны в сторону учеников и звучит, повторяемый эхом, текст отречения»<sup>2</sup>.

«Я, Галилео Галилей, учитель математики и физики во Флоренции, отрекаюсь от того, что я утверждал...” Другой голос, более высокий, вторит ему: “Я, Галилео Галилей, учитель математики и физики...” Третий подхватывает, перекрывает: “Я, Галилео Галилей...” Голоса заполняют мир, ширятся, гудят и перекликаются. В этом сплошном гуле появляется Галилей. И пока он идет через комнату и тяжело опускается у рампы, голоса продолжают преследовать его, как проклятие. Все кончено. Инквизиция победила.

Человек побежден. Любимый ученик Андреа Сарти упал, забив кулаками об пол: “Трус!” — и поднял заплаканные глаза: “Несчастлива та страна, у которой нет героев!” Но сразу с мучительной силой ему бросает поверженный Галилей: “Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях!” Трагическое лицо освещено резким лучом. Таким мы видим прежнего Галилея в последний раз. Из темноты проступают монахи со свечами. Чудится далекий реквием. Это хоронят истину»<sup>3</sup>.

Но спектакль еще не закончен. Предстоит финал. В спектакле Ю. Любимова он необычен. Режиссер объединил два варианта финала, написанные Брех-

<sup>1</sup> Строева М. Жизнь или смерть Галилея // Театр. 1966. № 9.

<sup>2</sup> Хайченко Г. А. Путь советского театра. М., 1967. Вып. 2. С. 84–85.

<sup>3</sup> Строева М. Жизнь или смерть Галилея // Театр. 1966. № 9.



«Жизнь Галилея». Приули — В. Смехов, Галилей — В. Высоцкий

том в разные годы. Первый финал — в 1938—1939 годах; здесь Галилей оказывался законопослушным вынужденно, автор не судил его за это. Поведение Галилея напоминало о тактике антифашистов в гитлеровской Германии. В этом финале прослеживалась и параллель с отречением Николая Бухарина, признавшего свои «преступления» на показательном процессе по делу «Анти-советского правотроцкистского блока»<sup>1</sup>. Второй финал создавался после Второй мировой войны, когда мир оказался свидетелем страшных последствий научного открытия — создания атомной бомбы, взрывов в Хиросиме и Нагасаке, теперь на первый план вышла тема ответственности ученого перед человечеством. Два финала исполнялись в спектакле Театра на Таганке один за другим, подряд.

Вот как это увидели зрители: «После этого Галилею суждено было прожить еще долгих девять лет пленником инквизиции. Одряхлевший, полуслепой, он сидит перед закругленным лотком и тупо катает по нему шарик — туда-сюда... туда-сюда. Рядом — недремлющее око — монах. Единственное развлечение — дразнить стражника. Кинуть нарочно камень и сказать: “Упал камень”. Тот подымет. “Опять упал” Тот спрячет за пазуху. “А у меня — два!” Улыбка почти

<sup>1</sup> См. об этом: *Земляной С. Н. Этическая мысль*. М.: ИФ РАН, 2004. Вып. 5.

идиотская. Глаза — в одну точку, во рту — дудка, пиликает потихоньку. Словом, “полное душевное оздоровление” Таким и застаёт своего бывшего учителя Андреа Сартти, молодой ученый, покидающий родину. Сучковатой палкой Галилей притягивает его к себе за шею: “Я отдал свои знания власть имущим, чтобы те их употребили, или не употребили, или злоупотребили ими — как им заблагорассудится — в их собственных интересах” Равнодушный, скрипучий голос, пустые глаза. Вошла поблекшая Вирджиния с гусем. “А теперь мне пора есть”, — старик склонился к тарелке. Андреа вышел. Всё»<sup>1</sup>.

Но и тут спектакль не закончился, и критик продолжает свой рассказ: «Хор мальчиков вздрогнул: “Галилей, неужели таков твой конец?!” И актеры возвращаются, чтобы сыграть другой брехтовский финал. Дается красный свет. Снова пригибает Галилей сучковатой палкой Андреа за шею. И снова произносит свои слова: “Я живу осторожно”. Но что это? Перед нами уже не дряхлый, впадающий в маразм старик, а словно прежний Галилей. Этот упрямый слепнувший человек в лунные ночи тайком снимал копию своей последней книги “Беседы”, чтобы теперь Андреа мог переправить ее за границу. Сартти ошеломлен: ведь “это меняет все!.. Вы спрятали истину! Спрятали от врага!” Он готов снова поклоняться перед учителем. Но Галилей сурово его останавливает.

“В свободные часы — у меня теперь их много — я размышлял над тем, что со мной произошло... <...> Если б я устоял, то ученые-естествоиспытатели могли бы выработать... торжественную клятву применять свои знания только на благо человечества!” Голос его крепнет, наполняется резкой горечью: “Я предал свое призвание. И человека, который совершает то, что совершил я, нельзя терпеть в рядах людей науки”. Приговор произнесен. Низко опускается голова Галилея. Над его головой где-то высоко запеваёт взволнованный мальчишеский голос:

И если ты себе остался верен,  
Когда в тебя не верит лучший, друг...  
Земля — твое, мой мальчик, достойные!  
И более того, ты — человек!»<sup>2</sup>

Пьеса Брехта заканчивается рассказом о том, как труд Галилея, пленника инквизиции, переправляют в страны, где расцветает новое учение — гуманизм. Однако этот эпизод не попал в спектакль. Вместо него появился эпилог от театра — пантомима: выбегавшие на сцену пионеры радостно вращали перед Галилеем маленькие глобусы, модель его открытия. Такой финал словно свидетельствовал о победе ученого над временем. (Эпилог был созву-

---

<sup>1</sup> Строева М. Жизнь или смерть Галилея // Театр. 1966, № 9.

<sup>2</sup> Там же.



«Жизнь Галилея». Сцена из спектакля

чен прологу: перед началом основного действия пьесы на сцене тоже появлялись мальчики-пионеры, за которыми гнались мрачные монахи.)

Слова хора «...Земля – твое, мой мальчик, достоянье! / И более того, ты – человек!», звучащие в последней сцене спектакля, критик М. Строева комментировала так: «Но строки эти – как призыв к стойкости – обращены уже не к нему [Галилею]. А наверное, к самому поющему мальчику, к нам, сидящим в зале, к тем ребятам, что так весело закрутили сейчас свои глобусы на авансцене: ну конечно “она вертится!”»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Спектакль закончился – начались интерпретации.

«В трактовке театра – и это соответствует замыслу Брехта – дело не только в слабости Галилея-человека, но и в силе церкви»<sup>2</sup>.

«Театр хотел понять и понял Галилея, ничего не простив. Он познал его вину как вину трагическую. Такова его твердая позиция. Лишь одно обстоятельство подтачивает эту твердость изнутри. И немаловажное. Переместив центр обвинения, сделав главным своим противником не личный характер героя, а силы реакции, театр брал на себя обязательство разработать тему “власти” особенно тщательно и серьезно. <...>»

---

<sup>1</sup> Строева М. Жизнь или смерть Галилея // Театр. 1966, № 9.

<sup>2</sup> Аникст А. Трагедия гения // Московский комсомолец. 1966. 17 сентября.



«Жизнь Галилея». Андреа Сартти — Л. Комаровская, Галилей — В. Высоцкий

Брехт написал противников Галилея не только зло, гротесково, почти фарсово, но и на редкость умно. Эти кардиналы не мелкие сошки, а личности незаурядные, отменно хитрые»<sup>1</sup>.

Писали и о современности звучания «Жизни Галилея»: «Театр Любимова удивительно современен, созвучен эпохе, решающей вопрос — быть или не быть — миру, гуманизму, цивилизации. В этой самой драматической общественной коллизии для театра отходят на задний план личные драмы и переживания [в данном случае — Галилея]; индивидуальная психология уступает место психологии социальной. Театр создает предельно обобщенные образы...»<sup>2</sup>.

М. Строева увидела актуальность спектакля и в другом — положение советских ученых она фактически сравнила с положением средневекового ученого. «Ваша свобода от идеологии — мнимая свобода», — писала она, обращаясь к современному читателю.

Откликнулась на спектакль и «партийная» критика. Через два года после постановки спектакля в печатном органе ЦК КПСС, журнале «Коммунист»,

<sup>1</sup> Строева М. Жизнь или смерть Галилея // Театр. 1966. № 9.

<sup>2</sup> Гулыга А. Театр лиро-эпический // Эстетика истории. М.: Наука. С. 108.

появилась обзорная статья А. Солодовникова. Он писал: «...модная тенденция — дегероизация сильной личности. Б. Брехт дважды возвращался к своей пьесе о Галилее — в 1939 и 1945 годах. Писателя интересовало становление личности, вырвавшейся вперед, и общества, оставшегося далеко позади. Однако в спектакле Театра на Таганке (режиссер Ю. Любимов) трагедия сильного человека, сломленного дремучим невежеством среды, отодвинута на задний план. И прежде всего потому, что Галилей в этом спектакле слишком мелок, он превратился в некоего эпикурейца провинциального масштаба, для которого вино, женщины, наука одинаково важны (или неважны). Философская суть пьесы, ее трагический характер перестали звучать, оказались нераскрытыми. Этому содействовало и вольное обращение с авторским текстом. После “Доброго человека из Сезуана” Театр на Таганке в понимании и трактовке Брехта сделал шаг назад, а не вперед»<sup>1</sup>.

Рассказ об этом «споре», пожалуй, можно закончить, процитировав сохранившееся в РГАЛИ письмо академика Д. Блохинцева, адресованное Ю. Любимову:

*«Дорогой Юрий Петрович! От всей души поздравляю Вас и Ваш коллектив с прекрасным достижением. Нет надобности убеждать Вас в том, что спектакль “Жизнь Галилея” — большая удача. И Вы сами, и исполнители видят и чувствуют отношение зрительного зала, и я не являюсь исключением. Признаюсь, что сначала я встретил оппозиционно игру В. Высоцкого. Вряд ли образ, создаваемый им, соответствует исторической правде. Галилей уравновешенней. Особенно в последний период, когда он к тому же и очень стар, очень стар. Однако нужна ли в этом случае историческая точность?.. И не хотел ли артист подчеркнуть современность темы? Так или иначе, В. Высоцкий увлек меня и убедил меня своей страстной игрой<sup>2</sup>. Я всегда думал, что спектакль должен быть современным, даже если играют Софокла или Шекспира. В этом нюансе современности суть театра. В последнее время я бывал в Художественном театре. С удивлением обнаружил, что он перестал волновать меня. Почему? Дело не только в игре артистов, в тонкий реализм ее проникла истерика. Но не в этом суть. Суть в том, что проблемы, которые ставит этот театр, далеки от тех, которые волнуют сейчас меня, да и не только меня, а всю интеллигенцию.*

*Мы все понимаем беспрецедентный масштаб проблем, стоящих перед современным человечеством. Решить их должен и может только Разум.*

<sup>1</sup> Солодовников А. Об отношении к классическому наследию // Коммунист. 1968. № 13. С. 107.

<sup>2</sup> Если быть строгим, то иногда нельзя избавиться все же от чувства, что артисту эта манера игры дается с трудом, который слишком обнаруживает себя. В высшем мастерстве этот великий труд постороннему кажется легкостью. — *Примеч. Д. Блохинцева.*



Дорогой Юрий Петрович!

3

Ваше письмо возбудило в Вас и  
Вам хотелось с определенным  
доверием. Так надеюсь и убедить  
Вас в том, что сейчас в "Генеральной"  
состоит удар. И Вы сами и все население  
будет, и все будет агонией зрелища,  
зона и в восточных направлениях.  
Другое дело, <sup>с нами</sup> и в будущем с нами  
из Р. Восточной. Вряд ли сейчас  
создадут ни себе без  
переходный период. Замени  
управление нами. Особенно в  
конечный период, когда он и рывок  
и очень стар, очень стар. Однако  
будет ли в этом смысле переходный  
период? И не будет ли армия

надругице солзенице тече ?  
 Маа или икоу В. Писоуни убола  
 мен и уведен мес слаи афтаи  
 ираи\*). А леиди думан, у  
 снелане додеи ове солзенице,  
 даме ете ираиот Саджале или,  
 Шекстур. В эри Ивоани солзенице  
 сује Тлоу. В поснедице ери  
 а снел в Кудале. маде. Оудеи  
 ашаириу, уоу переиот востале  
 мек. Коулу? Дев и рале в  
 ире ариу, леј ралеи ралеи  
 и ариу иседеи. Неје эри су.  
 Су в рале, уе ириуеи, лорне  
 ериу эје рале додеи оу те.

\*) Есиу дје ериуеи, ралеи ралеи ириуеи  
 леде оу ралеи, уе ариу еје макеи ириу  
 галеи оу ралеи, лорнеи снелне ириуеи  
 аше. В леиуеи мадеи, эје леиуеи  
 рале ириуеиу лалеи леиуеи.

-3-

когда выиграл сейчас матч, го  
и не равно матч, а все неизвестно.

Мы все понимаем безразличия  
нашего клуб проблемы, особенно перед  
важнейшими моментами. Религия  
на футбол и любовь к нему. Разум,  
только только футбол и его спорт  
во всем мире.



С коммунистическим приветом Вам и  
Вашему клубу  
Д. Зябков

PS. Крестик за карточку - только в  
ружье: карточка.

*Надо только убрать с его дороги вот такие знаки...*

*С наилучшими пожеланиями Вам и Вашему коллективу Д. Блохинцев<sup>1</sup>.  
P.S. Простите за каракули – пишу в поезде: качает»<sup>2</sup>.*

### «Гамлет»<sup>3</sup>

«...Освобождая поэзию “Гамлета” от романтических покровов, спектакль Ю. Любимова открывает взору живую плоть трагедии».

*А. Бартошевич<sup>4</sup>*

«“Гамлет” возник от бешенства... Два года составлял сценарий по хроникам Шекспира, а они мне сказали: нам надоели Ваши эти композиции. Ставьте каноническую пьесу, а другое мы запрещаем. Ах так, давайте... Я подписал “Гамлета” Шекспира. И они подмахнули, но потом начали говорить: “Какой Высоцкий Гамлет? Какой он принц?” Я говорю: “Ну, вам виднее, вы же все время с принцами и с королями, а я не знаю”. — “А он хрипатый” Но все-таки Высоцкого я отбил, сказал: “С другим не буду”»<sup>5</sup>.

*Ю. Любимов*

### *Гамлет: Актер. Поэт. Высоцкий*

«Еще в период репетиций, когда стало известно, кто на Таганке будет играть Гамлета, по Москве стали гулять непочтительные слухи. Остряки будто соревновались. И в самом деле, в советском театре тех лет трудно было представить “Вовку” в самой загадочной и манящей из трагических ролей мирового репертуара. Да и Любимов с его “нетеатром”, замахнувшийся на такой текст, воспринимался как чистой воды авантюрист.

Для Юрия Петровича, впервые отважившегося на такой серьезный репертуарный шаг, речь шла об опасном творческом экзамене, результат которого должен был ... подтвердить или опровергнуть его режиссерский статус и истинное место Таганки...

<sup>1</sup> Дмитрий Иванович Блохинцев — член-корреспондент АН СССР, специалист в области ядерной физики, один из создателей первой в мире атомной электростанции. В 1956–1965 гг. был директором Объединенного института ядерных исследований (г. Дубна), а с 1965 г. заведовал лабораторией теоретической физики в этом же институте. Д. И. Блохинцев — Герой Социалистического Труда (1956), лауреат Ленинской (1957) и Государственных премий СССР (1952, 1971), член ряда академий наук и научных обществ. В 1966–1969 гг. был президентом Международного союза теоретической и прикладной физики.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 277. Л. 3.

<sup>3</sup> В. Шекспир «Гамлет». Постановка Ю. Любимова. Художник Д. Боровский. Композитор Ю. Буцко. Премьера состоялась 29 ноября 1971 г.

<sup>4</sup> Бартошевич А. Живая плоть трагедии: «Гамлет» в Театре на Таганке // Советская культура. 1971. 14 декабря.

<sup>5</sup> Любимов Ю. П. Интервью длиной в двенадцать лет (1976–1988) // Театр. 1988. № 7. С. 143–148. Интервью взял А. Щербаков.



Любимов понимал, «Гамлет» — не «Десять дней, которые потрясли мир» Тут не помогут ни пантомимы, ни тени, ни фирменный световой занавес... И даже не «Живой»<sup>1</sup>, где проблема современна, остра, а сам Кузькин так естественен, понятен и близок. Шекспир испытывал метод Таганки, способ ее игры на какую-то высшую ... прочность. И поэтому для Юрия Петровича имело значение, что Высоцкий писал стихи, и, значит, в работе ... можно будет опереться на поэтическое чутье артиста... Удивительной была степень осмысленности, с которой Владимир Высоцкий произносил шекспировский текст... Казалось, артист произносит не строки, написанные более трех с половиной столетий назад, а стихи, которые сочинил ... здесь и сейчас, в самом процессе игры»<sup>2</sup>.

«Голос Высоцкого — ... голос уличного певца. А душа его — почти судорожно напряженная душа поэта. Высоцкий читает стихи так, точно стоит на краю

---

<sup>1</sup> «Живой» — спектакль Театра на Таганке по повести Б. Можая. Постановка Ю. Любимова. Режиссер Б. Глаголин. Художник Д. Боровский. Композитор Э. Денисов. Поставлен в 1968 г. Премьера состоялась 23 февраля 1989 г. Подробнее о спектакле и его истории см. в главе «Театр и цензура» и в Приложении.

<sup>2</sup> Кречетова Р. П. Владимир Высоцкий // Театр. 2005. № 1.

обрыва. <...> Монологи Высоцкого обрываются на полуслове, как рвущаяся звучащая струна. Сама поэзия для Высоцкого — не холодное ремесло, но срыв, срыв вниз или вверх, срыв в бездну или в бессмертие»<sup>1</sup>.

«Совершенно естественно, каждый актер хочет сыграть Гамлета. Вы знаете, сыграть Гамлета для актера — это все равно что защитить диссертацию в науке».

*В. Высоцкий*<sup>2</sup>

И действительно, свою роль Высоцкий воспринимал прежде всего как поэт. Работа в спектакле повлияла на его собственное творчество, «...именно на границе 1972 года, когда состоялась премьера, стала меняться его поэтическая интонация и в песнях обозначилась новая, до той поры не бывшая трагическая глубина»<sup>3</sup>.

В этом же 1972 году Высоцкий написал стихотворение одновременно и о себе, и о своем персонаже. Он так и назвал его: «Мой Гамлет».

### МОЙ ГАМЛЕТ

Я только малость объясню в стихе —  
На все я не имею полномочий...  
Я был зачат, как нужно, во грехе —  
В поту и нервах первой брачной ночи.

Я знал, что, отрываясь от земли, —  
Чем выше мы, тем жестче и суровой;  
Я шел спокойно прямо в короли  
И вел себя наследным принцем крови.

Я знал — все будет так, как я хочу,  
Я не бывал внакладе и в уроне,  
Мои друзья по школе и мечу  
Служили мне, как их отцы — короне.

Не думал я над тем, что говорю,  
И с легкостью слова бросал на ветер —  
Мне верили и так, как главарю,  
Все высокопоставленные дети.

<sup>1</sup> Гаевский В. М. Флейта Гамлета // Театральная правда: Сб. ст. Тбилиси, 1981.

<sup>2</sup> Интервью таллинскому ТВ, 1972 г.

<sup>3</sup> Там же.

Пугались нас ночные сторожа,  
Как оспую, болело время нами.  
Я спал на кожах, мясо ел с ножа  
И злую лошадь мучил стременами.

Я знал — мне будет сказано: «Царуй!» —  
Клеймо на лбу мне рок с рожденья выжег.  
И я пьянел среди чеканных сбруй,  
Был терпелив к насилью слов и книжек.

Я улыбаться мог одним лишь ртом,  
А тайный взгляд, когда он зол и горек,  
Умел скрывать, воспитанный шутком, —  
Шут мертв теперь: «Аминь!» Бедняга Йорик!..

Но отказался я от дележа  
Наград, добычи, славы, привилегий:  
Вдруг стало жаль мне мертвого пажа,  
Я объезжал зеленые побегии...

Я позабыл охотничий азарт,  
Возненавидел и борзых, и гончих,  
Я от подранка гнал коня назад  
И плетью бил загонщиков и ловчих.

Я видел — наши игры с каждым днем  
Все больше походили на бесчинства, —  
В проточных водах по ночам, тайком  
Я отмывался от дневного свинства.

Я прозревал, глупея с каждым днем,  
Я прозевал домашние интриги.  
Не нравился мне век, и люди в нем  
Не нравились, — и я зарылся в книги.

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

С друзьями детства перетерлась нить,  
Нить Ариадны оказалась схемой.

Я бился над словами «быть, не быть»,  
Как над неразрешимой дилеммой.

Но вечно, вечно плещет море бед, —  
В него мы стрелы мечем — в сито просо,  
Отсеивая призрачный ответ  
От вычурного этого вопроса.

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

В непрочный сплав меня спаяли дни —  
Едва застыв, он начал расползаться.  
Я пролил кровь, как все, — и, как они,  
Я не сумел от мести отказаться.

А мой подъем пред смертью — есть провал.  
Офелия! Я тленья не приемлю.  
Но я себя убийством уравнивал  
С тем, с кем я лег в одну и ту же землю.

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

Но гениальный всплеск похож на бред,  
В рожденьи смерть проглядывает косо.  
А мы все ставим каверзный ответ  
И не находим нужного вопроса.

«Когда они входят и видят, что сзади сидит человек около стены, в черном костюме, почему-то бренчит на гитаре и что-то напевает, они все затихают, зрители, садятся, стараются мне не мешать».

*В. Высоцкий<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Из беседы Любена Георгиева с Владимиром Высоцким для Болгарского ТВ («Московские встречи». Москва, октябрь 1975 г.).



**Из сценария спектакля:**

10 минут до спектакля.

Гамлет садится у стены.

Впуск зрителя в зал.

3-й звонок.

Появляется живой петух.

Крик петуха<sup>1</sup>.

«23 декабря 1911 г. Гамлет-Качалов сидел у самой рампы МХТ и тревожно поглядывал на застывшее за его спиной тускло-золотое виденье: мрачную пирамиду королевской власти.

29 ноября 1971 года, шесть десятилетий спустя, Гамлет-Высоцкий долго сидел в самой глубине пустой сцены в Театре на Таганке, всматриваясь в публику. Переговариваясь, шурша программками, улыбаясь знакомым, люди входили в зал, искали свои места, рассаживались. Лишь изредка они прикасались взглядами к голому, будто обокраденному пространству сцены – чтобы убедиться, что действие еще не началось. А оно началось. Трагедия шла, зрители, которые не знали, что на них смотрит Гамлет, уже в ней участвовали. Потом, конечно, они Гамлета замечали. Там, далеко, прислонясь к стене, он сидел на полу в спокойной и безучастной позе.

Странное чувство в этот миг возникало. Хотелось окликнуть его: “Эй, Гамлет!” Он был – свой, близкий, со знакомой гитарой на коленях. Но понятно было и то, что окликнуть его нельзя. Да, свой, да, близкий, он, однако, словно бы пребывал в другом измерении. И ему одному принадлежало священное право соединить иное, шекспировское, измерение – с нашим, обыденным. Мы хотели встречи с Гамлетом и не хотели. Мы ее ждали, но, честно говоря, страшились. Мы были раздвоены в этот момент. Трагедия еще не шла (или уже шла?), но она уже играла нами. Владела нами»<sup>2</sup>.

В статье, посвященной спектаклю Художественного театра<sup>3</sup>, Т. Бачелис приводила свидетельство зрителя, актера Н. Россова<sup>4</sup>. Он описывал начало того старого спектакля:

«Вообразите: сцена разделена на два плана. Очень, очень далеко, в глубине (амфитеатром) расположены на возвышении король, королева, а далее, несколько ниже – по бокам – двор. Затем, почти у самой авансцены,

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 231. Далее сценарий спектакля цитируется по этому же источнику.

<sup>2</sup> Бачелис Т. И. Гамлет-Высоцкий // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 123–142.

<sup>3</sup> Постановка английского режиссера Г. Крэга (1911).

<sup>4</sup> Н. П. Россов (1864–1945), настоящая фамилия Пашутин, – актер Псковского академического драматического театра им. А. С. Пушкина. В числе других трагедийных ролей Россов сыграл и Гамлета.

на одной из груд кубиков, отделяющих передний план от заднего, посажен Гамлет, лицом к публике, спиной к королю. Какова картина? Слух у Гамлета, оказывается, настолько развит, что он отчетливо слышит все обращаемые к нему за версту реплики и, в свою очередь, отвечает на них таким спокойным, “комнатным” тоном».

«Суть нового подхода к “Гамлету”, – писала Бачелис далее, – состояла в следующем. Главным в этой пьесе является не то, что в ней происходит, а то, что думает о происходящем Гамлет, то, что борется внутри него, в его душе и в мыслях. <...>

...мир принцу представляется абстракцией. Себя же Гамлет ощущает узником – не только в философском или в метафизическом смысле этого слова, но и на самом деле: он под арестом. На этом положении принца, считал Крэг, Шекспир особенно настаивает. <...>

Качалов сидел на каком-то кубе лицом к публике и говорил как бы с самим собой, словно видя Короля только в своем воображении»<sup>1</sup>.

Совершенно иначе Гамлет был представлен в решении Любимова и исполнении Высоцкого<sup>2</sup>. Гамлет Высоцкого не был «узником» ни в прямом, ни в переносном смысле этого слова; в том, как он страдал и размышлял, осуществлялась свобода выбора, и главное, в своих страданиях и размышлениях он был словно повернут к зрителю и современности.

Спектакль на Таганке начинался, и Гамлет-Высоцкий читал стихи о Гамлете еще одного поэта, Бориса Пастернака: «Первые же слова, которые произносились Высоцким, оповещали публику, что на сцену явился актер: “Гул затих. Я вышел на подмостки...” Действие совершалось не в Эльсиноре, а здесь, сегодня, трагедия Шекспира вбирала в себя “нашей жизни небывалой невообразимый ход”

Высоцкий “снижал образ”. Да, он мерил героя нашей с вами обыденной меркой, напоминал, что война против фарисейства – неизбежный удел частности. Принцем надо родиться, это не со всеми случается. Гамлетом приходится стать, и это рано или поздно предстоит любому, кто хочет достойно пройти свой жизненный путь.

---

<sup>1</sup> Бачелис Т. И. Театральные идеи Гордона Крэга и «Гамлет» // Шекспировские чтения. 1978. М.: Наука, 1981.

<sup>2</sup> Сопоставление спектаклей Ю. П. Любимова и Г. Крэга у Татьяны Бачелис заставляет вспомнить о внимании Ю. П. Любимова к замыслу Крэга: «Станиславский приглашал Гордона Крэга “Гамлета” ставить, правда, это было неудачно для Гордона Крэга. Потому что они сломали ему замысел. Сперва его приняли на аплодисменты, когда он все это на макете с марионетками проиграл, вся труппа была в восторге, а потом, когда начал он выполнять замысел, они стали сопротивляться, не поняли. И спектакль не вышел. Но когда я читал об этом в мемуарах, моя симпатия была на стороне Крэга, а не на стороне Станиславского» (*Любимов Юрий*. Рассказы старого трепача. М.: Новости. 2001. С. 152). О своем интересе к спектаклю Крэга говорил и Давид Боровский (*Боровский Давид*. Убегающее пространство. М.: Эксмо, 2006. С. 279).

Грубо очерченное, будто из дерева вырубленное, суровое лицо Гамлета редко, лишь в крайних случаях, позволяло себе расточительное мотовство мимики. Не до того. Он вглядывался, вслушивался, вникал — и думал. Голос Гамлета, глуховатый, но звучный, гибкий и горький, редко срывался на крик. Не до того. Кричать некогда, кричать — некому. Движение мысли поглощало его целиком. На всем протяжении спектакля — максимальная, предельная сосредоточенность возмущенного разума»<sup>1</sup>.

«...соединение Шекспира, Пастернака и актера резко, определенно сегодняшнего типа... оказывается удивительным. Перед нами сразу же предстает герой, чьи мысли, слова, поступки не удаленно, холодновато классичны, а по-человечески понятны сидящим в зале. Герой, глядя на которого не нужно благоговейно заирать голову. В спектакле есть взлеты и спады, но нет в нем бутафории, общих мест — ни в актерском существовании, ни в сценическом оформлении. Даже петух не бутафорский — живой, горластый петух, с криком которого исчезает призрак»<sup>2</sup>.

«Гамлет у В. Высоцкого простой и скорбный. Подойдет к мечу, вонзенному в землю, прижмется лбом к холодной рукоятке: тошно. Печаль его не светла. Владеет им иссушающая тоска, мучительная ненависть, от которой перехватывает горло. Боль его за человечество — не какая-нибудь философически умозрительная — самая настоящая боль, сгибающая пополам, останавливающая сердце»<sup>3</sup>.

«Его Гамлета называли “колючим парнем” (А. Аникст), “вожаком” (А. Демидова), “подрывником”, “опасным молодым человеком” (В. Силюнас), “юношей на войне” (В. Гаевский), и эти краткие характеристики вообще-то были правильные. Но, мне кажется, все-таки умаляли масштаб героя, его трагическую миссию.

Всю роль распирало проклятое противоречие между необходимостью убивать во имя необходимости отстоять жизнь. Гамлет-Высоцкий понимал: чтобы разрубить этот трагический узел, надо погибнуть. <...>

Весь облик Гамлета, пружинящая походка, быстрота и неожиданность реакций — все говорило о том, что он твердо решил: сперва победить, потом умереть. Мысль в нем работала большая, тяжелая, но этому сильному мускулисту парню она была по плечу, он ее логику ни на секунду не упускал. Нес, как грузчик. Испариной покрывался лоб. Непредсказуемым становился жест»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Бачелис Т. И. Гамлет-Высоцкий // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 123–142.

<sup>2</sup> Щербаков К. Верность Шекспиру // Щербаков К. А. Обретение мужества. М., 1973. С. 193–199.

<sup>3</sup> Бартошевич А. Живая плоть трагедии // Советская культура. 1971. 14 декабря.

<sup>4</sup> Бачелис Т. И. Гамлет-Высоцкий // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 123–142.

## *Гамлет – парень с соседней улицы*

«Трагедии придан, а, может быть, точнее – возвращен площадной характер. Театр отказался от дворцовой пышности, пренебрег придворным этикетом, и это полемически направлено против вольного или невольного артистического холопства перед венценосцами. Любимов лишает их ореола величия, подчеркивая лишь реальные атрибуты власти: Клавдия всегда сопровождают телохранители, он окружен доносителями, прячется за крепкие стены»<sup>1</sup>.

Из стенограммы обсуждения спектакля «Гамлет» в Главном управлении культуры исполкома Моссовета 22 ноября 1971 года:

**М. М. Мирингоф**<sup>2</sup>. Руководство Управления поручило мне высказать наши соображения по спектаклю... ..в этом спектакле мы видим современное прочтение “Гамлета” ... Это современное прочтение порывает с традиционализмом, вековыми наслоениями, романтической трактовкой. Мы видим стремление художника-постановщика к правде жизни... Отсюда суровость, строгость, бурное, динамичное развитие действия, предельная обостренность конфликтов, особенно между Гамлетом и миром Клавдия... Видно стремление постановщика к максимальному выявлению трагического начала “Гамлета”...

**Ю. П. Любимов**. Спектакль сделан полемическим. Я тоже играл в вещах Шекспира<sup>3</sup>. Я видел Шекспира в разных театрах, в том числе и у Охлопкова<sup>4</sup>. Я видел и Питера Брука<sup>5</sup> и считаю, что у Брука было много театральщины, много метафизического. Мне хотелось все это в нашем спектакле снять. Шекспир был слишком законтурен нами. Я напомню, что все мирились на Наполеоне — величественном герое, а Лев Николаевич впервые взял и написал Наполеона с насморком, с подрагивающей ляжкой. Тем самым он снял с него мантию величия...

Поэтому я и назначил на роль Гамлета не Филатова, а Высоцкого. Это актер очень земной, человеческий. Он весь — плоть от плоти, с улицы».

<sup>1</sup> *Аникст А.* Трагедия: гармония, контрасты // Литературная газета. 1972. 12 января.

<sup>2</sup> М. М. Мирингоф — работник Управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>3</sup> В Театре им. Евг. Вахтангова Ю. П. Любимов сыграл Клавдио, а затем Бенедикта в спектакле «Много шума из ничего» (реж. И. Рапопорт, худ. В. Рындин, 1936); Валентина в «Двух веронцах» (реж. Е. Симонов, худ. Г. Федоров, 1952); Ромео в «Ромео и Джульетте» (реж. И. Рапопорт, худ. В. Рындин, 1956).

<sup>4</sup> Н.П. Охлопков (1900 — 1967) — режиссер, актер, народный артист СССР (1948). «Гамлета» Охлопков поставил в 1954 г. в Театре им. Вл. Маяковского с Евгением Самойловым в главной роли.

<sup>5</sup> Питер Брук (р.1925) — английский режиссер. Бруком было поставлено несколько спектаклей по пьесам Шекспира: «Мера за меру» (1950), «Зимняя сказка» (1951), «Тит Андроник» (1955), «Гамлет» (1955), «Король Лир» (1964). Спектакли «Король Лир» и «Гамлет» (с Полом Скофилдом в главной роли) были показаны в Москве. К «Гамлету» Брук обратился еще раз, но уже значительно позднее — в 2002 году.



«Гамлет». Слева направо: Л. Филатов, В. Семенов, В. Щеблыкин

«Я не помню, кому пришла в голову мысль сделать костюмом Гамлета джинсы и свитер. Думаю, это произошло потому, что в то время мы все так одевались. А Володя за время двухлетних репетиций “Гамлета” окончательно закрепил за собой право носить джинсы и свитер. Только цвет костюма в спектакле был черный — черные вельветовые джинсы, черный свитер ручной вязки. Открытая могучая шея, которая с годами становилась все шире, рельефнее и походила уже на какой-то инструмент, на орган с жилами-трубами...»<sup>1</sup>

«Мы ставили “Гамлета” так, как, вероятно, этого захотел бы сам Шекспир... Во-первых, мы отказались от пышности. Было суровое время. Свитера, шерсть — вот что было одеждой. <...> У нас нет корон, у нас нет украшений особенных... Алла Демидова, Гертруда, носит грубую цепь и такую большую-большую...»<sup>2</sup>

«Во время репетиций “Гамлета” Давид Боровский, художник спектакля, принес эскизы костюмов. <...> Костюмы различались в основном цветом. Для

<sup>1</sup> Демидова Алла. Бегущая строка памяти. М., Эксмо-пресс, 2000. С. 17.

<sup>2</sup> Из беседы Любена Георгиева с Владимиром Высоцким для Болгарского ТВ («Московские встречи». Москва, октябрь 1975 г.).



«Гамлет». Призрак отца — А. Пороховщиков, Гамлет — В. Высоцкий, Гертруда — А. Демидова

короля и королевы костюмы были цвета патины. И на фоне серого занавеса король и королева выглядели, как две старые бронзовые статуи»<sup>1</sup>.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Сперва костюмы были из грубой ткани. Потом вместе с Давидом Боровским думали-думали и пришли к шерсти, в которой ходят тысячелетия.

Пестрота костюмов стала меня раздражать. Я просил Давида все покрасить в цвет вязаного занавеса, оставив короля и королеву в белом, а Гамлета — в черном. Все успокоилось.

#### *Условное и безусловное: занавес*

Мысль о занавесе из некрашеной шерсти — шерсти цвета земли — пришла Д. Боровскому в голову в тот момент, когда он работал над декорациями к спектаклю «А зори здесь тихие...». Из мотка такой шерсти он попросил жену связать полотно, напоминающее артиллерийскую маскировочную сетку, а увидев его, понял, каким должен быть занавес в «Гамлете»...

<sup>1</sup> Демидова Алла. Бегущая строка памяти. М.: Эксмо-пресс, 2000. С. 17.

<sup>2</sup> Боровский Давид. Убегающее пространство. М.: Эксмо, 2006. С. 277.

«...приступив к “Гамлету”, — вспоминал Ю. Любимов, — я понял: никаких иллюзорных декораций, дробящих спектакль на множество картин. Нет, нужно сохранить энергию действия. С художником Д. Боровским мы искали фактуру занавеса, который составляет, собственно говоря, все “оформление” спектакля. Этот традиционный атрибут сцены у нас метафоричен — он может подчеркивать театральность происходящего; для короля это официальный парадный занавес, он может быть и завесой, за которой плетутся интриги...»<sup>1</sup>. «Занавес в “Гамлете” мог двигаться во всех направлениях. Он — действующее лицо, судьба. Вырыта могила, свежая земля. Занавес сталкивает в нее и правых, и виноватых...»<sup>2</sup>.

«Режиссерские находки Любимова разносятся молвой точно каламбуры или крылатые слова. О занавесе нового спектакля мы наслышались задолго до премьеры. Этот занавес — действительно крылатое слово о “Гамлете”. Это — образ трагедии, метафора истории и, может быть, сценографический портрет самого Шекспира. Огромный, вездесущий, по временам — устрашающе безобразный, он движется вдоль и поперек, от задника к рампе, от правой кулисы к левой, сметая на пути всех. Как тряпкой с грифельной доски, режиссер стирает занавесом письма своих мизансцен и силуэты своих персонажей»<sup>3</sup>.

«Когда в самом начале представления занавес вдруг впервые возник откуда-то справа и медленно двинулся к центру сцены, сметая всех, кто оказывался на его пути, это было одним из самых больших потрясений спектакля ... А затем... он обрел значение материализованной метафоры Судьбы, Вечности... ..занавес по-разному, вдоль и поперек, стремительно или замедленно, пересекал сцену, сбивая с ног одних персонажей, следуя за другими; разворачивался вокруг своей оси, представляя оборотной стороной со свисающими концами вязки.

Занавес обладал своим “характером” — безликим и равнодушным. Сколько Гамлет в отчаянье и ярости ни бился головой, кулаками, спиной, ногами в его мягкую плоскость — он даже не отзывался. Его нельзя было никакими силами разрушить, разломать, что в принципе было бы возможно сделать даже с монументальнейшими рындинскими воротами<sup>4</sup>. Он противостоял и Гамлету, и

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. В защиту профессии и профессионалов // Театр. 1973. № 11. С. 32–35.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Жизнь ставит мне точку, а я ей запятую... // Крокодил. 2000. № 2.

<sup>3</sup> Гаевский В. Флейта Гамлета // Театральная правда: Сб. ст. Тбилиси, 1981.

<sup>4</sup> Автор этих строк В. Березкин имеет в виду элемент сценографии в спектакле «Гамлет» на сцене Театра им. Вл. Маяковского (режиссер Н. Охлопков, художник В. Рындин, 1954). «Для нас ключом замысла спектакля и его внешнего облика явились кованые бронзовые ворота, — писал о сценическом решении спектакля художник В. Рындин. — 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 рассказывал Шекспир» (Рындина В. Художник и театр. М.: ВТО, 1967. С. 134). Театровед

Клавдию. В сцене восстания его движение тщетно пытались сдержать телохранители короля. Но за ним можно было и спрятаться, устроить заговор, подслушивать — невидимые нам и Гамлету соглядатаи и шпионы умело этим пользовались. Они тихо копошились за вязаной плоскостью и выдавали себя только просунутыми сквозь вязку, вцепившимися в нее пальцами, по которым хлестал кнутом Гамлет.

Занавес делил сцену на две части, давая возможность прибегать к приему монтажа и параллельного действия. Он был необычайно пластически податлив: в его мягкую плоскость можно сесть как на трон. Можно вжаться, закутаться Офелии или Гертруде. Под занавес можно подлезть, повиснуть на нем, воткнуть в него разные предметы — траурные ленточки, веточки Офелии, острые шпаги, служащие подлокотниками несуществующих тронов Клавдия и Гертруды. Занавес обладал способностью не только сжимать пространство, но, когда нужно, исчезать со сцены, оставляя актеров на открытой площадке. А в финале именно занавесу было предназначено поставить последнюю заключительную точку спектакля: он очищал сцену от персонажей окончившейся трагедии, а затем медленно пересекал пустое пространство, словно переворачивая страницу человеческого бытия»<sup>1</sup>.

О занавесе рассказывал В. Высоцкий:

«Когда заканчиваются стихи, вдруг сбоку движется через всю сцену громадный серого цвета занавес, так примерно метров 15 на 10, сплетенный из девяноста ниток шерсти. Мы его сплели очень остроумно: в нейлоновую сеть рыболовную проткнули разным орнаментом эти шерстяные нити. Это вот на Таганке только могли так придумать. Использовали мы для этого наших поклонников. Сказали: «Если сплетете занавес, пустим вечером на спектакль» Они сплели»<sup>2</sup>.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Чтобы получить шерсть, пришлось обращаться к А. Косыгину. Оказалось, что это стратегическое сырье. «Дефицит» нам выписали. Уж не помню — то ли двести, то ли триста килограммов этой шерсти.

---

А. Н. Шифрина, в свою очередь, рассказывает, как выглядела сцена в этом спектакле: «Оформление было органически связано с режиссерским замыслом Н. Охлопкова. <...> Эти кованые бронзовые ворота, дополненные отдельными деталями — перспективными задниками, перекрывали стену и как бы закрывали доступ в Данию всему живому. Даже тогда, когда шли картины, требующие воздушного пространства — гавань, море, — эти раскрывающиеся на мгновение ворота нависали над людьми, подавляя их своей тяжестью...» (Шифрина А. Н. Вступ. ст. к кн. «Вильям Шекспир в творчестве советских художников театра». М.: Советский художник, 1975).

<sup>1</sup> Березкин В. Художники в постановках Шекспира // Шекспировские чтения. 1978. М.: Наука, 1981. С. 273.

<sup>2</sup> Из магнитофонных записей выступлений Владимира Высоцкого. О том, как знаменитый занавес был придуман, рассказывает художник спектакля Давид Боровский (Боровский Давид. Убегающее пространство. М.: Эксмо, 2006. С. 277–278).



«...по-моему, потрясающий прием в “Гамлете”, это невероятно, что ничего почти нет. Но занавес дает возможность делать перемену декораций: коридор, комнату, кладбище, замок — своими поворотами и ракурсами»<sup>1</sup>.

**Реплика Ю. П. Любимова**

Занавес был очень тяжелым, и пришлось менять всю пластику.

### *Условное и безусловное: земля-прах*

**Из сценария спектакля:**

#### **ПРОЛОГ**

*Появляются два могильщика с лопатами. Копают могилу. Зарывают в нее череп. Могильщики уходят.*

*Появляются актеры, играющие Короля, Королеву, Полония, Офелию, Лазрта, Розенкранца, Гильдестерна и Горацио.*

*Петух. Могильщики тащат гроб к занавесу.*

**1-й МОГИЛЬЩИК**

Ну что? Являлась нынче эта странность?

**2-й МОГИЛЬЩИК**

Два раза важным шагом проходил.

В вооруженьи с головы до ног.

К войне наверно. Строгости ввели,

Смущающие граждан.

«Тема вечности, пластически воплощенная в занавесе, была конкретизирована в спектакле еще двумя метафорами, раскрывавшими две противоположные, диалектически связанные (как начало и конец) грани образа Времени. Это петух, трубач зари, который выскакивал из верхнего окошка левого портала и, отчаянно хлопая крыльями, призывно кричал свое звонкое “ку-ка-ре-ку”. И это могила, которую на протяжении всего спектакля обрабатывали могильщики, выгребавшие на авансцену настоящую землю. Еще не начиналось собственно действие спектакля, а у правого портала уже стоял грубый дощатый гроб, на который в ходе спектакля спокойно присаживались, не ведая о своей близкой смерти, и Полоний, и Гертруда, и Офелия...»<sup>2</sup>.

**Реплика Ю. П. Любимова**

Заказали установку на вертолетном заводе, и вдруг на репетиции она упала на артистов. Спас гроб Офелии. Спектакль перенесли. К счастью, все остались живы.

<sup>1</sup> Из беседы Любена Георгиева с Владимиром Высоцким для Болгарского ТВ («Московские встречи». Москва, октябрь 1975 г.).

<sup>2</sup> Березкин В. Художники в постановках Шекспира // Шекспировские чтения. 1978. М.: Наука, 1981. С. 273.

«Спектакль этот только начался, а на сцене уже возникли любопытные, деятельные, неунывающие могильщики. Ловко и споро занимаются они своим ремеслом, выбрасывая лопатами на сцену комковатую землю вместе с ислевшими черепами. Истово, на протяжении всего действия трагедии таскают гроб из конца в конец сцены, оборудуя его наскоро то под театральные кресла, то под ложе королевы Гертруды. Кому-кому, а могильщикам здесь работы хватает»<sup>1</sup>.

**Из сценария спектакля:**

**Офелия**

Гамлет!

Какого обаянья ум погиб!

А я. Кто я, беднейшая из женщин:

С недавним медом клятв его в душе,

Теперь, когда могучий этот разум,

Как колокол набитый дребезжит,

А юношеский облик беззаботный

Изборужден безумьем? Боже мой!

Куда все скрылись? Что передо мной?

*(Занавес сметает Офелию.)*

«Весь спектакль могильщики – они же слуги просцениума – со вкусом обсуждают подробности гибели отца Гамлета. Здесь всех интересуют подробности смерти, но никого не волнует сама смерть»<sup>2</sup>.

«На сцене смерть – не метафизическая абстракция, вот она, рядом, рукой подать, герои ходят по самому краю могилы, поглядывая, чтоб не оступиться...

Земля в могиле настоящая, но не та земля, которая рождает, куда бросают зерно. В этой только хоронят. Бесплодная, сухая, она рассыпается под пальцами в пыль. Земля – прах. <...>

В Дании стужа. Гамлет, Горацио, солдаты едва стоят на ногах – так бушует занавес-ветер. Свет в замок Клавдия проникает не сверху – снизу, из-под ног, из решеток в полу. Музыка Эльсинора – тоскливая, одинокая песня флейты, резкие, крикливые звуки волынки – под них хоронят Офелию»<sup>3</sup>.

«Так случилось, что сидевший рядом со мной зритель был настроен весьма скептически. И если, в конце концов, спектакль захватил его несомненной талантливостью целого, то ворчал он лишь по поводу земли на авансцене. Ему показалось, что придает она спектаклю какой-то излишне пессимистический, могильный привкус. Однако мне удалось возразить этому зрителю, что земля

<sup>1</sup> Щербаков К. А. Верность Шекспиру // Щербаков К. А. Обретение мужества. М., 1973. С. 193–199.

<sup>2</sup> Гаевский В. Флейта Гамлета // Театральная правда: Сб. ст. Тбилиси, 1981.

<sup>3</sup> Бартошевич А. Живая плоть трагедии // Советская культура. 1971. 14 декабря.

не только место погребения, не только прах, но и животворящая сила. Из земли растет многое природное, плодоносящее. А то, что этот театр любит вообще знаки атмосферы, окружающие зрителя не только во время его пребывания в зале... свидетельствует о желании, да и об умении сделать своего зрителя соучастником происходящего на сцене»<sup>1</sup>.

«Два ряда, два уровня театральной образности выстраивают художественную структуру “Гамлета” на Таганке. Первый — это Занавес, философский символ, заключенный в предельно выразительную театральную плоть. <...> И второй образный ряд...: вещи подлинные, неприкрашенные, — грубо сколоченный гроб Офелии, настоящая земля в могиле, черепа, грохочущие стальные мечи...»<sup>2</sup>.

**«Любен Георгиев. А земля настоящая разве?»**

**Владимир Высоцкий.** Настоящая земля. И мы попытались сделать почти настоящие мечи. Там совмещение условного и безусловного такое невероятное. Это вообще... один из основных ... признаков любимовского творчества... У нас, например, ...в одном из спектаклей косят, но не настоящий хлеб, а световой занавес. Вот так косой — раз! И два луча погасло. Косой — два! И еще два луча погасло. Настоящая коса, люди работают, а скашивают они свет, световые лучи, понимаете? Вот. И смешения такого условного и безусловного и в “Гамлете” очень много: настоящая земля, и в то же время занавес гигантский, который движется, как крыло судьбы, и смахивает всех вот в эту вот могилу с настоящей землей. <...> Когда он разговаривает с отцом, ...я просто беру как прах эту землю и с ней разговариваю.

Помню, уже на следующий день после прибытия театра в Софию<sup>3</sup> встал вопрос, сумеем ли мы накопать где-нибудь хорошей земли для представления “Гамлета” И не одно-два ведра, а много — два кубометра! Не знаю, куда и кого посылали, но в театр привезли отличную, черную, рассыпчатую землю. Ее свалили большой кучей на краю авансцены, и она “играла” в течение всего спектакля...»<sup>4</sup>

«Поэтика шекспировской трагедии строится на контрастах и внутренней многостильности. Но это не оправдывает некоторой неорганичности сочетания символики с натурализмом, ощущаемой в спектакле. Когда королева на ночь втирает лосьон — это еще куда ни шло, — ее лицо становится похожим

<sup>1</sup> Юткевич С. Гамлет с Таганской площади // Шекспировские чтения. 1978. М.: Наука, 1981.

<sup>2</sup> Бартошевич А. В. Черты современного шекспировского спектакля // Грузинская шекспириана. Тбилиси, 1975. С. 162–164.

<sup>3</sup> Гастроли в Болгарии прошли в сентябре 1975 года.

<sup>4</sup> Из беседы Любена Георгиева с Владимиром Высоцким для Болгарского ТВ («Московские встречи». Москва, октябрь 1975 г.).

на череп — опять символ! Но зачем Полонию принимать ножную ванну, а могильщикам взаправду закусывать яйцами вкрутую?»<sup>1</sup>

*Хорошо знакомое – в вечной пьесе*

«Какая может быть антисоветская пропаганда в “Гамлете”? Это вечная пьеса, она идет веками в разных государствах. Режиссер ее ставит потому, что, восторгаясь этой бессмертной пьесой, он находит в своей душе отклик тем мыслям, которые в ней выражены. Пьеса вечная и на вечные темы. А наши правители, люди временные, все примеряют на свой аршин. Они выдумывают ассоциации, а не я»<sup>2</sup>.

**Из сценария спектакля:**

**Гамлет** *(за занавесом)*

Быть или не быть, вот в чем вопрос.

*(Двор подслушивает)*

**Король**

Быть или не быть, вот в чем вопрос.

**Полоний**

Быть или не быть, вот в чем вопрос.

**Розенкранц**

Быть...

**Гильденстерн**

Или не быть...

«В любимовской трактовке трагедии есть смятение и огромный накал чувств, но нет гамлетовских сомнений. Герой пылает гневом против мира, где “быть честным — значит, по ходу вещей, быть единственным из десяти тысяч”»<sup>3</sup>.

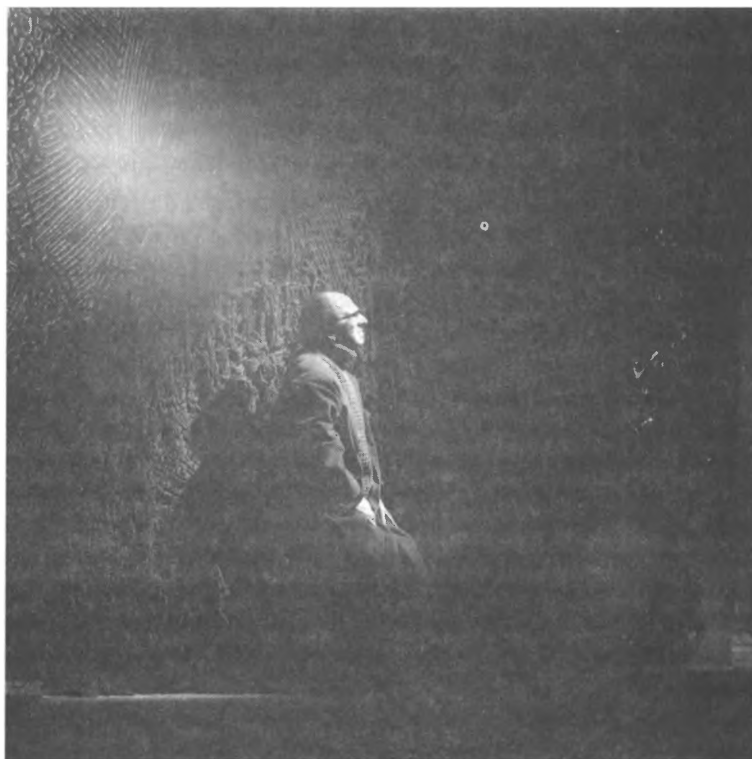
«В Эльсиноре живут деловито и осмотрительно. Придворные подслушивают и подсматривают, за занавесом вечно кто-то прячется, телохранители Клавдия привычно цепким взглядом всех обшаривают, могильщики торопливо, с оглядкой, сплетничают о дворцовых новостях и ловко вбивают гвозди в струганный гроб Офелии. Все завалены делом по горло. <...>

Король, каким его увидел режиссер, вовсе не похож на традиционного Клавдия — злодея и сладострастника. У этого Клавдия сухое лицо, трезвый, практический ум, трудная работа. Он мало чем выделяется из толпы придворных, он один из них. Не тот — король, так этот.

<sup>1</sup> Аникст А. Трагедия: гармония, контрасты // Литературная газета. 1972. 12 января.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Судьба Таганки отражает то, что происходит в стране // Театр. 1994. № 4. С. 9.

<sup>3</sup> Аникст А. Трагедия: гармония, контрасты // Литературная газета. 1972. 12 января.



«Гамлет». Полоний — Л. Штейнрайх

В спектакле Любимова не нужно быть Гамлетом, чтобы понять: “век вывихнут”. Каждому в Дании приходится решать: быть или не быть? Вслед за принцем датским, отделенные от него только занавесом, Клавдий, Полоний и прочие на все лады задают себе этот вопрос. <...>

Клавдию не доставляет никакого удовольствия выслеживать и отравлять. <...> Он убийца не по призванию, а по долгу службы. Гамлета приходится уничтожить в интересах дела.

Жизнь в этой Дании — хорошо организованная мышь беготня, люди вполне заурядны<sup>1</sup>.

«...Полоний, главный королевский советник, ...в исполнении актера Л. Штейнрайха ...показался мне необычайно знакомым, и я мучительно вспоминал, где же я все-таки видел такого человека.

Ба, да ведь это, с позволения сказать, наш современник: вот именно в таких роговых очках, молодежавый и благообразный, действует и сегодня зарубеж-

---

<sup>1</sup> Бартошевич А. Живая плоть трагедии // Советская культура. 1971. 14 декабря.



«Гамлет». Офелия — Н. Сайко

ный хлопотун, политический интриган и сводник, порхающий между столицами и тайно устраивающий свидания президентов и диктаторов»<sup>1</sup>.

«Офелию не впервые лишили поэтического ореола, но впервые в исполнении Н. Сайко роль была так просто объяснена. Офелия живет в пугающем мире, ей страшно. Боится отца — жесток; боится брата — вспыльчив; боится Гамлета — непонятен. Маленькая мышка, которая хотела бы проскользнуть сквозь прутья мышеловки, но не решается. Нераспустившийся цветок, сломанный стебелек, успела ли она Гамлета полюбить?

Вряд ли. Когда из глубины сцены с раскрытой книгой в руке выходил погруженный в чтение Гамлет, Офелия, ухватившись за край занавеса, провожала его робким и растерянным взглядом. Она сама не знает и не узнает, — кто

---

<sup>1</sup> Юткевич С. Гамлет с Таганской площади // Шекспировские чтения. 1978. М.: Наука, 1981.

она ему? Даже этой малости, даже первого проблеска чувства Офелии не дано. Режиссер настаивал: играет не она, играют ею <...>. Грубым толчком Полоний выгалкивал дочь навстречу Гамлету, и Гамлет печально ее приветствовал: “Офелия! О радость! Помяни мои грехи в своих молитвах, нимфа”. А нимфа “косноязычно” лепетала плохо заученную реплику: “Принц, были ль вы здоровы это время?” Мгновенно оценив ситуацию, Гамлет ерническим тоном, низко кланяясь, отвечив: “Благодарю: вполне, вполне, вполне!” Весь диалог с Офелией Гамлет-Высоцкий вел, отлично сознавая, что перед ним – подставная фигура, марионетка политического театра Полония, что говорит она с чужого голоса, и потому Офелию не щадил. Легко разгадывая ее игру, Гамлет измывался над неудачливой актрисой. Поток его глумливой речи время от времени прерывался холодным рефреном: “Ступай в монастырь”<sup>1</sup>.

### *Гамлет, который многое знает*

«Шекспировед Л. Пинский писал, что едва ли не главная особенность Гамлета, главное отличие его от Ромео или, допустим, от Лира в том, что Гамлет – “знающий герой”. <...> После встречи с Призраком Гамлет знает практически все: кто убил отца, чем грешна мать, кто таков Клавдий, на чем держится власть.

Гамлет-Высоцкий все это знал много раньше, задолго до встречи с Тенью.

Ему было давно известно, что он живет среди тонущего в фарисействе, изолгавшегося и прогнившего мира. Слушая рассказ Призрака, он сокрушенно и утвердительно кивал головой. <...> Он догадывался. Он чувствовал, что “век вывихнут”, а “связь времен” распалась.

В сцене с Призраком Гамлет мимоходом роняет: “О, мои прозренья!” Обычно этой реплике большого значения не придавали. Для Гамлета-Высоцкого она – ключевая. <...>

Центральный для Высоцкого монолог “Распалась связь времен” повторялся трижды в трех различных версиях перевода (Кронеберг, Лозинский, Пастернак): Гамлет подыскивал единственные слова, чтобы уяснить свой долг, свою миссию...»<sup>2</sup>.

#### **Из сценария спектакля:**

*[После встречи с Призраком]*

**Гамлет**

Гораций, много в мире есть такого,  
Что вашей философии не снилось.

<sup>1</sup> Бачелис Т. И. Гамлет-Высоцкий // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 123–142.

<sup>2</sup> Там же. Т. Бачелис, скорее всего, ошибается. В спектакле использовались переводы А. Радловой – «Век вывихнут»; М. Лозинского – «Век расшатался» и искаженная строка из перевода А. Кронеберга – «Распалась связь времен». У Кронеберга эта строка выглядит так: «Ни слова боле: пала связь времен!» В переводе Пастернака эти слова Гамлета звучат так: «Порвалась дней связующая нить...»

Загадок полон мир не нашего охвата.  
Но к делу. Вновь кляннитесь, если вам  
Спасенье мило, как бы непонятно  
Я дальше ни повел себя, кого бы  
Ни пожелал изображать собою,  
Вы никогда, меня таким увидев,  
Вот эдак рук не скрестите, вот эдак  
Не покачаете головой, вот так  
Не станете цедить с мудреным видом:  
«Кто-кто, а мы...», «Могли б, да не хотим»,  
«Приди охота...», «Мы бы рассказали...»,  
Кляннитесь, никогда не намекать,  
Что обо мне хоть что-то вам известно.  
Ладонь на меч! Кляннитесь!  
А дальше, господа,  
Себя с любовью вам препоручаю.  
Все, чем возможно дружбу доказать,  
Вам Гамлет обездоленный исполнит  
Поздней, даст бог. Пойдемте вместе все.  
И пальцы на губах — напоминаю.  
Век вывихнут. Век расшатался. Распалась связь времен<sup>1</sup>.  
Зачем же я связать ее рожден!

**Клавдий**

Век вывихнут. Век расшатался.  
Распалась связь времен.

**Полоний**

Век вывихнут. Век расшатался.  
Распалась связь времен.

**Гамлет**

Век вывихнут. Век расшатался.  
Распалась связь времен.

*(Эльсинор. Комната в доме Полония.*

*Входят Полоний и Рейнальдо.)*

**Полоний**

Век расшатался...

Вот деньги и письмо к нему, Рейнальдо.

«Для этого Гамлета “Быть или не быть?” не философская проблема. В его устах это вообще не вопрос, а восклицание, имеющее вполне житейскую ин-

---

<sup>1</sup> Написание строфы сохранено.



тонацию: как быть? Как бороться с Клавдием и окружающим его растленным миром?»<sup>1</sup>

«“Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути”. Я думаю, что в этих строчках просто и есть ключ к трактовке ... роли Гамлета. Потому что мы решили, что этот Гамлет – не человек, который открывает себе мир каждый раз... а – человек, который... знает, что с ним произойдет. <...>...он знает, что если он совершит преступление перед гуманизмом, а именно – убийство, то он и сам должен погибнуть»<sup>2</sup>.

«...на репетициях “Гамлета” один из моих друзей сказал: “Когда Высоцкий кричит: “Быть или не быть!!!?” – я внутренне сопротивляюсь, потому что мне кажется, что он-то про себя все давно знает и давно решил, что быть. Этот вопрос не для него»<sup>3</sup>.

«Всеведущему, заранее ко всему готовому Гамлету не слишком нужна “мышеловка”. Представление заезжих актеров перед Клавдием: к чему проверять виновность короля, когда и без того Гамлету все ясно»<sup>4</sup>.

**Реплика Ю. П. Любимова**

Монолог Гамлета говорит о другом. Вот послушайте:

**Из сценария спектакля:**

Но может статься,  
Тот дух был дьявол. Дьявол мог принять  
Любимый образ. Может быть, лукавый  
Расчел, как я устал и удручен,  
И пользуется этим мне на гибель.  
Нужны улики поверней моих –  
Я это представленье и задумал,  
Чтоб совесть короля на нем суметь  
Намеками, как на крючок, поддеть.

### *Мир «мнимых королей»*

«Гамлет» на Таганке – спектакль страшноватый и в то же время очень смешной. Комическая стихия присутствует в нем незримо. Снижающий смех возникает не только в шутовских интермедиях, но и в драматических эпизо-

<sup>1</sup> Аникст А. Трагедия: гармония, контрасты // Литературная газета. 1972. 12 января.

<sup>2</sup> Из беседы Любена Георгиева с Владимиром Высоцким для Болгарского ТВ («Московские встречи». Москва, октябрь 1975 г.).

<sup>3</sup> Иванкин А. «Быть или не быть...» // Владимир Высоцкий в кино. Кинематографические воспоминания. 1989. С. 5.

<sup>4</sup> Бартошевич А. Живая плоть трагедии // Советская культура. 1971. 14 декабря.



«Гамлет». Сцена из спектакля

дах. <...> Рядом с метафорическим образом человека-тени возникает другой метафорический образ – мнимого короля. Эльсинор на Таганке – не столько царство злодеев, сколько царство мнимых королей. Мнимые короли здесь царствуют в политике, в любви и искусстве. Пошлейший маразматик Полоный (Л. Штейнрайх) мнит себя королем афоризмов и утонченных салонных бесед. Пошлый грубиян Лаэрт (В. Иванов) кажется себе королем дуэли и парижской ночной жизни. <...> “Гамлет” Любимова – трагикомедия Эльсинора, где правят претенциозные пошляки и непервосортные премьеры. Центральные персонажи – Гертруда и Клавдий – придают комедийной ситуации серьезный смысл. Эти персонажи совсем не комичны. Актеры А. Демидова и В. Смехов играют в образе людей, которые добились в жизни всего и царствуют в ней по праву. Но поза Гертруды – иллюзия, а поза Клавдия – подделка. В. Смехов интересно трактует Клавдия как мнимого короля и как мастера блефа, который в глубине души знает себе истинную цену. <...>

Интермедия с актерами — развернутый эпизод, где комическая стихия открыто врывается на сцену и где мотив мнимых королей разыгран с большим блеском. Кривляющиеся жалкие комедианты играют коронами, изображают кровавую королевскую страсть. Их пантомима напоминает модный императорский балет. Во главе труппы — первый актер — его остро и смешно играет Б. Хмельницкий. Он бездарен, захоластен и глуп, но держит себя интеллектуалом, эстетом и международной звездой»<sup>1</sup>.

**Из сценария спектакля:**

**Гамлет.** Начинайте, господа!

**1-й актер.** Ап!

*(Играет гобой. Начинается пантомима. Входят Актер и Актриса, изображающие короля и королеву. Они проявляют нежность друг к другу. Королева обнимает короля, а он ее. Она становится на колени перед ним с изъявлениями преданности. Потом ложится в цветнике на клумбу. Видя, что он уснул, она уходит. Тогда входит отравитель, снимает с него корону, целует ее, вливает в ухо короля яд и уходит. Возвращается королева, видит, что король мертв, и знаками выражает отчаяние. Снова входит отравитель, давая понять, что разделяет его горе. Отравитель добивается благосклонности королевы. Вначале она с негодованием отвергает его любовь, но затем смягчается и отдает корону отравителю. Труппа напоминает королеве о бывшем супруге. Тогда они сталкивают его в могилу. Кланяются, уходят.)*

«В пантомиме “мышеловки” не было ни юмора, ни изящества. Здесь торжествовала площадная система веками проверенных недвусмысленных пластических знаков. Грубое зрелище для плебса. Под легкий бравурный мотивчик — на языке жадно трепещущих рук и томно изгибающихся тел — эротический танцевальный дуэт. Затем, когда пресыщенный мим-любовник засыпал, мимистка-любовница, раскачиваясь над ним подобно лиане, торопливыми жестами подзывала к себе мима-злодея. Преступление совершалось в полной тишине и безветрии: музыка смолкла, Занавес затаился. Удар в литавры — черное дело сделано. Жертва, конвульсивно содрогаясь, выпрямлялась во весь рост и после нескольких безбожно утрируемых вихляющихся движений падала с ковра в могильную яму. Мим сжимал рукой оскалившийся череп. Смерть.

Клавдий тотчас же вскакивал и быстрыми шагами мчался в кулису. Гертруда — за ним. Туда же устремлялись Розенкранц, Гильденстерн, Офелия, Полоний, — он, впрочем, уходя, успевал отрывисто приказать: “Прекратите пьесу!”»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гаевский В. Флейта Гамлета // Театральная правда: Сб. ст. Тбилиси, 1981.

<sup>2</sup> Бачелис Т. И. Гамлет-Высоцкий // Вопросы театра. 1987. № 11. С. 123–142.

**Из стенограммы обсуждения спектакля «Гамлет»  
в Главном управлении культуры исполкома Моссовета  
22 ноября 1971 года<sup>1</sup>:**

**М. М. Мирингоф** ...Поворотный пункт в трагедии и в самом спектакле — это, как известно, «Мышеловка». <...> ...театр должен добиться, чтобы увидеть, как же реагируют король и королева на спектакль «Убийство Гонзаго», и то, как за ними наблюдают Гамлет и Горацио. Здесь, у Шекспира ... показана сила воздействия искусства, как оно испытывает совесть человека: дрогнет совесть короля или не дрогнет, и как она призовет его к ответу?..

Но, к сожалению, Юрий Петрович, мы не видим потрясения короля, больше того..., он даже плохо виден, потому что когда идет пантомима, она заслоняет фигуру короля.

*«В шкуре» Гамлета*

**Из письма зрительницы<sup>2</sup>:**

*«Дорогой Юрий Петрович!*

*...после Вашего спектакля “Гамлет” мне хочется сказать Вам, что это самое большое потрясение, какое я испытала в театре за всю мою жизнь. <...> Текст, актеры, музыка, цвет, свет, грандиозный безмолвный “ведущий” – Занавес – все слито в единое неподражаемое достоверное целое. <...> Шекспир Ваш современен, как ни у кого, в том огромное значение, когда современность раздвигает свои пределы в бесконечность.*

*Новым озарением становятся у Вас (несмотря на кажущийся пессимизм) всем как будто бы давно известные истины, что великие ценности человеческого разума... вечны. Что их не забросать мусором злободневности. <...>*

*Гамлет-Высоцкий так захватывает, что перестаешь ощущать себя. Во время спектакля мне казалось, что я сама живу в шкуре Гамлета».*

«Гамлет» у Любимова. Первое же впечатление: побеленная, оштукатуренная стенка, фольварк, железные рукавицы, Шекспир, элементы его времени, его театра — ни тени “императорских оперных сцен”

Ну, а малый в черном, брэнчащий чего-то на гитаре, на которого пока особого внимания не обращают? Но и это — похоже.

Начинается так, как и начинали бродяги, комедианты. И петух кричал у него самого. И в этом вульгарном кукареканье больше Шекспира, чем в торжественных фанфарах. <...>

...и Высоцкий был Гамлетом.

Малоинтеллигентный, видимо, он и в Виттенберге не столько закончил высшее образование, сколько протащили его на троечках (как царского сына

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Архив Театра на Таганке, без даты и подписи.

по протекции). И все же Гамлет. Каждое поколение имеет такого Гамлета, какого оно заслуживает. Наше — такого. Но это был Гамлет. Тот самый — шекспировский и наш. Вернее, в какой-то части наш.

И во всем этом излишестве, помеси ораловки “под Вознесенского”, капустника (приезд бродячей труппы), “тридцати трех карточных фокусов” — чудес магии души общества был какой-то шекспировский сплав.

Мы ведь теперь все воспринимаем как-то возвышенно: народный театр, трагедия... А было как раз такое... <...>

И пришлось мне все это представление по душе — такой странный термин. Куда больше по душе, чем не только охлопковская оперная роскошь постановки (там “ворота”, здесь “занавес”), но и чем Майкл Редгрейв и Пол Скофилд.

А немецкие спектакли — очень хорошие<sup>1</sup>. И чувство меры, и единство стиля, и уровень всей труппы. Все — просто высота культуры. Но Шекспира здесь, в любимовском безобразии, было больше»<sup>2</sup>.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Я бы хотел еще раз поставить «Гамлета». Я ничего не буду менять в сценографии. Я сохраню наш огромный занавес, разделяющий сцену на две части и вдоль и поперек.

Театральный занавес, занавес судьбы, занавес, который прячет, вычеркивает, открывает жизнь и ее отнимает. Я использую также огромный железный кованый меч, вокруг которого разворачиваются игры и сражения этой трагедии. «Гамлет» — основное произведение, в котором меланхолия и неистовство, спекуляция и поступки сливаются, чтобы дать рождение миру такой ярости, какой нет в произведениях Шекспира.

#### **«А зори здесь тихие...»<sup>3</sup>**

«По-разному можно будить память человеческую. Она ведь не проходит, она существует. Но здесь у меня такое ощущение, что происходит со мной лично, когда я в первый раз смотрю спектакль, у меня грохот потревоженной памяти».

*Б. Васильев, автор повести «А зори здесь тихие...»*

«В одном из номеров журнала “Юность” за 1969 год была опубликована повесть Бориса Васильева “А зори здесь тихие...” Она рассказала о том, как в

<sup>1</sup> В Веймаре в апреле 1973 г. во время «Шекспировских дней» Г. М. Козинцев видел «Гамлета» (реж. Ф. Бенневиц. Немецкий театр, Веймар).

<sup>2</sup> Козинцев Г. М. Из рабочих тетрадей. 1949–1973 // Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т. 2. С. 387–388.

<sup>3</sup> Б. Васильев «А зори здесь тихие...». Инсценировка Ю. Любимова и Б. Глаголина. Постановка Ю. Любимова. Режиссер Б. Глаголин. Художник Д. Боровский. Композитор Э. Денисов. Премьера состоялась 6 января 1971 г.

<sup>4</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...» от 26 декабря 1970 г. (Архив Театра на Таганке).

ближайшем от фронта тылу, на краю перерубленной войной железнодорожной магистрали несет службу зенитно-пулеметный отряд девушек-добровольцев; о том, как мечтали они по вечерам о будущем, встречая весну сорок второго года; как пятеро из них пошли во главе со старшиной Васковым в лес, в погоню за двумя немецкими диверсантами, да неожиданно наткнулись на шестнадцать. И как ни готов был Васков уберечь девчат, но погибли все пятеро. Остался потрясенный их гибелью старшина, помнящий, что теперь он здесь один у Родины «сын и заступник», и довел бой до конца...»<sup>1</sup>.

О замысле «Зорь» позднее рассказал сам автор, Борис Васильев: «Героинь повести “А зори здесь тихие...” я выдумал всех до одной. Хотел показать, какую страшную цену мы заплатили за победу: 1 к 5. И даже выше. Честно признаюсь, сначала героями повести были мужики. Раненые, ослабленные, недолечившиеся — они должны были в тех “тихих” местах восстанавливаться после госпиталя. Я написал уже большой кусок, но однажды поутру меня осенило: это должны быть девушки! Тогда замысел будет точнее раскрыт. Женщина не умеет воевать, не должна. Я порвал написанное и начал все заново. Главным там оказался старшина Васков. Для него армия — это родное. Фашисты не прошли, потому что нарвались на высококлассного специалиста в военном ремесле. Девочек они бы перерезали без единого выстрела. А на нем споткнулись. Мой главный герой — профессионал»<sup>2</sup>.

Итак, сразу возьмем на заметку: задача, которую сознательно ставил перед собой автор — «показать, какую страшную цену мы заплатили за победу», — была совершенно не характерна для официальной, государственной трактовки военной темы. Да, мы победили большой ценой, но... И дальше следовали самые различные возражения и оправдания, да и акценты расставлялись иначе: вопрос цены за победу, как правило, вообще не поднимался, ведь этот острый и мучительный для большинства советских семей вопрос тащил за собой целый ворох других, уже совсем неприятных вопросов, которые были для власти просто опасны.

Вопреки, а может быть, и благодаря тому, что автор повести о пяти нелепо погибших девушках летом 1942 года стремился осветить проблему с совершенно иных, «человеческих» позиций, его произведение сразу стало популярным<sup>3</sup>. И даже представители Управления культуры говорили о повести как о событии в литературной жизни: «Это очень сильное произведение, которое можно поставить наряду с такими произведениями, как “Звезда” Казакевича. Взят частный эпизод Великой Отечественной войны, мы видим только одного старшину из мужчин (которые, в общем-то, воевали, главным образом) и

<sup>1</sup> Силуанов В. «А зори здесь тихие...» // Театр. 1971. № 6. С. 7–14.

<sup>2</sup> Стародубец А. Борис Васильев: время затягивает раны (Интервью Б. Васильева) // Труд. 2005. № 80 (6 мая).

<sup>3</sup> О популярности повести свидетельствует и факт ее экранизации режиссером С. Ростоцким (1972).

остальные — девочки-фронтовички. В силу известных обстоятельств получилось так, что им пришлось выдержать очень жестокое испытание, и они выдержали его с честью». Эти слова принадлежат В. Н. Виррену<sup>1</sup>, они сказаны на обсуждении спектакля Театра на Таганке, созданного по мотивам повести Васильева<sup>2</sup>.

Желание театра обратиться к повести Васильева было встречено в Управлении культуры с одобрением: «Когда мы получили заявку от Театра драмы и комедии, — продолжает В. Н. Виррен, — у нас сомнений не было, что это очень хорошее, интересное, патриотическое произведение».

Спектакль был поставлен. В отзывах на таганские «Зори» ключевым лейтмотивом стала сила эмоционального воздействия на зрителей. Как писал В. Силюнас, «театр позаимствовал у повести самое главное — удивительную простоту подвига и самоотверженности, которую Васков и девушки проявили, сами того не сознавая, не задумываясь о собственном героизме. Но от неброской, лирико-повествовательной интонации автора театр отказался. Любовь к Родине раскрылась в спектакле с непосредственностью безудержной, идущей до конца страсти»<sup>3</sup>.

Трагедия, разыгранная на сцене, заставляла зрителей не только сопереживать героям спектакля, но и давала сильнейший эмоциональный заряд. «Когда Юрий Любимов в Театре на Таганке брался за постановку “А зори здесь тихие...”», — рассказывает Борис Васильев, — он мне сказал: “Мы должны сделать так, чтобы люди у нас не плакали, а молча ушли домой с неким эмоциональным зарядом. Дома пусть рыдают, вспоминая”. Я потом смотрел несколько спектаклей подряд. В зале не было пролито ни одной слезинки. Люди уходили потрясенные. Трагедия очищает душу через мучительные сопереживания героям»<sup>4</sup>.

Однако слезы удавалось сдерживать все-таки не всегда и не всем зрителям. Вот одно из свидетельств: «Четырнадцать лет от роду я увидел спектакль Юрия Петровича Любимова в Театре на Таганке. Он потряс меня. Я рыдал в голос! И меня не вывели только потому, что рыдали все. Это были “А зори здесь тихие...”, и никогда потом я не выходил из театра настолько ошарашенным»<sup>5</sup>.

«...я хочу сказать, что испытываю огромное ощущение гордости за причастность к этому спектаклю, за что — моя глубокая благодарность этому театру».

*Б. Васильев*<sup>6</sup>

<sup>1</sup> В. Н. Виррен — работник Управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>2</sup> Обсуждение состоялось 26 декабря 1970 г.

<sup>3</sup> Силюнас В. «А зори здесь тихие...» // Театр. 1971. № 6. С. 7–14.

<sup>4</sup> Стародубец А. Борис Васильев: время затягивает раны (Интервью Б. Васильева) // Труд. 2005. № 80 (6 мая).

<sup>5</sup> О своих юношеских впечатлениях рассказывает режиссер Кирилл Серебренников. <http://kira.popular.ru/theater/>

<sup>6</sup> Васильев Б. Стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...». 26 декабря 1970 г. (Архив Театра на Таганке).

\* \* \*

Что же вызывало у зрителей такую реакцию? Мы этого не поймем, пока не попытаемся представить себе основные моменты спектакля.

«Спектакль “А зори здесь тихие...” начинается прямо в фойе. Навстречу нарядной публике, спешащей в зал, вдруг, как бы из прошлого, выходит человек в потертой гимнастерке. Шум оживленных голосов пронзает сирена. Ее звук больно отзывается в сердце. Тревога!»<sup>1</sup>

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

На пустой сцене стоит почти в натуральную величину дощатый кузов грузовика военных лет с номером на борту: “ИХ 16-06”. Это единственная декорация художника театра Давида Боровского»<sup>2</sup>.

«...станут в нем [в грузовике] на колени одетые в армейскую форму девушки, помашет им рукой майор, послышится чихание мотора, откинутся все вместе – значит, поехали... Разберут кузов, подвесьт доски одним концом на тросы, полуприподнимут, зашевелият они мерно вверх-вниз – и вот перед нами уже топь, страшная, колышущаяся, живая...»<sup>3</sup>.

«Сценические метафоры следуют одна за другой; и в одно мгновение площадку грузовика превращается то в огневую точку – пламенем вспыхивают жерла зениток, то в солнечную полянку, а то и в походную баню – кузов грузовика приподнят, видны только обнаженные руки и ноги девушек, слышен плеск воды и громкий заразительный хохот... Зритель за час вволю насмотрится таких контрастных эпизодов и научится отгадывать по деталям и ритму реальную картину действия»<sup>4</sup>.

«Чтобы увидеть все это, вовсе не приходится напрягать воображение, скорее его пришлось бы напрячь, чтобы представить, что перед нами всего-навсего доски. Это не просто удачное режиссерское “решение” – это поэтическое видение мира, обладающее своей метафорической природой. Любимов не скрывает того, что его искусство зиждется на притворстве. Наоборот, он решительно обнажает это.

Спектаклю свойственна подчеркнутая условность. Однако в “Зорях” режиссер не менее часто прибегает к безусловному. Прежде всего – это тела молодых девушек, жадно тянущиеся к солнцу, как все живое, чему еще предстоит расцвести в полную силу...

На скрещении обнаженной условности и обнаженного естества и вспыхивают в “Зорях” сценические метафоры. Конечно, приподнятые вверх борта кузова назвать стенами бани можно лишь весьма условно, но торчат из-под них

<sup>1</sup> Клюевская К. Вечный огонь жизни // Ленинградская правда. 1972. 22 июня.

<sup>2</sup> Гершкович А. Театр на Таганке. Солярис, 1993.

<sup>3</sup> Силуанов В. «А зори здесь тихие...» // Театр. 1971. № 6. С. 7–14.

<sup>4</sup> Бояджиев Г. Душа театра. М., 1974. С. 354–360.





«А зори здесь тихие...» Слева направо: Л. Бойко, О. Гулынская, Е. Граббе, З. Пильнова, Л. Селютина, Т. Жукова, О. Мулина, И. Фролова, И. Кузнецова



«А зори здесь тихие...» Сцена из спектакля



«А зори здесь тихие...» Слева направо: Е. Корнилова, В. Радунская, Т. Жукова, Н. Шацкая, Н. Сайко

голые ноги, мелькают над ними веники да голые плечи — и вот уже образ бани вольно или невольно возникает перед зрителями.

В “Зорях” едва ли не в каждом эпизоде есть какая-нибудь физически достоверная деталь, которая бросается в глаза и создает впечатление непреложности сценического бытия: расчесывает густые волосы Женя Комелькова, бредет в засаде Васков — и возникает своеобразный контрапункт всамделишного и театрального.

Так, к примеру, в эпизоде воздушного боя крутит старшина ручку настоящей сирены, и тут же вступает в свои права способность к преобразению: театральные “пистолеты” становятся шарящими в небе прожекторами, а мигающие фонари — стреляющими зенитными пулеметами. Луч “пистолета”-прожектора соскальзывает прямо в зал, слепит зрителей, а когда, рванувшись к потолку, выхватывает из темноты крутящиеся лопасти вентилятора, они начинают казаться пропеллером низко летящего самолета. Линия рампы уничтожается, спектакль черпает силу в слитности сцены и зала, в полной их взаимности»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Силуанов В. «А зори здесь тихие...» // Театр. 1971. № 6. С. 7–14.

**«С. М. Бардин.** Здесь кто-то сказал, что это театр условный. Тут есть и условность, и есть Станиславский. Здесь есть только настоящая правда...»<sup>1</sup>

«Стремительно, безостановочно сменяются кадры, и лентой течет жизнь — боевая и обычная, страшная и веселая»<sup>2</sup>.

«Чтобы немцы повернули и прошли бы стороной, Женя Комелькова решит изобразить перед фрицами картину мирной жизни, и, лихорадочно срывая с себя одежду, побежит она загорать и купаться, затянув во весь голос “Катюшу”. Замелькает среди деревьев ее стройная фигура, и слова песни заживут новой, преображенной жизнью:

Выходила на берег Катюша,  
На высокий на берег крутой... <...>

Скроется за досками-деревьями Женя, и будут они меняться местами в такт, как в танце, словно девушка затеяла отчаянный хоровод со смертью...»<sup>3</sup>

**Л. Шиляева:** «...очень дороги и особенно удались театру аккорды, где звучат темы мирной жизни. В этом отношении мне понравилась сцена матери и отца Гурвич, сцена Риты и ее мужа».

**В. Д. Трубин:** «Вначале спектакль загружен бытовыми сценами. Я понимаю назначение этих сцен — показать быт, как из этих простых, неустроенных девчонок вырастают герои, но это что-то перегружено. И повторяемость одного и того же приема, обыгрывание того, что это женщины, — этого слишком много, это можно было бы безболезненно сократить, и это пошло бы на пользу спектаклю».

*(Стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...».  
26 декабря 1970 г.).*

«Режиссер дает почувствовать, что темп этого, идущего без единого антракта спектакля, — это темп нестерпимо-сжатой, жгуче-укороченной жизни. Но он дает нам почувствовать и вкус к ней, будто в пекле войны пахнуло на нас освежающим покоем лесного кордона, в котором жила Лиза Бричкина, будто окунулись мы после свинцовой купели в уютное тепло минской квартиры дружной семьи Гурвичей... Но война опять заглушает отголоски мира, и мы вновь впитываем судьбы девушек с лихорадочной стремительностью, взахлеб, понимая, что через мгновение они оборвутся и только в нашей памяти уже останутся»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...». 26 декабря 1970 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> *Бояджиев Г.* Душа театра. М., 1974. С. 354–360.

<sup>3</sup> *Силюнас В.* «А зори здесь тихие...» // Театр. 1971. № 6. С. 7–14.

<sup>4</sup> Там же.

**«Л. Шилева.** Несмотря на то, что театр абсолютно уходит в сторону от реалистических декораций, воспринимается и лесная красота, и тишина мирного леса, и это звучит особенно жизнеутверждающе, а тем более что эта атмосфера все время присутствует здесь же, рядом с выстрелами, рядом со смертью».

«Спектакль тонально сламывается под резкий звук надорванной струны. В наступившей мгле с колосников сцены спрыгивают устрашающие фигуры гитлеровцев. В один миг кузов грузовика разобран, и доски, повиснув на тросах, покачиваются, как деревья, по ним ползают солнечные блики, будто через листву пробивающийся свет. Раздаются приглушенные голоса птиц, и в нашем воображении рождается реальное ощущение зарослей леса. И сотворила этот образ (по воле режиссера и художника) наша фантазия – из досок грузовика!

...Сквозь лес движутся черные фигуры фашистов. Но вот раздается резкий, надрывный звук, доски повернуты, из-за них выходят с автоматами наперевес старшина и девушки. Кажется, что лес огромен, и с двух его сторон шагают противники... Эффект пространства рождает простейший поворот досок и наша фантазия. И то, что мы это понимаем, видим условность приема, нас по-особому радует – ведь мы творим образ сами, в своем воображении, и верим этому.

Чтоб обойти немцев, нужно пройти через болото. Это сопряжено со смертельной опасностью – один неверный шаг, и болото засосет. <...> Доски на тросах приопущены, и по этой наклонной, неустойчивой плоскости, опираясь на длинные шесты, балансируя и с трудом держась на ногах, медленно передвигаются сержант и девушки... Доносится чавкающий звук – это зловещее дыхание топи. Лучи света, прорезая темноту, выхватывают то одну, то другую неустойчивую фигуру... Но переход прошел благополучно. И мы вздохнули с облегчением... <...>

Режиссеру нужна была эта игра не только для расширения пространства действия и для показа трудности пути, тут был ход еще и к сильнейшему драматическому моменту действия. Одна из зенитчиц, крестьянка Лизавета, выполняя приказ командира, должна была ночью пробраться через болото обратно в лагерь, за помощью. Наклонная доска скользила под ногами, девушка изо всех сил работала шестом, болото страшно шипело, урчало, доска поднималась все выше, и Лиза с криком рухнула вниз. На миг над доской появились ее две руки. Выхваченные лучом из мрака, они медленно погружались во мглу. Страшный крик, тишина... И полный свет. Вертикальная доска повернута, и перед нами Лизавета – босая, в рубахе, стоя наверху лестницы, точно у себя в избе, слушает отрывки фраз из беседы отца и того проезжего человека, который, кажется, первый задел ее сердце; именно о нем она только что рассказывала старшине Васкову... Лиза повторяет эти слова, и вмиг – снова темень, снова выхваченные светом скользящие вниз ладони, душераздирающий крик. И

мертвая тишина. Значит, перед нами был вспыхнувший, как блеск молнии, последний миг жизни девушки, ее предсмертное видение однажды пережитого счастья...

Умрут они все, падут, выполняя свой долг.

«Пастернак называл метафоры “мгновенными и сразу понятными озарениями” Спектакли Театра на Таганке фрагментарны: взрыв не может длиться долго. Вспыхивают и гаснут эпизоды-озарения, словно мы читаем четверостишья, напечатанные ослепительными буквами на черной бумаге»<sup>1</sup>

*В. Силлонас.*

Напряжение действия нарастает. Только двоих фрицев одолели наши. А девушки гибнут одна за другой. И у каждой предсмертная мысль, воспоминание, ее трагическое прощание с жизнью, ее последний световой луч...

Незабываемы эти сценические метафоры... <...> Их все не перечислить – эти трагические наплывы спектакля.

Скажу лишь о том, как была убита самая маленькая из девчонок, Четвертак – сиротка из приюта. Удар здорового черного фрица был страшный – доска, к которой прижалось трепещущее тельце, бешено завертелась. Девушку смерть захлестнула, как в злом смерче. И вновь во вспышке магния перед нами – маленькая девочка из приюта, убийца сам напяливает на нее ночную рубашку, другой всовывает ей горящую свечу: это Четвертак вспомнила в смертный миг, как пугала однажды подружек ночью, – а сейчас она, эта девчушка, почему-то радуется, что-то веселое бормочет... И снова крик, мрак и смерть»<sup>2</sup>.

Свеча в эпизоде воспоминания погибающей Гали Четвертак вызвала недоумение у начальства. Видимо, боялись возможности церковных аналогий. За объяснениями этой сцены к Любимову обратился участник дискуссии В. Н. Виррен:

**В. Н. Виррен.** Не очень мне понятно, когда Лиза<sup>3</sup> со свечкою: такое ее решение нужно ли?

**Ю. П. Любимов.** Это чердак<sup>4</sup>.

«Режиссер расширяет время действия, открывает перспективу на всю жизнь своих героинь. И в этом своем поэтическом творчестве он делает зрителей соавторами. Поразительно, что, участвуя в “сочинении” этих трагических картин, мы не только не охлаждаем свое чувство, а, напротив, испы-

<sup>1</sup> Силлонас В. «А зори здесь тихие...» // Театр. 1971. № 6. С. 7–14.

<sup>2</sup> Бояджиев Г. Душа театра. М., 1974. С. 354–360.

<sup>3</sup> В. Н. Виррен путает Галю Четвертак и Лизу Бричкину и по ошибке называет Галю Лизой.

<sup>4</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...». 26 декабря 1970 г. (Архив Театра на Таганке).



«А зори здесь тихие...» Сцена из спектакля

тываем от одновременности сопереживания и сотворчества огромное и все нарастающее волнение.

И, отвечая этой распирающей нашу грудь трагической эмоции, режиссер, чтобы дать выход нашему чувству, резко останавливает действие. Он выводит на сцену всех пятерых героинь (и ранее погибших – тоже), и девушки скорбно, сдержанно поют нечто подобное реквиему по только что убитой подруге, поют о самих себе. И действие переходит в величественный эпический план...»<sup>1</sup>

«Эти пять народных песен играют в спектакле роль совершенно особую. Это пять отпеваний, в которых принимают участие погибшие. Погибнет Женя Комелькова – и Соня Гурвич, Лиза Бричкина, Галя Четвертак, которых нет уже в живых, будут петь вместе с Васковым “Не кукуй горько, кукушка...” И звучит в этих песнях скорбная и возвышающая мощь народного плача, полная веры в то, что жизнь не заканчивается смертью. Потому так естественны в спектакле изобильные метаморфозы (доски – деревья, доски – топь, доски – укрытия), что мотив превращения имеет в нем глубинный смысл. На наших глазах быстротечность жизни превращается в незыблемость поэтического предания. Во время этих пяти эпизодов девушки словно становятся прекрасной скульптурной композицией. <...>

И оказывается, что выражение “в памятнике оживает” на театре может обрести прямой смысл. Люди, словно превращенные в камень страданием и

<sup>1</sup> Бояджиев Г. Душа театра. М., 1974. С. 354–360.

смертью, здесь поют. Звучит в “Зорях” песня – чистая, звонкая струна горя, связывающая оставшихся и ушедших. Мертвые не только поднимаются во весь рост, они возносятся песней и живут в ней. <...>

И каждый вечер, когда идут “Зори”, мы отправляемся в Театр на Таганке не хоронить девушек, а увидеть их живыми.

Время уничтожается тем, что ушедшее оказывается непреходящим, вновь и вновь оживая в искусстве спектакля и в его страсти. Эта страсть сказывается во всем: она живет в Васкове, в той его непосредственности, которую так великолепно раскрыл В. Шаповалов».

О Шаповалове, исполнителе роли Васкова, режиссер Андрей Гончаров писал: «Тут иголки нельзя просунуть между артистом и образом. Я забыл, что нахожусь в театре»<sup>1</sup>.

«Страшно слышать дыхание этого человека, оно клоочет рыданием. Васков поднимается во весь свой рост и испуленно, грозно крича, бросается в палатку (конусом сгруппированные доски), на фрицев и выпускает в них всю обойму автомата... Он победил, но какой бесконечно дорогой ценой! Солдат, мужчина, победивший ценой гибели пятерых девичьих жизней. Васков уходит со сцены, и плечи его сотрясает беззвучный плач.

На сцене мертвая тишина, и ни души. Зал, затаив дыхание, ждет: что-то еще будет? Это не конец действию, слишком много заложено в этот спектакль духовной энергии, человеческого добра и гнева, высокого лиризма и благородной патетики, чтоб он оборвался жестокой очередью автомата и заглушенным рыданием солдата-бойца... Обязательно что-то еще должно произойти и перевести трагическое сопереживание в сотворчество, уже в самой своей природе таящее радость...

И на сцене происходит совсем неожиданное: доски оттягиваются тросами и повисают каждая на своем месте... Сейчас они ярко подсвечены, и на них отчетливо видны глубоко нацарапанные отметины: это Васков помечал ножом на стволах деревьев места гибели своих бойцов, своих подруг, своих дочерей...

Доски висят, слабо покачиваясь, раздаются наивные, трогательные звуки “Прифронтового вальса”, одной из самых любимых песен военных лет.

И вот оно – неожиданное и ожидаемое. Доски начинают медленно, плавно кружиться. Музыка играет все громче и громче, а доски кружатся, кружатся, кружатся... И душу нашу теперь распирает светлое волнующее чувство. Откуда оно? От радости творчества, нашего творчества: кружатся, танцуют победительницы»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гончаров А. Режиссерские тетради. М., 1980. С. 328–329.

<sup>2</sup> Бояджиев Г. Душа театра. М., 1974. С. 354–360.



«А зори здесь тихие...» Старшина Васков — В. Шаповалов

«Пыл жизни... становится еще одной метафорой, встречающей выходящих в фойе после спектакля зрителей пятью пламенеющими в патронных гильзах светильниками, поднимающимися вверх по лестничным ступеням»<sup>1</sup>.

**«Г. А. Иванов»<sup>2</sup>.** Мне нравится, — наверное, это и будет в спектакле, — сирена тревоги на начало, приглашающая зрителей, и при выходе — пять вечных огней; только я думаю, что надо будет на этот случай снимать надпись “Буфет”. Эти огни — это очень хорошо, они будут провожать зрителя, это то, чем прощается спектакль со зрителем, но это тоже нужно предусмотреть»<sup>3</sup>.

\* \* \*

Стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...» от 26 декабря 1970 года свидетельствует о том, что на этот раз работа театра была принята с одобрением. Выступающие отмечали интересные оригинальные находки художника и режиссера спектакля, выразительную игру актеров, важность затронутой темы.

<sup>1</sup> Симонас В. «А зори здесь тихие...» // Театр. 1971. № 6. С. 7–14.

<sup>2</sup> Георгий Александрович Иванов. Начинал как актер Театра им. Евг. Вахтангова. Позднее стал первым секретарем райкома партии Свердловского района г. Москвы, занимал высокую должность на телевидении. Затем работал на следующих должностях: начальник Управления театров Министерства культуры СССР, директор Большого театра, заместитель министра культуры СССР.

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...». 26 декабря 1970 г. (Архив Театра на Таганке).



«Спектакль, мне кажется, очень волнующий, спектакль патриотический, спектакль о тех людях, таких внешне не героических, но людях, благодаря которым советский народ остался победителем после этой страшной войны.

Надо, наверное, начинать с главного исполнителя, с артиста Шаповалова, которого я вижу в центральной роли уже во второй раз<sup>1</sup>, и я вижу, как этот актер очень вырос и становится крупным, большим артистом. Меня он чрезвычайно взволновал, взволновала его правда, его достоверность, и вот эта его большая человеческая правда перекидывается через рампу и передается зрителю», — такими словами открывала обсуждение Г. Н. Малькова.

«Я присутствовал на спектакле, который для меня прозвучал как сильная поэма, — присоединился к положительной оценке спектакля С. М. Бардин<sup>2</sup>, — ...этот спектакль говорит о том, почему советский народ выиграл войну, о том большом необыкновенно высоком духе советского человека, о той необыкновенной жертвенности советских людей; и правильно горит в этом театре огонь девушкам и старшине».

Однако далеко не все участники обсуждения были готовы к той глубине эмоционального сопереживания, которой требовал от зрителя спектакль. И даже оценив яркость, художественность, метафоричность театрального действия, они как будто спохватывались, выражали опасения — дескать, произведение Любимова не отвечает требованиям достоверности, не все сцены и не все сюжетные ходы понятны зрителю. Воспитанные в духе соцреализма, чиновники хотели видеть в спектакле не произведение искусства со своими законами, а правдивый рассказ об одном из эпизодов войны.

Все происходящее на сцене «примеряли» к реальности. Любые «несовпадения» становились поводом для критики. Например, вызвал недоумение выбор артиста, играющего майора. «...хотя он здорово играет, но играет не то, что нужно, — отмечал В. Н. Виррен. — Он излишне шаржирован, он, кстати говоря, очень молод. Когда война начиналась, в этом чине были люди уже постарше. Не знаю, как решать, но этот образ у меня не воспринят, он окарикатурен»<sup>3</sup>.

Единственное замечание Л. Шиляевой также основывалось на представлении о том, что все должно быть правдоподобно и логически объяснено. «В финале для меня не прозвучала достаточно убедительно сцена, когда один

---

<sup>1</sup> На самом деле до старшины Васкова Виталий Шаповалов сыграл две большие роли: Пугачева в спектакле «Пугачев» (1967) и Рыбина в спектакле «Мать» (1969).

<sup>2</sup> Степан Михайлович Бардин — участник Великой Отечественной войны, автор книги воспоминаний «И штатские надели шинели», в которой рассказывается о Второй дивизии народного ополчения, сформированной из добровольцев. На момент обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...» С. М. Бардин работал в Госкомитете Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.

<sup>3</sup> Майора играл Иван Бортник. В 1970 году, когда репетировался спектакль «А зори здесь тихие...», актеру шел 32-й год.

герой разгоняет немцев, довольно большую группу немцев, — говорила она. — Это немножко игрушечно». В. Д. Трубин, возражавший Шиляевой, свои аргументы тоже связывал с достоверностью. Шиляева не верит, что Васков один мог справиться с оравой немцев, а Трубин верит:

«...Очень просто: старшина говорит, что это прошел мужчина, у которого ботинки 44-го размера...<sup>1</sup> ...он им противопоставляет не только свою волю, свою любовь к природе, но и свою природную смекалку; он знает природу, он ходил на медведя, и именно поэтому веришь, что этот человек побеждает в поединке».

Придирки выступавших могли касаться таких мелочей, как «неправильный» цвет звездочек на пилотках у девушек, или иных деталей:

**«В. Н. Виррен.** ...Некоторые замечания более частные. ...одна девушка забыла надеть вещмешок...

**Ю. П. Любимов.** Забыла...

**В. Н. Виррен.** У всех треугольнички зеленым цветом покрыты — звезды красные...

**Ю. П. Любимов.** Забыли покрасить».

Впрочем, не остались незамеченными и более существенные «неясности». Например, И. С. Петров недоумевал, как девушки могли покинуть зенитные установки, да и что они защищали в лесу:

«Девушки полуобученные и старшина бросаются против немецкого десанта. <...> Кто был во время войны, прекрасно знает... неизвестно — по какому пути прошел этот десант, возникает недоверие, и это снимает всю драматургию спектакля, пьесы. <...>

Из текста ясно, что там две зенитные установки. Значит, они [девушки] их охраняют. Это не просто село в лесу. Что же они там охраняют? Склад, штаб, поисковые соединения, дорожку? Непонятно...

Кроме того, так же хорошо известно, как охранялись дороги во время войны. И то, что немцы идут к дороге, а эти пять человек ушли от связи, бросив зенитную установку в лесу, — все это вызывает недоумение...»

Но самым поразительным и самым непривычным стала для министерских зрителей чистая трагическая интонация спектакля. Историю о гибели пятых молоденьких девушек театр трактовал не как необходимое геройство, а как нелепую мученическую смерть. Поэтому и появлялся в спектакле образ распятых на щитах девушек — у чиновников он вызывал раздражение:

---

<sup>1</sup> Старшина Васков и девушки определяют маршрут немецких десантников по их следам.

**«В. Н. Виррен.** ...это подчеркивание излишне — после каждой гибели все, словно мученики, они подняты на щиты... Это нарочито углубленная трагедия — этот прием, когда они после каждой гибели, как мученики, распяты.

И в финале, когда идет очень хороший вальс “На сопках Маньчжурии”... Но хотелось бы другого продолжения, а не этих факелов.

Повесть иначе кончается. Вы все знаете, что там в финале старшина и ребенок этой девушки. Здесь идет реквием. Какой-то перехлест в этом отношении...»

«Перехлестом» Виррен, по-видимому, называл «чрезмерную» скорбь театра по молодым унесенным жизням, излишнюю серьезность спектакля, неожиданное отсутствие мажорности в рассказе о подвиге.

Конечно, еще Борис Васильев писал о своей повести: «Хотел показать, какую страшную цену мы заплатили за победу: 1 к 5». Но оказалось, что театральное прочтение его книги многократно усиливало воздействие этого замысла, теперь уже не на читателей, а на зрителей. Это пугало чиновников. Ю. Н. Прибегин, например, советовал «проработать по линии... усиления и подчеркивания мажорной, оптимистической ноты спектакля. Спектакль в целом довольно темен в свете, — говорил он, — очень светлых картин нет, и это еще раз подчеркивает элемент нагнетания, нагнетания, нагнетания и нагнетания. Мне думается, что и в этом где-то нужно поискать меру».

Не устраивал чиновников и финал, ведь он не вызывал у зрителя оптимизма, не объяснял, ради чего погибли девушки. В. Н. Виррен обращал внимание на то, что в заключительной части спектакля, в отличие от повести, ничего не говорится о ребенке, который как бы оправдывает принесенные жертвы.

Действительно, в повести Б. Васильева Рита Осянина просит Васкова позаботиться о своем сыне Алике. И через много лет после ее гибели на место трагедии приезжают капитан-ракетчик Альберт Федотыч и его приемный отец Федот Васков, приезжают, с тем чтобы установить здесь мраморную плиту.

Эту историю читатель узнает от неизвестного ему постороннего наблюдателя; с точки зрения описываемых в повести событий наблюдатель этот — человек из будущего (хотя понятно, что читатель воспринимал его как своего современника). И лес, и речку, ставших свидетелями развернувшейся бойни, этот человек видит как самый обыкновенный турист: «...мы ловим рыбешку в непыльном уголке. Правда, комары проклятые донимают, но жизнь все едино райская! <...> Тут полное безмашинье и безлюдье. Раз в неделю шлепает к нам моторка с хлебушком, а так хоть телешом весь день гуляй. К услугам туристов два шикарных озера с окунями и речка с хариусами. А уж грибов!..»

Нет, автор не осуждает этого человека — рассказчик помнит о войне и с трепетом узнает о подвигах, которые совершались в этих местах: «Здесь, оказывается, тоже воевали... Воевали, когда нас с тобой еще не было на свете», —

пишет он своему безымянному другу. Просто люди вернулись к нормальной человеческой жизни, и ради этого, как и ради сына Осяниной и многих других будущих жизней, стоило все-таки пожертвовать жизнью бойцов. Так, по-видимому, понимал эту историю В. Н. Виррен. И, надо сказать, повесть давала ему для этого основания.

Примерно так же расценивал финал повести и другой участник обсуждения, Ю. П. Прибегин. Он считал, что спектакль должен стать «*оптимистической трагедией*».

«На меня финал повести произвел впечатление гораздо большее эмоционально и смыслово, чем финал спектакля, — говорил он. — В повести старшина, ...пронес через всю войну... клятву и обещание, которые он дал одной из девушек. И для меня, например, финал повести звучит как цель его жизни: он победил фашизм, и он ради ребенка... все это сделал... В финале мы понимаем, ради чего погибли люди: они погибли ради будущего, ради детей, они погибли ради нас, и это, мне кажется, силами театра и средствами театра может принести еще более точную оптимистическую ноту в спектакль, даже, может быть, более интересную и убедительную, чем эти пять свечей, которые мы видим, выходя из театра».

Итак, театр касался самой больной темы — гибели «низачем». Нелепой, неоправданной и необъясненной смерти молодых здоровых женщин, каждая из которых могла бы стать матерью. И чиновники почувствовали это.

**Разговор старшины Васкова и Риты Осяниной после гибели Сони Гурвич:**

«— Отличница была, — сказала Осянина. — Круглая отличница — и в школе и в университете.

— Да, — сказал старшина. — Стихи читала. А про себя подумал: не это главное. А главное, что могла нарожать Соня детишек, а те бы — внуков и правнуков, а теперь не будет этой ниточки. Маленькой ниточки в бесконечной пряже человечества, перерезанной ножом...»<sup>1</sup>

**Разговор старшины Васкова и смертельно раненной Риты Осяниной:**

«— Здесь у меня болит. — Он [Васков] ткнул в грудь: — Здесь свербит, Рита. Так свербит!.. Положил ведь я вас, всех пятерых положил, а за что? За десяток фрицев?»

— Ну зачем так... Все же понятно, война...

— Пока война, понятно. А потом, когда мир будет? Будет понятно, почему вам умирать приходилось? Почему я фрицев этих дальше не пустил, почему такое решение принял? Что ответить, когда спросят: что ж это вы, мужики, мам наших от пуля защитить не могли! Что ж это вы со смертью их оженили,

---

<sup>1</sup> Из повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...».

а сами целенькие? Дорогу Кировскую берегли да Беломорский канал? Да там ведь тоже, поди, охрана, — там ведь людишек куда больше, чем пятеро девчат да старшина с наганом!»<sup>1</sup>

Открытый финал спектакля оставлял возможность для самых разных толкований, чего, конечно, с точки зрения комиссии, допускать было нельзя. «...но если этот финал просматривается, то хотелось бы, чтобы он еще что-то прояснял и что-то пояснял», — выражал пожелания В. Д. Трубин. Если смерть, то во имя чего-то, а значит, подавай на сцену ребенка. Если послали необученных девчат против вооруженных до зубов диверсантов, то по каким-то серьезным причинам: не было другого выхода, не нашлось никого из солдат-мужчин... И, наконец, самое главное: необходимо было во что бы то ни стало оправдать командование, по крайней мере майора. На эту тему очень откровенно рассуждал И. С. Петров:

**«И.С. Петров.** ...Мне показалось, что сейчас где-то возникает и тема жертвенности. Почему? Возможно, были ошибки, были глупые командиры, были люди, которые, не думая, давали распоряжения, но для того, чтобы послать пять мало обученных девушек в лес, майору надо было быть совершенно круглым идиотом. Может быть, есть смысл где-то найти такие слова, что у него нет другого выхода, под рукой нет других солдат. Тогда поход этих девушек будет оправдан.

**Б. Л. Васильев.** Там два немца высадились.

**И. С. Петров.** Это старшина может думать, что два немца высадились, а майор, который должен связаться со штабом, где есть разведотдел, прекрасно знает, что двух десантников в такой тыл не перебросят. <...>

Поэтому возникает вопрос, прав или не прав был майор, послав этих девушек, хотя майор должен быть человеком опытным.

Здесь, видимо, можно найти ход оправдывающий приказ... майора, — именно то, что у него нет больше людей. Какое-то событие, куда-то ушли другие солдаты, и у него нет выхода, потому он дает такое распоряжение».

После разговора Васкова с Соней Гурвич об ее оставшихся в Минске и потому, скорее всего, погибших родителях:

«Полоснуло Васкова по сердцу от вздоха этого. Ах, заморыш ты воробьиный, по силам ли горе на горбу-то у тебя? Матюкнуться бы сейчас в полную возможность, покрыть бы войну эту в двадцать девять накатов с переборами. Да заодно и майора того, что девчат в погоню отрядил, прополоскать бы в щёлке»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Из повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...».

<sup>2</sup> Там же.

Мнение Петрова и Виррена встретило сопротивление. Воспринимать спектакль как произведение искусства призывал еще один участник обсуждения – Назаров<sup>1</sup>:

«Мне бы хотелось немножко — не то чтобы поспорить... Вот здесь говорили: почему послали пятерых? В тексте это есть. Майору сразу сообщают, принимаются какие-то меры, и, в конце концов, как мне кажется (это мое личное мнение), искусство, автор пьесы имеют право пренебречь точными вещами. Я не принимал этот спектакль как спектакль об ответственности майора, который послал их на смерть. Это спектакль о другом ... Ведь мы с е г о д н я создаем такие памятники. И ясно, что это чуть-чуть театрально».

И все же ключевым в оценке спектакля комиссией оставался принцип правдоподобия. Даже если те или иные моменты постановки казались чиновникам крамольными с точки зрения идеологии, в своих замечаниях они исходили из того, что та или иная деталь не присутствует в тексте повести, не соответствует данному историческому моменту и т. д. Так, Г. А. Иванов, выражая свое удивление по поводу стихотворения Блока «Рожденные в года глухие...», которое читала Соня Гурвич, приводил два аргумента: стихотворения нет в повести, кроме того, Блок писал о совершенно ином историческом периоде.

Г. А. Иванов ошибался. В повести, как и в спектакле, Соня Гурвич читала стихотворение Блока. Конечно, это была важная деталь — она характеризовала образованную Соню. Однако не менее важным для Б. Васильева оказалось и содержание стихотворения, поэтому, возражая Г. А. Иванову, автор повести не остановился на самом факте чтения Соней стихов, но и привел строки Блока:

«Солнце давно уже село, но было светло, словно перед рассветом, и боец Гурвич читала за своим камнем книжку. Бубнила нараспев, точно молитву, и Федот Евграфыч послушал, прежде чем подойти:

Рожденные в года глухие  
Пути не помнят своего.  
Мы — дети страшных лет России —  
Забуть не в силах ничего.  
Испепеляющие годы!  
Безумья ль в вас, надежды ль весть?  
От дней войны, от дней свободы  
Кровавый ответ в лицах есть...

---

<sup>1</sup> Владимир Александрович Назаров (1922–2001) — кинорежиссер; в 1968 году снял фильм «Хозяин тайги» по сценарию Бориса Можая; в фильме снимались Валерий Золотухин (главная роль) и Владимир Высоцкий.

— Кому читаешь-то? — спросил он, подойдя. Переводчица смутилась (все ж таки наблюдать приказано, наблюдать!), отложила книжку, хотела встать. Старшина махнул рукой.

— Кому, спрашиваю, читаешь?

— Никому. Себе.

— А чего же в голос?

— Так ведь стихи.

— А-а... — Васков не понял. Взял книжку — тонюсенькая, что наставление по гранатомету, — полистал. — Глаза портишь»<sup>1</sup>.

Если чиновники понимали требование правдоподобия буквально, то Борис Васильев, который тоже участвовал в обсуждении спектакля, говорил об «эмоциональной правде» спектакля. Автор повести подчеркивал, что стихи Блока не случайны:

«Очень любопытные со мной происходят вещи, — я в этом спектакле вижу документ. Эмоциональная насыщенность спектакля стала для меня правдой. Эта эмоциональная правда искусства переклестнула через рампу и влилась в зрительный зал, и у меня твердое убеждение, что этому спектаклю люди будут верить, как документу. Это тоже очень и очень дорого.

...правда эмоциональная, правда актерской игры очень важна, потому что она доносит до любого зрителя... ощущение тех, в общем, страшных лет России... В повести Соня Гурвич читает именно эти стихи Блока, здесь нет ничего нового»<sup>2</sup>.

Почти на всех обсуждениях спектаклей Театра на Таганке чиновники вдруг начинали критиковать какую-то мелочь, и их возражения невозможно было понять или объяснить. Так случилось и с «Зорями». «Гостей» удивило, что в конце постановки, когда Васков уже удалялся со сцены, вдруг начинал звучать вальс «На сопках Маньчжурии». Нет, против вальса вообще они не возражали, но конкретно этот — не устраивал:

«Мне очень нравится музыкальное решение спектакля, — говорил Г. А. Иванов. — Здесь много народных песен, которые пелись, поются и будут исполняться, но я думаю, что вальс “На сопках Маньчжурии” — это не народная песня. Она написана по определенному поводу — после разгрома русской армии в русско-японскую войну под Мукденом, написала этот текст Т. Л. Щепкина-Куперник, и он был пропущен цензурой, и тенор Касторский его исполнил, и потом исполнял Вертинский, но этот вальс не из этого спектакля и не

---

<sup>1</sup> Из повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...».

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «А зори здесь тихие...». 26 декабря 1970 г. (Архив Театра на Таганке).

для этого спектакля. Это то, что сейчас очень занижает весь финал. Я считаю, что это тоже случайность, это неточно найденная деталь, которую, оказывается, надо отрабатывать, еще раз подумать».

Вальс «На сопках Маньчжурии» был написан армейским композитором и капельмейстером Ильей Алексеевичем Шатровым в память о погибших товарищах в боях под Мукденом и Ляояном летом 1904 года. Позднее на музыку Шатрова создавались самые разные тексты. Русско-японская война была проиграна, и было непонятно, во имя чего погибли русские солдаты. Пессимистический настрой передают дореволюционные варианты слов к вальсу. Например такие:

Белеют кресты  
Далеких героев прекрасных.  
И прошлого тени кружатся вокруг,  
Твердят нам о жертвах напрасных.

И только в более поздних стихах, написанных на эту музыку, появилась совершенно иная, жизнеутверждающая интонация. Например, советский поэт А. Машистов предлагал такие слова:

Пусть погибли вы в боях с врагами,  
Подвиг ваш к борьбе нас зовет,  
Кровью народной омытое знамя  
Мы понесем вперед.

Васильев и Любимов пытались отстоять вальс:

**«Б. Васильев.** Да, вальс “На сопках Маньчжурии” родился не в народе, а слова были написаны Щепкиной-Куперник, а музыка написана композитором, но мне кажется, что эта песня стала народной.

**Ю. П. Любимов.** Козловский ее пел в войну.

**Б. Васильев.** И поэтому мне не представляется необходимым его менять, это национальный русский вальс, и русское звучание в этом вальсе, наоборот, мне представляется очень важным».

«Дело о вальсе» «закрыл» Н. К. Сапетов. Он же предложил неожиданную трактовку финала спектакля:

«Вы, мне кажется, ошибаетесь, когда спектакль кончается вальсом “На сопках Маньчжурии”, потому что вальс “На сопках Маньчжурии” — это вальс жертвенности, вальс разгромленной армии, по которой горюет народ. А вся сила этого спектакля в том, чтобы мы ушли не с поникшей головой, а помнили: да, люди погибли, и поэтому держите, люди, порох сухим. Видимо, замечание, Юрий Петрович, относительно вальса “На сопках Маньчжурии” — правильно...».



Вальс пришлось заменить.

Завершая разговор, Сапетов (он вел обсуждение и потому формально имел право решающего голоса) ловко приписал Б. Васильеву то, что автор повести никак не мог иметь в виду: «Мне очень понравилось выступление автора, — говорил Сапетов, — понравилось потому, что представление о том, что это спектакль о жертвенности, — это неверно. Спектакль не о жертвенности. Мы победили не потому, что мы занимались самопожертвованием, — мы не люди, которые делают хакакири, а победили именно из-за того, о чем здесь говорил автор: прежде всего, силою и мощью нашей страны, силою и мощью советского духа, который был воспитан в совершенно другом качестве, чем это было у немцев».

Резко раскритиковал Сапетов и определение спектакля как «антивоенной поэмы» (это словосочетание несколько раз звучало во время обсуждения). Вот как отозвался он о пацифистских мотивах спектакля:

«Здесь неправильно сказано: хорошо, что здесь выкинута антивоенная тема. Нам не нужна антивоенная тема, но в памяти — грохот: мне захотелось взять оружие в руки и пойти против тех, кто посягнет на нашу родину. Антивоенная тема — это не наша тема. Да, мы против войны — и мы поддерживаем войну во Вьетнаме, войну вьетнамцев за их родину. Мы поддерживаем войну арабов против израильских экстремистов. Но здесь не антивоенная тема, а тема памяти; грохот, который должен напомнить, что 25 лет назад была война и что война идет кругом, во всем мире».

Вот так, в духе агрессивной советской идеологии, и закончил Сапетов свою речь. И получилось, что хотя спектакль и против войны, но он не против войны, — такая вот казуистика.

## Глава вторая

### Репертуар

«Театрам идей приходится сегодня самим создавать для себя свою драматургию... и очевидно, что Ю. Любимову и Н. Акимову<sup>1</sup> придется еще долго работать, пока не появится тот репертуар, который им нужен. ...в наш театр приходит режиссер-драматург».

*Г. Митин<sup>2</sup>*

### Театральная афиша 1964 года

В сентябре 1965 года журнал «Театр»<sup>3</sup> опубликовал справку о репертуаре советских театров в 1964 году. Что выяснилось? 2966 раз в 89 театрах страны прошли спектакли по роману Александра Андреева «Рассудите нас, люди!»; 2131 спектакль в 48 театрах — по пьесе Анатолия Софронова «Судьба-индейка»; 1841 раз в 73 театрах — спектакли по пьесе Виктора Розова «В день свадьбы»; 1395 спектаклей в 41 театре — по роману Юлиана Семенова «Петровка, 38». Отмечалось также, что классика ставилась значительно меньше, чем пьесы современных авторов: на первом месте оказался Максим Горький — его «Егор Булычев» за год прошел 156 раз в 12 театрах. Пьесы Чехова зритель всей страны в 1964 году мог увидеть меньше ста раз...

Казалось, что за двадцать лет, отделявших 1965 год от 1946-го — года появления партийного постановления «О репертуаре драматических театров»,

---

<sup>1</sup> Николай Павлович Акимов (1901–1968) — руководитель Ленинградского театра комедии. Поставил оригинальные композиции по произведениям А. П. Чехова «Пестрые рассказы» (1960) и поэме Д. Г. Байрона «Дон Жуан» (1963).

<sup>2</sup> Митин Г. «Помоги себе сам!» // Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 12.

<sup>3</sup> Театр. 1965. № 9. С.10.

мало что изменилось. Тогда, в 1946-м, партия потребовала ставить пьесы советских авторов на современные темы, а не «буржуазных зарубежных драматургов». Так до сих пор и ставили схематичные, приправленные коммунистической идеологией вещицы, наподобие романа Андреева.

И все же к началу шестидесятых зрителю уже было знакомо творчество А. Арбузова, В. Розова, А. Володина, Л. Зорина. Пьесы этих авторов подвергались цензурной правке; произведения М. Рошина, начавшего писать в эти же годы, были поставлены только в восьмидесятые. Современная зарубежная драматургия до советского зрителя доходила в очень малых объемах.

Для того чтобы представить себе, как формировался репертуар каждого – или почти каждого – советского театра, достаточно прочитать слова режиссера В. Г. Комиссаржевского<sup>1</sup>: «Включение в репертуар того или иного произведения должно быть всегда обоснованным, быть в русле генеральных идейно-творческих устремлений всего советского театра.

Сегодня модель репертуара, претендующего на серьезность и долговечность, неизбежно включает в себя пьесы общесоюзной афиши, пьесы, учитывающие дифференцированные интересы разных зрительских групп, творческие устремления труппы и ее художественного руководства, наконец, произведения разных драматургических жанров»<sup>2</sup>.

Репертуар Таганки «в русле генеральных идейно-творческих устремлений всего советского театра» не вписывался никогда. На сцене театра не шли «пьесы общесоюзной афиши». «Произведениям разных драматургических жанров» Любимов предпочитал стихи, прозу, документы.

## Таганка и театр Брехта

Через год после открытия театра Юрий Петрович Любимов давал интервью журналу «Театр»:

«Говорят, что лицо театра определяется, прежде всего, репертуаром.

Мы не рассчитывали на новое театральное дело, принимаясь в Вахтанговском училище за “Доброго человека из Сезуана”, мы просто остановились на пьесе, которая давала возможность выразить те мысли по поводу жизни и – что очень важно – по поводу театра, которые меня и моих учеников волновали. Так получилось, что с “Доброго человека” начался наш театр.

Наши мысли о будущем тоже тесно связаны с Брехтом.

В этом драматурге нас привлекает абсолютная ясность мировоззрения. Мне ясно, что он любит, что ненавидит, и я горячо разделяю его отношение к

---

<sup>1</sup> Виктор Григорьевич Комиссаржевский (1912–1981) до 1970 г. был главным режиссером московского Театра им. М. Н. Ермоловой.

<sup>2</sup> *Комиссаржевский В.* Оглянись и посмотри вперед. Статья вторая // Театр. 1974. № 8. С. 5.

жизни и к театру, то есть меня увлекает эстетика Брехта. Есть театр Шекспира, театр Мольера, есть и театр Брехта — мы только прикоснулись к этому богатству. <...> ...теперь нам предстоит сознательно строить, продолжать этот список, не сдавая позиций. <...>

Правда, излишняя «назидательность» тоже не устраивала режиссера, вот что он говорил по этому поводу Б. Зингерману и В. Колязину: «В “Добром человеке...” пластика родилась так: мне казалось, что пьеса чересчур назидательна... Поэтому я начал ее сокращать и выражать это в пантомимах, в движении. Брехт иногда любит быть повторно дидактичным, потому что ему нужно вдолбить какую-то определенную сенсацию. От этого я отходил в дальнейшие годы — от некоторой брехтовской назидательности и прямолинейности»<sup>1</sup>.

Выбирать пьесу для театра, который только что создан, — дело вдвойне сложное и тонкое. Вступает в силу огромное количество обстоятельств, которые надо учитывать, начиная с того, что бывшие студийцы теперь уже профессиональные актеры и на главного режиссера смотрят не как на педагога, а как на человека, от которого зависит их творческая жизнь. В любом смысле ответственность возрастает вдвое и втрое.

Поэтому особенно хочется, чтобы в руках была хорошая пьеса (мысль не новая, но от нее никуда не уйдешь!). Чтобы на пьесу, как на друга, можно было бы положиться. Хуже нет, когда под ногами зыбкая, неверная почва — ступишь, и нога увязнет. Настоящая творческая работа начинается тогда, когда пьесу можно копать и перекапывать, открывая все новые и новые пласты.

Предпочитаю, чтобы ругали режиссера за неоткрытые в пьесе богатства — значит, недостаточно глубоко копали, есть из чего извлекать урок.

Хочется в драматургии чаще чувствовать такую же, как у Брехта,... ясность авторской позиции и, если можно так сказать, темперамент мировоззрения. В книге Джона Рида “Десять дней, которые потрясли мир” нас привлекло, прежде всего, именно это — определенность симпатий и ненависти. И еще возможность на этом материале продолжить те поиски, которые начались в “Добром человеке...”, — поиски путей к синтетическому театру.

Если говорить о себе, меня эти мысли увлекают давно — о свободном и органичном соединении театра, музыки, пантомимы, эксцентрики и т. д. Я пробовал это в Вахтанговском училище, работая со студентами над отрывками из таких произведений, как “Дни Турбиных”, “Бравый солдат Швейк”, “Время жить и время умирать”. Мысль выражается словом, но и — телом. Театр — не для слепых, он — искусство не только слышимое, но и видимое. Меня

---

<sup>1</sup> Русский ключ к Брехту. С Ю. Любимовым беседуют Б. Зингерман и В. Колязин // Театральная жизнь. 1991. № 4. С. 10–11.



увлекает возможность найти к пьесе не только смысловой, но и чисто театральный, зрительный ход. Например, в “Швейке” идиотизм муштры было очень интересно раскрывать через пантомиму. Она давала возможность большего обобщения.

Мне вообще близко искусство острое, обобщенное, определенное, гротесковое. Мне кажется, нам полезно было бы всерьез изучить открытия Чаплина (тут можно говорить об открытиях!), Вахтангова, Мейерхольда, Брехта. Это личности, к которым у меня пристрастное отношение (ведь можно иметь свои пристрастия?). “Галилей” Брехта, тоже стоящий в планах нашей работы, по-моему, заставит нас с величайшим вниманием отнестись к вопросам... смыслового порядка. Мне кажется, что жизненная позиция человека (гражданина, художника, ученого) — это проблема, которую актеру необходимо глубочайшим образом осмыслить, так сказать, пропустить через себя.

Могу добавить к этому, что мы вступили в творческую связь с некоторыми молодыми писателями, прозаиками и поэтами, которых всячески стараемся привлечь к драматургии, — это Г. Владимов, А. Вознесенский, В. Войнович, Б. Ахмадулина. По-разному (это очень разные художники), но каждый из них дорог нам. Мы на них очень рассчитываем»<sup>1</sup>.

Если подытожить, получится, что, подбирая литературный материал для спектакля, Любимов искал в нем многослойности, — тогда, работая, можно было «откапывать» в материале «всё новые и новые пласты». Чуть позже, в главе «Репетиция», мы увидим, как это происходило.

Другим требованием режиссера была ясно выраженная авторская позиция, глубоко осмысленная не только режиссером, но и актерами.

«Темпераментом мировоззрения» Любимов, по-видимому, называл единство ясности мысли и яркости ее выражения.

Кроме того, театр стремился к актуальности — не случайно режиссер обращался за литературным материалом к современным молодым авторам. Впрочем, и Шекспира, и Мольера театр собирался ставить как «написанные сегодня».

И наконец, литературный материал должен был содержать в себе возможности яркого театрального решения.

Итак, общие принципы формирования репертуара для нового театра были сформулированы его руководителем. Однако сама работа по составлению репертуарного списка и по подборке литературного материала к каждому спектаклю превращалась в долгий, кропотливый процесс; и совершалась эта работа не одним режиссером, а коллегиально — всеми членами Художественного совета театра.

---

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. [Режиссерские принципы. Творческие планы театра] // Театр. 1965. № 4. С. 59–60.

## «Клуб порядочных людей»

Актриса Театра на Таганке Алла Демидова вспоминает: «Вначале на Таганке не было никакой политики. Это было время поиска форм ... Публика, привыкшая к мхатовскому ползучему реализму, откликнулась именно на форму наших спектаклей, не на содержание. Уже потом, после 68-го года, вокруг театра появился круг людей определенных социальных взглядов, возник знаменитый расширенный худсовет. Только тогда появилось то самое содержание, которым славилась Таганка. Пришли Борис Можаев<sup>1</sup> и Федор Абрамов<sup>2</sup>. Театр научился ставить диагноз болезням общества. Зритель услышал со сцены то, что привык слышать на кухне. И эти слова, произнесенные со сцены, формировали общественное мнение»<sup>3</sup>. Справедливости ради нужно отметить – Художественный совет в Театре на Таганке появился не в 1968 году, как пишет Алла Демидова, а фактически сразу после возникновения театра<sup>4</sup>.

Значение Совета в жизни театра действительно было очень велико; постепенно, по мере чтения документов, вошедших в эту книгу, читателю это будет все более очевидно. Роль этого Худсовета никогда не была формальной – не сводилась к приемке спектаклей совместно с парткомом.

Стоит сказать также, что Художественный совет Таганки существенно отличался от других худсоветов своим составом. Обычно к работе в художественных советах не привлекались люди со стороны. Театр на Таганке не следовал этой традиции. Об этом пишет Р. Кречетова: «Поэты, прозаики, музыканты, ученые, политики – всемирно известные и едва еще начавшие свой путь к будущей славе – стали частью таганской повседневности, а не только украшением премьер. Эти люди, очень разные, очень занятые, часто труднодоступные, были своими в тесном, но манящем закулисье театра»<sup>5</sup>.

Круг членов Художественного совета постоянно расширялся. Появилось такое понятие, как «расширенный Совет», когда на отдельные заседания приглашались новые для театра люди. Чаще всего это специалисты, чьи профес-

---

<sup>1</sup> Борис Андреевич Можаев (1923–1996) – писатель и публицист, автор книг «Земля ждет хозяина» (1960), «Полюшко-поле» (1965), «Из жизни Федора Кузькина» (1966), «История села Брехова, писанная Петром Афанасьевичем Булкиным» (1968), «День без конца и без края» (1972), «Полтора квадратных метра» (1982), «Мужики и бабы» (1976; 1987) и др.

<sup>2</sup> Федор Александрович Абрамов (1920–1983) – писатель. Романы «Братья и сестры» (1958), «Две зимы и три лета» (1968) и «Пути-перепутья» (1973) составили трилогию «Пряслины», за которую писатель был награжден Государственной премией СССР (1975). Позднее были написаны роман «Дом» (1978), повести «Пелагея» (1969), «Деревянные кони» (1970), «Алька» (1972) и др.

<sup>3</sup> Актриса, никогда не игравшая себя / Подгот. Ю. Чупринина // Общая газета. 1999. № 28 (15–21 июля).

<sup>4</sup> 7 августа 1964 г. было принято соответствующее решение Управления культуры исполкома Моссовета за № 241.

<sup>5</sup> Кречетова Р. П. Трое. М.: АСТ-ПРЕСС СКД, 2005. С. 66.



В фойе театра. Слева направо: Ю. Карякин, А. Вознесенский, Б. Окуджава

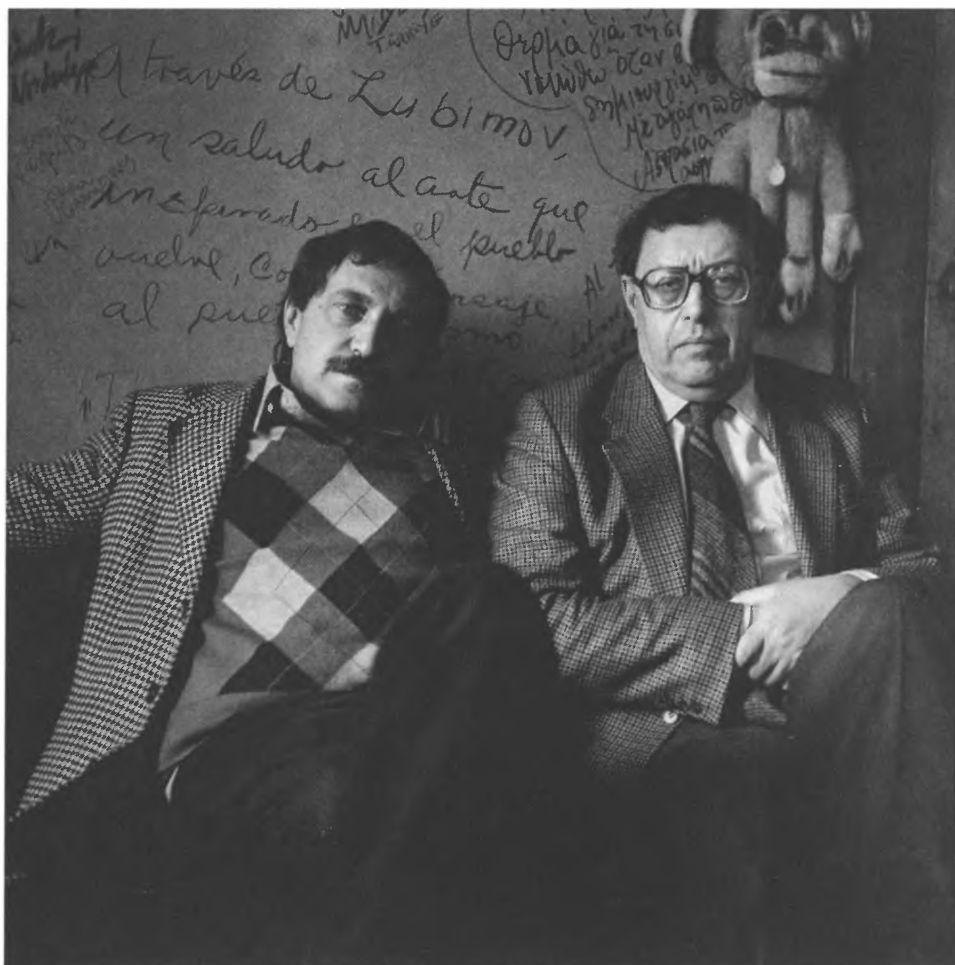
сиональные интересы были напрямую связаны с темой предстоящего обсуждения. Иногда это были люди, авторитетные в глазах советской власти и способные сказать слово в защиту того или иного спектакля. Так, на обсуждение спектакля «Пугачев» была приглашена Милица Васильевна Нечкина<sup>1</sup>, историк, академик, дважды кавалер ордена Ленина.

О том, что представлял собой Художественный совет МХАТа, красноречиво рассказывает эпизод, приведенный в книге Анатолия Смелянского: «Владлен Давыдов, которого после “Встречи на Эльбе” ввели в

---

<sup>1</sup> Милица Васильевна Нечкина (1901–1985) – академик (с 1958 г.), дважды награждена орденом Ленина. Нечкина – автор работ по истории русского революционного движения и общественной мысли XIX века, в том числе о декабристах. В 1958 г. она возглавила проблемную группу при Институте истории АН СССР по изучению первой революционной ситуации в России. М. В. Нечкина – автор и редактор первых советских учебников для высшей и средней школ («История СССР», т. 2, изд. 1940, 1949, 1954; «История СССР», т. 1, 1956, 1964; учебник для 7-х и 8-х классов средней школы).





В. Аксенов и Ю. Трифонов в кабинете Ю. Любимова

Художественный совет сталинского МХАТа<sup>1</sup>, рассказывал, как он пришел на заседание в дирекцию и занял первый попавшийся стул. Через несколько минут вошел Ливанов<sup>2</sup> и попросил молодого актера освободить место. Пояснил очень нежно и грозно, по-львиному: “Тут у каждого своя тумба”»

<sup>1</sup> Владлен Семенович Давыдов – актер МХАТа; народный артист РСФСР. С 1985 по 2000 г. – директор музея МХАТа. В 1950 г. за работу в фильме режиссера Г. Александрова «Встреча на Эльбе» удостоен Государственной премии СССР.

<sup>2</sup> Борис Николаевич Ливанов (1904–1972) – актер МХАТа (с 1924), народный артист СССР.

<sup>3</sup> Смелянский А. Хрустальные рога // Смелянский А. Уходящая натура: М. Искусство, 2002. С. 305.

Можно предположить, что инерция таких отношений была очень сильной, и жесткая иерархичность системы сохранялась долго.

Стенограммы заседаний Художественного совета (иногда – расширенного Совета) Театра на Таганке свидетельствуют: здесь обсуждались самые важные для театра вопросы – от будущего репертуара до способов борьбы за спектакли. Вместе с главным режиссером театра Ю. П. Любимовым члены Совета писали письма по инстанциям. Не жалея времени и сил, театру помогали писатели Н. Эрдман, Б. Можаяев, Ю. Трифонов, Ф. Абрамов, Г. Бакланов; поэты А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Д. Самойлов; ученые-филологи, театроведы, историки А. Аникст, М. Ерёмин, Г. Бояджиев, Б. Зингерман, Н. Эйдельман; академики физики П. Капица, Я. Зельдович; ученые и публицисты Ю. Карякин, Ю. Черниченко; театральные критики Т. Бачелис, М. Туровская; композиторы Э. Денисов, А. Шнитке; ученые, сотрудники аппарата ЦК КПСС Л. Делюсин, А. Бовин. В Совет входили и сотрудники театра, – например, художник Д. Боровский, актеры Э. Славина, А. Демидова, В. Смехов, В. Золотухин, В. Высоцкий и другие. Этот ряд имен можно продолжать и продолжать.

«Мы помним, – писал Вениамин Смехов, – из кого состоял самый близкий круг друзей театра, друзей Юрия Петровича. На защиту “Товарищ, верь!” или “Живого”, на расширенных художественных советах поднимались и говорили (под запись стенографисток!) Петр Капица, Владимир Тендряков, Натан Эйдельман, Федор Абрамов, Сергей Параджанов, Петр Якир<sup>1</sup>, Мария Мейерхольд<sup>2</sup>, Альфред Шнитке, Булат Окуджава... Устно и письменно вступались за жизнь Таганки Ахмадулина, Вознесенский, Евтушенко, Бояджиев, Аникст, Зингерман, Рудницкий. За свое пристрастие к Любимову рисковали М. Ульянов, Е. Яковлев, Е. Самотейкин, А. Черняев, Л. Делюсин, ученые, художники, преподаватели и светила медицины. Рядом с Ю. П. очень часто мы видели В. Войновича, В. Аксёнова, Г. Владимова, Л. Копелева, В. Максимова, М. Ростроповича, А. Галича, Р. и Ж. Медведевых, Евгению Семеновну Гинзбург...»<sup>3</sup>

Когда Б. Окуджава говорил о Таганке как о «клубе порядочных людей», он имел в виду и Художественный совет театра.

---

<sup>1</sup> Петр Якир – сын командарма Ионы Якира, расстрелянного в 1937 г. Как сын «врага народа», П. Якир был арестован в 14 лет; почти 17 лет (с 1937 по 1954) сидел в тюрьмах. Автор мемуаров «Дети в тюрьме», ходивших в самиздате. В 1969 г. стал одним из создателей Инициативной группы по защите прав человека в СССР. В 1972 г. был вновь арестован и 16 месяцев провел в тюрьме.

<sup>2</sup> Мария Мейерхольд (Мария Алексеевна Валентей) – внучка В. Э. Мейерхольда. С 1955 г. – секретарь Комиссии по творческому наследию Мейерхольда. Содействовала выходу первых книг о режиссере.

<sup>3</sup> Смехов В. Б. Записки заключенного. М.: Поликом, 1992. С. 65.

Совет принимал участие в работе на всех этапах подготовки спектакля. Принимал репертуарный план. Рассматривал еще не вполне законченный сценарий — в процессе обсуждения уточнялось многое: от концепции будущей постановки до ее деталей. Члены Совета нередко бывали на репетициях. И уже готовый спектакль снова показывался Художественному совету, а затем серьезно и кропотливо анализировался. Таких собраний могло быть много. Собирался Совет и тогда, когда нужно было продумать стратегию защиты спектакля, его проведения через цензуру.

Читая стенограммы этих обсуждений, видишь: люди самых разных профессий — историки, филологи, театроведы, физики — считали театр своим, приходили сюда как на любимую работу. Они и говорили о Таганке: «наш театр», «мы сейчас работаем над спектаклем...». А на одном из собраний вполне серьезно возникло предложение объявить выговор отсутствовавшему на нескольких заседаниях.

«Очень многие ушли туда, откуда, как говорил Гамлет, ни один не возвращался. Я не просто их вспоминаю, я с ними советуясь, чаще всего с Николаем Робертовичем Эрдманом<sup>1</sup>, с Петром Капицей, Борисом Можаяевым, Альфредом Шнитке, Эдисоном Денисовым. Они говорили мне иногда гораздо более острые вещи, чем чиновники, которые со страху старались вырезать все, что им казалось неудобным. Мы говорили о художественной стороне дела, и к этим советам я очень прислушивался», — вспоминает Ю. Любимов<sup>2</sup>.

515  
23.10.1973.

НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ  
КУЛЬТУРЫ ИСПОЛКОМА МОССОВЕТА  
Т. ПОКАРЖЕВСКОМУ Б. В.

Уважаемый Борис Васильевич!

Руководство театра просит утвердить состав Художественного совета Московского театра Драмы и Комедии на Таганке:

---

<sup>1</sup> Николай Робертович Эрдман (1900–1970) — драматург. В юности Н. Р. Эрдман сотрудничал с имажинистами — А. Б. Мариенгофом, С. А. Есениным; кроме пьес писал либретто для оперетт и балетов, скетчи, пародии. Большой успех имела его пьеса «Мандат» в постановке В. Э. Мейерхольда (1925). В те же годы В. Э. Мейерхольд и К. С. Станиславский пытались поставить другую пьесу драматурга — «Самоубийца» (1928), но безуспешно: она была запрещена. Первая публикация «Самоубийцы» на русском языке появилась только в 1969-м и то в ФРГ.

В 1933 г. проходили съемки фильма «Веселые ребята» Г. Александрова, сценаристами были Н. Р. Эрдман и писатель В. З. Масс. Оба были арестованы прямо во время работы.

В начале войны Эрдман обращался с многочисленными просьбами об отправке на фронт. После ряда отказов эта просьба была удовлетворена. Еще через какое-то время Эрдман попал на службу в Ансамбль песни и пляски НКВД, в котором служил и Ю. П. Любимов.

Н. Р. Эрдман оказал большое влияние на становление Театра на Таганке. В 1964 г. он стал консультантом Ю. П. Любимова. Написал для театра инсценировку романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (в соавторстве с Любимовым) и интермедии к спектаклю «Пугачев» по С. Есенину. Спектакль по пьесе «Самоубийца» Любимов смог поставить только в 1990 г.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Таганские хроники // ТВ Парк. 2000. № 9. С. 8–12.

1. Дупак Н. Л. — директор театра, председатель Художественного совета.  
2. Любимов Ю. П. — главный режиссер театра, зам. председателя Художественного совета.

3. Левина Э. П. — пом. главного режиссера по литературной части, ответственный секретарь Художественного совета.

Члены Художественного совета:

1. Аникст А. А. — доктор искусствоведения;
2. Боровский Д. Л. — главный художник театра;
3. Бояджиев Г. Н. — доктор искусствоведения, профессор;
4. Вознесенский А. А. — поэт;
5. Высоцкий В. С. — артист;
6. Глаголин Б. А. — режиссер театра, секретарь партбюро;
7. Власова Г. Н. — зав. труппой, председатель месткома;
8. Демидова А. С. — артистка;
9. Евтушенко Е. А. — поэт;
10. Золотухин В. С. — артист;
11. Карякин Ю. Ф. — философ, научный сотрудник института Международного рабочего движения;
12. Логинов В. Т. — доктор исторических наук, старший научный сотрудник института Маркса-Энгельса-Ленина;
13. Можаяев Б. А. — писатель;
14. Полянин Б. М. — мастер цеха 1-го Государственного часового завода им. Кирова;
15. Пучкова М. И. — зав. отделом пропаганды и агитации Ждановского РК КПСС;
16. Савченко С. А. — артист, секретарь бюро ВЛКСМ;
17. Самойлов Д. С. — поэт;
18. Славина З. А. — артистка;
19. Слуцкий Б. А. — поэт;
20. Смехов В. Б. — артист;
21. Филатов Л. А. — артист.

С уважением

Директор театра

Гл. режиссер

Н. Дупак

Ю. Любимов<sup>1</sup>

## Репертуарный список

Сохранившаяся стенограмма заседания Художественного совета показывает, как выстраивался репертуарный список.

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 49.

**Стенограмма заседания Художественного совета  
театра драмы и комедии на Таганке. 13.11.1967.**

(Фрагмент)

**Председатель Н. Л. Дупак.**

Нам надо подготовиться к коллегии Министерства культуры, на которой будет заслушан наш доклад о направлении текущего и будущего репертуара. Слово предоставляется Юрию Петровичу.

**Ю. П. Любимов.** Мы хотим ставить Шекспира «Хроники». В каком состоянии находится эта работа? Уже почти скомпонован текст. Почему взята не одна пьеса, скажем «Ричард II», а спектакль komponуется из нескольких пьес? Мне кажется, что, несмотря на весь гений Шекспира, все же 400 лет дают себя знать, поэтому из нескольких пьес мы хотим взять основное, чтобы дать хронику жизни общества. От такой компоновки спектакль выиграет. Во многих пьесах Шекспира есть какое-то колесо, оно все время крутится, отображая события. <...>

Колесо будет сделано так, чтобы видно было, что это колесо фортуны. На сцене пола нет, там пропасть. В центре сцены трон, все к нему идут вот так (*показывает*) — на высоте, крест-накрест сделана лестница, по которой все расходятся, там и находится колесо фортуны. <...>

«Ричард II» укладывается в 15 минут.

Мне кажется, что перед нами стоит вот какая задача. Такие пьесы Шекспира, как «Ромео и Джульетта», «Отелло» и другие, игрались массово, и были хорошие спектакли, а «Хроники» никогда не игрались, поэтому нам надо этот спектакль сделать солидно, сурово, жестко, реально.

Оформление спектакля будет из железа, камня и кожи.

«Генрих IV». Это царь Федор. Это целая галерея десятка характеров. Каждый актер получит по две-три хороших роли. Спектакль будет поэтический, а это для меня самый высокий стиль. От традиций мы не отказываемся, а, наоборот, расширяем их.

В 1960-х «Хроники» Ю. П. Любимову поставить не дали. Режиссеру было предложено взять другую пьесу Шекспира — тогда появился «Гамлет».

«Хроники» вошли в репертуар театра только в 2000 году (премьера состоялась 6 февраля 2000 г.). В основу этого спектакля, как и предполагалось когда-то, были положены «Ричард II», «Генрих IV», «Генрих VI», «Ричард III».

Это коротко то, что пока можно сказать о работе над шекспировским спектаклем.

**Председатель.** Слово предоставляется А. Аниксту<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Александр Абрамович Аникст (1910–1988) — литературовед, доктор искусствоведения; наиболее известен как автор работ о В. Шекспире и И. В. Гёте. А. А. Аникст — член Художествен-

**А. Аникст.** Мне и Юрию Петровичу кажется, что такой вариант шекспировского спектакля будет наиболее удачным. Если просто поставить пьесу Шекспира, то это будет менее интересно, менее заманчиво. Мой опыт говорит о том, что с Шекспиром что-то происходит и надо заняться более смелой трактовкой его произведений на сцене.

Я и Григорий Нерсесович<sup>1</sup> имели возможность смотреть «Хроники» в Англии. <...> В 1956 году они поставили серию «Хроник», но с тех пор прошло более 10 лет... Мы видели, как вдруг на шекспировскую сцену выезжает тележка Матушки Кураж<sup>2</sup>, без всякой маскировки, точно так, как она сделана. Это сделано для того, чтобы дать зрителю почувствовать, какой дух осеняет спектакль. <...>

Они после Второй мировой войны стали приглядываться к тому, что происходило в Европе, и, обратившись к современной драматургии, увидели, что никто из драматургов не написал о том, что происходит в государствах Европы, как поднимаются и падают государства. Когда они обратились к Шекспиру, они увидели, что у него все это есть, что, написав десять пьес, он в них осветил много политических ситуаций. Они играли Шекспира, отображая историю Европы за 30 лет, и... получились живые спектакли, которые, с одной стороны, были увязаны с английскими национальными традициями, а с другой стороны, показывали, как делалась тогда и делается теперь политика. Они показали, что государствами правят самые обыкновенные люди, что власть в руках человека может вести к добру и к злу, они показали, что такое государство, что такое общество, какую роль играет человек. Все это в постановках Шекспира вдруг раскрылось, перед публикою открылось многое из того, что знали только по газетам.

Мы прожили большой и сложный исторический период. Наши исторические пьесы в большей части были очень социальные, грубо прямолинейные; история изображалась не как средство деятельности людей, а деятельности отдельных выдающихся личностей. Мы видели, как делается история, и для нас обращение к Шекспиру является очень важным, мы должны сделать интересный спектакль на эту тему.

Маркс и Энгельс говорили: если вы хотите посмотреть, как делается история, то посмотрите, как это показывает Шекспир. <...> ...вопрос состоит толь-

---

ного совета Театра на Таганке, бывал на многих заседаниях Совета. Над сценарием «Хроник» А. А. Аникст работал вместе с Ю. П. Любимовым.

<sup>1</sup> Григорий Нерсесович Бояджиев (1909–1974) — театровед, театральный критик, педагог, доктор искусствоведения, автор многих книг о зарубежном театре. Г. Н. Бояджиев — член Художественного совета Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Матушка Кураж — персонаж антивоенной пьесы Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (1939), а также повести немецкого прозаика XVII в. Ганса Якоба Кристофеля фон Гриммельсгаузена «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и бродяги Кураж» о Тридцатилетней войне. Последняя была литературным источником пьесы Б. Брехта. В пьесе немаловажную роль играет и тележка маркитантки матушки Кураж. Аллюзия на этот образ в постановке шекспировских «Хроник» давала спектаклю современное звучание.

ко в том, как скомпоновать пьесу. Сделать это из большого количества пьес или сосредоточиться на одной пьесе...

Мы пришли к выводу, что это, скорее всего, должен быть какой-то монтаж. Может быть, какие-то вещи надо будет заново перевести. <...> Многие переводы пьес Шекспира сделаны переводчиками, но не поэтами, а нам надо сделать литературную работу такую, как сделал Пастернак, чтобы Шекспир звучал... как будто бы эта пьеса написана сегодня. Эта работа должна быть одновременно и литературной и театральной. <...>

**Ю. П. Любимов.** Второй спектакль мы хотим сделать по Достоевскому.

**Тов. Карякин**<sup>1</sup>. Спектакль пока условно называется «Арифметика». Тут имеются в виду арифметические расчеты. Вот я старушку убью, она все равно не человек, а вошь, а деньги я пушу на благо человечества. Потом выясняется, что он не только старушку убил, но и ее сестру, которая к тому же была беременная. К тому же он себя отрезал от людей, к тому же оказывается, что этим он убил не только себя, но и свою мать. В спектакле мы хотим показать, что если такая идея овладеет душой и головой одного человека и приводит к таким результатам, то что же может получиться, если такие идеи овладеют душами и умами многих людей. И тут идет всеобщая потасовка, когда люди в страхе режут, убивают друг друга.

Однако на одном «Преступлении и наказании» вряд ли можно это сделать. Достоевский отдал всю свою жизнь этим идеям<sup>2</sup>. <...>

**Ю. П. Любимов.** Любая инсценировка, в том виде, в каком она делается, неизбежно превращается в иллюстрацию. Были более удачные и менее удачные инсценировки «Преступления и наказания», а произведения Достоевского не перестают быть интересными. До сих пор вокруг довольно много разговоров. Мы часто слышим: начала читать «Преступление и наказание», но отложила, не могу читать Достоевского, он меня угнетает. А мне кажется, что Достоевский очищает, потому что он ставит все вопросы, которые человек боится перед собой поставить, уходит от них. Я считаю, что такой спектакль будет чрезвычайно современным и полезным. Материалом пока не надо себя ограничивать, надо, прежде всего, поставить вопросы, на которые хочется ответить, а потом найдем и материал.

**Марьямов**<sup>3</sup>. Спектакль о Герцене<sup>4</sup>. Замысел пьесы... во многом перекликается с тем, что говорили о Достоевском, это поиски опоры и идей. <...>

---

<sup>1</sup> Юрий Федорович Карякин – писатель, публицист, член Художественного совета Театра на Таганке. В момент обсуждения – научный сотрудник Института международного рабочего движения АН СССР. Чуть позднее, в 1968 г., за доклад о жизни и творчестве А. Платонова на юбилейном вечере в Центральном Доме литераторов Ю. Ф. Карякин будет исключен из КПСС. Спектакль по роману «Преступление и наказание» был поставлен в 1979 г. по сценарию Ю. Ф. Карякина и Ю. П. Любимова. На концепцию спектакля оказали влияние идеи, изложенные в книге Ю. Ф. Карякина «Самообман Раскольникова» (1976).

<sup>2</sup> Ю. Ф. Карякин предлагает, помимо романа, ввести в композицию спектакля и другие тексты Ф. М. Достоевского.

<sup>3</sup> Александр Моисеевич Марьямов (1909–1972) – писатель, сценарист. А. М. Марьямов одним из первых поддержал только что родившийся Театр на Таганке, опубликовав в журнале

За основу я взял... «Былое и думы». <...> Предметом спектакля должна быть жизнь героя. <...> Это повествование и размышления.

**Ю. П. Любимов.** Это история молодого человека XIX века — мы сейчас говорим о репертуарном плане по классике. Мне хотелось бы, чтобы все прочли Аристофана «Женщины в народном собрании»<sup>1</sup>. Мне кажется, что эта вещь заслуживает серьезного рассмотрения.

Давно я начал думать о постановке «Клима Самгина». В пьесе<sup>2</sup> есть хорошие образы, хорошие женские роли. Пьеса хорошо написана, но поставить не так просто. Давно я уже вокруг этого вопроса кручусь, что-то я составлял, а потом бросал, и сейчас не знаю, как с этой пьесой быть, стоит ли ее ставить.

Хочется что-то сделать о Пушкине, начиная с его юношеских лет и до смерти<sup>3</sup>. ...это должно быть поэтическое представление. Эта тема относится к циклу «Истории молодого человека».

Пьеса «Живой» Можаява<sup>4</sup>. Эта работа у нас почти сделана, с художником<sup>5</sup> мы уже продумали, как будем ее ставить. Роли в этой пьесе прекрасные.

Хочу обратиться с просьбой к Е. Евтушенко, чтобы он написал еще пару поэм<sup>6</sup>.

Задумана еще одна вещь по Брехту. Авторы — Самойлов, Копелев и ваш покорный слуга<sup>7</sup>. Что нам показалось заманчивым. Брехт прожил очень интересную жизнь, он прошел через все ужасы ада, через фашизм, эмиграцию и очень интересно на все реагировал, творчески. <...> ...мы хотим... превратить этот спектакль в такой своеобразный мюзикл<sup>8</sup>. Спектакль очень серьезный, но форму его мы придумаем эксцентрическую. Та музыка, которая есть, как к спектаклю «Махагони»<sup>9</sup>, она слишком схематична.

Затем мы хотим поставить спектакль по произведениям Расула Гамзатова «Мой Дагестан»<sup>10</sup>. <...>

---

«Юность» статью «С Арбата на Таганку» (1965). Он член Художественного совета Театра на Таганке.

<sup>1</sup> Спектакль о Герцене поставлен не был.

<sup>2</sup> Спектакль по Аристофану поставлен не был.

<sup>3</sup> Речь идет не о пьесе, а о романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина».

<sup>4</sup> Спектакль «Товарищ, верь...» по стихам А. С. Пушкина был поставлен в 1973 г.

<sup>5</sup> История этой вещи драматична. «Живого», поставленного в 1968 г., зрители увидели только через двадцать лет, в 1988-м. Подробнее о судьбе спектакля см. в главе «Театр и цензура».

<sup>6</sup> Художником спектакля «Живой» был Д. Л. Боровский. Это была его первая работа в Театре на Таганке.

<sup>7</sup> Спектакль по поэме и стихам Е. Евтушенко «Под кожей статуи Свободы» был поставлен в 1972 г.

<sup>8</sup> Речь идет о замысле спектакля по неоконченной пьесе Б. Брехта «Турандот, или Конгресс обелителей»; он был поставлен в 1979 г., но не пропущен цензурой. В момент обсуждения в театре уже шла пьеса Б. Брехта «Жизнь Галилея» (1966); для ее постановки был использован перевод Л. Копелева и Д. Самойлова.

<sup>9</sup> Музыку к спектаклю «Турандот, или Конгресс обелителей» писал Альфред Шнитке.

<sup>10</sup> Ю. П. Любимов имеет в виду оперу «Возвышение и падение города Махагони» (1930), текст Б. Брехта, музыка К. Вайля.

<sup>11</sup> Спектакль по стихам Расула Гамзатова поставлен не был.



Шатров — спектакль о Ленине<sup>1</sup>. Все время мы подбираемся к ленинской теме. С Шатровым идут переговоры, как с вновьявленным Погодиным, передавшим ему знамя. <...> Уже столько сделано спектаклей о Ленине, что хочется сделать что-то более многогранное, показать, как он живет в народе и творчестве. Здесь можно придумать интересные формы. Спектакль такой можно играть без грима<sup>2</sup>.

Самойлов — «Кот в сапогах»<sup>3</sup>. Это будет такой мюзикл.

Спектакль о Мольере. Здесь возникают всякие мысли о том, чтобы играть Мольера по-другому, чтобы спектакль был более современным<sup>4</sup>.

На стыке двух веков был такой интересный писатель француз Альберт Жори, у него есть произведение «История папаши Эбю»<sup>5</sup>. Это очень интересная история. Рита Райт будет заниматься переводом<sup>6</sup>. Эта вещь интересна для мюзикла.

**Председатель.** Надо Юрию Петровичу поехать в Софию и посмотреть спектакль «Суматоха»<sup>7</sup>, мне этот спектакль очень понравился.

**Ю. П. Любимов.** Я эту пьесу читал, это узконациональное произведение и мне пьеса резко не понравилась. Я старался что-либо увидеть в этой пьесе и так ничего и не увидел. Она имела успех только потому, что в ней схвачен национальный болгарский колорит. Это все равно что мы делали бы «Ваньку-встаньку» или «Петрушку».

**Председатель.** Я просил бы товарищей детально ознакомиться с пьесами и репертуаром, чтобы мы могли приступить к работе. Кто хочет взять слово в обсуждении репертуара?

**Тов. Логинов**<sup>8</sup>. Репертуар большой и очень сложный. Но в данный момент для меня важно, что мы завтра репетируем. Очень реальной вещью является спектакль о Шекспире, но текста пока нет.

**Ю. П. Любимов.** Есть уже текст часа на полтора. Затем после того, как будет готов весь текст, он будет рассматриваться литом<sup>9</sup>, и в зависимости от

---

<sup>1</sup> Ленинских пьес М. Шатрова театр не ставил.

<sup>2</sup> О процессе работы над сценарием непоставленного спектакля «На все вопросы отвечает Ленин» см. в Приложении.

<sup>3</sup> Пьеса Давида Самойлова по мотивам сказки Ш. Перро «Кот в сапогах» поставлена не была.

<sup>4</sup> Речь идет о замысле постановки булгаковского «Мольера», который в театре так и не был осуществлен. Сам Ю. П. Любимов сыграл роль Мольера в телевизионном спектакле А. Эфроса по Булгакову.

<sup>5</sup> По-видимому, речь идет о пьесе Альфреда Жарри (1873–1907) «Убю король»; Жарри написал также пьесу «Убю закованный».

<sup>6</sup> Переводы А. Жарри, выполненные Р. Райт-Ковалевой, неизвестны.

<sup>7</sup> Имеется в виду пьеса болгарского прозаика и драматурга Йордана Радичкова (1929–2004) «Суматоха».

<sup>8</sup> Владлен Терентьевич Логинов — научный сотрудник Института марксизма-ленинизма. В. Т. Логинов был членом Художественного совета Театра на Таганке и консультантом спектакля «Десять дней, которые потрясли мир». Позднее он выступил как автор сценариев ряда фильмов исторического содержания и книги «Ленин. Выбор пути» (2005).

<sup>9</sup> Имеется в виду Главлит, или Главное управление по делам литературы и издательств, фактически являвшееся цензурной организацией. Подробнее см. главу «Театр и цензура».

того, как долго будет рассматриваться текст и утверждаться, будет находиться наша работа.

Я хочу сказать, что у нас есть программа-максимум, но нет программы-минимум, которую надо решать в ближайшие дни.

В частности, о привлечении режиссера Хейфеца<sup>1</sup> к Аристофану. Я хотел бы, чтобы совету было ясно: берем мы его или нет, соглашается этот режиссер работать с нами или нет.

Я считаю, что первым резервом является Высоцкий, который сейчас выступает по клубам, общежитиям, и везде, где он читает, буквально выламывают двери, рвутся туда. Я считаю, что можно было бы дать... представление, в котором было бы занято сравнительно немного народа, чтобы это был постоянный репертуарный спектакль, а Высоцкий, как главный исполнитель, будет заботиться о подновлении спектакля. Надо подобрать какие-то такие вещи, которые заливать как концерт, потому что если мы будем ставить вопрос о заливании спектакля, то на это уйдет много времени и это создаст трудности в выпуске спектакля<sup>2</sup>. Можно назвать спектакль так: «Песни Высоцкого»... сделать это быстро и выпустить спектакль<sup>3</sup>. <...>

Реплика Ю. П. Любимова

Мне все время хотелось легализовать Высоцкого. Впервые это удалось, когда он спел свою «Охоту на волков» в спектакле «Берегите ваши лица». Тогда зрители не могли успокоиться — требовали ее повторить. Кончилось тем, что не только к нему — ко мне следователь приходил.

Конечно, было бы совершенно идеально иметь мюзикл. Начать осваивать этот новый жанр, но это вопрос времени. Надо подумать над опереттой. Никто не знает о том, что сегодня думают об оперетте на Западе. Если кто смотрел «Вестсайдскую историю»<sup>4</sup> — кинофильм, то это очень интересный материал. Можно было бы взять Оффенбаха<sup>5</sup>. Надо, чтобы это был конкретный материал, на котором можно было бы репетировать.

К следующему заседанию надо уже иметь решение по Аристофану и о Высоцком.<...>

---

<sup>1</sup> Леонид Ефимович Хейфец — режиссер. В 1963 г. Хейфец поставил свой дипломный спектакль «Шоссе на Большую Медведицу» Ю. Семенова в Центральном театре Советской Армии. В 1967 г. — режиссер этого же театра.

<sup>2</sup> Процедуры прохождения театрального спектакля и концерта через цензуру были разными. Постановщикам спектакля нужно было преодолеть больше препятствий.

<sup>3</sup> Как показывает стенограмма, замысел спектакля на стихи Высоцкого возник еще в 1960-е годы.

<sup>4</sup> «Вестсайдская история» (1957) — американский мюзикл, режиссер Леонард Бернстайн.

<sup>5</sup> Жак Оффенбах (1815—1880) — французский композитор, автор знаменитых оперетт «Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Парижская жизнь» и др.

**Ю. П. Любимов.** Мне кажется, что не следует работать над «Вестсайдской историей». Это сделано прекрасно, там играют пуэрториканцы и американцы, повторять этот гениальный спектакль не нужно.

**Председатель.** Я с Вами согласен.

**Г. Н. Бояджиев.** Театр очень точно планирует свои будущие 3—4 сезона, не теряя своего лица и жанра, и, несмотря на сложность материала, театр несколько не попадает во власть материала, а подчиняет себе этот материал, стараясь дать современное восприятие Шекспира, Достоевского, Герцена. Вы настолько умны, что заказываете инсценировки и переводы не папаше Радзинскому<sup>1</sup>, а специалистам. Каждый из нас, владея чувством композиции, где-то уже становится драматургом.

Юрий Петрович, ...когда Вы работаете над произведениями Шекспира, Достоевского, Герцена, то важно не потерять сути. У читателей есть определенное вечное мнение о произведениях этих писателей, с которым спорить нельзя. Когда вы нарисовали всю картину о шекспировском спектакле, я ахнул, что этот условный фатум будет основным в показе всей истории, это понятно, но когда вы говорите, что в 15 минут у вас уложится «Ричард II», то я думаю, что Вам это не удастся сделать потому, что здесь целая эволюция истории.

Не стоит брать слишком большого материала. «Ричард II» должен быть в основе. Это чрезвычайно интересное произведение. Вашей заслугой будет, если вы «Хроники» вырвете из той традиции, когда их ставили как «Отелло» или другую пьесу Шекспира. Ваши спектакли мы любим потому, что они трагические. Мне кажется, что ваш репертуар интересен. Оригинальным является решение Достоевского. Потому что невозможно уже смотреть «Преступление и наказание» в той интерпретации, какую мы видим на сценах театров. В чем содержание этих спектаклей? В том, что парень получил повестку к следователю; он дрожит, потому что получил эту повестку; он сидит перед следователем и дает показания. Здесь Достоевский не присутствует. Но мне кажется, что не надо называть спектакль «Арифметика». Это не арифметика Достоевского, а мистерия Достоевского. Не буду касаться всего остального репертуара.

Хочу сказать о Мольере. Будучи страстным сторонником новых постановок Мольера, я хотел бы видеть нового решительно «Тартюфа», так как «Мещанин» поставлен Сенье<sup>2</sup>, а «Тартюф» никем не поставлен, как он был, так и остался. Это пьеса трагибуффонная. Сейчас появился новый перевод «Тартюфа», сделанный Донским<sup>3</sup>. <...>

---

<sup>1</sup> Речь идет о драматурге Э. С. Радзинском. Радзинский не был постоянным членом Художественного совета, но на заседаниях его бывал.

<sup>2</sup> В документе допущена неточность. Имеется в виду постановка пьесы Ж.Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» (1951) на сцене театра «Комеди Франсез». Режиссер Ж. Мейер. Л. Сенье исполнял здесь роль Журдена.

<sup>3</sup> Пьеса Ж. Б. Мольера «Тартюф» была поставлена в Театре на Таганке в 1968 г. именно в переводе М. Донского.

...со времени Щепкина Мольера<sup>1</sup> не умеют ставить. Пьеса эта уже литована, ее хочет ставить Малый театр, хотел ставить Театр им. Вахтангова, но заменили «Мещанином».

**Тов. Толстых**<sup>2</sup>. Хорошо, когда у постановщика такие хорошие мысли. Но мне хотелось бы, чтобы при этом никто не страдал, чтобы такие большие драматурги и писатели, как Шекспир, Достоевский и Герцен, не превратились в повод для выражения театром своих мыслей.

Я не уверен, что «Преступление и наказание» будет недостаточно для выражения мыслей Достоевского. Есть ли смысл заранее себя обрекать на то, чтобы считать, что материала в «Преступлении и наказании» будет недостаточно<sup>3</sup>. <...>

Мне кажется, что на тех примерах, которые мы имеем с «Пугачевым»<sup>4</sup>, нам надо больше обращаться к комедии. И вообще хотелось в театре иметь комедию. Вот взять бы и прочитать пьесу Шкваркина «Чужой ребенок»<sup>5</sup> и поставить. Я согласен с предложением Г. Бояджиева о постановке «Тартюфа». Я голосую за «Тартюфа». Если бы мы получили как можно скорее Можая, то это было бы очень хорошо.

**Е. Евтушенко.** По поводу вечера Высоцкого. Это можно сделать очень интересно, шикарно. ...в Достоевском... можно делать интересные, неожиданные совмещения. <...> Можно использовать дневники и письма писателя. Надо показать его удивительное мужество. Достоевский никогда не показывал себя каким-то правдолюбцем и правдоискателем. <...>

Автор должен взять все произведения Достоевского, а не только «Преступление и наказание», это даст возможность выразить концепцию мыслей Достоевского. Пусть Карякин в этом плане делает все, что угодно.

Теперь по поводу Можая. Это может быть удивительно хороший и веселый спектакль. <...>

Что же касается «Клима Самгина», то я в такой спектакль не верю.

**Ю. П. Любимов.** Мне хотелось бы поставить «Клима Самгина», но есть такие сомнения, которые меня удерживают от этой постановки.

---

<sup>1</sup> По словам В. Г. Белинского, «многие мольеровские типы Щепкин передавал так, что сами французы нередко могли бы нам позавидовать; никто не играл стариков Мольера лучше Щепкина».

<sup>2</sup> Валентин Иванович Толстых (род. 1929) — доктор философских наук, исследователь в области социальной философии, этики и эстетики, научный сотрудник Института философии РАН — в течение многих лет был членом Художественного совета Театра на Таганке.

<sup>3</sup> В. И. Толстых не согласен с предложением Ю. Ф. Карякина ввести в сценическую композицию какие-либо тексты, кроме романа Ф. М. Достоевского.

<sup>4</sup> В. И. Толстой вспоминает яркие сатирические интермедии Николая Эрдмана к спектаклю «Пугачев». Этому спектаклю была посвящена первая часть настоящего заседания Художественного совета. Обсуждалась стратегия отстаивания интермедий, вызвавших острое неприятие цензуры.

<sup>5</sup> Написанную в 1930-е гг. комедию Василия Шкваркина «Чужой ребенок» часто можно было встретить в репертуаре советских театров.

**Тов. Карякин.** «Клим Самгин» сыграл слишком роковую роль в литературе. Эта пьеса была написана в те годы, когда нельзя было писать о психологии, а там сплошная психология интеллигенции, которая представлена так, как она представлена в «Десяти днях, которые потрясли мир».

**Е. А. Евтушенко.** Мне кажется перспективным спектакль на материале «Былого и дум» Герцена.

Мне казался бы перспективным спектакль о Лермонтове. <...>

В зарубежной прессе я читал прекрасные отзывы на пьесу Пабло Неруды<sup>1</sup>, но какая это пьеса, я не знаю, т.к. американские рецензенты не пересказывают содержания. Я скоро поеду в Чили, там посмотрю спектакль, привезу пьесу<sup>2</sup>.

Как вы смотрите на пьесу «Кто боится Вирджинии Вульф»<sup>3</sup>?

**Ю. П. Любимов.** Это пьеса чисто семейного характера. Это пьеса не для нашего театра.

Мы вам всем раздадим пьесу «Женщины в народном собрании» [Аристофана] и просим вас прочесть ее, это займет не более полутора часов времени.

**Тов. Золотухин.** Репертуар мне очень нравится. Есть только одно пожелание — как можно скорее приступить к работе над этим репертуаром.

**А. Аникст.** Репертуарный план очень хороший. Мой друг Г. Н. Бояджиев сказал, что ваш театр трагический. Это верно. У меня возникла такая мысль, что надо вашему театру пустить юмористическую жилку. Для этого вам можно взять комедию Дюрренматта<sup>4</sup>, в частности, его радиопьесу, которая поддается и сценической трактовке. <...> Может быть, надо подумать над тем, чтобы сделать чеховские вечера<sup>5</sup>. Почему бы вам не сделать вечера рассказов Зощенко<sup>6</sup>.

**Ю. П. Любимов.** Да, это было бы прекрасно, особенно если взять его книгу «Возвращенная молодость».

**Тов. Демидова.** Что мне хотелось бы сказать? О репертуаре можно сказать много, в общем, репертуар интересный, но важно воплощение его. <...>

---

<sup>1</sup> Пабло Неруда (1904—1973) — чилийский поэт, лауреат Нобелевской премии (1971). Был популярен в СССР. В 1953 г. удостоен Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами».

<sup>2</sup> По-видимому, речь идет о драматической кантате «Сияние и смерть Хоакино Мурьеты», написанной Пабло Нерудой в 1967 г. Известный в России музыкальный спектакль по этой кантате «Звезда и смерть Хоакино Мурьеты, чилийского разбойника, подло убитого в Калифорнии 25 июля 1853 года» (музыка А. Рыбникова, либретто П. Грушко) появился только в 1976 г. Постановка М. Захарова. Московский театр Ленком.

<sup>3</sup> Речь идет о пьесе Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф» (1962).

<sup>4</sup> По-видимому, речь идет о трагикомедии швейцарского драматурга Фридриха Дюрренматта «Визит старой дамы» (1956) и об одной из его радиопьес.

<sup>5</sup> Этот замысел до конца так и не был воплощен. Чеховед З. С. Паперный вместе с Ю. П. Любимовым подготовили сценарий по рассказам А. П. Чехова для спектакля «Жалобная книга». Режиссером спектакля был назначен Е. М. Кучер; Ю. П. Любимов осуществлял художественное руководство. Спектакль не стал репертуарным по внутренним причинам театра.

<sup>6</sup> Рассказы Зощенко на Таганке поставлены не были.

**Ю. П. Любимов.** В отношении шекспировского спектакля. Мы приготовили «Генриха IV» и пролог к нему. Мне показалось это интересным, более интересным, чем «Ричард II», но Александр Абрамович [Аникст] разбил мое мнение.

**А. Аникст.** Практически я думаю, что надо приготовить оба текста и затем сказать, что лучше.

**Председатель.** Какие есть мнения и предложения? Нет больше предложений.

Разрешите поблагодарить всех присутствующих за участие в работе Художественного совета и работу Совета считать на сегодня оконченной  
(Конец заседания)<sup>1</sup>.

## Нам не разрешили работать над пьесами...

В архиве театра сохранилась записка, на ней не указана дата. Это репертуарный план театра на 1969—1972 годы. Во многих своих пунктах этот план соответствует приведенной стенограмме. Однако план дополнен машинописным текстом, в котором перечисляются неосуществленные замыслы театра.

### Репертуарный план на 69—72-й гг.

1. Мольер. «Тартюф».
2. Достоевский. «Арифметика».
3. Герцен. «Былое и думы».
4. Брехт. «Покупка меди».

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

1. Шатров. «В. И. Ленин».
2. Поэтическое представление о В. И. Ленине (документы, художественные произведения, записки современников).

3. Вознесенский. Пьеса.
4. Владимов. Пьеса.
5. Гранин Д. Пьеса.

6. Альфред Жарри. «История папаши Убю».

Нам не разрешили работать над пьесами:

1. Шекспира.
2. Владимова.
3. Бакланова.

4. До сих пор не финансируется инсценировка романа А. М. Горького «Мать»<sup>2</sup>. Этот спектакль посвящается 100-летию со дня рождения В. И. Лени-

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 90.

<sup>2</sup> М. Горький «Мать». Инсценировка Ю. Любимова и Б. Глаголина. Постановщик Ю. Любимов. Режиссер Б. Глаголин. Художник Д. Боровский. Композитор Ю. Буцко. Премьера состоялась 23 мая 1969 г.

на. Инсценировка одобрена Институтом мировой литературы им. Горького и включена в репертуар 1-го полугодия приказом начальника Управления культуры. В течение 5 месяцев Министерство культуры РСФСР не финансирует эту работу.

5. Уже много месяцев Министерство культуры СССР не решило вопроса с пьесой Вознесенского.

6. Ни одна газета не поместила рецензий на спектакль «Тартюф». Газета «Известия», заказав статью В. Б. Шкловскому об этом спектакле, не поместила ее. Не пошла статья В. Фролова в газете «Советская культура». Зам. министра культуры СССР т. Владыкин не разрешил напечатать даже информацию о 300-м спектакле «10 дней, которые потрясли мир».

7. На телевидении, радио не разрешено упоминать слова «Театр на Таганке», «Любимов».

## «Полторы тысячи страниц уложить в шестьдесят...»

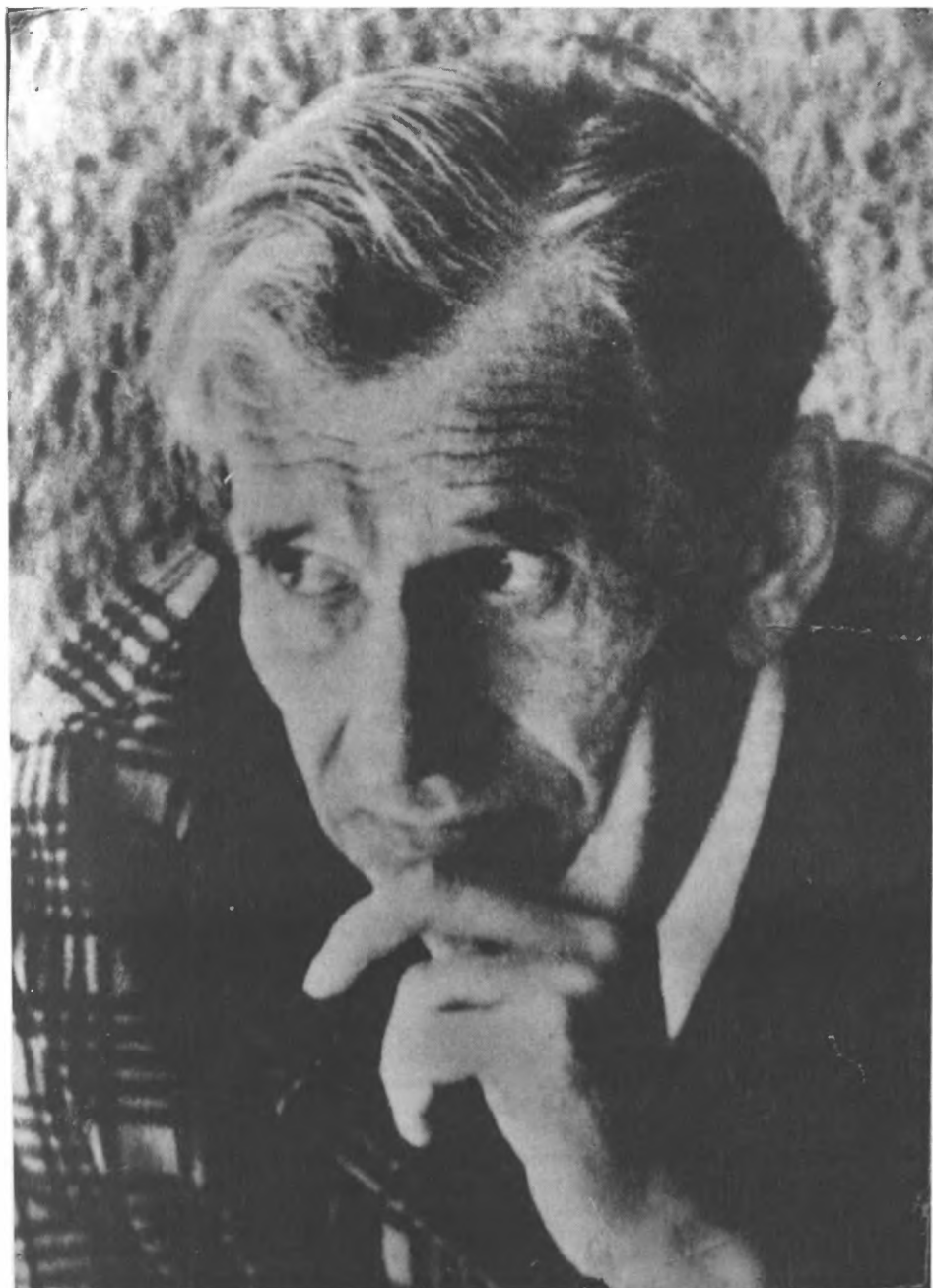
Итак, мы увидели, как серьезно подходили в театре к выбору произведений для репертуара. Но затем эти произведения нужно было еще и поставить. Шутка ли, вместить «Преступление и наказание» в три часа!<sup>1</sup> Конечно, без сценической композиции нельзя было обойтись. И театр выработал свою «методу» по ее созданию.

Как это получилось, рассказывает Ю. П.: «...инсценировка [“Героя нашего времени”] была хорошая, мы ее с Эрдманом делали. Он меня многому научил. Прежде всего — работе с текстом. Когда занимаешься с текстом, надо изложить все на бумаге. Потому что на бумаге все выглядит совсем по-другому. Он говорил: “Вы вот изложите мне, Й-юура, на листочке, и тогда я вам скажу, буду я с вами делать или не буду” <...>

Сначала я пришел с листочком, на котором было написано: “Так, мне кажется, можно составить это произведение: чтобы одно как бы вытекало из другого. Вот путешествие Максима Максимыча, то-то, то-то, то-то...” Николай Робертович прочел мои изыскания и говорит: “Хорошо, я буду с вами делать спектакль. <...> Давайте найдем все, что вокруг этого замечательного произведения” И начали мы копаться в архивах. Нашли письмо Николая I. Письмо это у нас было в такой сцене: двор стоит, а Николай рассуждает, что Максим Максимыч и есть настоящий герой нашего времени... Уникальное письмо! Оно вошло в драматургию, которая скрепляла этот “ход”. То есть Эрдман сразу приучил меня еще и к “литературному ходу”. Не только к ходу режиссерскому,

---

<sup>1</sup> Спектакль «Преступление и наказание» шел 3 часа 10 мин. Постановка Ю. Любимова. Режиссер Ю. Погребничко. Художник Д. Боровский. Композитор Э. Денисов. Премьера состоялась 12 февраля 1979 г.



Портрет Н. Р. Эрдмана. Стоит в кабинете Ю. Любимова



как развивается, входит одна новелла в другую и чем они объединены, как их драматургически построить, чтобы не было ни сучка, ни задоринки.

Потом я почти бессознательно выработал свою методику, потому что я ставил столько прозы! Горький, Достоевский, о Пушкине – “Товарищ, верь!..”, куда входят переписка и поэзия. “Преступление и наказание” с Юрием Карякиным мы делали. Я придумал, – вот это моя заслуга! – сны. Никак не мог решить, как делать сны Достоевского – и придумал свои. Но исходя из его мыслевой концепции: что такое Раскольников, наполеонomanия и так далее. <...>

Методика у меня довольно примитивная... Зная прилично роман, я сначала просто выбирал тексты, которые меня интересуют и которые, на мой взгляд, удивительно точные: слова, фразы, выражающие характеры... И сами по себе... Как у Гоголя: “Из всех щелей, как черносливы, глядели тараканы”<sup>1</sup>. Вот такие перлы я всегда ищу. И у Достоевского много такого.

Вообще это адская работа, потому что полторы тысячи страниц надо уложить в шестьдесят. Как хороший кроссворд!.. Вот и вся методика.

Уже отобрав то, что мне кажется важным, я стараюсь понять, как это построить»<sup>2</sup>.

Литературная композиция составлялась таким образом, что иногда даже профессиональный зритель не замечал «швов» между фрагментами из разных произведений.

Вспоминая о работе над композицией для спектакля «Мать», Давид Боровский рассказывал: «Глаголин<sup>3</sup> перечитал всего Горького и извлекал отовсюду необходимые для спектакля тексты. Причем сделано это было так тонко и корректно, что главный специалист по Горькому Бялик<sup>4</sup> ничего не заметил»<sup>5</sup>.

## «Заострить» мысль автора...

На самом деле это, конечно, была не вся «методика». Работа театра при составлении сценической композиции для того или иного спектакля была на-

---

<sup>1</sup> Неточная цитата из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»: «...бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как черносливы, из всех углов...»

<sup>2</sup> Файман Григорий. Стоящий у фонаря. (Интервью Ю. П. Любимова) // Кулиса НГ. 1999. 9 апреля. Григорий Самойлович Файман принимал участие в создании инсценировки «Театрального романа» М. А. Булгакова.

<sup>3</sup> Борис Алексеевич Глаголин – режиссер Театра на Таганке, в течение длительного времени исполнял обязанности секретаря партийной организации.

<sup>4</sup> Б. А. Бялик – руководитель горьковской группы Института мировой литературы им. М. Горького, всегда занимавший идеологически выдержанную, с точки зрения советской власти, позицию. У А. Галича есть песня, которая так и называется – «Я принимаю участие в научном споре между доктором филологических наук, профессором Б. А. Бяликом и действительным членом Академии наук СССР С. Л. Соболевым по вопросу о том, может ли машина мыслить» (1965). Б. А. Бялик был приглашен Управлением культуры в качестве рецензента на приемку спектакля «Мать».

<sup>5</sup> Боровский Д. Убегающее пространство. М.: ЭКСМО, 2006. С. 269.

много сложнее и тоньше, чем просто адаптация большого литературного текста для сцены.

Во время обсуждения репертуара на Художественном совете обсуждалась мера возможного вмешательства театра в текст автора. Ю. П. Любимов говорил о том, что мысль автора обязательно нужно заострять: «Любая инсценировка, в том виде, в каком она делается, неизбежно превращается в иллюстрацию». Другой выступающий, В. И. Толстых, замечал: «...мне хотелось бы, чтобы при этом никто не страдал, чтобы такие большие драматурги и писатели, как Шекспир, Достоевский и Герцен, не превратились в повод для выражения театром своих мыслей».

**Реплика Ю. П. Любимова**  
Иначе и не бывает.

Эти суждения кажутся несовместимыми, но нельзя сказать, что они кардинально противоречат друг другу. Даже самые необычные таганские постановки, самые неожиданные интерпретации никогда не содержали того, что было бы чуждо Пушкину, Мольеру, Гоголю или Булгакову... И даже когда Любимов самостоятельно придумывал сны Раскольникова, ему было важно не потерять логику и дух Достоевского.

Атмосфера, созвучная художественному миру того или иного писателя, создавалась разными способами. Для сценической композиции выбирались те фрагменты, в которых наиболее ярко и концентрированно выражались ключевые идеи автора. Этой цели были подчинены и чисто театральные приемы.

Для того чтобы мысль автора прозвучала как можно более отчетливо, в литературную основу спектакля вводились проясняющие эту мысль документы или разнообразные фрагменты произведений. В «Павших и живых» стихи перемежались прозой и письмами поэтов военного поколения; в спектакле «Товарищ, верь!» звучала переписка Пушкина; письма поэта вплетены в ткань спектакля по «Евгению Онегину». В спектакль по Достоевскому предлагалось включить дневники писателя, а в итоге были использованы сочинения школьников. Во время репетиций «Бориса Годунова» актеры и режиссер обсуждали, стоит ли вводить в текст дополнительный исторический материал, например, из «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина<sup>1</sup>. Можно говорить о том, что театр видел свою задачу в том числе в просветительстве.

Вот почему, когда члены Художественного совета говорили о постановке Мольера, Шекспира, Лермонтова, в их выступлениях звучало: «спектакль о Мольере», а не «спектакль по Мольеру», «спектакль о Шекспире», а не «спектакль по Шекспиру», «спектакль о Лермонтове», а не «спектакль по Лермонтову».

---

<sup>1</sup> Стенограммы репетиций спектакля «Борис Годунов» помещены в главе «Репетиция спектакля».

Задача «вставок», конечно, была шире, чем расставление смысловых акцентов. Например, говоря о спектакле «Павшие и живые», литературный критик Генрих Митин писал о том, что у «сценической композиции», собранной из стихов и документов той эпохи, есть одно бесспорное преимущество: от нее веет свежим ветром подлинности»<sup>1</sup>.

## Шаг в сторону

К авторам на Таганке вообще всегда относились с большим почтением. Уже в «Добром человеке из Сезуана» висел портрет Брехта, который смотрел на зрителя, иронично улыбаясь. В «Тартюфе» Мольер появлялся прямо на сцене. В финале «Мастера и Маргариты» актеры неожиданно разворачивали огромные портреты Булгакова, почти в рост актеров. В 1977 году, когда «Мастер» был только поставлен, размеры портретов заявляли о масштабе творчества Булгакова, о значимости его места в русской культуре и о том, что он лишен его. Однако когда Булгаков это место занял, портреты в спектакле остались — Юрий Любимов продолжал настаивать на присутствии автора в пьесе.

Авторы на Таганке не только писатели, но и близкие люди. Здесь празднуют их дни рождения, вспоминают даты смерти. В день рождения Солженицына в театре идет «Шарашка»<sup>2</sup> — спектакль по повести «В круге первом». В день Гёте играют «Фауста»<sup>3</sup> и в фойе висит табличка: «День памяти И. В. Гёте». И мы воспринимаем каждого — и Гёте, и Мольера, и Пушкина, и Булгакова, и Шекспира — как своего современника и участника сегодняшнего театрального действия.

Поздние спектакли Таганки созданы в этой же традиции — они представляют собой сценическую композицию, автором которой является сам режиссер. Спектакль «До и после»<sup>4</sup> построен на стихах поэтов Серебряного века; «Идите и остановите прогресс»<sup>5</sup> — на произведениях обэриутов; «Суф(ф)ле»<sup>6</sup> —

<sup>1</sup> Митин Г. Помоги себе сам! // Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 16–17.

<sup>2</sup> «Шарашка» по роману А. Солженицына «В круге первом». Постановка Ю. Любимова. Художник Д. Боровский. Композитор В. Мартынов. Премьера состоялась 11 декабря 1998 г.

<sup>3</sup> Гете «Фауст». Постановка Ю. Любимова. Художник Б. Мессерер. Композитор В. Мартынов. Премьера состоялась 23 апреля 2002 г.

<sup>4</sup> «До и после». Сценическая композиция по стихам поэтов Серебряного века. Постановка Ю. Любимова. Композитор В. Мартынов. Премьера состоялась 22 апреля 2003 г.

<sup>5</sup> «Идите и остановите прогресс» (обэриуты). По произведениям А. Введенского, Д. Хармса, Н. Заболоцкого, А. Крученых, Н. Олейникова. Сценарий и постановка Ю. Любимова. Режиссер А. Васильев. Художник В. Харитоненко. Скульптор С. Мильченко. Композитор В. Мартынов. При участии ансамбля Т. Гринденко. Премьера состоялась 23 апреля 2004 г.

<sup>6</sup> «Суф(ф)ле». Свободная фантазия на тему произведений Ф. Ницше, Ф. Кафки, С. Беккета, Д. Джойса. Постановка Ю. Любимова. Художник В. Ковальчук. Композитор В. Мартынов. Премьера состоялась 23 апреля 2005 г.



Портрет Мольера в фойе театра перед спектаклем «Тартюф»



«Послушайте!» Сцена из спектакля



«Суф(ф)ле». Портрет Ф. Ницше

на прозе Кафки, Беккета, Джойса и даже Ницше; «Антигона»<sup>1</sup> — на драме Софокла, дополненной фрагментами библейской «Песни песней». В результате создается не мозаика, а сложный текст спектакля, целостное художественное высказывание.

---

<sup>1</sup> Софокл «Антигона». Сценарий и постановка Ю. Любимова. Режиссер А. Васильев. Сценограф В. Ковальчук. Костюмы Р. Хамдамов. Композитор В. Мартынов. Премьера состоялась 23 апреля 2006 г.

## Классика на сцене Таганки

Хорошо известна фраза Юрия Трифонова «О Любимове говорят: он может поставить все. Телефонную книгу, научный трактат...»<sup>1</sup>. А между тем к моменту, когда писатель произносил эти внешне броские слова, на Таганке, кроме сценических композиций по поэтическим и прозаическим произведениям, были поставлены и пьесы любимого театром Брехта, и произведения из классического театрального репертуара. Это и мольеровский «Тартюф»<sup>2</sup>, и шекспировский «Гамлет». Впрочем, и среди драматургов «неприкосновенных» не было: как говорил Ю. П. Любимов, «...пьеса Брехта мне казалась очень длинной, и для начала я ее перемонтировал»<sup>3</sup> — это о «Добром человеке из Сезуана»; здесь же из двух разных зонгов был «смонтирован» один (именно так и получился самый острый зонг о «баранах» и «властях», которые «ходят по дороге»); в «Жизни Галилея» по Брехту постановщик позволил себе перекроить финал пьесы и добавить к ней пролог и эпилог. Как мы видели, весьма вольно режиссер обошелся и с «Гамлетом».

«Ю. Любимов монтирует своего “Гамлета” именно так, как монтируется фильм, и куда более смело, чем это делается с Шекспиром в кино, — писал Ю. Ханютин<sup>4</sup>. <...> Короткие эпизоды, мгновенные переброски действия, наплывы, монтаж параллельный, перекрестный, контрастный — и при этом никакого насилия над Шекспиром. <...> Занавес здесь — это монтажные ножницы. Он режет сцены спектакля в короткие куски и объединяет их согласно режиссерской воле»<sup>5</sup>.

Смелость Любимова-сценариста вызывала раздражение у многих. Размышляя над спектаклем о Галилее, немецкий критик Бернгард Райх писал: «Такое вмешательство чисто драматургического характера рискованно, особенно когда режиссер вступает в творческое соревнование с крупным мастером слова. Редко бывает, что добавления оказываются на уровне оригинала...»<sup>6</sup>. Звучащая в этих словах интонация сомнения — самое безобидное из того, с чем встречался «самовольный» театр. Достаточно вспомнить борьбу, которая в 1967 году шла за спектакль «Пугачев». Камнем преткновения тогда стали интермедии, написанные Николаем Эрдманом специально для Театра на Таганке.

<sup>1</sup> Трифонов Ю. Юрий Любимов // Театр. 1977. № 9. С. 53.

<sup>2</sup> Ж. Б. Мольер «Тартюф». Пер. с фр. М. Донского. Постановка Ю. Любимова. Художники М. Аникст, С. Бархин. Композитор А. Волконский. Премьера состоялась 4 ноября 1968 года. Спектакль возобновлен в 1988 г.

<sup>3</sup> Файман Григорий. Стоящий у фонаря. (Интервью Ю. П. Любимова) // Кулиса НГ. 1999. 9 апреля.

<sup>4</sup> Ю. М. Ханютин (1929–1978) — кинокритик и сценарист, автор сценария фильма «Обыкновенный фашизм» (в соавторстве с М. Туровской и М. Роммом).

<sup>5</sup> Ханютин Ю. Гамлет эпохи кинематографа // Неделя. 1971. № 50 (614). 6–12 декабря. С. 18–19.

<sup>6</sup> Райх Бернгард. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М.: Искусство, 1972.

На сфр. 17

Хоть смертью брата Гамлета родного  
Полна душа и всем нам надлежит  
Писать тебе, а королевству в скорости  
Изобродить моршумали тело,  
Но ты настолько справился с природой,  
Что надо будет держаться впереди ... и т.д.

сфр. 25

Горацио.

Я приехал

На похороны вашего отца.

Гамлет.

Мой друг, не смейте надоедать мне? Хотите  
"На свободу вашей матери" сказать?

Пр. 48

Ты же, что твоего отца убил,  
Его венец надева.

Гамлет

О вонючая душа моя! Мой дядя?

Призраки.

Да, этот скот, подлец, кровососитель,

на сфр. 80

Гамлет.

Может быть и тебе у ее нога или в средоточии ее милостив?

Гибдестери.

Триво же, мы там ищем у нее скромное место.

На сфр. 85

Ну тогда меня не радует ни один — ни, также и ни  
одна, хотя ~~ваша~~ вы как будто и любите, как  
будто не верите мне.

Сокращения и изменения сценария «Гамлета», сделанные Ю. Любимовым  
(РГАЛИ. Ф. 2485, оп.2, ед. хр. 233)

# Интермедии Николая Эрдмана

**Реплика Ю. П. Любимова**

Николай Робертович, прежде чем делать интермедии, прочитал все пьесы Екатерины. Он, когда делал «халтуру», никогда не халтурил.

Конечно, к интермедиям вообще можно относиться по-разному. Писал же когда-то Михаил Булгаков: «... не поблагодарил бы я ...Мольера — за сочинение интермедии, которая портит хорошую пьесу!»<sup>1</sup>. Но для любимовского театра, в том числе и для спектакля по драматической поэме С. Есенина «Пугачев», интермедии оказались очень важны. Сам режиссер говорил, что в инсценировке по Есенину их роль чисто техническая — комические сцены давали передышку актерам, читающим чрезвычайно напряженный драматический текст: «...когда я понял, что они смогут прочесть эти стихи, тогда только я попросил написать интермедии Николая Робертовича Эрдмана, потому что понимал, что они сдохнут, что сил не хватит, хотя пьеса короткая, в одном действии»<sup>2</sup>.

Однако что бы ни говорил режиссер, с интермедиями был связан замысел всей постановки. Не случайно на обсуждении спектакля известный философ Арсений Гулыга признавался: «Я воспринял спектакль как философскую трагедию, как философию русской истории, причем спектакль значительно шире есенинского текста, и это достигается интермедиями, о которых тут так много говорили»<sup>3</sup>.

**Интермедии и зонги [Н. Р. Эрдмана] к спектаклю «Пугачев»<sup>4</sup>.**

**Екатерина.** Сын мой, я хочу дать тебе совет, как мать, как государыня. Научись от меня науке заклинать народные бури. Не давай народу времени для размышлений.

**Павел.** Не дам, матушка.

**Екатерина.** Народ не создан для этого. Он должен трудиться и молчать. Пускай в царстве твоём проповедаются общественные и семейные добродетели. Не допускай без своего ведома ни одной книги, ни газеты, ни карикатур.

**Павел.** Не допущу, матушка.

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. М.: Правда, 1989. С. 448.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М., 2001. С. 263.

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Пугачев» на расширенном заседании Художественного совета театра от 17 октября 1967 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 376. Л. 1–11. Интермедии Н. Эрдмана к спектаклю «Пугачев» были опубликованы С. Сидориной в журнале «Театр» (1989. № 5). См. также: Эрдман Николай. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 216–224.



**Екатерина.** Есть события, о которых народу не следует и подозревать. Сошли в Сибирь первого писателя, вздумавшего казаться государственным человеком.

**Павел.** Сошлю, матушка.

**Екатерина.** Помни, что перо писателя приносит больше зла правительству, нежели топор бунтовщика. С топором-то мы всегда справимся.

В спектакле это были фарсовые, очень театральные сцены. Пьеса начиналась с того, что при закрытом занавесе двое рабочих выкатывали плаху и врубали в нее топоры. Занавес раздвигался, и появлялся хор мальчиков; за ними шут и три персонажа, «соображавшие на троих». Стихи в честь Екатерины сменяла сатирическая вставка, посвященная строительству «потёмкинских деревень». В какой-то момент слышался звон. Все присутствовавшие на сцене, в том числе народ, бросались на этот звук — навстречу им шел Пугачев. И далее разворачивалась есенинская поэма, снова дополнявшаяся интермедиями.

Однако, как вспоминал Ю. П. Любимов, интермедии и зонги «вымарали» самым безжалостным образом. В чем только ни обвиняли: принижает образ Пугачева, извращает Есенина, и это еще не все.

Борьба за интермедии шла отчаянная. Спектакль собирались снять, а Любимова — уволить. Сохранить «Пугачева» помог уже очень больной, почти умирающий Константин Паустовский. Однако в окончательном варианте постановки от интермедий осталось совсем немного<sup>1</sup>.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Однажды вечером — звонок. Слышу слабый голос глубоко больного человека: «С вами говорит Паустовский». Он был у меня в театре один или два раза. Книги его я, конечно, читал, высоко ценил. Он сказал мне: «Я узнал, что вас увольняют, лишают возможности работать, и все никак не мог придумать, как бы помочь вам в эту трудную минуту. Но на днях мне сказали, что, оказывается, моим поклонником является Алексей Николаевич Косыгин, — говорил он это с трудом, с одышкой и как бы стесняясь, — и я написал ему письмо. После этого мне позвонил помощник, соединил с Косыгиным, и я сказал ему: “С вами говорит умирающий Паустовский. Я умоляю вас не губить культурные ценности нашей страны. Если вы снимете Любимова, распадется театр, погибнет большое дело” Обещал помочь. Я не знаю, как там у них будет решаться, но позвольте выразить вам свое участие в грустном периоде вашей жизни».

---

<sup>1</sup> С. Есенин «Пугачев». Тексты интермедий Н. Эрдмана. Постановка Ю. Любимова. Режиссер В. Раевский. Художник Ю. Васильев. Композитор Ю. Буцко. Премьера состоялась 17 ноября 1967 г.

Ну а дальнейшие события показали, что никакой это не розыгрыш, приказ об увольнении не подписали, а я отделался каким-то выговором, но все еще надеялся вернуть в спектакль эрдмановские интермедии. За этим и приехал к Чуковскому, чтобы он дал о них свое заключение, заступился, написал, что Эрдман вовсе не искажает Есенина, что он с Есениным дружил. К сожалению, не помогло.

**Из стенограммы заседания Художественного совета театра.  
13 октября 1967 года:**

«**Н. Л. Дупак.** Хочу вам сообщить следующее. Был я на приеме у тов. Шапошниковой<sup>1</sup>. Мы договорились, что интермедии к спектаклю “Пугачев” будут изменены, что те острые вещи, которые вызывают особенные ассоциации, будут сняты или заменены новыми документами. После внесения таких изменений 16 октября в 12 часов состоится просмотр, на который будет приглашено не более 10 человек. Надо будет пригласить Екатерину Алексеевну<sup>2</sup>. <...>

**Ю. П. Любимов.** Вообще я все это считаю безобразием. Все это нужно в спектакле.<...> Все, что мы делаем в интермедиях, мы делаем на основании документов. Мы можем точно подобрать все исторические документы и представить их. <...> Мы должны доказать, что интермедии в таком виде, как они есть, необходимы. <...> Первую интермедию мы сократили. Вторая никак не сокращается. <...> Сделана она на приказе, на инструкции — как встречать Екатерину [в потемкинских деревнях]. <...> Возможно, будут довольны, если и третьей интермедии не будет. Есть еще резервы к тому, чтобы интермедии сохранить. <...> Я должен сделать еще несколько визитов туда, где есть возможность это обжаловать. <...> В решении Совета надо написать, что мы с этими изменениями и сокращениями в спектакле не согласны, что мы идем на это под давлением, что этим нанесен ущерб спектаклю<sup>3</sup>».

**Письмо К. И. Чуковского Ю. П. Любимову от 19 октября 1967 года**  
*Дорогой Юрий Петрович!*

*Педанты в ужасе: можно ли сочетать Есенина и Эрдмана?! Трагедию и балаган?! Вы доказали, что можно. И не только Вы, но и Шекспир, который почти в каждую свою трагедию непременно инкрустировал две-три балаганные сцены.*

*И что за снобизм – хулить балаганы! С незапамятной древности балаган, как и цирк, – одно из самых демократических зрелищ. Именно благодаря балагану трагичность трагедии о пугачевском восстании усиливается, становится ярче, рельефнее. Патетика Есенина только выигрывает из-за стилизового контраста с балаганными сценами Эрдмана.*

<sup>1</sup> Алла Петровна Шапошникова – секретарь Московского горкома КПСС.

<sup>2</sup> Речь идет о Екатерине Алексеевне Фурцевой, министре культуры СССР.

<sup>3</sup> Архив Театра на Таганке.

*Екатерина II – очень благородный материал для сатирических фарсов. Эрдман противопоставляет величавости восставшего народа мелочную спесь самодержавной деспотии, оторванной от народных масс, глухой и слепой к их потребам и чаяниям.*

*Большое впечатление произвела на меня та интермедия, где по-щедрински осмеяны ловкие махинации, при помощи которых придворные пройдохи создавали потемкинские деревни. Написана эта сцена с большим мастерством и делает честь неиссякаемому дарованию Эрдмана.*

*Поэтому я спешу поздравить Вас с заслуженным успехом.*

*Ваш*

*Корней Чуковский*

*19.10.67 г.<sup>1</sup>*

## «На живую нитку»

Литературная композиция на Таганке обычно шивалась «на живую нитку». Дело не в спешке – основа спектакля тщательно продумывалась. По мнению Д. Л. Боровского, причина – в природном «чувстве целого», которое свойственно Ю. П. Любимову. Потому-то режиссер «грубо сколачивает хребет действия. Спешит увидеть это самое целое. Откладывает проработку “кусков” на потом, возможно, рассчитывая на догадливость артистов. Часто так и оставляет спектакль “сырым”»<sup>2</sup>. Композиция и «приспосабливается» к макету, и сокращается в процессе репетиций.

Р. П. Кречетова вспоминала: «На одном таком сокращении я присутствовала. Меня тогда поразили две вещи. Первая, как мгновенно артисты понимали, что отсекается, что остается. Мгновенно. Любимов говорил – вымарать, и куска будто никогда и не было. А ведь это не пьеса, а сложнейшая композиция. Даже просто запомнить, что в ней за чем, какая фраза с какой монтируется, и то – задача сверхсложная. А тут после купюр все срасталось будто у филиппинских хилеров, само собой. Никто ничего не переспрашивал. Я привыкла, что в других театрах реплику сократят, и то актер что-то выясняет, перестраивается. А тут все соображали стремительно. <...> А второе – было странно наблюдать, что выбрасывали не лишнее, не слабое, а вещи, которые казались мне замечательными»<sup>3</sup>. Здесь работал важный для театра принцип самоограничения.

«...мы, – рассказывал В. Высоцкий, – берем не только пьесы, написанные драматургами. Мы берем еще и повести, и романы. И работаем с живыми

<sup>1</sup> Письмо было написано К. И. Чуковским по просьбе Ю. П. Любимова; режиссер предполагал ссылаться на это письмо при защите спектакля (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Боровский Д. Убегающее пространство. М.: ЭКСМО, 2006. С. 176.

<sup>3</sup> Там же. С. 283.

авторами, которые присутствуют у нас на репетициях. Это Трифонов (мы сделали спектакль “Обмен” по его повести). Это Можаяев (спектакль “Живой” мы сделали по его рассказам). И по трем произведениям Федора Абрамова. Так что спектакли все довольно свежие — ... если живой автор здесь же сидит в зрительном зале, он может кое-что переписать, сделать так, чтобы было удобно для театра»<sup>1</sup>.

## Коллективное авторство

«...Хотел или не хотел Любимов, но таганковская школа выпустила из бутылки своего джинна, имя которому — авторская энергия. Ни один театр до нас (и по сегодня) не мог бы похвастаться такой врожденной особенностью: команда Любимова состояла из актеров с черточкой... Актер-поэт. Актер-прозаик. Певцы, музыканты, мимы, киномастера... И этот серьезный комплимент лучших зрителей страны, из лучших “ящиков”<sup>2</sup> городов и сел — “атмосфера” — был обязан духу соавторства нашей команды», — так писал Вениамин Смехов<sup>3</sup>, актер театра, автор ряда инсценировок и книг; среди них и книги о Таганке. Смехов работал в том числе над сценариями к спектаклям «Послушайте!»<sup>4</sup> и «Час пик»<sup>5</sup>. В соавторстве с Юрием Любимовым, Борисом Глаголиным, Анатолием Васильевым и Леонидом Филатовым Смехов составлял литературную композицию по стихам Е. Евтушенко для спектакля «Под кожей статуи Свободы»<sup>6</sup>.

Участие актеров в создании спектакля в первые два десятилетия жизни театра не было редкостью. Так, уже к первому спектаклю Таганки музыку писали актеры Борис Хмельницкий и Анатолий Васильев, тогда еще студенты Щукинского училища<sup>7</sup>. Они же создавали музыкальное сопровождение ко вто-

<sup>1</sup> Высоцкий рассказывает о Любимове // Огонек. 1997. № 40 (6 октября).

<sup>2</sup> На советском новоязе «почтовым ящиком», или «ящиком», принято было называть закрытые научно-исследовательские институты (или предприятия), имеющие отношение к военно-промышленному комплексу. Номер почтового ящика шифровал истинное название «секретной» организации.

<sup>3</sup> Смехов Вениамин. Квартет Таганки, драмы и комедии. 5 апреля 1996 г. // Еврейский Мир. № 52 (202).

<sup>4</sup> В. Маяковский «Послушайте!». Постановка Ю. Любимова. Режиссеры Б. Глаголин и В. Раевский. Художник Э. Стенберг. Композитор Э. Денисов. Премьера состоялась 16 мая 1967 г.

<sup>5</sup> Е. Ставинский «Час пик». Пер. с польск. З. Шаталовой. Инсценировка В. Смехова. Постановка Ю. Любимова. Режиссер А. Буров. Художник Д. Боровский. Премьера состоялась 4 декабря 1969 г.

<sup>6</sup> Е. Евтушенко «Под кожей статуи Свободы». Постановка Ю. Любимова. Режиссерская группа: Б. Глаголин, А. Васильев, В. Смехов, Л. Филатов. Художник Д. Боровский. Музыкальное оформление: В. Арузманов, Г. Пятигорский, А. Васильев, Д. Межевич. Премьера состоялась 18 октября 1972 г.

<sup>7</sup> По откликам критиков, музыка в этом спектакле обладала большей экспрессией, чем та музыка, которая использовалась Б. Брехтом при постановке «Доброго человека» в «Берлинер ансамбль», — это была «непосредственная уличная эмоциональность» (Таршиц Н. А. Музыка спектакля. Л., 1978).



«Товарищ, верь... Слева направо: за Кюхельбекера — Д. Щербаков, за Дельвига — С. Холмогоров, за Пушкина — В. Золотухин, И. Дыховичный, Л. Филатов



Слева направо: В. Шаповалов, Б. Окуджава, Д. Межевич, А. Васильев

рому брехтовскому спектаклю театра — «Жизнь Галилея», здесь же использовалась музыка Д. Шостаковича. К спектаклю «Антимиры» (поэтическая композиция по стихам А. Вознесенского) музыку писали уже три актера: к Хмельницкому и Васильеву присоединился Владимир Высоцкий. В другом спектакле по А. Вознесенскому («Берегите ваши лица») композиторами были Хмельницкий и Высоцкий. В работе над музыкой к спектаклю «Товарищ, верь...» (по произведениям А.С. Пушкина), наряду с композитором Ю. Буцко, участие в работе принимали актеры И. Дыховичный и Г. Пятигорский. Число примеров можно множить.

Владимир Высоцкий рассказывал: «Он [Любимов] очень любит, когда актер пишет еще стихи, пишет музыку. Он дал возможность людям писать музыку в спектакли, писать стихи, инсценировки. Веня Смехов написал инсценировку о Маяковском... Потом Любимов — ему лавры Брехта не давали покоя — сам стал писать. И сделал такой театр, в котором он сам пишет и сам ставит, ну только что не играет... Ну и мы все, из-за того, что так много пытаемся внести в спектакли своего — это дело становится дороже, когда в него вкладываешь много. Как в ребенка, как в женщину... И из-за этого наша клановость. Со всеми грехами, которые есть в каждом театре... Но все равно есть отличие от других коллективов. Это я вам говорю безусловно и точно. Думаю, потому что каждый туда внес еще что-то свое, кусок души. Не только как исполнитель, но и как автор»<sup>1</sup>.

Целая «команда» авторов-актеров работала в спектакле-концерте с названием «В поисках жанра». Как рассказывал В. Смехов, этот спектакль «был однажды благословлен Ю. Любимовым: из-за внезапной болезни актера спектакль отменили, но публике предложили не расходиться, а послушать и посмотреть то, что мы сами умеем. Родился такой странный спутник афиши «Таганки» — авторский вечер «В поисках жанра» (название взято из Василия Аксёнова ...)»<sup>2</sup>.

Но команда Любимова состояла не только из актеров. Члены Художественного совета и друзья театра тоже составляли команду, и какую...

Только что цитировалась стенограмма обсуждения от 13 октября 1967 года, на котором выработывалась стратегия защиты спектакля «Пугачев». Через несколько дней, 17 октября 1967 года, в театре состоялось еще одно, расширенное собрание. Пришли и близкие театру люди, и просто приглашенные гости. Вместе они продумывали аргументы, которые могли бы помочь театру сохранить две интермедии Н. Эрдмана. А параллельно «работали авторами» — обсуждали, какой могла бы быть третья интермедия к спектаклю<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Высоцкий рассказывает о Любимове // Огонек. 1997. № 40 (6 октября).

<sup>2</sup> Смехов *Вениамин*. Квартет Таганки, драмы и комедии. 5 апреля 1996 г. // Еврейский Мир. № 52 (202).

<sup>3</sup> Фрагменты стенограммы этого заседания вы можете прочитать в Приложении.

## Почти импровизационным способом (из истории философского спектакля на злободневную тему)

«Разве это не сила художественных воззрений, когда почти импровизационным способом сочиняется спектакль, в котором десятки пантомимических, гротесковых, плакатных, буффонадных, фольклорных сцен и сенок нанизываются (как входные билеты на штык часового у входа в театр) на точное ощущение воздуха эпохи — трагического и праздничного ее вихря?» — так о Театре на Таганке писала Наталья Крымова<sup>1</sup>. Сказанное ею можно отнести не только к постановке по книге Джона Рида.

Спектакль действительно мог сочиняться здесь «почти импровизационным способом». Иногда коллективно.

Вспоминает Л. П. Делюсин<sup>2</sup>: «Интересно было иногда, когда Юрий Петрович что-то задумывал... Мы сидели за столом, ужинали, и Юрий Петрович иногда начинал играть куски из того спектакля, который он задумывал. И мы были единственными зрителями, которые видели эту импровизацию Юрия Петровича. А потом мы видели, как это все осуществлялось на сцене. Так, положим, некоторые куски из пушкинских спектаклей проигрывались предварительно за столом. Юрий Петрович вставал, и мы с Борисом Андреевичем [Можаевым] и с Ириной [Ириной Алексеевной, женой Л. П. Делюсина] наблюдали и восхищались тем, как он это изображает. А потом все это переносилось на сцену»<sup>3</sup>.

Так было с поэтическим представлением, посвященным Владимиру Высоцкому. Уже через несколько дней после смерти Высоцкого актеры и друзья театра собрались обсудить будущую постановку. Представив собравшимся свой замысел, Ю. П. Любимов говорил:

«Я специально провоцирую вас на контрход, может быть, кто-то предложит другое решение спектакля, какой-то другой мощный ход. <...> Спектакль должен вариться, как в лучшие годы, сообща»<sup>4</sup>. О том, как в результате совмест-

---

<sup>1</sup> Крымова Н. Имена. Рассказы о людях театра. М.: Искусство, 1971. С. 161.

<sup>2</sup> Лев Петрович Делюсин — историк-китаист, доктор исторических наук; работал в отделе ЦК КПСС, возглавляемом Ю. В. Андроповым; затем был заместителем директора Института международного рабочего движения (ныне — Институт сравнительной политологии РАН), зав. отделом Китая Института востоковедения; в последние годы — главный научный сотрудник Института международных экономических и политических исследований РАН. В течение многих лет Л. П. Делюсин был членом Художественного совета театра. Пользуясь своими возможностями работника ЦК партии, неоднократно пытался помочь Ю. П. Любимову отстоять тот или иной спектакль, в том числе спектакль по повести Б. А. Можаева «Живой». О себе Л. П. Делюсин шутит: «Я был консультантом у двух Юриев — Любимова и Андропова. Как-то, прощаясь с Андроповым, обратился к нему: “До свиданья, Юрий Петрович!”»

<sup>3</sup> Из рассказов Л. П. Делюсина авторам книги.

<sup>4</sup> Стенограмма заседания Художественного совета, посвященного работе над спектаклем памяти В. С. Высоцкого. 1 августа 1980 г.

ного обсуждения было найдено решение этого спектакля, подробно рассказывают стенограммы обсуждений, помещенные в разделе Приложение.

В этой главе мы расскажем о том, как вместе сочиняли другой спектакль, посвященный 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Его предполагалось назвать строкой из поэмы А. Вознесенского «Лонжюмо»<sup>1</sup> – «На все вопросы отвечает Ленин».

Конечно, такого рода постановки к советским юбилейным датам были необходимостью. О том, как возник замысел этого спектакля, рассказывает Вениамин Смехов: «В 1967 году Ю.П. Любимов впервые подал заявку наверх: разрешите поставить “Мастера и Маргариту”<sup>2</sup>, роман напечатан, значит, “залитован” Ему ответили отказом и спустили указание думать над грядущим столетием В.И. Ленина. Любимов думал вместе с друзьями театра и спецями в политобласти. У него уже был почти готов план постановки спектакля... Это было время, когда с помощью Ленина боролись со Сталиным»<sup>3</sup>.

В конце концов Ю. П. Любимов от идеи ленинского спектакля отказался, однако к тому, как шла работа над его сценарием, стоит присмотреться.

## «Усилить идейно-воспитательную работу...»

В предъюбилейные ленинские дни на страницах газет можно было встретить такие письма «читателей» (последнее слово мы взяли в кавычки не случайно: даже неискушенный человек поймет, что перед нами письмо, написанное по заказу):

«Не каждый день бываю я в театре. С утра – на стройке, вечером – на занятиях в инженерно-строительном институте; на пятый курс перешел. Но театр я люблю и по возможности урываю время, чтобы посмотреть интересный спектакль. А как узнать, что он действительно интересный? В этом нам, зрителям, помогают газеты и журналы, пишущие о театре.

Недавно я с большим вниманием прочел в “Московской правде” статью Юр. Зубкова “Ленинская тема и ответственность художника” <...> Наша сегодняшняя действительность, подчеркивается в статье, это ленинизм в действии, практическое претворение в трудовой практике народа ленинских идей и предназначений.

Как справляется театр с возложенной на него благородной задачей быть глашатаем коммунистических идей, отображать средствами искусства современность, трудовые подвиги советского народа? <...>

---

<sup>1</sup> Впервые Театр на Таганке обратился к ленинской теме в спектакле по стихам А. Вознесенского «Антимиры», сюда вошла и поэма «Лонжюмо».

<sup>2</sup> Спектакль по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» будет поставлен в 1977 г.

<sup>3</sup> Смехов Вениамин. Театр на Таганке в лагере полустрогого режима // Литературная газета. 2001. № 7 (5822). 14–20 февраля.



Скажу прямо: основания для тревоги, на мой взгляд, есть. Перед темой современной созидательной жизни народа, перед темой партии, возглавляющей всенародную битву за коммунизм, перед образом нашего современника — человека неутомимого труда и дерзновенного поиска — наша драматургия и театр находятся в большом долгу.

В самом деле, посмотрите на все, что нас окружает. На тысячи новых жилых домов, на оснащенные передовой техникой промышленные предприятия, на голубые ленты каналов, превратившие нашу великую столицу в порт пяти морей, на бетонные автомагистрали, на новые наши скоростные лайнеры, соединившие Советский Союз со всеми континентами планеты, на великолепные корабли, бороздящие моря и океаны...

Все это своими руками создал советский рабочий класс... Рабочего человека встретишь повсюду — без него невозможно созидание. Не часто встретишь его, пожалуй, только в одном месте — на театральной сцене...<...>

Товарищи драматурги! Товарищи режиссеры! Вдумайтесь — это серьезный упрек. <...>

Успехов наш театр за последнее время добился немалых. Из газет я узнал, какой размах приняло творческое соревнование театральных коллективов страны в ознаменование 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции. Всесоюзный конкурс на создание новых драматических произведений, республиканские смотры спектаклей всколыхнули многотысячную армию работников театра, привели к созданию многих ярких, талантливо поставленных, сыгранных и оформленных спектаклей. Зрители познакомились с новыми именами молодых режиссеров, актеров, художников. Отрадно, что среди победителей конкурса и республиканских смотров мы встречаем прославленные московские академические театры — МХАТ и Малый.

Все положительное, яркое, интересное, что принесло театральному искусству соревнование предъюбилейных лет, должно быть в полной мере использовано в подготовке театров к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина»<sup>1</sup>.

Мы привыкли думать о театре только в связи с его творчеством — привыкли говорить о режиссуре, об актерской игре, об откликах на спектакли критики и зрителя... Между тем в советской государственной системе театры должны были жить по правилам, общим для всех государственных учреждений: давать социалистические обязательства и отчитываться об их выполнении, проводить политучебу, работать на коммунистических субботниках, шефствовать над рабочими коллективами и т. д. и т. п. Теоретически это понятно, и все же удивительно находить в архиве подобные документы:

---

<sup>1</sup> Высокий долг театра (Заметки зрителя) // Московская правда. 1968. 6 августа.

## Даешь соцобязательства!

Главное управление культуры исполкома Моссовета

Коллектив Московского театра Драмы и комедии на Таганке единодушно одобряет обращение ЦК КПСС к партии, к Советскому народу.

«Все, что у нас есть сегодня и чего мы добьемся завтра, зависит от нас самих, от умения каждого советского человека работать творчески, от высокой сознательности, профессиональной подготовки, чувства ответственности и дисциплины», — эти слова, обращенные ЦК КПСС к партии, к Советскому народу, глубоко взволновали нас.

Коллектив театра, отвечая на обращения ЦК КПСС к партии, к Советскому народу принимает на себя социалистические обязательства на 1974 год.

### СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ОБЯЗАТЕЛЬСТВА,

принятые Московским театром Драмы и Комедии на Таганке на 1974 г.

1. Обеспечить выпуск новых спектаклей по пьесам Советских авторов Ф. Абрамова «Деревянные кони»<sup>1</sup> и Г. Бакланова и Ю. Любимова «4 минуты в эфир»<sup>2</sup>, посвященные актуальным проблемам современности, на высоком идейно-художественном уровне.

2. Строго следить за всеми спектаклями текущего репертуара. Раз в месяц проводить производственные совещания. Укреплять дисциплину труда. Ответственные — директор театра Н. Л. Дупак, председатель месткома Г. Н. Власова.

3. Усилить идейно-воспитательную работу в коллективе в свете решений XXIV съезда партии, Октябрьского пленума ЦК КПСС, обращения ЦК КПСС к партии, к Советскому народу. Ответственные — секретарь партбюро Глаголин Б. А., зам. Секретаря партбюро Левина Э. П.

4. Повысить персональную ответственность и культуру работы администрации театра.

5. Повысить ответственность зав. цехами за порученные им участки работы. Систематически подводить итоги по взятым на себя обязательствам. Повысить уровень проведения спектаклей техническими цехами.

6. Бороться за разумное и экономное расходование средств. Ответственный — зам. директора Бахрах З. С.

7. Продолжать укреплять творческие связи с коллективами крупнейших предприятий Ждановского района г. Москвы и, прежде всего, подшефным предприятием — с 1-м Часовым заводом им. С. М. Кирова.

8. Продолжать укреплять творческие связи с кондитерской фабрикой «Рот-Фронт».

<sup>1</sup> Ф. Абрамов «Деревянные кони». Постановка Ю. Любимова. Режиссеры А. Вилькин, Б. Глаголин. Художник Д. Боровский. Композитор Н. Сидельников. Премьера состоялась 16 апреля 1974 г.

<sup>2</sup> Речь идет о спектакле «Пристегните ремни». Сценарий Г. Бакланова и Ю. Любимова. Постановка Ю. Любимова. Художник Д. Боровский. Композитор Л. Ноно. Премьера состоялась 2 января 1975 г.



Заводской комсомольский штаб готовится к проведению субботника. Саратов. 1976 г.  
Фото Ю. Набатова (Фотохроника ТАСС)

9. Продолжать и укреплять дружеские связи с подшефной воинской частью — дивизией им. Дзержинского.

10. Оказывать всемерную помощь строителям, осуществляющим реконструкцию здания нашего театра. В январе месяце провести шефский спектакль «А зори здесь тихие...» для строителей.

11. Организовать концертную бригаду для обслуживания труженников целинных земель Казахстана.

12. Освоить техническое оборудование, ввести в эксплуатацию в новом репетиционном зале. Ответственный — Зазерский Б. Ю., Хромков Ю. П.

13. Наладить дружеские связи с трестом «Мосжилстрой № 1».

Директор театра

Гл. режиссер

Секретарь партбюро

Председатель месткома

Секретарь ВЛКСМ театра

Н. Дупак

Ю. Любимов

Б. Глаголин

Г. Власова

С. Савченко<sup>1</sup>

### **Поднять экономическую грамотность!**

Начальнику Управления кадров  
Главного управления культуры  
исполкома Моссовета  
Тов. Тарасенко В. М.

Сообщаем сведения по театру Драмы и комедии по экономической учебе:

В театре в сезоне 1972—73 года работал теоретический семинар, на котором изучалась тема «XXIV съезд КПСС о совершенствовании системы управления экономикой». В семинаре занималось 35—40 человек, занятия в семинаре проводились два раза в месяц по два часа. Темы семинарских занятий:

1. «Широкое вовлечение трудящихся масс в управление производством».

2. «Рост благосостояния народа — высшая цель экономической политики партии».

3. «Совершенствование экономического стимулирования — одно из направлений улучшения управления экономикой».

4. «Характерные черты экономики СССР на современном этапе».

5. «XXIV съезд КПСС об основных вопросах экономической политики партии на современном этапе».

6. «Научно-технический прогресс — решающий фактор повышения эффективности общественного производства».

Семинары вели: доктора экономических наук т. Лисичкин Г. С., Бирман С. Н., ст. научный сотрудник ИКСИ Л. В. Карпинский, доктор философских наук профессор Ю. А. Замошкин, ответственный работник в аппарате ЦК КПСС т. Козлов Я. П.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке. Без даты. Орфография документа сохранена.

Для технических цехов кружок текущей политики вел коммунист  
Е. Е. Шумский.

Директор театра  
Секретарь партбюро  
29 июня 1973<sup>1</sup>

Н. Дупак  
Б. Глаголин

### **Все на коммунистический субботник!**

В отдел театров Главного управления  
культуры исполкома Моссовета

Московский театр Драмы и Комедии на Таганке сообщает, что 17 апреля с.г. будет проведен коммунистический субботник. В этот день театр играет спектакль «10 дней, которые потрясли мир», в проведении которого принимает участие 122 человека. Весь сбор от спектакля поступает в фонд коммунистического субботника.

Кроме того, дополнительно 21 апреля с.г. 3 бригады (всего 45 человек) дадут концерты на предприятиях Ждановского р-на, и в новом репетиционном помещении театра состоится встреча-концерт участников субботника со строителями. Остальные работники театра будут принимать участие в уборке территории.

Директор театра

Н. Дупак<sup>2</sup>

### **Творческая встреча с рабочими**

10 января 73 г.

Директору театра драмы и комедии  
Тов. Дупаку Н. Л.

Уважаемый Николай Лукьянович!

В Пролетарском районе столицы с 21 по 31 января 1973 года будет проводиться фестиваль искусств.

Просим Вас организовать группу артистов для творческой встречи с рабочими и инженерно-техническими работниками Завода «Динамо» им. С. М. Кирова.

Встреча состоится 25 января в обеденный перерыв в 12.00 в Клубе завода по адресу: Ленинская слобода, 26. Ответственная за встречу на заводе т. Панова Наталья Владимировна, тел...

С уважением

**НАЧАЛЬНИК**

**ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ**

**ИСПОЛКОМА МОССОВЕТА**

/Б. Покаржевский/<sup>3</sup>

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 331. Л. 8.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 226. Письмо от 9.04.1973 г. Орфография документа сохранена.

<sup>3</sup> Архив Театра на Таганке. Орфография документа сохранена.

**Выписка из решения партсобрания**  
**О подготовке к 50-летию Октябрьской революции**

**Решение**

партсобрания по информации директора театра т. Дупака Н. Л.  
о выполнении театром плана и подготовке к 50-летию  
Октябрьской революции от 12.04.1967

Партсобрание считает выпуск спектакля «Послушайте!» Маяковского серьезным, значительным успехом театра.

Спектакль пронизан страстной партийной энергией, верой в победу коммунистических идей, непримиримостью в борьбе с косностью, бюрократизмом, приспособленчеством, политическим ханжеством, в борьбе за чистоту гражданских помыслов и усилий Советского народа.

В спектакле предстает живой образ Маяковского-человека, поэта и борца, исполненный беззаветной преданности нашим идеалам.

Спектакль учит страстной и бескомпромиссной отдаче своих сил достижению светлых идеалов.

В спектакле верно очерчена радость борьбы поэта революции, несмотря на трагический личный конец Маяковского.

В спектакле найден яркий сценический язык режиссера, соответствующий специфике творчества и личности поэта.

Партийное собрание считает спектакль «Послушайте!» Маяковского достойным подарком юбилейному году.

Председатель собрания  
Секретарь собрания

Б. Голдаев  
З. Славина<sup>1</sup>

## Отвечает ли Ленин на все вопросы?

Публикуемая ниже стенограмма обсуждения будущего ленинского спектакля сохранилась в архиве Театра на Таганке; в этом варианте в названии спектакля отсутствует местоимение «все», и получается: «На вопросы отвечает Ленин»<sup>2</sup>. Теперь трудно установить, случайность это или нет. Кто-то по невнимательности неправильно перепечатал название, или оно сознательно было изменено... Однако, как мы увидим, именно эта проблема — может ли Ленин ответить на *все* вопросы — при обсуждении спектакля оказалась одной из центральных.

Предупреждаем: этот документ читать непросто, и дело не только в том, что перед нами продолжение разговора, начатого ранее, и потому участвую-

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 366. Без даты. Орфография документа сохранена.

<sup>2</sup> Вариант стенограммы с названием спектакля «На все вопросы отвечает Ленин» сохранился в РГАЛИ (Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 504).



Вид на сосновый лес из иллюминатора самолета (деревья посажены в год столетия со дня рождения Ленина). Пензенская область.  
Фото Ю. Набатова, В. Павловского (Фотохроника ТАСС)

щие в нем люди понимают друг друга с полуслова, а мы их не очень понимаем. И даже не в том, что стенограмма – это всегда неполная запись спонтанной речи людей, что усложняет ее восприятие. Сложность и в другом – собравшиеся упоминают реалии, очевидные для конца 1960-х, но от нас уже далекие. Вот почему для того, чтобы представить себе атмосферу и содержание обсуждения, потребуются немалые усилия. Однако «овчинка» стоит «выделки» – вчитавшись в этот текст, мы почувствуем дух времени и даже убедимся в том, что проблемы, поднятые в конце 1960-х, актуальны и в другие времена.

Несколько пояснений: ленинская тема в СССР была актуальна до середины 1980-х годов, причем существовала не только официальная, но и неофициальная трактовка темы. В конце 1960-х годов интеллигенция выдвинула лозунг «За чистоту ленинского дела!». Речь шла о возвращении к ленинским идеалам и нормам жизни – по сути своей это, конечно, был романтический, утопический лозунг.

Время «оттепели» закончилось, и легально дискуссии на эту тему не велись; более того, КГБ следил за неформальными студенческими кружками, на собраниях которых обсуждались ленинские работы. Возникшие в русле этого «ленинского» движения кружки рассматривались как нелегальные диссидентские организации, и в российских архивах до сих пор хранятся их дела<sup>1</sup>.

### **Стенограмма обсуждения спектакля «На вопросы отвечает Ленин», намечаемого к постановке в театре, 4 февраля 1969 г.**

Участвовали: Любимов, Ицков<sup>2</sup>, Логинов, Вольпин<sup>3</sup>, Толстых, Дрейден<sup>4</sup>, Клопов<sup>5</sup>, Яковлев<sup>6</sup>, Делюсин.

<sup>1</sup> Мысль о том, что жизнь необходимо вернуть к ленинским нормам, в советском обществе возникала неоднократно, в разные периоды его истории. В разном историческом контексте она и выглядела по-разному. Например, уже очень скоро после XX съезда КПСС официальные советские власти выдвинули следующее требование к работникам «идеологического фронта» (т.е. прежде всего к деятелям искусства): «Тему репрессий надо закрыть. Благодаря XX съезду партия сама очистилась, и жизнь вернулась к ленинским нормам». В 1970-е гг. требование возвращения к ленинским нормам фактически стало лозунгом оппозиционно настроенной интеллигенции; появление его было связано с романтическим взглядом советского общества на коммунизм. В начале 1980-х гг. это требование продолжало быть актуальным. Знаменитый спектакль М. Шатрова «Так победим!» (МХАТ, 1982) был основан на документах последнего периода жизни Ленина. Этот спектакль, призывавший вернуться к «ленинским нормам жизни», был расценен идеологическими органами как крамольный. Через короткое время о необходимости «возвращения к ленинским нормам партийной жизни» заговорили деятели перестройки.

<sup>2</sup> Игорь Моисеевич Ицков — сценарист. Выступил как автор сценариев фильмов «Великая Отечественная» (1979), «Маршал Жуков. Страницы биографии» (1984), «Там, где мы бывали...» (в соавторстве с П. Штейном, 1990). В 1984 году Ицков стал одним из авторов агитационного и конъюнктурного фильма «В семье равноправных» о благополучной жизни евреев в СССР.

<sup>3</sup> Михаил Давыдович Вольпин (1902–1988) — автор сценариев и сатирических стихотворений. Работал в соавторстве с Н. Эрдманом, В. Массом, В. Ардовым и др. В 1933 г. был арестован и находился в лагерях до 1937 г. С 1941 по 1946 г. служил в Ансамбле песни и пляски НКВД, вместе с Ю. Любимовым и Н. Эрдманом.

<sup>4</sup> Симон Давыдович Дрейден (1905–1992) — театральный критик, литератор. Начал выступать как автор статей о литературе и искусстве в 1920-е гг. В 1930-е гг. работал художественным руководителем Ленинградской госэстрады, затем завлитом Ленинградского театра им. Ленинского комсомола; в 1940-е — завлитом Театра драмы им. А.С. Пушкина, московского Камерного театра, корреспондентом Совинформбюро и ТАСС. В 1948 г., после того как на собрании ВТО Дрейден был объявлен «сокрушителем основ социалистического реализма», его перестали публиковать, а в 1949 г. — арестовали. Освобожден в 1954 г. *Позднее С. Дрейден стал автором книги «В зрительном зале — Владимир Ильич» (1970; 2-е изд. — 1980) и воспоминаний о ГУЛАГе (Каторжанин 50-х // Распятые: Писатели — жертвы политических репрессий: Вып. 4. От имени живых... / Авт.-сост. Дичаров З. СПб.: Просвещение, 1998. С. 114–128).*

<sup>5</sup> Эдуард Викторович Клопов — историк, автор статей и книг по истории и социологии.

<sup>6</sup> Егор Владимирович Яковлев (1930 — 2005) — журналист, публицист, писатель. В 1967–1968 гг. — главный редактор журнала «Журналист»; с 1968 г. спецкорреспондент газеты «Известия». В 1986 г. Яковлев стал заместителем председателя правления Агентства печати «Новости» и главным редактором «Московских новостей». В 1991–1992 гг. занимал пост председателя Всесоюзной телерадиокомпании (ВТРК), которая во время его работы была переименована в Российскую телерадиовещательную компанию «Останкино». С 1992 по 1993 г. издавал «Общую газету». Е. В. Яковлев — автор ряда книг о В. И. Ленине (например, «День и жизнь», 1982; «Былого слышу шаг», 1985; «Жизни первая треть», 1988).





«Что делать?» Сцена из спектакля

**Ю. П. Любимов.** Значит, вот оригинальная такая штука: нет пьесы, нет текста, но есть макет. Тут всякие умные люди могут фигурировать — от Сократа до кого хотите.

Макет сцены представлял собой поднимающиеся амфитеатром скамьи, развернутые на зрителя. Все сооружение напоминало трибуну стадиона. Именно этот макет был затем использован в спектакле по роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?»<sup>1</sup>, действие которого, как это мыслилось и в ленинском спектакле, разворачивалось в форме дискуссии.

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский «Что делать?». Инсценировка и постановка Ю. Любимова. Режиссеры Б. Глаголин, Г. Примаков. Художник Д. Боровский. Композитор Ю. Буцко. Премьера состоялась 18 сентября 1970 г.

Нам показалось с художником Боровским, что мы придумали интересные вещи. Вот тут выразительные фигуры (*показывает на макет*), тут, как в шахматных партиях, могут быть интересные комбинации. <...> Сюда могут входить всякие моды — музыкальные, политические и даже моды на платье, если хотите. <...> И потом у нас будет возможность ...поставить какие-то проблемы вплоть до наших дней, например о бюрократизме, до чего он доходит. <...> Я с удовольствием выслушаю предложения по поводу спектакля.

Далее слово получил И. М. Ицков — он заранее продумывал план сценария и на обсуждении выступал в роли докладчика. Основное действие спектакля предлагалось разворачивать на стадионе: здесь, в перерыве футбольного матча, начинается дискуссия, а ответы на возникающие у людей вопросы подсказываются идеями Ленина.

Читая стенограмму обсуждения, мы увидим, что это самые разнообразные вопросы, обсуждавшиеся в конце 1960-х как в СССР, так и за его пределами. Например, в 1968 году во всем мире усилился интерес к различным вариантам социализма. 1968-й — это год «Пражской весны»; это время, когда в Европе были модны левый коммунизм, Троцкий, Маркузе, Мао. Французская молодежь шествовала по улицам с маоистскими лозунгами и портретами Че Гевары. Напротив, в СССР у всех на слуху была критика идей Мао и Маркузе — российская интеллигенция в это время склонялась «вправо» и к маоизму относилась негативно.

Шестидесятые — это и время борьбы за прекращение ядерных испытаний. Активнее других эту борьбу вели сами ученые, причем, как правило, те, чья научная карьера прежде была связана с разработкой нового оружия.

В значительной степени благодаря деятельности одного из этих ученых, американского химика дважды лауреата Нобелевской премии по химии и премии мира Лайнуса Полинга, в 1963 году ядерные державы подписали договор о запрещении испытаний ядерного оружия. В 1967 году вместе с академиком А. Д. Сахаровым письмо об опасности ядерной войны написал советский публицист, журналист-международник Эрнст Генри.

В эти же годы в СССР возникло и антисталинское движение. В 1966 году на имя XXIII съезда КПСС было направлено коллективное письмо с требованием не допустить возрождения культа личности И. В. Сталина. Среди подписавших это письмо снова был А. Д. Сахаров.

Далеко не все названные события упоминаются на обсуждении, но подспудно все они возникают — замысел спектакля связан с ними напрямую. Каков же замысел? Правильно выбранная линия поведения — ученого, художника, обычного человека — должна доказывать правоту ленинских идей, понятых не догматично, и, напротив, бюрократизм и иные подобные проявления современной жизни рассматривались как порождение закостеневшей идеологии.



Прага, август 1968. «События этого года меня как начинающего 20-летнего фоторепортера поразили. Разумеется, я фотографировал и воспринимал образами все, что происходило»  
(подпись фотографа Мирослава Зайица)



Йиндржижска улица в Праге, 21 августа 1969 г. (годовщина событий 1968 г.). Фото М.Зайица

Эпизоды, иллюстрирующие ленинские идеи и показывающие их современное значение, предполагалось делать очень разнообразными, в том числе в спектакле должны были действовать современные политики (Дж. Ф. Кеннеди и Че Гевара<sup>1</sup>) и ученые (Э. Теллер<sup>2</sup>, С. П. Королев<sup>3</sup>).

В основу спектакля докладчик предлагал положить учение Ленина о компромиссах, развивающее мысль, что ради достижения целей партии возможны любые компромиссы и любые союзы. Эту политическую идею в спектакле предлагалось иллюстрировать конкретными, бытовыми эпизодами, — например, сценой нападения на машину Ленина бандитов в 1919 году (описана в мемуарах советского государственного деятеля Владимира Дмитриевича Бонч-Бруевича).

...театр идет от коммунистической идеологии и ищет недогматические, не застывшие места, и движется в направлении отрицания. Такое движение массовому зрителю ближе и понятнее, чем диссидентское движение, потому и поддерживать его будет разный зритель.

...другой пример... Ну, скажем, мы будем говорить о концепциях казарменного коммунизма. <...> Либо это может быть цитата, либо какой-нибудь капутник, или обличение человека, купившего себе лишние кеды.

Покупка лишних кед — знак нарушения аскетических норм жизни, что жестко осуждалось в Китае периода «культурной революции». В таких характерных и нелепых бытовых сценках предполагалось показывать и маоистов, и последователей немецко-американского философа Герберта Маркузе. Авторы считали, что благодаря нелепости подобных житейских ситуаций можно будет дискредитировать «левые» теории Мао и Маркузе, считавших себя последователями Маркса и Ленина.

Что бы мне еще... как пример того, что происходит [в современности]? Ну, скажем, место науки, место личности в современном обществе. Это было бы желательно сделать на таких примерах, как Браун<sup>4</sup>, Королев, Теллер или Курчатов<sup>5</sup>. <...>

---

<sup>1</sup> Эрнесто Че Гевара (1928–1967) — легендарный кубинский революционер, сподвижник Фиделя Кастро.

<sup>2</sup> Эдвард Теллер (1908) — американский физик. С 1941 г. участвовал в создании атомной, затем водородной бомбы, внес существенный вклад в теорию ядерных взаимодействий.

<sup>3</sup> Сергей Павлович Королев (1907–1966) — главный конструктор первых ракет-носителей, искусственных спутников Земли, пилотируемых космических кораблей, основоположник практической космонавтики, академик АН СССР.

<sup>4</sup> Вернер фон Браун (1912–1977) — немецкий ученый, крупнейший конструктор военной и космической ракетной техники. С 1937 г. — руководитель германского ракетного исследовательского центра и главный конструктор ракеты Фау-2, применявшейся во Второй мировой войне для обстрела городов Франции, Великобритании, Нидерландов; член национал-социалистической рабочей партии Германии. В мае 1945 г. Браун сдался наступающей американской армии.

**Любимов.** Когда вы берете отца водородной бомбы Теллера, то самый блестящий кусок — это стенограмма в «Деле Оппенгеймера», напечатанного в «Иностранной литературе»<sup>1</sup>. <...>

**Логиков.** <...> ...важно, чтобы здесь фигурировали точки зрения людей, интересных для молодежи. Это Че Гевара, это Маркузе<sup>2</sup> и другие. <...> ...это может быть стадион... идет футбольный матч... сплошное стадо... И когда в антракте с ними разговариваешь, то выясняется, что это совершенно нормальные люди... <...>

Эта публика может быть разная. Могут быть маоисты, могут быть люди, стоящие на ленинской позиции, могут быть люди, стоящие на обывательской позиции. Есть какой-то поэт. Есть какой-то работяга. Ну, как на стадионе, где сидят от академика до трубочиста. <...>

Теперь. Как это может практически перемежаться с изображением Ленина? <...> Вот идет дискуссия современная, бах! И мы даем эту сцену с машиной... Они отнимают у Ленина пистолет. Потом они уходят. И начинается монолог, и говорят все, вплоть до Каляева<sup>3</sup>. И тут разговор о компромиссе, потом разговор о Маркузе. <...> И может быть, разговор о ВХУТЕМАСе, о чем

---

С 1960 г. он директор Центра космических полетов США; руководитель разработок ракетополетов серии «Сатурн» и космических кораблей серии «Аполлон».

<sup>1</sup> Игорь Васильевич Курчатов (1902–1960) — физик. Под руководством Курчатова был сооружен первый в Москве циклотрон (1944) и первый в Европе атомный реактор (1946), созданы первая советская атомная бомба (1949) и первая в мире термоядерная бомба (1953), сооружены первая в мире промышленная атомная электростанция (1954) и крупнейшая установка для проведения исследований по осуществлению регулируемых термоядерных реакций (1958). Академик АН СССР.

<sup>2</sup> Речь идет о документальной антимилитаристской пьесе немецкого писателя Хейнара Кипхардта «Дело Роберта Оппенгеймера» (1964), опубликованной в журнале «Иностранная литература». Роберт Оппенгеймер (1904–1967) фактически руководил созданием американской атомной бомбы; позднее был обвинен в старых связях с коммунистами; уже после оправдания из моральных побуждений отказался от участия в разработке оружия массового поражения.

<sup>3</sup> Герберт Маркузе (1898–1979) — философ. Немец по происхождению, после прихода к власти нацистов Маркузе эмигрировал в США. В годы войны он выступал с антифашистскими статьями. После ее окончания написал книгу «Эрос и цивилизация» (1955) о «репрессивной» цивилизации, подавившей сексуальность человека, а вместе с ней и всю его личность. Маркузе был увлечен учением К. Маркса, использовал его идеи, однако интерпретировал их в духе современной философии и социологии. В книге «Одномерный человек» (1964) Маркузе выдвинул следующий тезис: индустриальное общество сформировало новый тип массового «одномерного человека»; его критическое отношение к обществу атрофировалось. В результате рабочий класс утратил революционную роль, она перешла к «аутсайдерам» (например, люмпенам или преследуемым национальным меньшинствам) и радикальным слоям студенчества и гуманитарной интеллигенции. Маркузе высказал мысль, что искусство должно освободиться от политического и идеологического содержания. Эти идеи Маркузе были очень популярны в «левых» кругах Запада, в том числе они оказали влияние на студенческое движение 1960-х гг. В СССР имя Маркузе звучало только в негативном контексте.

<sup>4</sup> Иван Платонович Каляев (1877–1905) — революционер, член партии эсеров и террорист. Убил бомбой московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича (1905). Повешен в Шлиссельбургской крепости.

удно, или разговор о революции. Мы можем дать разговор Ленина и Суханова. <...> Или разговор Ленина с Инессой Арманд о свободной любви. Вот возьмите разговор Кассила сегодня в «Комсомольской правде» — можно или нет терять невинность до свадьбы? И вот что по этому поводу думал Ленин? Потому что из этих двух писем — Инессы Арманд и Ленина — складывается очень интересный диалог. <...>

Имеются в виду совершенно конкретные исторические ситуации. Вот только две из них: первая — «разговор о ВХУТЕМАСе». Как рассказывал публицист Николай Валентинов (Вольский), в 1918 году Ленин посетил только что основанный ВХУТЕМАС (Высшие государственные художественно-технические мастерские). На свой вопрос к студентам, что читает сейчас молодежь, любит ли она, например, Пушкина, он получил ответ: Пушкин «устарел», он представитель «паразитического феодализма», и им никто теперь не может увлекаться; все они «стоят» за Маяковского — Ленин, не любивший Маяковского, был крайне удивлен таким ответом.

Еще один предлагаемый Логиновым эпизод — «разговор Ленина и Суханова» — также основан на конкретных отношениях этих исторических фигур. Будучи студентом Парижской Высшей школы общественных наук, Николай Николаевич Суханов слушал лекции В. И. Ленина (а также Ю. О. Мартова, Л. Д. Троцкого), а позднее, после возвращения в Россию, вступил с ними в острую полемику. Суханов был сначала эсером, потом меньшевиком, а после революции 1917 года считал возможным объединение всех социалистических течений. Член ВЦИК трех созывов, на заседаниях ВЦИК Суханов критиковал большевистское правительство и Ленина — обвинял их в анархизме, произволе, развале экономики. Суханов не поддерживал и переговоры о Брестском мире, которые вело советское правительство, — он был сторонником революционной борьбы с Германией. Ленин полемизировал с Сухановым, обвинял его в непонимании «революционной диалектики». Судьба Н. Н. Суханова сложилась трагически: в июне 1918 года он был исключен из ВЦИК, а затем его дважды арестовывали (сначала в 1930-м, а затем в 1937 году). В 1940 году он был расстрелян.

Как это можно сделать быстро? Просто можно брать какие-то вещи из статей. Так же как можно брать что-то из статьи Генри или Вали Толстых, дискуссия между физиками и лириками...

Как и предыдущие, только что названные сюжеты, с одной стороны, были актуальны, с другой — имели общее значение для советской и российской истории. Имя Эрнста Генри (Семена Николаевича Ростовского, 1904—1990) выше уже упоминалось: в соавторстве с академиком Сахаровым он написал письмо об опасности ядерного оружия. В прошлом коминтерновец и советс-

кий разведчик, отсидевший в сталинских лагерях срок за предсказание нападения Гитлера на Советский Союз («Гитлер против СССР: Грядущая схватка между фашистскими и социалистическими армиями», 1936, Лондон), Э. Генри был убежденным антисталинистом. Он организовал подписание письма против возрождения культа личности Сталина. А в момент подготовки ленинского спектакля работал над книгой, имевшей прямое отношение к теме будущего спектакля, — книга называлась: «Социал-демократы на перепутье».

Дискуссия между «физиками» и «лириками» и тот вес, который имели физики в обществе, — явление, также актуальное для шестидесятых годов. Не случайно герой знаменитого фильма М. Ромма «Девять дней одного года» (1962) — физик по специальности — воспринимался как герой времени. Способствовало этому чрезвычайно активное развитие советской науки в послесталинское время. Сразу несколько советских ученых, в основном физики, получили тогда Нобелевские премии (1956: Н. Н. Семенов; 1958: И. Е. Тамм, И. М. Франк, П. А. Черенков; 1962: Л. Д. Ландау; 1964: Н. Г. Басов, А. М. Прохоров). В 1960-е гг. возникли новые научные центры (Дубна, Академгородок в Новосибирске). В это же время произошла реабилитация кибернетики. Динамичное развитие науки и общественное оживление эпохи хрущевской «оттепели» были взаимосвязанными процессами. К тому же в дискуссии «физиков» и «лириков» очень быстро обнаружилось их единство и «гуманитарная» направленность «физиков». Причем «гуманитарная» в самом глубоком, философском смысле этого слова. Театр на Таганке был связан с научной и технической интеллигенцией с первых дней его существования (вспомним, Институт ядерных исследований в Дубне поддержал театр в начале его пути; а знаменитые физики, в том числе Нобелевские лауреаты, были друзьями Таганки).

**Любимов.** ...Я вообще стою за эту идею. Она... позволяет, как в кино, вольный монтаж сделать. ...самое трудное то, что мы тонем в материале, тонем в проблемах. И если бы мы могли сегодня спорить о конкретных вещах, т. е. попытаться во всем найти хотя бы несколько конкретных кусков, с которыми бы все согласилось, что они должны быть в двухчасовом зрелище, — это нам бы очень помогло. Но... этот отбор — очень трудная штука. <...>

**Вольпин.** Вот я не совсем понял, может быть, я пришел с опозданием и не слышал начала разговора. Собственно говоря, вы правильно предлагаете наметить темы спора: от Ленина — до чего хотите. Но о чем спорить? Или тут я до конца не понял, или внутренне не согласился. Потому что мне показалось, что сначала надо рассказать о том, кто такой Маркузе, а потом говорить о нем; его идеи в большинстве тоже мало известны кому [бы то ни было]. <...>

Вопрос о компромиссе. Ведь мы сбились с темы. Компромисс — одна из больших ленинских идей... Но меня пугает компромисс в сцене ограбления.

Как она будет выглядеть — эта сцена? И стоит ли? Люди говорят о великом компромиссе, здесь — компромисс житейский. <...>

Может быть, не думать о Ленине, о ВХУТЕМАСе, о компромиссе, а думать о том, какие вопросы могут увлечь зрительный зал? И не превратить это в винегрет. Маркузе упоминали, а кто и что это? Ну, может быть, некоторые из уважения к моде сделают вид, что им все понятно.

Ну, и тема любви. Она дает возможность озорных вещей. Эти пошлости, которые выхлестываются сейчас под видом поучения, это, бесспорно, заинтересует аудиторию сегодня.

Вопрос войны и мира. Это очень интересно. Но давайте об этом сейчас не говорить. Я уже сказал, какая опасность может быть, если мы пойдем по иллюстративной форме. <...>

Через несколько месяцев, рассказывая о замысле спектакля в интервью журналу «Театр», Ю. П. Любимов говорил о том, что, в отличие от «Антимиров», в новом спектакле подход к образу Ленина будет не лирическим, а публицистическим. Сценарий должны были составить отрывки из ленинских работ, протоколы партийных съездов и конференций, переписка Ленина<sup>1</sup>. По свидетельствам других участников обсуждения ленинского спектакля, в сценарий предлагали ввести и споры Ленина с Троцким и уже бывшее к тому времени известным завещание В. И. Ленина<sup>2</sup>. Думали также поставить на сцене муляж брошюры с коммунистическим манифестом<sup>3</sup>.

«Спектакль предполагалось сделать из двух частей, объединенных темой борьбы за чистоту ленинских идей. Первая часть должна была включить спор Ленина с оппонентами-современниками по вопросам войны и мира, революции и революционной фразы. <...> Ленинские высказывания Любимов обещал напрямую связать с событиями современности. В тексте второй части пред-

---

<sup>1</sup> Любимов Ю. [Работа над спектаклем «На все вопросы отвечает Ленин»] // Театр. 1969. № 10. С. 10–11.

<sup>2</sup> «Завещанием Ленина» обычно называют «Письмо к Съезду», продиктованное больным В. И. Лениным 22 декабря 1922 года. Ленин отрицательно охарактеризовал здесь Троцкого, Бухарина, Зиновьева, Каменева, Пятакова и, наконец, Сталина. Про Сталина Ленин пишет следующее: «Тов. Сталин, сделавшись генсеком, сосредоточил в своих руках необъятную власть, и я не уверен, сумеет ли он всегда достаточно осторожно пользоваться этой властью». Немного позднее Ленин делает добавление к письму с резкой критикой Сталина: «Сталин слишком груб, и этот недостаток, вполне терпимый в среде и общении между нами, коммунистами, становится нетерпим в должности генсека. Поэтому я предлагаю товарищам обдумать способ перемещения Сталина с этого места и назначить на это место другого человека, который во всех других отношениях отличается от тов. Сталина только одним перевесом, именно, более терпим, более лоялен, более вежлив и более внимателен к товарищам, меньше капризности и т.д.».

В течение десятилетий советские руководители замалчивали существование этого документа. Известно, однако, что в 1929 году В. Шаламов был арестован за то, что «печатал и распространял фальшивку, известную под названием «Завещание Ленина».

<sup>3</sup> Из устного сообщения Л. П. Делюсина авторам книги.



полагалось использовать письма советских людей в редакции газет и журналов, материалы социологических опросов»<sup>1</sup>.

**Толстых.** Можно высказываться абсолютно свободно? Первое — мне очень нравится, что по форме это два часа дискуссии. Мне кажется, что внутренним драматическим нервом этой дискуссии должна быть одна мысль, которая должна пронизывать весь спектакль и которую в то же время нельзя высказать — я имею в виду (прошу прощения за газетную формулировку): за чистоту ленинизма, ленинского отношения к жизни и т. д., ибо сейчас развелось очень много «представителей» Ленина, которые считают себя и ленинцами, и марксистами, а что выходит на поверку, когда эти взгляды, именуемые ленинскими, сталкиваются с реальной действительностью? <...>

Рассказывая о спектакле «На все вопросы отвечает Ленин», Ю. П. Любимов говорил: «Моде на скороспелые политические доктрины и социологические теории будет противопоставлено учение Ленина, исторически развивающееся и бессмертное. Частично мы пытались решить эту тему в финале первого акта “Послушайте!” Стихи Маяковского о Ленине логично и неизбежно вошли в спектакль. И образ Ленина, как в “Антимирах”, стал наивысшим критерием. В траурном проходе актеров по залу мы хотели передать не только скорбь современников о смерти Ленина, но и нашу собственную скорбь и нашу личную причастность к происходившему тогда»<sup>2</sup>.

Честно говоря, я не знаю, как это можно сделать, но хотелось бы избежать не только парика, но и представительства Ленина от лица театра [т. е. конкретного исполнения роли Ленина каким-то одним актером театра]. <...>

Теперь дальше. Я тоже считаю, что надо обязательно найти две проблемы. Проблем можно назвать 92—96, но все-таки должны быть две точки, вокруг которых все собирается.

У меня какое предложение? Театр наш определенный, но преимущественно это театр молодежи, потому что стоят и просят билет не старики и старушки, а молодые...

**Любимов.** От 20 и до 50 лет!

**Толстых.** Этот спектакль должен обращаться преимущественно к молодежи во всех своих действиях. И у меня конкретное предложение: считать первой проблемой проблему идеала, куда нас ведут, куда мы хотим идти, что светит впереди. <...> Это проблема серьезная, потому что на этом играют и Маркузе, и маоисты. <...> Это волнует молодежь. Но все это вокруг проблемы идеала. Что впереди? Во имя чего стоит жертвовать? Во имя чего живем? Во имя чего стоит выходить на улицу? <...>

---

<sup>1</sup> Любимов Ю. [Работа над спектаклем «На все вопросы отвечает Ленин»] // Театр. 1969. № 10. С. 10—11.

<sup>2</sup> Там же.

Мне кажется, что если будет пролог написан, где будет условно обозначен карнавал жизни, когда в одном углу кто-нибудь будет петь под Высоцкого песенки, а в другом: «Ты купила сапожки или нет?» — это будет то, что нам надо.

Связь ленинской темы с современностью, актуальность спектакля его создатели собирались обозначить уже в прологе; с этой целью и должны были появиться конкретные приметы жизни конца шестидесятых — дворы, гитары, хрипящие магнитофонные записи, голос В. Высоцкого, вечный «дефицит», в том числе на модные сапожки.

**Любимов.** Это можно сделать, полный хаос, ералаш, и из этого ералаша вытаскивать главные вещи, если по драматургии идти.

Во второй части спектакля речь должна была пойти о понимании Лениным задач искусства.

**Толстых.** И вторая проблема — проблема личности. Ее ответственности, ее судьбы. И как часть — проблема личности художника. Я, например, не в восторге от того, чтобы вторую часть посвящать только судьбе художника. Здесь очень интересно судьба личности может быть связана с Королевым, Брауном, Кеннеди.

Кстати, я недавно был в Институте философии и когда одевался, то слышал, как одна уборщица говорила другой о том, что Кеннеди, хоть и капиталист был, а хороший человек, а вот Никсон — сволочь, вот посмотрим, что он еще надевает! То есть темы, которые народ интересуют.

И такой вопрос. У нас существует технократия. У нас существует такое упование, что главное — это наука. <...> Эйнштейн говорил, что главное — это моральный облик ученого, а не его талант. <...> И есть технократы, которые ведут себя агрессивно. Например, академик Александров, очень умный и интересный человек, математик, что он утверждает? Главное — это знать, рассчитывать и считать. Философия Раскольниковца преподносится на особый лад. Я спрашиваю: вы идете мимо реки, тонут два человека, кого вы будете спасать — слесаря или Лурье<sup>1</sup>? Ответ: конечно, Лурье, он больше пользы принесет! Начинается эта иерархическая нравственность!

**Любимов.** Один юноша сказал: рассуждения Раскольниковца интересны, в них есть здравый смысл! Если спасать, то, конечно, спасать Ландау, до катастрофы<sup>2</sup>, конечно!

---

<sup>1</sup> По-видимому, имеется в виду А. И. Лурье (1901–1980) — ученый, член Национального комитета по теоретической и прикладной механике, член-корреспондент АН СССР.

<sup>2</sup> Речь идет об автомобильной катастрофе, в которую нобелевский лауреат советский физик Лев Давидович Ландау (1908–1968) попал в 1962 г. и после которой так и не смог оправиться.

**Толстых.** Это все проблемы, которыми живет молодежь. Именно тем они живут. Все это будет кипеть в зале, и они будут участниками этой дискуссии. <...>

И обязательно — очень вольное обращение должно быть с материалом. В трех-четырех случаях обязательно должны быть развернуты ретроспективные взгляды на Ленина в расширительной ситуации — как бы Ленин вел себя и принимал определенные решения. Тем более хорошо, чтобы люди, которые знают, подсказали такие ситуации театру.

**Логинов.** Еще насчет ленинских цитат. Лениным должны оперировать все — и Мао оперирует Лениным, и Маркузе цитирует Ленина со страшной силой; все цитируют Ленина. <...>

Это возмутительное и трагическое положение с нашим большим наследием, а с ленинским особенно<sup>1</sup>. <...>

**Дрейден.** Если говорить о круге проблем, то мне кажется чрезвычайно важным и вбирающим очень много, круг проблем, связанный с бюрократизмом, с аппаратом, с демократией. <...> И мне кажется, что здесь эта тема должна быть поставлена. Надо давать ответ на вопросы, волнующие людей сегодня. <...>

И второе. Я бы не акцентировал проблему искусства. Это очень специфический ракурс. Сейчас, когда надо, то и Кацман<sup>2</sup> ссылается на Ленина и кто хотите. Но одновременно некоторые ракурсы темы должны быть затронуты. Это то, что связано со знаменитыми спорами о том, что искусство должно быть «понятно» народу или искусство должно быть «понято» народом. Клара Цеткин в беседе с Лениным говорила, что искусство должно быть «понятно». <...>

В письмах деятельнице немецкого коммунистического движения Кларе Цеткин Ленин размышлял о народности искусства. Одна из его фраз была переведена с немецкого языка так: «Искусство должно быть понятно народу». Однако это был произвольный перевод — точный звучит иначе: «Искусство должно быть понято народом». В результате искажения существенно изменился смысл: получилось, что искусство должно обслуживать народ — при толковании тезиса естественно возникала тема социального заказа<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Так называемые Полные собрания сочинений В. И. Ленина никогда не были полными.

<sup>2</sup> Евгений Александрович Кацман — просоветский художник-портретист, автор портретов Ф. Э. Дзержинского (1923), М. И. Калинина (1924), Е. М. Ярославского (1924), М. В. Фрунзе (1925), М. С. Ольминского (1927), С. М. Буденного (1928), К. Е. Ворошилова (1933) и др.; картин «Ходоки у Калинина» (1927), «Калязинские кружевницы» (1928), «Чтение Сталинской конституции» (1939), «Ленин и дети» (1940), «За чтением книги Б. Полевого “Повесть о настоящем человеке”» (1949) и др.

<sup>3</sup> Как писал публицист и философ Григорий Самуилович Померанц, «...искусство должно быть понято народом» (требование к системе просвещения) превратилось в «искусство должно быть понятно народу» (требование к искусству). Различие между прогрессивным и справедливым ... было решительно стерто, и даже в либеральные 60-е годы историкам не удалось его восстановить (уперся начальник Политического управления, бывший генерал МГБ Епишев)» (*Померанц Г. С. Записки гадкого утенка. С. 32*).

Вопрос о том, как правильно понимать ленинскую фразу, для Театра на Таганке был чрезвычайно актуальным, можно даже сказать — большим: сколько раз Любимову говорили, что его спектакли не понятны народу!

**Любимов.** А как вам кажется сама идея?

**Дрейден.** Мне кажется очень интересной. Несколько смущает только одно — ...на вопрос отвечает Ленин, а вы даете идею карнавала жизни и амфитеатр, где сталкиваются самые различные точки зрения. <...>

И второе. <...> Не будем преувеличивать широты познания зрительного зала. В ряде случаев потребуются... настолько большой дополнительный информационный материал, что в нем может запутаться и сам театр. Например, с целым рядом имен, фамилий, особенно с Че Геварой ... информация о Че Геваре у зрителя очень элементарная. К сожалению, споря по тем или иным явлениям международной жизни, наши газеты дают недостаточно полную информацию. Зачем говорить о Че Геваре, можно сказать о Фиделе Кастро.

**Логинов.** Это можно сделать в виде представления тем, кто еще не знает.

**Ицков.** Это соображение очень важное. Есть смысл подумать, чтобы сделать фигуры, бесспорно, известные, например, Мао, чтобы узнаваемость была мгновенной.

**Вольпин.** Мы невольно в этой скороговорке будем оглуплять и удешевлять, а это никому не нужно. Это будет игра с подставным дураком, а не спор, это неинтересно. Мне очень нравится, как идет разговор, и я хочу еще послушать.

**Делюсин.** К сожалению, иногда в нашей прессе, в полемических статьях по актуальным вопросам и проблемам политики, философии и по ряду других вопросов, вы, не имея возможности в ряде случаев работать с первоисточниками, получаете неточную или препарированную точку зрения и не всегда понимаете, о чем идет спор.

Может быть, важно не персонифицировать, ...меньше оперируя с фамилиями?

**Логинов.** Одно другого не исключает. Даже сумма информации по Королеву-Брауну равна нулю. Но если мы представим Брауна — год рождения, то-то и то-то — и дадим информацию о нем, мы сделаем святое дело. <...> Есть точное заявление Мао, и мы его точно цитируем<sup>1</sup>.

**Делюсин.** Маоисты говорят одно, а им говорят: «Ленин о другом говорил». <...>

**Вольпин.** Важны не отдельные цитаты, а важно комплексное понимание фигуры Ленина. Вот что важно. Вообще это «цитатничество» не нужно.

**Клопов.** ...[19]22 год был трагедией. Это трагедия и драма человека, который пришел к власти, не один, разумеется, а с другими. И если ставить

---

<sup>1</sup> Речь идет о заявлении Мао Цзэдуна по поводу «территориальных претензий» Китая к Советскому Союзу.

проблему компромиссов, то это, прежде всего, ответственность человека, взявшего власть. Вот я бы предложил эту проблему — «проблему ответственности власти».

...я бы предложил сконцентрировать внимание на этом узловом моменте. Человек — ученый, политик, философ, — он приходит к власти, и все переворачивается, иногда наыворот. Добро или истина? Идеал или кусок хлеба? <...> И надо сказать, что нередко это оборачивалось трагической стороной. <...>

Если надергать цитат, то можно найти что угодно. Но даже 55-й том — это не Библия<sup>1</sup>. Необязательно и искать. Ленинская позиция вытекает из его... отношения, а не из цитат. <...>

**Любимов.** Но как сделать? Одно дело, когда в аудитории... идет прекрасный теоретический разговор, а потом врывается жизнь и разбивает этот разговор, и начинается свалка, показать, что делают с этой постановкой вопроса и во что она превращается. А поставлена она великолепно — в тиши кабинета, при свете ламп, людьми образованными. Нужно найти кусок, хотя это и не так просто сделать, но такой кусок обязательно должен быть. <...> Это очень сценично.

**Логинов.** ...Можно все это очень широко сделать, от Сократа и до чего хотите. Тут рамки велики. И эта сцена, где парень-работяга покупает кеды и когда его все обличают: «О чем он думает, когда все в мировом масштабе надо решать»!

**Любимов.** И еще мне понравилось, когда один парень просил, чтобы такой телевизор собрали, с таким экраном, чтобы, включив кнопку телевизора, он мог сразу увидеть Мао. И за это ему дали премию государственную.

Кто еще что-нибудь хотел сказать?

**Яковлев.** Я буду краток и ограничусь одним поощрительным замечанием и двумя справками. Сначала одно поощрительное замечание. Мне кажется, что очень интересно, что Владимир Ильич, прежде всего, спорщик и как спорщик он даст богатейший материал. Сам Владимир Ильич говорил, что любую точку зрения можно доказывать полемически, и... это может быть очень интересно.

Думаю, что это не прозвучит банальностью, если скажу, что если спектакль в своей сверхзадаче скажет, что же такое ум, честь и совесть и в ком эти ум, честь и совесть воплощаются, это будет хорошо.

Но, Юрий Петрович, не вредно будет сказать и до конца — кто сволочь. И я думаю, что этот водораздел идет между ленинскими идеями и маоистами. И здесь маоисты должны быть прицелом. <...>

Вы, конечно, помните, товарищ Делюсин, ленинское замечание о «картонных мечях»<sup>2</sup>, которыми размахивали леваки в 1918 г., и о «бумажных тиг-

---

<sup>1</sup> Последний, 55-й том пятого издания Полного собрания сочинений Ленина вышел в 1965 г. и содержал письма, не публиковавшиеся прежде.

<sup>2</sup> Образ «картонных мечей» В. И. Ленин использовал, характеризуя русских либералов: «*Эти трусы, болтуны, самовлюбленные нарциссы и гамлетики махали картонным мечом — и даже монархии не уничтожили!*»

рах»<sup>1</sup>? Впечатление, что это сказано сейчас. Это реальная метафора, которая может быть сценически решена.<...>

**Делюсин.** <...> Я недавно участвовал в дискуссии, и там мне было интересно отметить, что многие люди обратили внимание на книгу Ленина «Государство и революция». Это тот идеал, с которым Ленин приступил к Октябрьской революции. Книга эта не популяризируется в ряде государств нашей системы, потому что то, что написано в этой книге, как-то не соответствует тому, что мы видим. И независимо от этого проблема «государство и общество» стоит.

**С места:** Для кого?

**Делюсин.** Как для кого? Это идея китайская. Есть такой философ Шан Ян, у него основная мысль: чтобы государство было сильным, надо, чтобы народ был слабым, а чтобы народ был слабым — надо всех говорунов из государства изъять. Под «государством» подразумевается власть, государство — власть, а война, война — для него выход из положения.

**С места:** Это какой век?

**Делюсин.** Это III—IV век до нашей эры. <...> Любая власть заинтересована в том, чтобы народ был дезорганизован, чтобы он никакие союзы не организовывал, чтобы власть могла свободно плавать.

Вот эта проблема должна стоять, то есть, коротко говоря, то — что происходит в Китае. Речь идет о бесконтрольности властей, об их ответственности перед народом. Эта проблема стоит перед многими. Она весьма актуальна. То есть народ не чувствует себя активным помощником государственной жизни. Для старого Китая это было естественно. В квартирах [опечатка: в ресторанах] висели вывески: «здесь не говорят о делах государственных». <...>

...А здесь это будет звучать несколько иначе. И у Ленина можно найти точку зрения на проблему соотношения народа и государства, кто кого кормит и кто о ком заботится. С точки зрения китаистов, это основная проблема. А что касается заголовка, то я бы придумал такое, что когда к Ленину пристают с вопросами, то он должен сказать: невозможно, чтобы один человек, даже я, мог бы на все вопросы ответить!

**С места:** Посильные ответы на «проклятые» вопросы.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Как-то в театр пришел Молотов<sup>2</sup>. Он был уже на пенсии. Смотрел «Десять дней, которые потрясли мир». А потом мы с Дупаком стояли у стойки буфета — видим Молотова. Он спросил: «Над чем работаете?» Дупак ответил:

---

<sup>1</sup> Образ «бумажных тигров» использован Мао Цзэдуном для характеристики империализма: «все реакционеры — бумажные тигры», — говорил китайский вождь.

<sup>2</sup> Вячеслав Михайлович Молотов (1890—1986) — глава советского правительства в 1930—1941 гг., затем министр иностранных дел; после смерти Сталина возглавил «антипартийную группу» против Н. С. Хрущёва; в результате прихода последнего к власти был снят со всех своих постов и назначен послом в Монголию. В 1963 г. отправлен на пенсию.

«Над спектаклем “На все вопросы отвечает Ленин”». Молотов засмеялся и сказал: «На все вопросы даже Иисус Христос не мог ответить».

**Дрейден.** Здесь есть целый ряд чрезвычайных сложностей и трудностей. Будем говорить прямо. <...> ...должен быть совершенно твердый принцип: или давать полные ленинские ответы или не затрагивать эти проблемы, если вы должны будете говорить полуправду. А с точки зрения целого ряда проблем так и будет, так как вы с ними наверняка столкнетесь.

Такой внутренний принципиальный подход для самого театра должен быть соблюден очень твердо и жестко. <...>

**Толстых.** ...главное не в подборе проблем. Идеал этого спектакля проявляется в том, что сделал Питер Брук с «Вьетнамом»<sup>1</sup>. <...> У него конкретная ситуация выходит: парень с бензином, который хочет поджечься в знак протеста против войны с Вьетнамом. И весь спектакль хотя и затрагивает другие проблемы, но в основном сводится к тому — поджигаться или нет? Самое главное для каждой дискуссии — должна быть найдена совершенно простая и конкретная ситуация...

**Любимов.** Финал хорош: бабочки! Он сжигает одну, вторую, третью... Это финал спектакля! Жгут бабочек. А после спектакля была драка, крики — что вы показываете? Это изуверство! Бедные бабочки! Им надо летать! Парень поджег бабочек — в этом вы все ханжи и лицемеры. Там сжигают людей на палом, а вы бабочек жалеете!

**Логинов.** Это было отлично найдено — с завязкой и ситуацией.

**Толстых.** Нужно облегчить положение автора [Ицкова] тоже. Сейчас не надо стеснять автора, пусть он сделает хотя бы рыхлую композицию, где, наверное, будет много лишнего и не все получится, и не будем требовать абсолютной кристаллизации, а потом будем разговаривать и тогда начнется отбор.

**Логинов.** А то, что мы идею принимаем — в этом все сходятся?

**Ицков.** Я понимаю всю дерзость сочинения такого спектакля. Здесь было очень много точных и прекрасных замечаний. <...> Люди, сообщая, общими усилиями, помогают сделать ситуацию небанальной. <...>

**Любимов.** Без самоограничения ничего не выйдет.

**Вольпин.** Я согласен, что надо обращаться к молодежи, потому что она заражена безверием и очень нехорошим скептицизмом. История этого скептицизма ясна: нас обманул учитель, потому что надо говорить «понятно», а не «понято», нас обманул Сталин, нас обманул Мао Цзэдун. Стоит ли после этого вообще заниматься проблемами? <...> Лучше всего хоккеем, Якушевым, шайбой... Это все интересно.

Как мы ни будем крутиться, но если говорить о главной идейной направленности спектакля, то это, прежде всего, то, что перед нами сидит в основ-

---

<sup>1</sup> Войне во Вьетнаме был посвящен спектакль «Мы», поставленный П. Бруком в 1966 г.

ном безыдейная аудитория. А когда мы говорим «Ленин», то это имя, на которое мало кто покушался, хотя есть и такие. <...> И тут возникает вопрос, что важнее — компромисс или «расцитирование» всех и убийство идей? А идея — это живой человек. Правильно, что и Сартра<sup>1</sup> нужно перечитать. <...>

Я понимаю, что я очень мало помогаю своим разговором. Нужен сюжет. Нужен анекдот. Человек хочет себя сжечь, или человеку показалось, что это стадион, и вдруг выяснилось, что футбола-то не будет. Оказывается, он не туда попал. Он думал, что будут хлопать...

**Любимов.** В Берлинской опере они такой ход нашли в спектакле о кредо театра. Выходит человек от театра и говорит: «Дорогие товарищи, вы пришли на спектакль, но спектакля не будет...» Хохот. «Абсолютно серьезно. Это будет разговор об искусстве. Спектакля никакого не будет. И мы просим, во избежание недоразумений, взять деньги обратно». ...Зажигают свет, открывают двери... Опять хохот. «Я серьезно говорю, никакого спектакля не будет». Иногда бывает, что 3—4 человека уходят, им возвращают деньги.

Они такой прием взяли. Очень интересный прием. Но мы не можем его использовать. Это уже было. Зачем заниматься плагиатом в честном спектакле?

**Клопов.** Мне хочется прибавить одну оценку, которая в свое время меня потрясла. Еду в вагоне метро и читаю 49-й том<sup>2</sup>. Меня толкает локтем какой-то парень и говорит: «Отец, неужели это интересно?» Причем далеко не стилиста. И вот я ему начал объяснять, почему это интересно. Потом мы поехали обратно, и тогда он понял, почему и ему это интересно. И если такой парень после спектакля поймет, почему интересны 49-й и 55-й тома, то другого исхода и не нужно желать...»

Как видим, и Любимов, и его соавторы — а соавторами в данном случае оказались почти все обсуждавшие — стремились увидеть в закостеневшем наследии Ленина живое и актуальное, то, что поможет найти ответ на вопросы сегодняшнего дня. Они не боялись заострения проблем, хотя и предвидели те сложности, с которыми, как считали, непременно должны будут встретиться. Направление своих поисков участники обсуждения прекрасно осознавали. «...театр идет от коммунистической идеологии и ищет недогматические, незастывшие места, и двигается в направлении отрицания», — замечает И. Ицков. Потому-то замысел спектакля о Ленине и развивается не как конъюнктурный, а, напротив, как оппозиционный, несмотря на то что делается по заказу.

В логике театра совершенно естественным оказывается отрицание любого догматизма, и речь на обсуждении ведется как о маоистах и Маркузе, так и о родном советском, например, о бюрократах. Казалось бы, все говорит нам

<sup>1</sup> В 1968 г. среди европейской студенческой молодежи французский философ и писатель Жан Поль Сартр был не менее популярен, чем Че Гевара.

<sup>2</sup> 49-й том Собр. соч. В. И. Ленина содержит письма, записки и телеграммы в период с августа 1914 г. по октябрь 1917 г.



за то, что перед нами обсуждение политически актуального, злободневного спектакля. Однако дискуссия перерастает масштаб актуальной полемики и превращается в философский спор; рядом с сегодняшними газетными статьями в разговоре «всплывают» имена Сократа, Сартра... Будущий спектакль мыслится как драма идей.

Может показаться, что мы оказались свидетелями диспута на отвлеченную тему, который не имеет никакого отношения к живому театру. Но это не так — если внимательно читать, можно увидеть: в ходе обсуждения речь шла о конкретных сценических эпизодах и метафорах, способных выразить достаточно общие идеи.

## Тяга к дискуссии

Незадолго до начала работы над композицией «На все вопросы отвечает Ленин» Ю. П. Любимов вынужден был написать руководителю КПСС и Советского государства такое письмо:

Уважаемый Леонид Ильич!

Понимаю, насколько Вы заняты. И все же позволю себе обратиться к Вам по вопросу, который, хотя и может, на первый взгляд, показаться мелким, незначительным, но на самом деле является вопросом принципиальным. Речь идет о Театре на Таганке.

Театр на Таганке — **политический театр**. Таким он был задуман. Таким он и стал. И я, как художественный руководитель театра, и весь актерский коллектив видим свою главную задачу в том, чтобы средствами искусства активно, целенаправленно утверждать в жизни, в сознании людей светлые идеалы коммунизма, отстаивать политическую линию нашей партии, беспощадно бороться против всего, что мешает развитию советского общества. Партийность искусства для нашего театра — не фраза, не лозунг, а та правда жизни, без которой мы, артисты Театра на Таганке, не мыслим ни искусства, ни себя в искусстве.

Репертуар театра максимально приближен к требованиям современности. В таких, наиболее дорогих коллективу спектаклях, как «Десять дней, которые потрясли мир», «Павшие и живые», «Послушайте! Маяковский», «Добрый человек из Сезуана», «Жизнь Галилея», «Пугачев», театр отстаивает революционные традиции, бичует мещанство и обывательщину, воюет против косной и душевной пустоты, за активное, политически сознательное отношение к жизни.

Все эти спектакли, прежде чем они встретились с массовым зрителем, обсуждались и принимались партийными и государственными органами, ведающими вопросами культуры. Театр внимательно прислушивался к их замечаниям и предложениям. Советская печать, оценивая наши спектакли, отмечала

их революционный, патриотический характер. Однако в последнее время театр начал подвергаться критике, выдержанной в грубой форме, не имеющей ничего общего с общепринятыми в нашей партии нормами. Театр осуждают не за отдельные ошибки, а за все его направление.

Разумеется, как и во всяком деле, а тем более, в творческом деле, не все у нас ровно, не все в равной степени нам удается. Есть и слабые спектакли, есть ошибки и неудачи. Многие слабости мы видим сами, и сами стараемся от них избавиться. На многое нам указала критика, за что мы ей искренне благодарны.

Однако в последнее время события приняли иной оборот — началась подлинная травля Театра на Таганке.

Практически меня лишают возможности нормально работать.

Я не хочу рассказывать о тех недостойных методах, которыми не брезгуют наши «критики». Оставим это на совести у «критиков». Скажу о главном — о политических позициях, с которых обрушиваются на наш театр. Мы гордимся тем, что в ряде спектаклей подняли такую острую, партийную тему, как борьба с вредными последствиями «культы личности». А нам говорят, что это — не актуально, что XX съезд — далекое прошлое, что все проблемы здесь давно решены. Мы считаем своим партийным долгом выступить против всякой «китайщины», против догматического мышления, за ленинский стиль, ленинские традиции. А нам говорят, что это — не актуально, что не в свое, мол, дело суется. Мы воюем с чинушами и бюрократами, отстаиваем большевистскую принципиальность, мы думаем на сцене и хотим, чтобы думал весь зрительный зал. А нам говорят, что это «сползание» с партийных позиций. Складывается впечатление, что Театр на Таганке «критикуют» с позиций, которые трудно увязать с Программой КПСС, с решениями XXIII съезда партии.

Возможно, я ошибаюсь, но мне кажется, что в нашем современном обществе можно обнаружить два политических фланга. С одной стороны, есть безответственные крикуны, которые отрицают все и вся, им наплевать на наше прошлое, на то, что сделала и делает партия; они требуют «свободы», хотя вряд ли знают, что делать с этой «свободой». С другой стороны, есть еще много людей, которые тяготеют к порядкам и нравам времен «культы личности»; они не понимают, что советское общество давно переросло узкий горизонт их мышления и что нельзя решать социальные проблемы, делая вид, что их не существует. По-моему, тот характер, который ныне приняла критика Театра на Таганке, свидетельствует о живучести и активности тех, кто пытается вернуть советских людей к старым порядкам.

В конце концов, меня можно снять с работы. Можно даже закрыть Театр на Таганке. Дело не в личной судьбе одного или группы артистов. Здесь встают более общие вопросы. Кому это выгодно? Какие проблемы это решит? Это, разумеется, не эстетические, а политические проблемы. Беседы, которые состоялись у меня с некоторыми ответственными товарищами, оставили тревож-

ное, гнетущее чувство. Мне приписывают совсем не то, что я думаю и к чему стремлюсь.

Поэтому я обращаюсь к Вам, Генеральному секретарю Центрального Комитета нашей партии. Я был бы Вам очень признателен, если бы Вы смогли принять меня.

Заранее признателен за ответ.  
Искренне Ваш, Ю. Любимов<sup>1</sup>.

Ниже приписка от руки и подпись: *Копия верна. А. Бовин*<sup>2</sup>. 31. 12. 88  
И затем печатный текст А. Бовина:

Время проходит. Бумаги, некоторые, по крайней мере, остаются. И помогают понять время.

Это письмо было написано, видимо, в 1966 или 1967 году. Во всяком случае, на рукописном оригинале даты нет. Над театром нависла реальная угроза закрытия. Все инстанции были пройдены. Осталась последняя. И мы — Ю. П. Любимов, Л. П. Делюсин и автор этих строк — сели сочинять письмо Л. И. Брежневу.

*Если мне не изменяет память, то письмо передал адресату Е. М. Самойкин, ныне посол СССР в Австралии, а тогда — референт Генерального секретаря ЦК КПСС. Брежнев не принял Любимова. Но великодушно «даровал» театру жизнь.*

*Такие вот были дела.*

*А. Бовин.*

*03.01. 1988*

Теперь, благодаря оригиналу письма, когда-то положенному референтом Брежнева ему на стол и найденному Г. С. Файманом в Архиве Президента РФ, известно, что оно было написано 24 июня 1968 года.

Но вернемся к его содержанию. Итак, Ю. П. Любимов писал Генеральному секретарю ЦК КПСС: «Театр на Таганке — **политический театр**. Таким он был задуман. Таким он и стал...». Между тем в обычном, «человеческом» общении от режиссера обычно можно услышать прямо противоположные оценки. В одном из недавних интервью на замечание журналиста: «Вы давно перестали ставить политические спектакли» прозвучал характерный любимовский ответ: «Перестал. Мне это не надо. Мне всегда было интересно просто ставить новые тексты. Меня власть сделала политическим режиссе-

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Александр Евгеньевич Бовин (1930–2004) — политический обозреватель, в течение многих лет — член Художественного совета Театра на Таганке. Работая консультантом в аппарате ЦК КПСС в 1960-е гг., Бовин неоднократно помогал театру в борьбе с цензурой.

ром»<sup>1</sup>. Как же понимать тогда процитированное письмо Брежневу? – Как способ защиты театра.

Основания защищаться таким образом у Ю. П. Любимова, безусловно, были. Озорная, фрондерствующая Таганка постоянно откликалась на острые политические и социальные проблемы своего времени. Но в этих откликах не было официоза. Характеризуя спектакль по роману «Что делать?», Тонино Гуэрра<sup>2</sup> замечал: «...это новое прочтение Чернышевского, предложенное не в схоластическом или академическом ключе, но сознательно и полемически тенденциозное»<sup>3</sup> (правда, в этой же статье Гуэрра писал о Театре на Таганке не только как об одном из самых живых и гражданственных в Москве, но и как о самом современном в художественном плане).

Обратим внимание на характеристику спектакля по Чернышевскому как «полемически тенденциозного». Такая оценка применима практически к любому спектаклю театра. Работы Таганки всегда тяготели к острой дискуссионности. И политическими темами эти дискуссии не исчерпывались. Именно поэтому обращение театра к произведениям Достоевского, в которых сталкивались различные идеи, казалось закономерным. «Театр на Таганке, давно приверженный к русской прозе и всегда жаждущий максимальной остроты идейных столкновений, миновать Достоевского никак не мог, – объяснял интерес театра к Достоевскому К. Рудницкий. – Рано или поздно встреча данного театра с данным автором должна была произойти: это предполагалось, прогнозировалось и даже анонсировалось»<sup>4</sup>.

В 1966 году на страницах журнала «Вопросы литературы» проходила дискуссия. Ее открыла статья Ю. Рыбакова<sup>5</sup>. Он писал об актуальности поэтических спектаклей, а также таких, которые вполне можно было бы назвать «драмами идей» – в них сталкиваются не характеры, а идеи: «Отрыв театральной литературы от жизни самоочевиден... – драматургия даже приблизительно не воссоздает картину жизни. Сравнение с прозой, поэзией, очерком у нас не всегда в пользу драмы. Поэзия обгоняет драму в ее родном доме – на сцене театра. Спектакли режиссера Ю. Любимова “Антимиры”, “Павшие и живые”..., несмотря на свои недостатки, утверждают на сцене драматического театра новый поэтический жанр. <...> ...видимо, есть такие проблемы жизни, которые не могут быть творчески решены в драматургии

---

<sup>1</sup> Руднев Павел. Любимов в таганской берлоге // Ваш досуг. 2004. 23 апреля.

<sup>2</sup> Тонино Гуэрра (р. 1920) – итальянский сценарист, художник, поэт. Т. Гуэрра работал с В. де Сика, М. Антониони, Ф. Феллини, А. Тарковским и др.

<sup>3</sup> Гуэрра Т. Воздушный бой в стенах театра // Унита. 1971. 31 января.

<sup>4</sup> Рудницкий К. Ф. М. Достоевский на московской сцене // Достоевский и театр: Сборник статей / Сост. и общ. ред. А. А. Нинова. Л.: Искусство, 1983. С. 440.

<sup>5</sup> Юрий Сергеевич Рыбаков (1931–2006) – театральный критик, в 1960-е годы – главный редактор журнала «Театр», профессор Российской академии театрального искусства.

посредством старой конструкции драмы, при помощи характера в традиционном понимании»<sup>1</sup>.

Оказавшись «свидетелями» обсуждения так и не состоявшегося спектакля «На все вопросы отвечает Ленин», мы увидели, как еще на стадии замысла он перерастал рамки злободневного политического представления, превращался в философскую дискуссию.

## Еще один шаг в сторону

От драмы идей оказалось недалеко и до театра абсурда.

В спектакле «Суф(ф)ле» соединились фрагменты произведений Ницше, Беккета, Кафки, Джойса. А среди персонажей появились Г-н Н., Г-н Б. и Г-н К. (читайте: господин Ницше, господин Беккет, господин Кафка) — их реплики воспроизводят текст знаменитых писателей. Автор инсценировки не стремился к точному соответствию — слова героя романа Беккета становятся репликой Г-на Н.; философское высказывание Ницше может быть приписано некоему Г-ну Ч. и т. д. Герои становятся «двойниками» друг друга. Эту игру продолжает параллельное существование Г-на К. и героя Кафки Иозефа К. «Ницшеанец», «кафкианец» и «беккетист» практически неразличимы; они на одно лицо, в спектакле это идеологически обосновывается: «В мире полно двойников, — говорит Г-н Б. — Кто жив, тот и виновен».

Как это обычно бывает в «драмах идей», не персонажи, а сами высказывания и есть подлинными героями спектакля. Однако сталкиваются не идеи, а их «обломки»; «Суф(ф)ле» — спектакль в духе театра абсурда. Абсурдные события романа Кафки «Процесс» помножены на абсурдность мира романа Беккета «Мэлвин умирает», им вторят фрагменты из романа Беккета «Безымянный» и Джойса «Улисс», а более всего — философские тексты Ницше, оставляющие ощущение безысходности и абсолютной разочарованности в человеке и его возможностях («Веселая наука», «Человеческое, слишком человеческое», «Так говорил Заратустра»).

Сам выбор фрагментов прозы или стихов и их неожиданные сочетания наполняют знакомые (или не очень знакомые) тексты новыми смыслами. Так, слова Господина Б. «Мы визгливо созрели для сумасшедшего дома современных идей» перекликаются не только с историей несчастного Мэллона, героя романа Беккета, но и с судьбой самого Ницше. Некоторые тексты слегка «подправлены» — благодаря этому они указывают не на абсурд вообще, так сказать, абсурд мирового масштаба, а на хорошо знакомый, «родной» нам абсурд: «От-

---

<sup>1</sup> Рыбаков Ю. Вершина, которую предстоит штурмовать // Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 3.



«Суф(ф)ле». Мак — Ф. Антипов, Мелл — А. Трибунская



«Суф(ф)ле». Сцена из спектакля

вет у меня один, Бог умер, а в мавзолеях лежат мумии. Выбирайте, язычники вы или христиане» или «Процесс пошел. Общество — в действии».

Героем спектакля становится человеческое сознание; именно в нем и разворачивается действие. Персонажи не могут выйти за пределы фантазмагии, в которую они сами себя «загнали»; они не в силах внутренне освободиться. Человек, показанный здесь, изуродован изнутри. Это заблудившийся, «лабиринтный человек», который, по словам Г-на Н., «никогда не ищет истины, но всегда Ариадну<sup>1</sup>». Иными словами, это бездумный и безвольный человек. Его большое сознание — отражение уродливого внешнего мира. Как говорит тот же Г-н Н., «начинают всплывать существа, которых называют тиранами... Мы спешим польстить своему цезарю».

Так, проблема внутренней несвободы оказывается в «Суф(ф)ле» ключевой, и это, конечно, философская проблема. Актуальность «Суф(ф)ле» не в сиюминутных политических аллюзиях (хотя и они есть), не в воспроизведении комических черт современников, попавших в характерные для сегодняшнего дня ситуации, а в философском осмыслении повторяемости одних и тех же ошибок, которые совершает недалекое человечество, о тупиковых ситуациях, в которых оно оказывается на каждом витке своей истории, о надежде, наконец, которая все-таки продолжает светить в этом мире абсурда.

\* \* \*

Подводя итоги, нужно признаться: говоря о жанре литературной композиции как основе многих спектаклей театра, мы слишком увлеклись их «идеиной» составляющей. Театр взывал не только к мысли, но и непосредственно к чувствам зрителя. Надеемся, это вполне представили рассказы «очевидцев», помещенные в первой главе книги, — например, «ретроспектива» таганских «Зорей».

---

<sup>1</sup> Т.е. путеводную нить.

## Глава третья

# Репетиция спектакля

«Позвольте нам остаться хорошими формалистами, то есть выражать свои эмоции в пределах пушкинского стиха».

*В. Мейерхольд на репетиции спектакля «Борис Годунов»<sup>1</sup>*

### Жизнь в репетициях

Большая часть жизни театра проходит в репетициях.

Стенограммы свидетельствуют: в зале почти всегда были гости. На обычных, будничных репетициях — до 10 человек. Это и члены Художественного совета, и просто друзья театра. Когда же работа над спектаклем приближалась к завершению, устраивались широкие показы публике. И тогда среди приглашенных мог оказаться не только «расширенный Художественный совет», но и, например, заводской коллектив.

Многие спектакли Таганки так и остались только в репетициях — не увидели света. Репетиции в таких случаях были единственной формой их существования. Один из спектаклей был поставлен в форме репетиции — это «Берегите ваши лица» по стихам А. Вознесенского. «В начале я объяснял публике, что она присутствует не на традиционном спектакле, а на открытой репетиции и необходимо относиться к показываемому именно как к репетиции, — рассказывает Ю. П. Любимов, — Конечно, в принципе спектакль завершен, и только время от времени я обращаюсь к публике и к актерам, объясняя некоторые ошибки, несовершенства. Между прочим, я говорил и о том, что мы пришли к этой форме, чтобы ввести зрителя в лабораторию актерского

---

<sup>1</sup> Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 221.





«Берегите ваши лица». Актеры держат зеркало, в котором отражается зрительный зал

творчества, чтобы им отчасти стал ясен смысл наших поисков. Впрочем, эта форма совсем не есть нечто необыкновенное. Ведь художник выставляет свои эскизы, а писатель печатает свои дневники. Во время действия зал освещен. Я веду репетицию оттуда, даже заставляю актеров повторять некоторые стихи по несколько раз, когда объясняю технические ошибки»<sup>1</sup>.

Благодаря сохранившимся стенограммам репетиций у нас тоже есть возможность побывать в лаборатории режиссерского и актерского творчества Театра на Таганке.

## «Борис Годунов»<sup>2</sup>

«Ах, какие это были репетиции! С каким подъемом духа работали актеры! Ни минуты не сомневаюсь: рано или поздно записи этих репетиций войдут в учебники режиссерского искусства», — так Константин Рудницкий писал о работе над пушкинским «Борисом Годуновым» на Таганке<sup>3</sup>. Речь велась о репетициях 1988 года, в то время как ставить «Бориса» Ю. П. Любимов начал в 1982-м. Это было время, когда шла борьба за «Владимира Высоцкого» — театр добивался разрешения показывать спектакль зрителю. Приступая к «Годунову», Ю. П. Любимов говорил актерам: «У нас сейчас сложный момент, но я уверен, что спектакль о Владимире Высоцком пойдет. Иначе, согласно решению общего собрания, мы должны разойтись. ...в ожидании его мы не можем сложить руки. Надо репетировать “Годунова”»<sup>4</sup>. Однако судьба и этого спектакля снова была драматической: по распоряжению Министерства культуры СССР 1982 года и «Владимир Высоцкий», и «Борис Годунов» были запрещены к показу.

Те же майские репетиции 1988-го, о которых говорил Рудницкий, были необычными: тогда, благодаря «перестройке» и хлопотам артистов театра, «выдавленный» из страны, лишенный советского гражданства Ю. П. Любимов на десять дней приехал в Москву и заново репетировал «Годунова»<sup>5</sup>. Мы же приглядимся к стенограммам репетиций 1982 года, когда на Таганке шла неторопливая, будничная работа над спектаклем<sup>6</sup>. Вел эти записи (вел очень

<sup>1</sup> Любимов Ю. Алгебра гармонии // Театр. 1974. № 9. С. 57.

<sup>2</sup> Постановка «Бориса Годунова» была задумана Ю. П. Любимовым еще в 1960-е гг.

<sup>3</sup> Рудницкий К. Шесть лет спустя. Премьера «Бориса Годунова» на Таганке // Известия. 1989. 23 июня.

<sup>4</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г. (как и все цитируемые ниже стенограммы репетиций спектакля «Борис Годунов» — Архив Театра на Таганке).

<sup>5</sup> Любимов приехал 9 мая, а 18-го в театре уже состоялся прогон спектакля. Несколько дней спустя прошел премьерный показ спектакля. А 25 августа 1988 года в газете «Смена» появилась статья с красноречивым названием: «Десять дней, которые потрясли...».

<sup>6</sup> Фрагменты стенограмм опубликованы: Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова» (из записей П. Леонова 1982 и 1988 гг. (Театр. 1989. №2. С. 40—51)). В настоящем издании используются стенограммы, сохранившиеся в Архиве Театра на Таганке.

тщательно, по ходу дела комментируя некоторые места в тексте) зав. литературной частью театра Петр Леонов<sup>1</sup>.

## Начало работы

Как и в любом театре, на Таганке работа над спектаклем начиналась с «читки»: режиссер представлял актерам сценарий. Впрочем, уже на этой первой встрече дело, конечно, не ограничивалось только знакомством с текстом. Актерам сразу предлагалось образное решение будущего спектакля, или, как говорит Ю. П. Любимов, «модель замысла»: «При первой встрече с актерами я показываю им модель замысла и даже разыгрываю перед ними узловые моменты, чтобы они легко могли «схватить» стиль и манеру будущего спектакля. Модель необходима для придания образности постановочному замыслу»<sup>2</sup>.

Сложность задачи, которую на этот раз ставил перед собой художественный руководитель театра, была очевидна: пьеса очень тяжела для постановки — более чем за столетие своей сценической жизни пушкинская драма не имела успеха.

Работа над «Борисом Годуновым» была завершена А. С. Пушкиным в 1825 году; к 1826 году относится докладная записка графа А. Х. Бенкендорфа Николаю I: «... эта пьеса не годится для сцены, но с немногими изменениями ее можно напечатать; если ваше величество прикажете, я ему верну и сообщу замечания». С точки зрения цензуры, царь и монахи были представлены у Пушкина в «ужасном виде».

Николай I наложил резолюцию: «Нужно переделать на манер романов Вальтера Скотта». Переделывать пьесу Пушкин не стал — опубликована она была лишь через шесть лет, в 1831-м, и то — «под собственную ответственность» поэта, с исключением «недопустимых» мест.

Прошло почти сорок лет, и в 1870-м «Борис Годунов» был впервые поставлен в Петербурге, в Александринском театре. Затем драма шла в Московском Художественном театре (1907), в Ленинградском театре драмы (1934), в Малом театре (1937).

К пушкинскому «юбилею» 1937 года «Бориса Годунова» репетировали в Малом театре (реж. — К. Хохлов), во МХАТе (реж. С. Радлов, худ. руководство В. И. Немировича-Данченко) и в ГОСТИМе (реж. В. Э. Мейерхольд). Однако вышел только спектакль Малого театра.

---

<sup>1</sup> Петр Михайлович Леонов — заведующий литературной частью Театра на Таганке в 1980-е годы. Создатель и первый директор музея В. Высоцкого. С 1990 г. живет на Соловках. Работал заместителем директора музея-заповедника «Соловки», затем на Соловецком радио. Здесь же выступал как режиссер-постановщик спектаклей детской Школы искусств.

<sup>2</sup> Любимов Ю. Алгебра гармонии // Театр. 1974. № 9. С. 58.

На одной из репетиций Ю. П. Любимов рассказывал: «В 37-м году запрещали “Бориса” во МХАТе. Боялся он [Сталин]. Говорят, что ходил оперу “Годунова” слушать. В Малом декламацией убили весь смысл “Годунова” У Мейерхоolda репетировали. Боголюбов должен был сыграть Бориса. Потом Щукин должен был репетировать “Годунова”...»<sup>1</sup>.

### Читка «Бориса Годунова» Ю. П. Любимовым<sup>2</sup> (23.01.1982)

«Я не понимаю,— говорил Ю. П. Любимов, — как режиссер может прийти к труппе и не доложить свой замысел, подобно тому как художник не может не знать, рисует ли он картину маслом, акварелью или тушью, актер тоже должен знать, в какой технике он будет работать. Он должен знать, в чем смысл этого спектакля, его стиль, будущую форму»<sup>3</sup>.

Ю. П. Вам всем известно это произведение. Не требуется лишних слов... Мусоргскому удалось написать оперу «Борис Годунов», которая по всему миру имеет успех... В драматическом театре «Годунов» не удастся. <...> Утвердилось мнение, что «Годунов» — трагедия несценичная, только для чтения. Но в «Пушкине» [спектакль «Товарищ, верь!..»] мы попытались делать на сцене куски<sup>4</sup>. От меня вы давно слышали — «Борис Годунов», «Борис Годунов», «Борис Годунов». Но я все никак не решался приступить, хотя уже оперу Мусоргского [в Ла Скала] ставил...<sup>5</sup> Мне показалось, что я набрел на какой-то интересный ход... И теперь, по-моему, я могу ставить.

Я вам сейчас не план режиссерский буду рассказывать, а предожушения, как это должно быть сделано... Я призываю вас быть соучастниками моего невразумительного рассуждения.

На других репетициях Ю. П. говорил:

«...мы, драматические театры, в долгу перед Пушкиным. <...> Надо понять, ...почему текст не звучит. Наверное, потому, что нарушают эстетику и желания покойного автора. А автор, как известно, считал, что эта вещь ему

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 13.02.1982.

<sup>2</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>3</sup> Любимов Ю. П. В защиту профессии и профессионалов // Театр. 1973. № 11. С. 32–35.

<sup>4</sup> В спектакль «Товарищ, верь!» вошли следующие фрагменты сцен «Бориса Годунова»: «Девичье поле. Новодевичий монастырь», «Лобное место» и монолог Бориса Годунова о «едином пятне».

<sup>5</sup> Оперу Мусоргского «Борис Годунов» Ю. Любимов поставил в миланском театре Ла Скала в 1979 г. Репетируя драматический спектакль на Таганке, он говорил: «Это ж интересная задача делать те же сцены в другом спектакле заново. Выйдет или не выйдет по-другому?» (Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 9 февраля 1982 г.).

особенно удалась. Была творческая радость. Он понял, что что-то нашел. Был он тогда увлечен Шекспиром и античным театром. Был он склонен к уму и политическим государственным соображениям. <...> Пушкин был увлечен реформацией театра, и идеи свои новаторские он вложил в “Годунова”<sup>1</sup>.

«Трифонов цитировал из Шопенгауэра: “Талант крупный попадает в цель, в которую все безуспешно пытались попасть, а гений в цель, которую никто не видел”. Даже Толстой обвинил Достоевского в том, что “Бесы” – мелкий злободневный роман. А оказалось, роман пророческий. На века»<sup>2</sup>.

«Директор театра [Н. Л. Дупак] мне давно говорил: “Надо поставить ‘Бориса Годунова’ на большой сцене” Но я долго не решался. И не потому, что долго готовился – изучал Карамзина, Соловьева – хотя и это было.

Когда Николай Робертович [Эрдман] меня уговаривал поставить “Пугачева”, я тоже долго не соглашался. Там у Есенина есть ремарки: “Соскакивает с лошади”, “Стреляет из пистолета”. Но я понимал, что так [натуралистично] это дело не пойдет. А когда родилось образное решение сцены – мне все стало ясно. Сама площадка отбрасывала возможность бытового воплощения драмы на сцене»<sup>3</sup>.

Я мыслю на сцене команду очень музыкальных артистов. Есть, например, замечательный хор Дмитрия Покровского. Я их один раз видел в Гнесинском училище. Туда еще бабок привозили из деревень. Как они оплакивали покойников! Они входят абсолютно достоверно в другую жизнь — плачут, голосят, что-то говорят. Это настоящий хор обрядовый, старорусский. Альфред Гарриевич [Шнитке] с ними дружит и может их для затравки, для настроения к нам пригласить.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Я говорил с Альфредом Шнитке о музыке к «Борису». Он сказал: «Тут я не нужен, я познакомлю Вас с Димой Покровским».

Спектакль мы будем ставить на новой сцене. Хотя при таком решении его можно играть и на улице.

Выходит группа артистов — они прямо тут, на сцене, договариваются, кому кого играть. Спокойно разделись и переоделись в костюмы всех времен и народов. На разные вкусы. Кто-то в кожанке времен Гражданской войны, кто-то в шинели и в ватнике, и в лаптях...

---

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 9 февраля 1982 г.

<sup>3</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

«Пофантазируйте... — говорил Ю. П. Любимов на репетиции 8.02.1982. — Я бы не делал традиционных шапки Мономаха, скипетра и державы. Лучше — знаменитый костыль Грозного. Его тень тут все время присутствует...»<sup>1</sup>

Я как-то пришел в один дом. Шифра подъезда не знаю. Туда-сюда. И вдруг из подъезда выходит фигура — как в «Доме на набережной!» Голый по пояс, в джинсах. И весь в татуировке. Вот такой тип передо мной стоит. «Кто такой? К кому?»

Вот и у нас на сцене будут такие типы. Такие странные типажи.

Есть различные рассуждения о «Борисе Годунове» у Мейерхольда и других. Они понимали, что, если обрядить всех в боярские одеяния, — ничего не получится<sup>2</sup>. <...>

Я фантазирую по сценам. Допустим, «Ночь у фонтана».

**Актриса С.** «Не время, князь, ты медлишь — и меж тем...»

**Ю. П.** Подожди!.. Так вот, на сцене вся эта странная компания стоит. У Пушкина — бал. А тут — один со шпагой, пером, а другой — босой, как наш Сашка-электрик. ...Поляки ходят. Выпивают из ведра. Потом это ржавое ведро повесили — из него струйка льется. «Вот и фонтан!» В этом есть глубинная народная хохма. Скоморохи на Руси всегда были.

Россия пережила и татар, и захватчиков разных. Мы знаем, кто такой Лжедмитрий, и Годунов. Видели, наверное, его по-разному рисуют. Я думаю, что это был тип, как Никита Сергеевич. — Острию, конечно! Он был хоть и неграмотный, но... умный. А смерть его была страшная: удар был. Кровь брызнула отовсюду — изо рта, из ушей... Каялся перед Богородицей. Совесть у него была.

Спектакль будет построен на театральных метафорах, на знаках. Допустим, Шуйский во время рассказа об убийстве младенца Дмитрия может бросать актеров на сцену и брызгать их кровью. Тут может и мальчик на сцене спо-

---

<sup>1</sup> В данном случае речь идет именно о костыле Грозного (а не о том костыле, который появляется в пьесе в ночной сцене в Чудовом монастыре, когда, обращаясь к Григорию, Пимен произносит: «К заутрене... благослови, Господь, / Своих рабов!.. Подай костыль, Григорий»). В спектакле на Таганке этот костыль выглядел как тяжелый жезл в виде лома. Годунов уверенной рукой метал его, еще не став царем, — и жезл угрожающе вонзался в пол. Здесь «костыль» — метафора тиранической власти русского царя.

<sup>2</sup> В. Э. Мейерхольд репетировал «Бориса Годунова» в 1924—1925 гг. в студии им. Е. Б. Вахтангова, постановка не была осуществлена. С замыслом режиссера Ю. П. Любимов мог познакомиться по изданию: «Борис Годунов» А. С. Пушкина / Материалы к постановке под ред. В. Мейерхольда и К. Державина. П.: Изд. Теонаркомпроса, 1919.

Позднее, в 1934 г., снова задумав постановку трагедии, Мейерхольд говорил актерам на репетициях: «Я работал с художником Якуловым... я его умолял: нельзя ли, чтобы вы, художники, позаботились о том, чтобы на плечи актеров не наваливать тяжелые костюмы. <...> ...эти костюмы так могут актера утомить и навязать тот штамп, которого я так не люблю. <...> Когда я теперь слушаю ваше чтение, ...хоть вы и сидите в пиджаках, я чувствую, что вы по условному рефлексу наложили на себя тяжесть парчи. <...> Надо будет добиться такой легкости, как будто люди совершенно голые читают» (Мейерхольд репетирует: В 2 т. Т. 2: Спектакли 30-х годов. М., 1993. С. 230).



«Борис Годунов».  
Самозванец — В. Золотухин

койно пройти. Лик царевича Дмитрия явится, вы знаете, что его к святым причислили.

Я вижу силу театра не в литературности, а в визуальном ряде. И все это, как мне кажется, не противоречит Пушкину. Это близко его эстетике.

Я ни слова не говорю о декорациях. По-моему, они вообще не нужны. Тут все должно держаться на фантазии.

Я не буду про каждую сцену рассказывать. Вам ясен замысел в целом?

Целостная концепция спектакля обсуждалась и на следующих репетициях:

«Ю. П. Есть вопросы?»

Актер Г. В двух словах. О чем будем играть пьесу?

Ю. П. Там, в пьесе, все сказано. «Но если вдруг единое пятно... И рад бежать, да некуда...», «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста»

Сверхсверхзадача, чтобы это получилось. Совесть, суд мирской, народный — слова ключевые: «Мы себе на трон поставили цареубийцу!» Даже Шуйский говорит: «Зять палача и сам в душе палач», «Единое

пятно» не дает Борису жить. Государь он был мудрый, хотел как надо сделать, но не мог. Суд щенкам Бориса, суд людской, — разный. Пронесется толпа — все разметет. Погибнут невинные. Александр Сергеевич занимался Пугачевым. Бессмысленный бунт в России страшен и жесток. У нас сейчас иначе говорят — революция, восстание и т. д.

...В работе мы и другие вещи выясним. Почему беда пришла на Русь? Откуда Гришка Отрепьев, проклятый прах которого на семи ветрах развеян? Он же облик святого взял на себя. А принесло это смуту.

Актриса Д. Есть версия, что Годунов Ивана Грозного отравил.

Ю. П. Ну это сейчас модно. То же про Сталина говорят.

<...> И должны быть дети обязательно. Детский хор, связанный с убиенным Дмитрием»<sup>1</sup>.

К тексту надо быть внимательными. У меня книга издания 1923 года. Тут опубликован текст, который царская цензура вымарала. Некоторые фразы могут нам помочь. Там служанки между собой о Лжедмитрии рассуждают: «Да так, шваль какая-то. Выходец из обнищавших... Никакой он не Дмитрий, он — самозванец!»

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

Самое страшное — хрестоматийное прочтение пьесы. Мы постараемся этого не допустить. Спросить никто ничего не хочет?

**Актер 3.** Будут в спектакле добавления к пушкинскому тексту?

**Ю. П.** Я думал об этом... У Карамзина есть прекрасные тексты. Но мне кажется, это будет облегчением, если делать исторический комментарий. Можно обойтись и без них.

Но в спектакле будет музыкальный ряд. Песни, плачи, здравницы и т. д. Они будут естественно развивать пушкинские темы. Эта традиция зонгов идет еще от античного театра. Но мы не должны следовать ей слепо. Надо делать по-своему. Я же до «Доброго человека», когда его ставил, не видел ни одной постановки «Берлинер ансамбля». Потому что я ничего не знал, был чист, и получился русский вариант Брехта.

**Актриса П.** А кто будет композитором спектакля?

**Ю. П.** Вы хотите Юрия Марковича<sup>1</sup>? Подумаю... Я его люблю, даже помог ему пробивать оперу.

По-моему, в спектакле должен быть занят уникальный фольклорный хор, который вбирает в себя остатки уходящего. Они как мамонтов откапывают.

*(Начинает чтение по подаренной ему книге «Борис Годунов»<sup>2</sup>. Он в очках, читает, сидя у микрофона. Читает спокойно, смакуя текст, жестикулирует левой рукой, пальцами. Актеры бурно реагируют на чтение. Часто смеются. На второй сцене «Красная площадь» Ю. П. оживился. Читает широко, звонко — за Щелкалова («Собором положили в последний раз отведать силу просьбы...»), на разные голоса за представителей народа)<sup>3</sup>.*

У Александра Сергеевича тут ремарка «Народ», как в древнегреческом театре.

Ю. П. демонстрирует массу масок персонажей из народа. Кричит, плачет, крикает... И в итоге орет во все горло: «Венец за ним! Он царь! Он согласился!»

*Диалог Воротынского и Шуйского в Кремлевских палатах Ю. П. читает, явно не одобряя «лукавых царедворцев».*

*За Пимена Ю. П. читает медленно, нараспев, но при этом не уходит в ритм стиха, подчеркивает отдельные строки, обнажая их смысл. Особенно Ю. П. выделил: «Прогневали мы Бога, согрешили: Владыкою себе цареубийцу мы нарекли».*

*За Бориса Ю. П. читает «не мудрствуя лукаво», не играя. Главное в монологе Ю. П.-Бориса: «Но если в ней [душе] единое пятно, единое, случайно завелось, тогда — беда!» Фразу «И мальчишки кровавые в глазах» Ю. П. не подчеркивал, прочитал бесстрастно и тихо.*

<sup>1</sup> Юрий Маркович Буцко — автор музыки к спектаклям Театра на Таганке «Пугачев» (1967), «Мать» (1969), «Что делать?» (1970), «Гамлет» (1971). В работе над «Борисом Годуновым» Ю. М. Буцко не принимал участия. Музыкальное оформление спектакля целиком принадлежало Дм. Покровскому.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Борис Годунов. М.; Пг.: Гос. изд., 1923.

<sup>3</sup> Курсивом дан сохранившийся в стенограмме комментарий зав. литературной частью Театра на Таганке П. Леонова.



Сцену «Корчма у литовской границы» Ю. П. читал с большим удовольствием. Особенно колоритно в исполнении Ю. П. выглядел Мисаил. Ю. П. читал его роль грубовато, с большим юмором, момент появления приставов вызвал у Ю. П. небывалый азарт. Яркое чтение сцены Ю. П. сопровождалось постоянным хохотом актеров.

В сцене «Царские палаты» Ю. П. нашел неожиданно-восторженную интонацию у царя Бориса, восхищенного знаниями царевича. «Как хорошо!» — восклицает он, узнав, что на карте изображена Волга. Тексты Годунова Ю. П. читает тихо и очень просто. Царский гнев Ю. П. показал лишь в сцене с Шуйским, сорвавшись на него в крик («Смешно? Что ж не смеешься ты?..»).

С личностным ироническим подтекстом произнес Ю. П. знаменитую фразу «Тяжела ты, шапка Мономаха!».

После этого был назначен перерыв. После перерыва.

**Актриса В.** Это кто, Мейерхольд, кажется, сказал, что главное в трагедии «Борис Годунов» — народ, но нигде этого в театре не было.

**Ю. П.** Ну, это стандартная мысль. «Годунов» — это народная драма и т. д. Это уже надоедает. И ясно, что надо идти от народа, от хора. Как только мы сделали в «Галилее» хоры монахов и детей — спектакль пошел, стало лучше.

В этом спектакле должна быть особая манера актерская — наивная, детская, легкая. Вера должна быть.

**Актриса В.** Были исторически точные, но ужасные постановки «Годунова».

**Ю. П.** Да. Они шли очень долго. Четыре-пять часов. А мы должны сделать очень быстрый спектакль. Я сейчас читаю, отставая в ритме, точнее, держу ритм только-только. А ведь Пушкин говорил о стремительности действия. Иначе не будет интереса.

**Актер Ф.** Но тут же настоящая детективная история...

**Ю. П.** Но если уповать на сюжет, делать, как на телевидении, детектив, из этого тоже ничего не получится<sup>1</sup>.

**Актер Ф.** У Эфроса в спектакле все размазано. Видеоряд поддерживает стихию текста, либо выступает контрапунктом. ... визуально этот спектакль очень статичен, неподвижен.

**Актер Д.** По-моему, надо играть с минимальным количеством народа...

**Режиссер К<sup>2</sup>.** Я играл представителя русского народа на телевидении у Эфроса. Получил 45 рублей за молчание...

---

<sup>1</sup> Ю. П. Любимов имеет в виду телеспектакль А. В. Эфроса «Борис Годунов», который был записан в 1970 г., через 15 лет после постановки в Центральном детском театре. А. В. Эфрос писал: «“Борис Годунов” никогда не получался у нас на театре. Как раз из-за этого лишнего хлама, из-за этой “сундучности”. Вот возьму и поставлю его в движении, без всяких лишних аксессуаров. <...>В отношении “Годунова” что-то нужно было “уменьшить”, что-то сделать гораздо скромнее, чтобы мысль перестала быть скромной и почти незаметной за общей помпезностью стиля». (Эфрос Анатолий. Профессия: режиссер. Фонд «Русский театр», Изд-во «Панас», 1994. С. 144–146).

<sup>2</sup> Режиссер К. — Ефим Кучер. Он был далеко не единственным молодым режиссером в театре. Вот что писал об этом другой ученик Ю. П. Любимова Иосиф Райхельгауз: «У Петровича к

**Актриса В. А** я видела в помпезно-историческом спектакле «Годунов» молодого Чиркова-Самозванца<sup>1</sup>. Он в сцене у фонтана по-народному говорил: «Заутря двину рать...»<sup>2</sup>

**Актёр З. (обращаясь к Ю. П.)** Я почему спросил о вставках... На опыте «Гамлета» считаю, что они не нужны. <... > ...поэт... столько сказал, что больше ничего не надо<sup>3</sup>. <...>

И если вводить хор...

**Ю. П.** Я о хоре говорил не таком, чтобы концерт делать... Тут — традиции, ритуал. Ведь была же традиция у нас — ничего нельзя сказать без здравницы в честь усатого. Так и у Пушкина. Шуйский вначале говорит: «Читай молитву, мальчик...»

---

тому времени было уже семь-восемь режиссеров-учеников. <...> Он выбирал каким-то чутьем. Рядом с уже известным, хотя и молодым мастером Анатолием Васильевым оказался никому не известный студент Сережа Арцибашев. Его работы были нелепы, наивны, беспомощны. И когда все мы разводили руками и спрашивали: «Что это?» — Петрович говорил: «Ничего. Увидите». И действительно увидели — замечательный режиссер.

Юра Погребничко, которого многие считали городским сумасшедшим, тоже оказался в Театре на Таганке. Я хорошо запомнил, как Юрий Петрович про него сказал: «Это режиссер XXI века». Согласитесь, в 80-е годы мы еще не привыкли думать по следующему веку! Борис Глаголин стал главным режиссером театра в Минске, сейчас преподает в Щепкинском училище. Ефим Кучер поставил два замечательных спектакля на Таганке, но, к сожалению, потом уехал в Израиль. Саша Вилькин сейчас главный режиссер театра «Вишневый сад». У всех свои театры, и все в какой-то степени считают себя учениками Любимова.

Учитель — это не тот, кто учит, а тот, у кого учатся. А у Петровича было чему учиться. Он делал то, чего сейчас не может сделать Союз театральных деятелей — собрать коллег и поговорить о режиссуре. Любимов устраивал такие встречи почти каждый день. Когда заканчивались репетиции, мы сходились у него в кабинете. Там же оказывались гости, на которых мало кто из нас, молодых, обращал внимание, — Давид Боровский, Альфред Шнитке, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Юрий Петрович наливал, угощал, провоцировал на разговоры о профессии, о творчестве. Эти «клубы» или «семинары» были отличным профессиональным тренингом. Они давали понимание литературы, поэзии, музыки. Мы, не стесняясь, высказывали свои самые смелые режиссерские идеи и схлестывались в спорах, отстаивая свое право мыслить самостоятельно (*Райхельгауз Иосиф*. Не верю. М.: Центрполиграф, 2002. С. 210–211). Позднее Анатолий Васильев возглавил театр «Школа драматического искусства»; Иосиф Райхельгауз — театр «Школа современной пьесы»; Сергей Арцибашев — «Театр на Покровке» и затем Театр им. Маяковского; Юрий Погребничко — театр «ОКОЛО дома Станиславского»; Ефим Кучер преподает в Израиле. Не названный в этом списке Валерий Раевский стал художественным руководителем белорусского Театра имени Янки Купалы; Михаил Левитин — московского театра «Эрмитаж». Нельзя не сказать и о том, что на Таганке ставили спектакли Анатолий Эфрос и Петр Фоменко.

<sup>1</sup> Речь идет о спектакле Бориса Вульфовича Зона в Ленинградском Новом ТЮЗе (1938).

<sup>2</sup> У Пушкина «...заутра двину рать».

<sup>3</sup> На одной из репетиций (09.02.1982) Ю. Любимов предлагал вставить в сцену «Краков. Дом Вишневецкого» фрагменты из подлинных пушкинских текстов, не печатавшихся при жизни поэта. Они должны были пояснить слова Самозванца о Курбском. Но в окончательном варианте сценария этот текст так и не появился. Зато в программку спектакля вошли цитаты из пушкинских текстов, проясняющие авторский замысел «Бориса Годунова».

**Текст молитвы мальчика:**

Царю небес, везде и присно сущий,  
Своих рабов молению внемли:  
Помолимся о нашем государе,  
Об избранном тобой, благочестивом  
Всех христиан царе самодержавном.  
Храни его в палатах, в поле ратном,  
И на путях, и на одре ночлега.  
Поддай ему победу на враги,  
Да славится он от моря до моря.  
Да здравием цветет его семья,  
Да осенят ее драгие ветви...

**Актер Ф.** Есть прекрасное описание случая, который был при Сталине. Один человек, по сигналу которого должны были прекратить овацию, вышел из зала. И все хлопали до судорог, до обмороков.

**Режиссер К.** Юрий Петрович, а чем кончается «Годунов» по Вашей книге: «Народ безмолвствует» или «Народ кричит»?<sup>1</sup>

**Ю. П.** Ну конечно, «Народ безмолвствует». Ну что, осилим сегодня до конца? Я продолжаю чтение.

*(За самозванца Ю. П. читает наглым, хамским тоном. Читая текст поэта «Примите благосклонно сей бедный плод усердного труда...», Ю. П. заикается в манере разговора Н. Эрзмана. С особым подтекстом, смачно и весело Ю. П. читает сцену у фонтана. Ю. П. явно упивается ролью Самозванца. Он всерьез разыгрался. Встал из-за стола, показывает и за Самозванца, и за Марину. Марину он изобразил в соответствии с оценкой А. С. Пушкина: «Марина — блядь...»<sup>2</sup>.)*

**Актриса С.** Ну и стерва!.. Змея, змея!..

*(Войдя в азарт в сцене «Граница литовская», Ю. П. вскакивает на стул, прыгая на нем, читает текст за юного Курбского и Самозванца. Курбский в трактовке Ю. П. скачет лихо и радостно, Самозванец — уныло, малоэнергично.)*

<sup>1</sup> Окончание трагедии «Борис Годунов» «народ безмолвствует» появилось из-за требований цензуры. Первоначально у Пушкина народ «кричал»: «Да здравствует царь Дмитрий Иванович».

<sup>2</sup> В наброске предисловия к «Борису Годунову» 1829 г. Пушкин писал о Марине Мнишек: «...Я заставил Димитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер. У Карамзина он лишь бегло очерчен. Но, конечно, это была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, отъявленная несбыточной мечтой, отдается одному проходивцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, всегда готовая отдаться каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то же время ведет переговоры с польским королем как коронованная особа с равным себе и жалко кончает свое столь бурное и необычное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть».

**Ю. П.** Тут очень много иностранных слов<sup>1</sup>. Я в них не знаток. Пропустим...  
(*Очень серьезно, весомо Ю. П. читает сцену «Перед Собором». Реплики от народа Ю. П. читает осуждающе, горько, текст Юродивого грустно, актерски не раскрашивая, медленно с достоинством произносит Ю. П.: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». Очень спокойно, тихо, устало, но с большим внутренним напряжением читает Ю. П. предсмертный монолог Бориса. Выделил: «Привычка — душа державы».*)

Я точно не знаю, как проводится обряд пострижения предсмертный. Но это — очень страшный ритуал. И соборование потом идет. И человека воспринимают уже как мертвого.

(*С большим драматизмом читает Ю. П. сцену в Кремле. Реакция народа на трагические события в чтении Ю. П. — от шепота до крика. Последнюю реплику Мосальского Ю. П. читает информационно-отстраненно. После чтения актеры долго хлопают.*)

**Ю. П.** Ну что вы, дорогие, спасибо вам, что отработали то, что обещали сегодня на собрании — лишний час. Спасибо, что вы так отнеслись к моему среднему весьма чтению.

**Реплики актеров.** Да нет...

**Ю. П.** Я уже сказал, что в этом спектакле, при таком площадном решении, декорации не важны. Можно просто скакать на куче тряпья. На сцене тут все возможно. Я бы даже живого коня вывел. У Брехта есть просьба в статье: подумайте, прежде чем отменять лошадь в театре...

Пушкин был человек уникальный, дотошный. Он много знал, по-французски говорил, как мы по-русски. Латынью, немецким владел. Он знал принципы шекспировского театра. Прочитав его пьесы, он написал статьи об эстетике театра. Сформулировал свои принципы. Реализовать их, конечно, очень трудно. Я пять вариантов сыграл в башке. Но когда я набрел на решение «площадное», понял, что могу репетировать. Ход этот очень наивен, но имеет истоки древние, народные: они и в античном, и в китайском театре. На китайском театре все были помешаны — и Мейерхольд, и Крэг, и Брук, у китайцев есть поразительные штуки. Пластика удивительная...

В «Годунове» форма будет наивная, условная. Мы к таким вещам уже приучены. Но при этом надо очень серьезно заниматься ритмом, звучанием гениальных стихов Пушкина. Озорство уйдет, останется глубина! Пушкин писал: «Все больше влюбляюсь в своего авантюриста Самозванца». Он ведь тоже наивный, самозванец... Актерствовал.

Надо будет сделать в спектакле общий плач. Тут Юродивый плачет, и там, и там, и там... И хлынет кровь у Бориса, он весь залется кровью... Вот только как это сделать? Есть всегда маленькое словечко: «Как?..» Я со студентами в Венгрии поставил вечер по Шекспиру. И сделал там примитивную вещь. У них

---

<sup>1</sup> В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» много реплик на немецком и французском языках. В окончательном варианте спектакля эта сцена была выпущена.

там продаются тонкие красные салфетки. Мне просто в башку это случайно пришло: актер поднимает руки, а салфетка мокрая их облепила. Он мечется, стряхивает кровь с рук. Полез даже в воду, почти стряхнул салфетку. А там мы вторую заготовили — опять руки в крови. Я даже привез такие красные салфетки с собой, отдам Нине Шкатовой [помощнику режиссера], пригодится в спектаклях. Можно в «Преступлении и наказании» использовать.

Мне кажется, что всем будет интересно работать над «Годуновым». Тут должно быть много фантазии. Каждый должен себе острый типаж придумать. И роли могут переходить, как в детской игре. Передали тебе вещь — раз! И ты должен говорить. Передали другому — он говорит...

Еще раз всех благодарю... хорошо, что в этот трудный день мы занимались делом.

## Необычная репетиция

Первая репетиция была необычной — в театр приехал ансамбль Покровского<sup>1</sup>. О «покровцах» Любимов сказал на одной из репетиций «Бориса»: «У них есть необходимая атмосфера внутренняя. Настоящая заварка всегда требует колдовства. Настоящие любители чая или кофе всегда сами заваривают. И у «покровцев» есть такая заварка»<sup>2</sup>.

**Реплика Ю. П. Любимова**

Актера надо встряхивать, как градусник.

### **Репетиция «Бориса Годунова»<sup>3</sup> (выступление ансамбля Д. Покровского) (4.02.1982)**

**Ю. П.** Считайте, что это первая репетиция. ...сегодня мы пригласили в театр Дмитрия Викторовича Покровского с его ансамблем. Я прошу всех актеров быть активными участниками. Если гости попросят — поддержите их своим участием. Все должны быть к этому готовы. У актера вообще всегда должно быть состояние готовности к работе, каждую минуту дня и ночи. Репетиция должна быть игрой, фантазией, тогда и радостью становится, и работать хочется. Извините, Дмитрий Викторович, что я отнял время.

**Д. Покровский.** Ну что вы, Юрий Петрович! А я могу попросить осветителей создать в зале «жуть», когда это потребуется?

**Рабочий-осветитель.** Это сложно, у нас начальства никакого сейчас нет.

<sup>1</sup> Любимов не впервые начинал работу над спектаклем необычно. Так, первая репетиция «Гамлета» началась с чтения монолога Гамлета по-английски.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>3</sup> Архив Театра на Таганке.



«Борис Годунов». Репетиция

**Ю. П.** Это так кажется, что они без начальства неуправляемы. Они и без начальства смогут «жуть» сделать.

**Д. П.** Мы хотим вам показать музыку, которая звучала во времена Бориса Годунова.

В последнее время мы стали изучать народный театр, и сегодня кроме песен мы покажем кое-что из того, что имеет отношение к народному театру: хоровод, игра в «мирашку», с покойником, действо «Царь Максимилиан», которое на святках играли в Горьковской области. Для «Царя Максимилиана» мы привлекаем свою студию, но сегодня физик, который играет Змея-Улана, должен был уехать в Дубну. Думаю, что кто-либо из таганских актеров сможет его заменить.

*(Обращается к актеру Ж.)*

А сейчас мы попоем. Утром всегда тяжело петь. Начнем мы с казачьих песен. Хоть это и не имеет непосредственного отношения к будущей нашей работе. Распевку мы начинаем «Былиной об Илье Муромце».

*(На сцене поют Д. Покровский, трое юношей и пять девушек. Сначала сдержанно, потом азартнее, постепенно вовлекая актеров в плясовую.)*

**Ю. П.** *(обращаясь к Д. Покровскому).* Я очень благодарен Вам. Вы так лихо завели наших актеров... Годунов, он же безграмотным был царем, наверное, так же всех заводил. И у нас в спектакле Борис может сплясать, а потом сказать: «Седьмой уж год я царствую...»

**Д. П.** По всей Руси раньше звучали обрядовые песни. Одну из таких песен мы записали в Брянской области. Подобные песни пелись и на Смоленщине, и даже в Польше.

*(Девушки из ансамбля поют «Ой, под Киевом...».)*

А эта песня записана в двух часах езды от Москвы в Калужской области. При помощи ее вызывали дождь. Мы провели эксперимент в Вологодской об-

ласти. Там была засуха. Мы выступали в Доме отдыха. И когда запели эту песню, в конце пошел дождь. Ирина Смурьгина<sup>1</sup> у нас в ансамбле изучает обряды и «заведует» дождем.

*(Исполняется песня.)*

**Ю. П.** Это очень создает настроение. Может пригодиться.

**Д. П.** Теперь мы исполним Большой знаменный распев. Заупокойная «Святой Боже» написана в XVI столетии. Именно такой тип пения звучал при Годунове в Успенском соборе.

*(Исполняется знаменный распев.)*

**Ю. П.** Молитвы вообще органично входят в ткань «Бориса Годунова».

Упоминания о молитвах пронизывают текст пьесы Пушкина. Вот один только пример: в сцене «Кремлевские палаты» Щелкалов произносит монолог:

Мы все пойдем молить царицу вновь,  
Да сжалится над сирью Москвою  
И на венец благословит Бориса.  
Идите же вы с богом по домам,  
Молитесь — да взыдет к небесам  
Усердная молитва православных.

**Д. П.** Теперь мы покажем игру, которая похожа, наверное, на скоморошьи игры. Хотя какими точно были скоморохи, никто не знает. <...>

*(Исполняется игра.)*

Сейчас святочная игра. И прошу не воспринимать все всерьез...

**Ю. П.** А я давно уж и не способен всерьез. Неглубокий я человек...

*(Исполняется святочная игра с бабьим плачем, игрой с покойником и т. д.)*

**Актер С.** Для «Бориса» это очень здорово!

**Ю. П.** Да. Вообще все это колоссально, настроение дает. По-моему, никакой другой музыки и не надо. Допустим, в сцене рассказа Шуйского об убиении царевича можно эти «похороны» вставить.

*(Актеры ансамбля Покровского вытягивают из зала упирающихся актеров целоваться с «покойником» на сцене. Потом «покойник» сам бросился в зал за «жертвой». Окончилась игра веселой песней.)*

**Ю. П.** На основе этого веселого пения можно сделать лубочную польскую картинку.

**Д. П.** А теперь — Кострома<sup>2</sup>.

*(В центре сцены сидит Кострома. Она прядет. Вокруг ходит хоровод.)*

<sup>1</sup> Этнограф и театральный художник Ирина Митрофановна Смурьгина-Терлицки.

<sup>2</sup> Кострома — фольклорный образ. По-видимому, в древних верованиях славян он изображал весну. Известен обряд похорон чучела Костромы, сопровождавшийся песнями и ритуальными действиями.

**Ю. П.** Кострому надо в царские палаты перенести к Ксении.

**Ю. П.** (актеру С.). Они все это для души делают, это чувствуется. Если б за деньги работали, было б другое. Я бы их к вам не привел.

**Д. П.** А теперь музыкальный дивертисмент.

*(Играет варган, дудка, коса.)*

**Д. П.** Теперь сцена «Царь Максимилиан». У нас в ансамбле на роль Змея берут каждый раз нового смертника, и сегодня новая жертва — ваш актер Ж. Эту сцену, как правило, играют молодые парни в тех домах, где есть невеста на выданье. И воспринимается это как серьезная трагическая вещь. Вы-то будете, наверное, это весело воспринимать. Обычно публика стоит вокруг и может бить непонравившегося актера.

**Ю. П.** Эту сцену можно использовать для сражений Годунова.

**Д. П.** На прощанье мы исполним сцену, которую мы позаимствовали из села Белгородской области. Она исполняется на первой встрече родственников жениха и невесты. Какой хор выстоит в соревновании, та родня и будет главенствовать.

*(Актеры ансамбля поют, толкая друг друга, доходят до драки. Д. Покровский настолько энергично работал на сцене, что порвал пиджак. Ю. П. благодарит актеров ансамбля Д. Покровского, всем пожимает руки. Он отдал зашить костюм Д. Покровского портному театра. Актеры театра просят еще что-нибудь спеть.)*

**Д. П.** Хорошо, мы споем еще одну песню, при помощи которой выбирали атамана. При этом мы просим участвовать Юрия Петровича, которого мы официально избираем атаманом на будущую работу. Мы будем очень рады, если сможем в ней помочь.

*(Исполняется песня с участием Ю. П. Актеры в зале долго хлопают ансамблю.)*

**Д. П.** Мы очень боялись выступить в вашем театре. Актерская аудитория не всегда такая добрая. Спасибо.

**Ю. П.** Этот театр как раз не очень вежливый. Иногда хотелось бы, чтобы актеры были и повежливее. Но сегодня мы получили наслаждение. Вы ведь эстетическую, духовную жажду утоляете. Мне сегодня с утра говорили: «Что-то Вы такой радостный?» А я предчувствовал встречу с вами, с вашим искусством — очень родным и глубоким. Вы очень помогли нам сегодня. Вот такую музыку нам и надо использовать в «Борисе Годунове». Я думаю, что наши артисты вольются к вам в ансамбль и будут у вас учиться. Я очень люблю Альфреда Гарриевича [Шнитке], очень рад, что он вас привел на Таганку, и обращаюсь к вам за помощью в работе над драматической постановкой «Бориса Годунова». Я думаю, что такое слияние совместное будет полезным. Мы сегодня видели, как вы работаете — не щадя пиджака своего. Приходите посмотреть на работу наших актеров в спектаклях. Я хотел сегодня начать репети-



ровать, но уже поздно. Лучше мы с Дмитрием Викторовичем и режиссурой побеседуем о дальнейших планах. Пойдемте ко мне в кабинет.

\* \* \*

После выступления Любимов договорился с Покровским о том, что ансамбль и его руководитель будут участвовать в репетициях спектакля «Борис Годунов».

## Распределение ролей

Любимов предпочитает не затягивать «застольный» период и практически сразу после читки выходит на площадку. Так было и в «Борисе Годунове».

(8.02.1982)

**Ю. П.** Кто за Пушкина почитает?

**Реплика.** Рамзес [Актёр Д.].

**Ю. П.** Нет, Рамзеса не надо. Он у нас Пушкина<sup>1</sup> уже играет. Он у нас занят, занят, занят... Пушкиных мы сделаем нескольких.

**Актёр Ф.** И все будут в гриме Александра Сергеевича.

**Актриса З.** Давайте сразу распределим, кто будет за Пушкина играть.

**Ю. П.** Все будут. Роли будут плавать.

**Актриса Ж.** Тогда давайте я прочту за Пушкина.

**Актёр Ф.** Ну, это уж слишком. Чересчур резко поплыла. (*Хохот*)

**Ю. П.** <...> Я понимаю, что вы ждете, когда же будет распределение ролей. Но я считаю, что тут нельзя строго распределять роли. <...> Мне кажется, что должен быть общий текстовый запов. Фразы могут гулять, как у нас в «Послушайте!», где пять Маяковских<sup>2</sup>. Текст может быть скользким. В основном, конечно, будет ясно, кто за Бориса, кто за кого<sup>3</sup>. Но будут и двойники (8.02.1982).

(*Продолжается чтение.*)

**Актёр З.** Так. Тут я, наверное, плыву сразу в Юродивого?

**Ю. П.** Нет!

(*Актеры шутят, смеются.*)

<sup>1</sup> Рамзес Халидович Джабраилов играл в спектакле «Товарищ, верь!..» (1973) А. С. Пушкина (кроме него Пушкина в этом спектакле играли еще четыре актера: Иван Дыховичный, Валерий Золотухин, Валерий Погорельцев и Леонид Филатов).

<sup>2</sup> В спектакле «Послушайте!» (1967) Маяковского играли В. Высоцкий, Б. Хмельницкий, В. Смехов, В. Золотухин и В. Насонов.

<sup>3</sup> В спектакле это выглядело так: «В нужный момент отдельные актеры, участники хора, становились персонажами, игравшими в очередной сцене. Актера выводили, поднимали руку, привлекали к нему внимание, и с этого момента перед нами был персонаж...» (*Мальцева О. Поэтический театр Любимова. СПб., 1999. С. 99*).

<...> Потом расскажут, как на Таганке играли «Годунова»: роли плавали. Не спектакль, а водная феерия.

**Реплики актеров.** Пусть за царевича актер К. сыграет!

(Ю. П. соглашается.)

### «Разминать текст»...

«Перенесение замысла на сцену происходит не механически. Между замыслом и его воплощением — дистанция огромного размера. <...> Многое, что казалось за столом прекрасным, зачастую отмечается. Ведь режиссерская фантазия только тогда хороша, когда она создает обстоятельства, в которых актеру легко действовать. Потому я с радостью принимаю — и думаю, что только глупый человек не стал бы этого делать, — те предложения актеров, которые способствуют наиболее точному воплощению общей идеи», — Ю. П. Любимов<sup>1</sup>.

После «репетиции» с «покровцами» начали «разминать текст» — это снова чтение, неторопливое, с размышлениями. Только теперь текст читают актеры, примеривают его к себе, к своим героям (точнее, возможным героям, роли окончательно не закреплены, они «плавают»). Разворачивая каждую сюжетную ситуацию, вдумываясь в каждый диалог или монолог, актеры пытаются ощутить предлагаемые автором и пьесой обстоятельства. Режиссер помогает им в этом. В том, как эта помощь осуществляется, и видна его система работы с актером, впрочем, не только с актером, но и с автором, которого он ставит. По ходу чтения Любимов не дает тексту произвольных интерпретаций, скорее «вычитывает» заложенные в нем смыслы. Нередко его замечания напоминают взвешенные комментарии к пушкинскому тексту. Например, филологические. Или исторические. Последние обычно строятся на исторических аналогиях, чаще всего из жизни современной и хорошо знакомой актерам, да и нам, теперешним читателям записей этих старых таганских разговоров. Нет в его объяснениях пафоса, напротив, есть намеренное снижение и озорство. «Я человек озорной, — говорит о себе Любимов, — и часто специально говорю хулиганские вещи, грубо говорю, привожу современные ассоциации, нам близкие, чтобы вас задело».

Режиссер стремится понять сочинение Пушкина, найти самый больной нерв его и призывает к тому же актеров. И это никак не мешает ему иметь собственное видение спектакля, с таким видением он и пришел к актерам на первый же разговор о будущем «Борисе Годунове».

Текст Пушкина на этих репетициях должен «ожить». Чтобы помочь актерам, иногда Ю. П. Любимов «показывает». Постепенно замысел спектакля все

---

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. В защиту профессии и профессионалов // Театр. 1973. № 11. С. 32–35.



Ю. Любимов на репетиции спектакля «Борис Годунов»

более уточняется; характеры персонажей приобретают четкие контуры, сокращается текст пьесы, выстраиваются мизансцены.

Благодаря сохранившимся стенограммам репетиций, мы можем наблюдать над тем, как из отдельных эпизодов и сцен, которые поначалу кажутся рваными фрагментами, постепенно вырастает целостное театральное действие.

### Картина 1. «Кремлевские палаты»

*Картина 1. «Кремлевские палаты».*

*Воротынский – Б. Хмельницкий.*

*Шуйский – И. Бортник, А. Сабинин<sup>1</sup>.*

**(08.02.1982)**

**Ю. П. Давайте теперь почитаем.**

[Читается диалог Шуйского и Воротынского. Шуйский рассказывает о том, как расследовал убийство царевича:

---

<sup>1</sup> Занятость по сценам актеров в спектакле «Борис Годунов» (Архив Театра на Таганке).

Я в Углич послан был  
Исследовать на месте это дело:  
Наехал я на свежие следы...

Воротынский удивляется возможности такого злодеяния и тому, что Шуйский скрыл истину:

Зачем же ты его не уничтожил?]

Прочтите, пожалуйста, Б. за Шуйского, Х. — за Воротынского. Я никакой манеры чтения не навязываю. Но надо обстоятельства и мысль тянуть. А тут обстоятельства явные. Все пошли узнать, как и что, а эти двое оставлены. Обсуждают, что происходит в стране. И тяните эту мыслюгу. Давайте.

*(Начинается чтение.)*

**Ю. П.** *(прерывая, актеру Х.)* Тут же у них разные мнения. Они очень разные люди по крови, по положению. Безвластье... И ты, смотри, что творится. Все бросились и очень интересуются, чем кончится тяжба. Он [Воротынский] более простодушный, доверчивый и видит, что уж больно все искренне. Он не верит, что Борис ломается. И тогда есть два мнения, шибка.

*(Актер Х. читает заново.)*

**Ю. П.** Я тебя прошу, пойми, что тут все всерьез. <...> Я говорю тут об азах, элементарных вещах, про систему. Играем в предлагаемых обстоятельствах. ...тут должна быть стремительность действий. Как в жизни. <...> Я бы не боялся тут хода более острого. Ведь ты артист острый. Он [Шуйский] — прожженный тип. Он же человек опытный в этих делах. И ему даже смешно. Я тоже иногда, зная больше, чем вы, воспринимаю как смешное то, что вас пугает.

*(Продолжается чтение.)*

**Ю. П.** *(актеру Х.)*. Ты брось курить, тебе тут надо сосредоточиться, а ты покуриваешь.

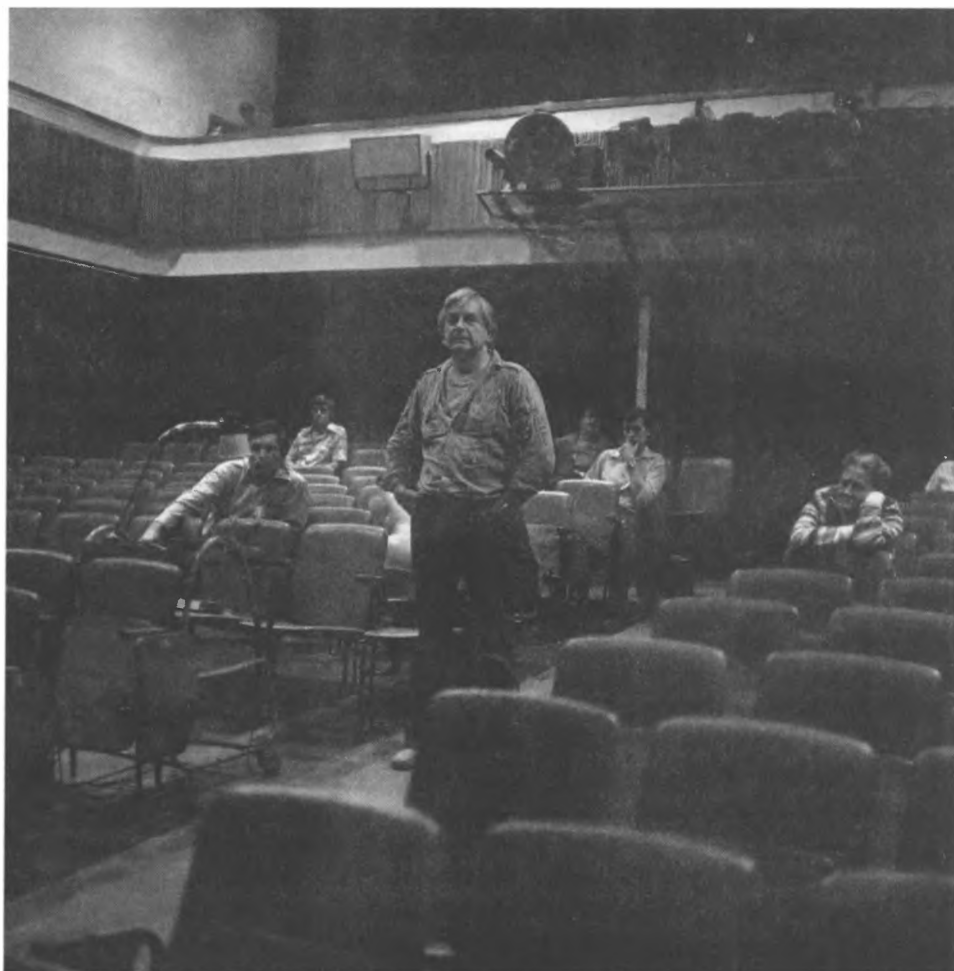
Кстати, вскрывали, говорят, гробницу в Угличе, и оказалось, что вроде бы и не Дмитрий там лежит... Я бы тут купировал строки «Кто подкупил напрасно Чепчугова?». И дальше. Надо сокращать спектакль по времени.

**Ю. П.** *(актеру Х.)* Тут главное — подтекст: «Полно, точно ли, царевича сгубил Борис?» <...>

*(После слов «Он, признаюсь...»)*

### **Шуйский говорит о Борисе:**

Он, признаюсь, тогда меня смутил  
Спокойствием, бесстыдностью нежданной,  
Он мне в глаза смотрел, как будто правый:  
Расспрашивал, в подробности входил —  
И перед ним я повторил нелепость,  
Которую мне сам он нашептал.



На репетиции

**Ю. П.** Вот это место кажется потрясающим. И оно никогда не играет. Это как Черчилль каждый раз на конференции вставал перед Сталиным (тот всегда на минуту опаздывал). И не хотел, но почему-то вставал<sup>1</sup>.

*(Ю. П. показывает, как надо доносить подтекст слов Шуйского.)*

---

<sup>1</sup> Ю.П. Любимов пересказывает широко распространенную в СССР легенду о признании У. Черчилля, якобы сделанном в 1959 г., уже после смерти Сталина, в канун 80-летия советского вождя. Приписываемый У. Черчиллю текст содержит рассказ о том, что, когда Сталин входил в зал Ялтинской конференции, все присутствующие, словно по команде, вставали и почему-то держали руки по швам. Английские источники не подтверждают этого факта.

Это психологически очень тонкая штука. Он пообщался с Борисом и думал, что тот покраснеет, а он — наоборот.

(актеру Б.) Если сравнивать это место с тем, что ты делал раньше в спектаклях, то ближе всего это по манере к куску из «Владимира Высоцкого»: «А запеть-то хочется — лишь бы не мешали...» — там у тебя каждый звук поет. И здесь у него темперамент. Его ж колотит, когда он говорит. А у тебя сейчас нет ожидания, взбудораженности от события. Вы же сами метите на высокие должности. А Борис вас не больно-то устраивает.

(Актеры читают текст.)

(13.02.1982)

Ю. П. (актеру Х.) Вы пока что по складам читаете. Надо же готовиться к репетициям. Подумать, о чем Александр Сергеевич писал. Поразмышлять. А вы садитесь на текст и шпарите без мысли, не в предполагаемых обстоятельствах. Ведь тут что за сцена? — Все ждут информации. Вы ведь слушаете по радио новости: что произошло, как будут развиваться события. Ведь месяц уже идет эта катавасия [с выборами Бориса], и ничего не ясно. Город весь вымер, народ ушел. И зал наш пустой. Пустота. Все вымерло. Все на выборы ушли. Это же ощущать надо! Это как Олимпийские игры были, город опустел<sup>1</sup>. Чрезвычайное положение ввели, помните? Ни въехать, ни выехать. Только Владимира хоронить все собрались откуда-то. Все ведь это чувствовали. Вот об этом надо. Об этом. <...>

Говорите как от себя. Как будто вас в пустом театре оставили сторожить за пожарных. А все в другой театр убежали работать. К Спесивцеву<sup>2</sup>. И Любимов куда-то уехал. За границу, на месяц... Шуйский отвечает: «А-а-а! Ты его не знаешь. Он еще вернется!» А ты возражай: «Да месяц уж протек!» Трудно про Бориса, так ты про меня играй. Ну чего вы не можете обсудить на сцене всерьез проблему — уйду я из театра или не уйду. <...>

Надо смелее пробовать, искать, иначе скучно делается. А надо всех этой сценой взять. Я мучаюсь, какими ассоциациями вызвать живое, а у вас — пол-

---

<sup>1</sup> Речь идет о лете 1980 года, когда в Москве проходили летние Олимпийские игры. «Защитка» города от «нежелательных элементов» проводилась в соответствии с документами: «Об основных мерах по обеспечению безопасности в период подготовки и проведения Игр XXII Олимпиады 1980 г.» (Записка КГБ в ЦК № 902-А от 12.05.80) и «О мероприятиях МВД и КГБ СССР по обеспечению безопасности и охраны общественного порядка в период проведения XXII Олимпийских игр в Москве и об использовании в этих целях сотрудников территориальных органов, учебных заведений и внутренних войск МВД» (Записка МВД и КГБ в ЦК № 1/3110 от 20.05.80). В этой обезлюдевшей Москве В. С. Высоцкого в последний путь провожала многотысячная толпа. Поэт умер 25 июля 1980 г., похороны проходили 28 июля.

<sup>2</sup> Вячеслав Семенович Спесивцев — актер, режиссер, педагог. В течение нескольких лет актер Театра на Таганке, в 1970-е гг. режиссер Театра-студии «Гайдар» (с 1976 г. — Молодежный театр-студия «На Красной Пресне»), затем художественный руководитель Московского театра киноактера. В 1987 г. создал Московский экспериментальный театр под руководством Спесивцева.

ное равнодушие. Надо тогда, чтоб актеры сами придумали, что их задевает. Меня — это, вас, может быть, другое. Надо тогда самим фантазировать, искать.

(актеру Х.) У тебя неверная реакция. В этой сцене Воротынский сомневается, а Шуйский его убеждает. <...>

(актеру Б.) Надо объект взять. Ты же чего-то в сериале орешь в ватнике — я случайно вчера телевизор включил. Там же ты роль усек и бойко говоришь... Ори на здоровье, но и тут надо роль учить, а не только в кино<sup>1</sup>. <...>

Вот тогда есть заговорщики. И мы [зрители] думаем: нам есть что принимать, о чем размышлять. Ты боишься, чтоб тебя не кончили, как Романова. Ставка-то в этом деле — голова. А она — одна. И надо быть осторожным.

(После слов: «Не мало нас, наследников Варяга».)

**Слова Воротынского звучат так:**

Не мало нас, наследников варяга,

Да трудно нам тягаться с Годуновым:

Народ отвык в нас видеть древню отрасль

Воинственных властителей своих.

Уже давно лишились мы уделов,

Давно царям подручниками служим,

А он умел и страхом, и любовью,

И славою народ очаровать.

(актеру Х.) Это скорбное признание, а ты декламируешь на каком-то штампике. Ты же иногда себя ругаешь, наверное, в жизни. Вот и тут поругай: «Дерьмо я! А Борис правильно все делает». <...>

**Актер Х.** Так тут легко «нафантазировать»...

**Ю. П.** (не соглашаясь) Я для чего все это тебе предлагаю? Чтоб растормозить. Нельзя так вяло, неинтересно репетировать! Так вы не пробуетесь [к тексту]! <...>

**Ю. П.** (показывая в окно) Вот он — народ. Он теперь ушел в зал. Там Борис. Все туда побежали. Никого не осталось. Мы вдвоем. В одиночестве...

**Актер Г.** С Божьей помощью хоть одну сцену окончили...

#### Картина 4. «Кремлевские палаты»

*Картина 4. «Кремлевские палаты».*

*Борис — Н. Губенко, В. Шаповалов.*

*Бояре — Ю. Белая, А. Граббе.*

*Воротынский — Б. Хмельницкий.*

*Шуйский — И. Бортник, А. Сабинин.*

<sup>1</sup> Имеется в виду роль И. Бортника в сериале С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1981).

(13.02.1982)

*(Актер Г. читает текст Бориса без запинок, наизусть, нейтрально, как бы предлагая режиссеру лепить роль из этой словесной глины.)*

**Ю. П.** *(к актеру Г.)* Попробуй одну вещь сделать. Это — итог всех предыдущих сцен. Все выли, причитали. Он же [Борис] даже тогда их железной рукой держал. И тут вышел и объявляет: помитинговали и будя. Учтите, что выбрали меня. Я избран всем народом и наследую власть Иоанна.

А потом у Бориса есть второй кусок. Обращение к Богу. Он, как и все люди верующие, молится. Я бы этот монолог делил на две части.

**Речь идет о монологе царя Бориса:**

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,  
Обнажена моя душа пред вами:  
Вы видели, что я приемлю власть  
Великую со страхом и смиреньем.  
Сколь тяжела обязанность моя!  
Наследую могущим Иоаннам —  
Наследую и ангелу-царю!..  
О праведник! о мой отец державный!  
Воззри с небес на слезы верных слуг  
И ниспошли тому, кого любил ты,  
Кого ты здесь столь дивно возвеличил,  
Священное на власть благословенье:  
Да правлю я во славе свой народ,  
Да буду благ и праведен, как ты.  
От вас я жду содействия, бояре.  
Служите мне, как вы ему служили,  
Когда труды я ваши разделял,  
Не избранный еще народной волей.

**Актер Г.** Я понимаю, что первая часть — официальная, государственная, а вторая — духовно-психологическая, попытка причаститься к душе. Но без выстроенной мизансцены это пока что сложно передать.

*(Актер Г. читает текст Бориса, теперь уже нагружая его смыслом, разделяя на два куска.) <...>*

**Ю. П.** Потом идет обращение к боярам («От вас я жду содействия, бояре»). Это очень важно, надо, чтоб они его поддержали. А потом — «Теперь пойдём, поклонимся гробам» — ритуальная речь. Надо заручиться поддержкой предков. И приглашение всех на банкет. Всех зовет. Весь город.

*(Актер Б. спрашивает Ю. П. об исторической ситуации в России во времена Бориса Годунова. Ю. П. рассказывает ему, ссылаясь на Карамзина и Ключевского.)*



**Актер Г.** Но мы об этом не должны играть. Надо играть по Пушкину. Тут иное. Обогащение себя историей полезно для режиссера и актеров, но данная пьеса не об этом. Это пьеса не о переворотах, не о крови, как «Макбет». Тут коротко сказать: «Кто нами будет править?» Пьеса о нравственной стороне власти.

**Актер Б.** Но для нас важно и исторически знать, кто и почему взошел на престол...

## Картина 5. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»

*Картина 5. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре».*

*Пимен – В. Золотухин.*

*Григорий – Л. Филатов.*

**(8.02.1982)**

*(Актер Ф. читает за Самозванца.)*

Монолог Григория, только что пробудившегося ото сна:

Всё тот же сон! возможно ль? в третий раз!

Проклятый сон!.. А всё перед лампадой

Старик сидит да пишет – и дремотой,

Знать, во всю ночь он не смыкал очей.

Как я люблю его спокойный вид,

Когда, душой в минувшем погруженный,

Он летопись свою ведет; и часто

Я угадать хотел, о чем он пишет?

О темном ли владычестве татар?

О казнях ли свирепых Иоанна?

О бурном ли новгородском вече?

О славе ли отечества? напрасно.

Ни на челе высоком, ни во взорах

Нельзя прочесть его сокрытых дум;

Всё тот же вид смиренный, величавый.

Так точно дьяк, в приказах поседельный,

Спокойно зрит на правых и виновных,

Добру и злу внимая равнодушно,

Не ведая ни жалости, ни гнева.

**Ю. П.** Тут очень важный момент. Обычно это декламируют. А он ведь рассуждает: «Удивительный человек этот старец. Ничего не дает прочитать. Сколько за ним наблюдаю, ни черта по роже не пойму, чего он все пишет?»

Тут у тебя два момента в монологе: кошмары, которые снятся, ужас, как у Бориса. И легкое психологическое наблюдение: «Хотелось бы понять, что ж все-таки эта зараза пишет?» Потом все прояснилось. Для Бориса. Донос на него пишут. Без стремительного хода из этой штуки ничего не выйдет.

**Реплика о доносах принадлежит Григорию Отрепьеву:**

Борис, Борис! всё пред тобой трепещет,  
Никто тебе не смеет и напомнить  
О жребии несчастного младенца, —  
А между тем отшельник в темной келье  
Здесь на тебя донос ужасный пишет:  
И не уйдешь ты от суда мирского,  
Как не уйдешь от божьего суда<sup>1</sup>.

Чем больше я читаю, а порой даже откладываю текст, чтоб не притупилось ухо, — тем больше чувствую в каждой сцене подспудное дыхание, подтекст. Тут у Гришки в ночи бред, он весь в пылу. И Пимен спать не может. Его другое гложет: смута идет. Поэтому он пишет, пишет, пишет... Чтоб «ведали потомки православных»... И Шуйский с Воротыньским с первой сцены: «Что будет? Что будет?..»

Тут в «Годунове» все в напряжении, как дипломаты во время Кубинского кризиса, когда весь мир смотрел минута за минутой по телевидению, как корабли идут. То наших покажут, то американцев. Кеннеди тогда сказал: «Отодвинуть корабли». Ведь ультиматум был предъявлен. И тогда вперед вышло судно из нейтральной страны. Мы его зафрахтовали, чтоб продовольствие возить на Кубу. Кеннеди подумал и сказал: «Пропустить». Хотя военные на него жали со страшной силой: «Пора начать». А он все время говорил: «Надо выиграть время, чтоб Хрущеву дать подумать. Ведь он — здравомыслящий

---

<sup>1</sup> «Доносом ужасным» Григорий называет свидетельство летописца о Борисе. Пимен представлен в трагедии простодушным, т.е. летопись объективно свидетельствует о злодеянии царя. Как видим, в данном случае слово «донос» используется в старом его значении, как «донесение», «известие». Однако в интерпретации Ю. Любимова это слово приобретает и современные коннотации — в спектакле возникает тема доносов. Текст трагедии позволяет ее развернуть — см., например, слова Пленника, попавшего к полякам, — он говорит Самозванцу:

Бог знает; о тебе  
Там говорить не слишком нынче смеют.  
Кому язык отрежут, а кому  
И голову — такая, право, притча!  
Что день, то казнь. Тюрьмы битком набиты.  
На площади, где человека три  
Сойдутся, — глядя — лазутчик уж и вьется,  
А государь досужною порою  
Доносчиков допрашивает сам.  
Как раз беда; так лучше уж молчать.

человек». Это в книге о двух убитых братьях Кеннеди описано. Но это там читают, а тут не напечатают<sup>1</sup>.

И в «Годунове» постоянно идет борьба. Все на нервах. Подспудные течения... И это надо давать...

*(Продолжается чтение.)*

**Ю. П.** *(актеру З)*. Я бы вымарал две строчки, очень оперные: «Волнуясь, как море-окиян». Сокращать все равно надо.

**Актер З.** Надо. Но тут ведь он хорошо, по-старому, говорит.

**Ю. П.** Ну хочешь, оставь.

*(актрисе В.)* Тут я бы тоже помарал. Ну почему Вы считаете, что нельзя вымарывать? Почему нельзя?

**Актриса В.** Главным образом потому, что это Пушкин. Не случайно Пушкин написал об одном и том же три раза.

**Ю. П.** Никакого кощунства в сокращении нет. Если б Пушкин жил в наш век, он бы тоже сокращал.

*(Возник спор о разночтениях в разных изданиях «Бориса Годунова».)*

**Актер З.** В прижизненных изданиях, как это всегда бывает, много редакторских исправлений. А потом по рукописям был восстановлен подлинный пушкинский текст.

*(Продолжается чтение.)*

**Ю. П.** *(актеру З.)* Ты впадаешь в штамп. Это огромный монолог летописца. Вспомни, как Тихон разговаривает со Ставрогиным в «Бесах». Так и тут, мне кажется, Пимен благоволит к Григорию. Он грамотен, ему старец надеется передать свои дела. Бесовские наваждения мучают твоего послушника. Ты монолог должен на конкретное дело нанизывать — хочешь помочь юноше избавиться от бесов. И ты не думай, что он старик. Тогда стариками считали шестидесятилетних. А теперь про семидесятилетних говорят, что они в расцвете сил.

*(Актеры обсуждают относительность возрастов, изображают типажей.)*

**Ю. П.** Ну, хохмачи, веселый народ, давайте дальше.

**Актер З.** Чтоб сыграть в монаха, надо по церквям походить, проповеди послушать.

**Ю. П.** Ну, это уже ваше дело. Полезно не на великие службы пойти, не на Пасху, когда у церкви экстаз. У католиков — Рождество, а у нас Пасха и Богородица сильнее всего действуют на людей.

---

<sup>1</sup> Карибский, или Кубинский, кризис — кризис в отношениях между СССР и США, возникший после размещения на Кубе советских баллистических ракет в ответ на угрозы вторжения туда американских войск, а также на размещение американских ракет в Турции и Италии (1962). Тогда правительство США заявило об установлении карантина вокруг Кубы с целью помешать доставке в эту страну «всякого рода наступательного оружия» (вплоть до применения силы в отношении советских судов, направлявшихся к Кубе). В боевую готовность были приведены как американские, так и советские войска. Была реальная опасность ядерной войны.

(29.12.1982)

**Пимен**

*(тишет перед лампадой)*

Еще одно, последнее сказанье —  
И летопись окончена моя,  
*Исполнен долг, завещанный от бога*  
Мне, грешному. Недаром многих лет  
Свидетелем господь меня поставил  
И книжному искусству вразумил;  
Когда-нибудь монах трудолюбивый  
Найдет мой труд усердный, безымянный,  
Засветит он, как я, свою лампаду —  
И, пыль веков от хартий отряхнув,  
Правдивые сказанья перепишет,  
Да ведают потомки православных  
Земли родной минувшую судьбу,  
Своих царей великих поминают  
За их труды, за славу, за добро —  
А за грехи, за темные деянья  
Спасителя смиренно умоляют.  
На старости я сызнова живу,  
Минувшее проходит предо мною —  
Давно ль оно неслось, событий полно,  
Волнуясь, как море-окиян?  
Теперь оно безмолвно и спокойно,  
Не много лиц мне память сохранила,  
Не много слов доходят до меня,  
А прочее погребло неозвратно...  
Но близок день, лампада догорает —  
Еще одно, последнее сказанье.

**Ю. П.** Обязательно этот кусок надо особо выделить в спектакле. Мы очень плохо знаем свою историю. Переделываем ее, как угодно новому правителю. И это нас губит. В этом — смысл всей пьесы.

Важная мысль, современная, про нас: потомки православных любят своих царей поминать за добро, а грехи их забывают. Это ж на ваших глазах происходит.

Весь кусок Пимена — светлый. Он — как Альфред Гарриевич [Шнитке]. Сам болен, а глаза сияют. Но тут нельзя так в себе, внутри переживать, ковыряться. Тогда не идет мысль, драматургия. Сцена останавливается. Нельзя тут впасть в сентиментальность.



Слева направо: А. Шнитке, Б. Можяев, Д. Покровский, Ю. Любимов  
на репетиции спектакля «Борис Годунов»

Пимен — светлый старец. Как Рерих. Мне рассказывали, как к Святославу Рериху — ему уже 86 лет — приехали наши за рукописями отца. Вышел бодрый человек, чинно одетый: «В Москве надо искать, в частных домах. Батюшка все в России оставил. Хоть и был отвергнут там. И второй раз его не пустили. Был он до конца в твердом рассудке. Надо очистить себя, к смерти подготовиться, тогда все будет нормально. Говорят, у него были встречи с Богом в Гималаях. Хотите верить, хотите — нет».

Пимен — старый, мудрый, спокойный. Голос грудной, сосредоточенный. Зачем такая истеричность? Спокойнее. Не нужна тут плохая декламация. Поищи стариковскую походку. Устало, медленно, расслабленно двигайтесь. Воспоминания у него хорошие, светлые. Тогда снимется штамп строгого старца из оперы Мусоргского.

Он не ехидный. Он надеется, что летопись напишет и это пригодится. Кто-нибудь переписет. Вот мы ведь тоже переписали. И пригождается. Ведь будем теперь играть спектакль запрещенный. Вот репетицию нашу тоже записывают, может, когда-нибудь пригодится...

## Картина 6. «Палаты патриарха»

*Картина 6. «Палаты патриарха».*

*Патриарх – В. Штернберг.*

*Игумен – К. Желдин.*

**(8.02.1982)**

**Ю. П.** *(актеру Ш.)* Почитай, пожалуйста, за патриарха.

*(Продолжается чтение.)*

**Ю. П.** Тут надо подсократить. Александр Сергеевич считал, что надо все объяснить, но теперь народ дошлый, телевизор смотрит, поэтому сразу секут. *(После слов патриарха: «Однако нечего царю и докладывать об этом...»)*

В картине игумен сообщает патриарху о побеге Григория из монастыря. Он характеризует Пимена, которому Григорий был отдан в обучение, как «старца кроткого и смиренного»; Григория же — как «весьма» грамотного: «читал наши летописи, сочинял каноны святым; но, зная, грамота далась ему не от господа бога».

Услышав эту весть, патриарх восклицает: «Уж эти мне грамотеи! что еще выдумал! буду царем на Москве! Ах он, сосуд дьявольский! Однако нечего царю и докладывать об этом; что тревожить отца-государя? Довольно будет объявить о побеге дьяку Смирнову али дьяку Ефимьеву; эдака ересь! буду царем на Москве! .. Поймать, поймать врагоугодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние. Ведь это ересь, отец игумен».

**Ю. П.** Вот этот момент очень важен. Ведь всегда говорят: «Не надо беспокоить... Дел много...» И тогда то же было. Не хотели царя-батюшку плохими новостями расстраивать. А доложи Борису вовремя, вся история, возможно, пошла бы по-другому.

**(13.02.1982)**

*(Актер Ж. спрашивает у Ю. П. о характере Пимена, о его отношении к патриарху, к самозванцу.)*

**Ю. П.** *(актеру Ж.)* Ты, по-моему, усложняешь. У Александра Сергеевича нет текста, подходящего под этот твой подтекст. Ты тут просто докладываешь: Пимен — грамотей. В церкви ведь иерархия до сих пор строго соблюдается. Дисциплина армейская, даже посильнее. Там просто нельзя возражать.

**Актер Ж.** Но мне можно пофантазировать о том, что мне может попасть за такой доклад (о бегстве Отрепьева из монастыря)?

**Ю. П.** Можно, все можно. Но тут главное — не рассказываться. Стремительность должна быть. Пьеса очень большая. Надо сокращаться. Мне кажется, главное сыграть в спектакле одно колено: «Что делать?» Держали в монастыре — был полезный человек. А вот сбежал!

(Актёру Ж., после слов «Ересь, святой владыко, сущая ересь».) Вот тут ты подтекст тяни: ай-ай-ай-ай-ай!

Они ж тут обсуждают вопрос о невозвращенце. Это знаете, у Раковского, зама Ярузельского, сын сбежал на Запад. И все сплетничают: «Да чего там, он сам его сплавил!» Вот как надо [играть сцену].

## Картина 7. «Царские палаты»

*Картина 7. «Царские палаты».*

*Первый – А. Трофимов, А. Серенко.*

*Второй – А. Граббе.*

*Царь – Н. Губенко, В. Шаповалов.*

**(13.02.1982)**

**Ю. П.** (актеру Т.) Вы сейчас злого недоброжелателя Бориса играете, а надо сыграть другое: «Чего творится? Как он себя окружает? Болен, что ли? Кудесников зачем-то зовет».

Речь идет о диалоге стольников:

**Первый**

Где государь?

**Второй**

В своей опочивальне

Он заперся с каким-то колдуном.

**Первый**

Так, вот его любимая беседа:

Кудесники, гадатели, колдуньи. —

Всё ворожит, что красная невеста.

Желал бы знать, о чем гадает он?

<...>

За диалогом следует знаменитый монолог вдруг появившегося Бориса:

Достиг я высшей власти;

Шестой уж год я царствую спокойно.

Но счастья нет моей душе. Не так ли

Мы смолоду влюбляемся и алчем

Утех любви, но только утолим

Сердечный глад мгновенным обладаньем,

Уж, охладев, скушаем и томимся?..

Напрасно мне кудесники сулят

Дни долгие, дни власти безмятежной —

Ни власть, ни жизнь меня не веселят;

Предчувствую небесный гром и горе.  
Мне счастья нет. Я думал свой народ  
В довольствии, во славе успокоить,  
Щедротами любовь его снискать —  
Но отложил пустое попеченье:  
Живая власть для черни ненавистна,  
Они любить умеют только мертвых.  
Безумны мы, когда народный плеск  
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!  
Бог насылал на землю нашу глад,  
Народ завыл, в мученьях погибая;  
Я отворил им житницы, я злато  
Рассыпал им, я им сыскал работы —  
Они ж меня, беснуясь, проклинали!  
Пожарный огонь их дома истребил,  
Я выстроил им новые жилища.  
Они ж меня пожаром упрекали!  
Вот черни суд: ищи ж ее любви.  
В семье моей я мнил найти отраду,  
Я дочь мою мнил осчастливить браком —  
Как буря, смерть уносит жениха...  
И тут молва лукаво нарекает  
Виновником дочернего вдовства —  
Меня, меня, несчастного отца!..  
Кто ни умрет, я всех убийца тайный:  
Я ускорил Феодора кончину,  
Я отравил свою сестру царицу —  
Монахиню смиренную... всё я!  
Ах! чувствую: ничто не может нас  
Среди мирских печалей успокоить;  
Ничто, ничто... едина разве совесть.  
Так, здравая, она восторжествует  
Над злобою, над темной клеветою. —  
Но если в ней единое пятно,  
Единое, случайно завелось,  
Тогда — беда! как язвой моровой  
Душа сгорит, нальется сердце ядом,  
Как молотком стучит в ушах упрек,  
И всё тошнит, и голова кружится,  
И мальчики кровавые в глазах...  
И рад бежать, да некуда... ужасно!  
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.



*(После монолога «Достиг я высшей власти».)*

*(Актер Г. читал без запинки, наизусть, механически.)*

**Ю. П.** *(актеру Г.)* Давай подумаем, на что класть этот монолог, чтоб он был действенным.

**Актер Г.** На самочувствие?

**Ю. П.** Нет, мне кажется, тут есть еще что-то. Ты ведь правил долго. Правил, еще не будучи царем. И наконец достиг... И что? Шестой год царствуешь, а счастья нет. И начинается разбор. Наивны мы!

Я бы не замыкался в себе, выносил бы все на суд мирской. Борис имеет смелость выйти с покаянием ко всем, к зрителям... Тогда будет страшно. Пустота... Зачем?... А иначе получается эпическая штука. Попробуй, хотя бы грубо. Как в сказке — оказалось, что король голый. <...>

**Актер Г.** Хорошо, я попробую. Дома.

**Ю. П.** Нет, сейчас. Мне важно проверить. Важно зацепить тебя. А то ты на этот монолог наляжешь, и станет статично. А ведь Александр Сергеевич просит стремительности. Вот актеру Б. я это внушаю, внушаю, и был момент, когда он усек.

Тут очень важно, чтоб все било в одну цель, в нравственную штуку.

**Актер Г.** По-моему, это должно быть покаянием. Но и покаяние может быть разным. Одно дело — на площади, другое — в кабинете, третье — в охранке.

**Ю. П.** Тут — исповедание на паперти. Иначе пойдет статика. И ничего ты не сделаешь. <...> Шел-шел-шел... Шесть лет! Все для этого — все для этого! И... пустота. Глупо...

*(Актер Г. пробует читать монолог.)*

**Ю. П.** Тут он открытия для себя делает: «Живая власть для черни ненавистна!» Я тут спрашиваю шофера: «Ты чего его, усатого [портрет И. Сталина], повесил?» Он: «При нем порядок был!»

**Актер Г.** Я боюсь, что будет опасность душевной обнаженности. Я понимаю, что у Брехта были такие исповеди в «Добром человеке»: «Что это за город!...» Но то Брехт, хотя, может быть, и тут современный театр. Тут Борис, как Данко, вытащил дерьмо сердечное и дает — вот вам!

*(Актер Г. читает монолог еще раз.)*

**Актер Г.** Так вы хотите?

**Ю. П.** Да, лучше.

**Актер Г.** А мне кажется, это — газетно. Что-то пропагандистское.

**Ю. П.** Давай я тебе покажу этюдно. Если сумею убедить — бери. Неважно, что я не буду стихами читать. Я текст не помню.

*(Ю. П. показывает, читая текст с голоса актера Г. Комментирует смысл произносимого и состояние Бориса.)*

**Ю. П.** Смотри, какая фраза: «Безумны мы, если идем на поводу у черни». Вот вам пример: вы голодали — я все отдал. То-то, то-то, то-то... И что из этого вышло?

Какая была экспозиция до этого? Что-то с царем стряслось. Болен, наверное. Колдунов вызывал. А он выходит и открыто нам всем говорит, как есть.

**Актер Г.** Я могу и так сыграть...

**Ю. П.** Только так! А иначе — сильнее будет оперный певец. Ведь монолог написан гениально: он обрушивается на людей. И есть в нем момент неожиданности. На меня это действует сильно. У Пушкина часто бывают неожиданности. Даже у Сальери — «головного» человека. Когда он говорит: «Нет правды на земле...» Пауза. И открывает неожиданно: «Но нет ее и выше!» И я удивляюсь вместе с ним. А тут я вижу государя, который выходит и говорит страшные вещи. Мы только еще гадаем, что он скажет, а он пронзает нас. Он говорит: «У меня есть опыт огромный, есть система власти... Но что я могу?» Это он к нам обращается. А если ты будешь про себя говорить, не получится.

**Актер Х.** Юрий Петрович прав. Так, как ты играл... Мы видим, что переживаешь, мучаешься... Но... А вот как Юрий Петрович показывал, это действует и заставляет меня думать о себе, что со мною происходит?

**Актер Г.** Хорошо, убедили.

**Ю. П.** Теперь, другой момент. Ты умеешь читать стихи. У тебя есть и чувство ритма, и можешь нести мысль. Но я хочу, чтоб ты во всей этой штуке открыл для себя новое.

Надо зачеркнуть напрочь весь наш опыт, как будто его нет. Только тогда мы сможем прорваться в новое качество. Это как Можач [Б. Можаяев] прибежал: «Вот молодец — за “Годунова” взялся! Там такие мысли! Государственные мысли, зрелые!»

*(Ю. П. смешно показывает восторги Б. Можаяева.)*

Этот монолог — как афоризм, это — заповеди властителя.

**Реплика Ю. П. Любимова**

Надо быть таким гениальным актером, как Чаплин, чтобы одной маской обходиться. Это он сумел всю жизнь на одном штампе прожить.

**Актер Г.** Тут есть некая опасность интонаций Пугачева [спектакль «Пугачев»].

**Ю. П.** Да. Но сбив надо делать точный и конкретный по мысли. («Достиг я высшей власти».)

*(Ю. П. читает начало монолога с растерянной интонацией... Актеры смеются и хлопают после блестящего показа Ю. П.)*

**Ю. П.** Надо, чтобы я видел перед собой растерзанного человека. Не бойся показать себя в раздрыге. Ты — человек крепкий. Если б хилый был — была бы опасность сентиментальности. И ты можешь, не бойся, в конце плакать и говорить... На него накатило что-то... Ведь в музыке же Мусоргский сделал...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Речь идет о скорбной, тревожной интонации арии Бориса Годунова «Достиг я высшей власти» в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов».

*(Ю. П. показывает арию Бориса.)*

**Ю. П.** А-а-а! Чур-чур, дитя! Ему же видения являются все время. Совесть его мучает.

**Актер Г.** Я все понимаю. Давайте пробовать, как Вы говорите.

**Ю. П.** Только так. Я такой трактовки в театре не видел. Всегда показывают на сцене царя. Он умные вещи говорит. А тут ведь он не может убийства младенца себе простить.

Я был совсем молодым. Ехали мы со съемок. Лет двадцать мне было с чем-то. Выбежал на дорогу малыш за мячом. С картузиком. И шофер ничего не смог сделать. Раздавил его. Выскочил из машины и побежал. А толпа — за ним. Убить хотели. Он со страху вдруг остановился и встал как столб. Потом сел на асфальт и зарыдал. Волосы на себе рвал. И его народ не стал бить.

**Актер Г.** Ну, у меня своих приспособлений достаточно, чтоб сыграть...

**Ю. П.** А ты попробуй сам себя раздеть. Это не страшно. Хоть и при всех. Иначе защитная броня приспособлений будет сдерживать живое. И не думай сейчас о стихе. Ломай его вообще. Все равно не сможешь. «Я отворил им житницы... Дал продовольствия...» Ставь больше точек. Чтоб казалось, что у тебя тысячи примеров. И еще — ты сейчас держишь ритм, а ты специально не делай этого.

**Актер Г.** Не могу. Стихи прекрасные!

**Ю. П.** Стих все равно пробьется! И больше себя бичуй.

**Актер Г.** Я всех убил... Ах я блядь...<sup>1</sup>

**Ю. П.** Правильно, правильно... Когда живое — можешь и проматериться. Тут есть у него и моменты осознания («Да, чувствую: ничто не может нас успокоить...»)<sup>2</sup>, и отказы<sup>3</sup>.

**Актер Г.** *(говорит в роли, продолжая монолог)* Да что отказы...

*(Смех актеров.)*

Может быть, это и есть самое сильное покаяние...

*(У актера Г. произошел качественный прорыв в роли. Монолог зазвучал искренне, глубоко.)*

**Ю. П.** *(актеру Г.)* Вот. Так и надо. Молодец! <...>

Именно так и читай. Тут сейчас все ясно. Ведь это — сердцевина произведения. И мне кажется, ты сейчас почти совсем попал, когда сказал, выделив слово «случайно».

«Единое пятно, единое, случайно завелось...» Ведь это же легенда, насчет младенца. И Пушкин ничего не утверждает. Ведь может быть, Дмитрий сам

<sup>1</sup> В тексте: «Кто ни умрет, я всех убийца тайный...»

<sup>2</sup> В тексте:

Ах! чувствую: ничто не может нас  
Среди мирских печалей успокоить;  
Ничто, ничто... едина разве совесть.

<sup>3</sup> По-видимому, речь о словах: «И рад бежать, да некуда.... ужасно!»

наткнулся на ножик. Упал и наткнулся. Есть ведь подтверждения историков. Пушкин взял версию Карамзина. История — дело темное.

Как Твардовский рассказывал — Хрущев стучал по трем томам: «Вот скоро опубликуем — точное свидетельство об убийстве Кирова». А потом Хрущева сняли, и тома так и не опубликовали. А историки будут потом разбираться...<sup>1</sup>

Я думаю, зрители будут с интересом смотреть за процессом, происходящим с Борисом.

Что же может успокоить человека в наш бессовестный век? Это ведь очень важно. Сейчас смотрят только на бумаги, в особенности если хочешь, пытаешься что-то сделать. А человек — вторичен.

Пушкин взял фигуру Бориса, который мается, кается, мучается.

## Картина 8. «Корчма на литовской границе»

Картина 8. «Корчма на литовской границе».

*Хозяйка – Т. Лукьянова, Е. Граббе.*

*Варлаам – Ф. Антипов, С. Халмогоров.*

*Мисаил – А. Трофимов, А. Серенко.*

*Григорий – Л. Филатов.*

*Приставы – Ю. Беляев, А. Граббе.*

**(9.02.1982)**

**Ю. П.** Ну, пора работать. Давайте почитаем, пофантазируем. Будем разминать текст.

*(Актеры читают текст.)*

**Ю. П.** Сцена в корчме — это ж прозаическая сцена. И решать ее надо как-то по-другому, чем предыдущие. Тут важны точные детали. Типы тут замечательные — приставы. Вы же их и сейчас знаете. Только их зовут иначе — милиционеры. Это знаете анекдот: «Почему милиционеры по трое ходят?» — «Один умеет различать дорожные знаки, другой — читать, а третий, чтоб эти два интеллигента между собой не сговорились».

Один милиционер мне всерьез заявил: «Сегодня я не беру [взятки]... Облава будет... А вообще-то я беру...»

**Ю. П.** *(актеру Ф., читающему за Григория)* Ты тут посмотри на обоих монахов и оцени, кого лучше заложить.

*(Ю. П. показывает.)*

**Ю. П.** Лучше, пожалуй, А. — у него более порочный вид.

---

<sup>1</sup> Эти «три тома», по-видимому, так и не были найдены. О документах, свидетельствующих об обстоятельствах убийства Кирова, см.: *Кириллина А. Рикшет, или Сколько человек было убито выстрелом в Смольном.* СПб., 1993.

**Ю. П.** (актеру А., читающему за Варлаама) Да ты не стесняйся, ты же малограмотный. Читай по складам.

(Ю. П. показывает.)

**Ю. П.** Варлааму можно бороду сделать. И парик с залысиной. Вышел на сцену нормальный, а на распеве грим оденешь. И можно Самозванцу бородавку на щеку наклеить. Он же с бородавкой был.

(10.06.1982)

В этот раз сцена репетируется значительно подробнее.

(Репетируется переход на «Корчму», актеры поют «Растворите мне темницу!».)

**Ю. П.** В этой сцене нет подтекста. Она поразительно современна. Есть два доходяги, которым все до лампочки<sup>1</sup>. Один говорит: «Ты что надулся? Учись у нас! Как мы из монастыря утекли, стали жить здорово. Вот как надо жить на этом свете. Только так!.. Хочешь — к нам присоединяйся».

Тут сцена про жизнь. В опере ее играют как жанровую сцену. Но там музыка потрясающая! А мы в прозе должны вытащить смысл очень реальной сцены.

Вы пробовали в чужую квартиру постучаться? «Что? Чего? Кого? Не знаем!» Все боятся. Я у родного брата давно не был. А у них код в подъезде поставили. Сидят у подъезда бабы. Я спрашиваю: «Как бы мне пройти к Любимову? Он тут давно живет. Наверху. На девятом этаже». А они спрашивают: «Он кем Вам будет?» — «Я его родной брат». — «Ну брату бы он код дал!» Жена моя стоит белая. Так я сорок минут вокруг дома бегал — никто не открыл.

Я для чего вам это рассказываю... Почему мы на сцене этого не играем? Ведь тут то же. Зашли двое казенных людей в фуражках<sup>2</sup>. Первая цель у них — выпить. Вторая — пошантажировать. Им и на преступника вообще-то наплевать. И у нас сейчас так же.

**Хозяйка.** Добро пожаловать, гости дорогие, милости просим.

**Один пристав (другому).** Ба! да здесь попойка идет: будет чем поживиться. (Монахам.) Вы что за люди?

**Варлаам.** Мы божиин старцы, иноки смиренные, ходим по селениям да собираем милостыню христианскую на монастырь.

**Пристав (Григорию).** А ты?

**Мисаил.** Наш товарищ...

**Григорий.** Мирянин из пригорода; проводил старцев до рубежа, отселе иду восвосяи.

**Мисаил.** Так ты раздумал...

<sup>1</sup> Речь о попутчиках Григория, уговаривающих его пить с ними.

<sup>2</sup> Речь идет о приставах, разыскивающих беглеца и зашедших в корчму.

**Григорий** (*тихо*). Молчи.

**Пристав.** Хозяйка, выставь-ка еще вина — а мы здесь со старцами поьем да побеседуем.

**Другой пристав** (*тихо*). Парень-то, кажется, гол, с него взять нечего; зато старцы...

**Первый.** Молчи, сейчас до них доберемся. — Что, отцы мои? какво промышляете?

**Ю. П.** (*обращаясь к актрисе Г., исполняющей роль хозяйки корчмы*) Ты очень стараешься текст говорить, а надо, чтоб ты больше делом занималась. Для нее старцы — люди положительные. «Надо же, старцев и то нынче мучают!» И ноне ты дело делаешь — кухарничаешь, разливаешь — ты глазами пальни по залу: «Вот ведь как... Одна показуха вокруг!»

Тут важно, чтоб каждое слово было ясно о чем. Тогда лихо будет получаться. И все [зрители] встанут и скажут: «Ой, пропили!»

(*Ю. П. говорит тихо, при этом выразительно машет пальцем.*)

**Ю. П.** Они тут и о границе говорят. Конечно, граница у нас всегда на замке, но мы-то знаем, что за замок...

(*Репетиция сцены продолжается.*)

**Ю. П.** (*обращаясь к актеру, исполняющему роль Мисаила*) Мисаил же ему [Григорию] программу жизненную предлагает. «Зачем ныть? Нам же все равно, где жить. Можно и в Биробиджане, можно и в Израиле... Да и тут неплохо. Жить можно. Главное — уметь жить!»

(*Ю. П. встал. Показывает за Варлаама.*)

Пьеска наша пятистопным ямбом написана. Каждое слово тут ясно звучать должно. А эта сцена — проза.

Гудок и гусли — разные вещи<sup>1</sup>. А нам плевать — что лучина, что лампочка Ильича. Нам все равно. Идеология нас не колышет! Они же утекли из идеологического учреждения — монастыря. Они же космополиты безродные!

**Ю. П.** (*актеру С.*) Ты можешь взять тут характерность одного нашего общего знакомого. Помнишь, мы изображали как-то его. Он человек все время не просыхающий. Поэтому у него идеи бродят какие-то все время. <...> Начинает их развивать, концепции всяческие... А спекулирует он Богом, идеологией. За трапезу, чтоб налили. Он выпьет и на дрожжи старые ложится: “Бог тебя благословит!”

(*Актеру Г.*) И ты на хозяйку глаз вежи и пей «за шинкарочку!». А то ведь она может и выгнать. И чем больше Варлаам пьет, тем больше она ему нравится. <...>

---

<sup>1</sup> Ю. П. Любимов имеет в виду различия между прозаическими и поэтическими фрагментами драмы, которые нужно читать по-разному. Картина «Корчма на Литовской границе» написана прозой.

Обращаясь к Григорию, а одновременно и к своему собутыльнику отцу Мисаилу, Варлаам говорит: «А пьяному рай, отец Мисаил! Выпьем же чарочку за шинкарочку... Однако, отец Мисаил, когда я пью, так трезвых не люблю; ино дело пьянство, а иное чванство; хочешь жить, как мы, милости просим — нет, так убирайся, проваливай: скоморох попу не товарищ».

*(актеру С.)* ...А Григорий к тосту не присоединяется. Ты же главой троицы их себя ощущаешь. А этот шибздик [Григорий] тебя не поддерживает. И ты это чувствуешь. Тогда и игра на сцене пойдет настоящая. И зритель оценит. И у вас будут другие лица и другие чувства. <...> И ритм, ритм не теряйте.

*(актрисе Г.)* Ты возьми картошку и научись чистить ее между делом, разговаривая. Ткни рукой — «Вон там Литва! Недалече. Только застав понатыкали»<sup>1</sup>. Как у нас бывает в Москве. Едешь, и вдруг почему-то милиции вдвое больше стало. И когда говоришь: «Один бежал из Москвы», покажи в зал. А на словах: «И решили всех проверять» — на актеров покажи. Чтоб зрителям все ясно было.

*(Ю. П. показывает за хозяйку корчмы.)*

Актеру рисунок [с показа] повторять не зазорно. Это входит в профессию актера. Как балетмейстер ставит балет. А в драматическом искусстве актерам почему-то кажется зазорно брать от режиссера. А ведь режиссер ставит спектакль и задает рисунок каждому. А каждый уже может в этом рисунке свое давать. А в школах театрального искусства брать с показа почему-то не учат. Считают ненужным. Зачем же тогда режиссеры показывают. Актеры считают, что им не надо навязывать. Это, дескать, зачем? А где же я буду свое творчество проявлять? <...>

**Ю. П.** *(обращаясь к актрисе Г.)* Хозяйка же одна в основном. Ей скучно, а поговорить, как всякой бабе, охота. <...> Ты же вся должна измениться, когда приставы вошли.

*(Ю. П. показывает сцену за хозяйку корчмы.)*

*(Зло, с перекошенной физиономией.)* «Чтоб им сдохнуть, проклятым!»  
*(Увидев приставов, слащаво улыбается, сгибается в пояс, говорит нараспев.)*  
«А-а-а, здравствуйте, гости дорогие!»

Ты используй тут готовый тон, который веками оттренирован у народа, когда власти приходят. До этого говорили: «Вот падла!», а как появится: «Здравствуй, дорогой!»

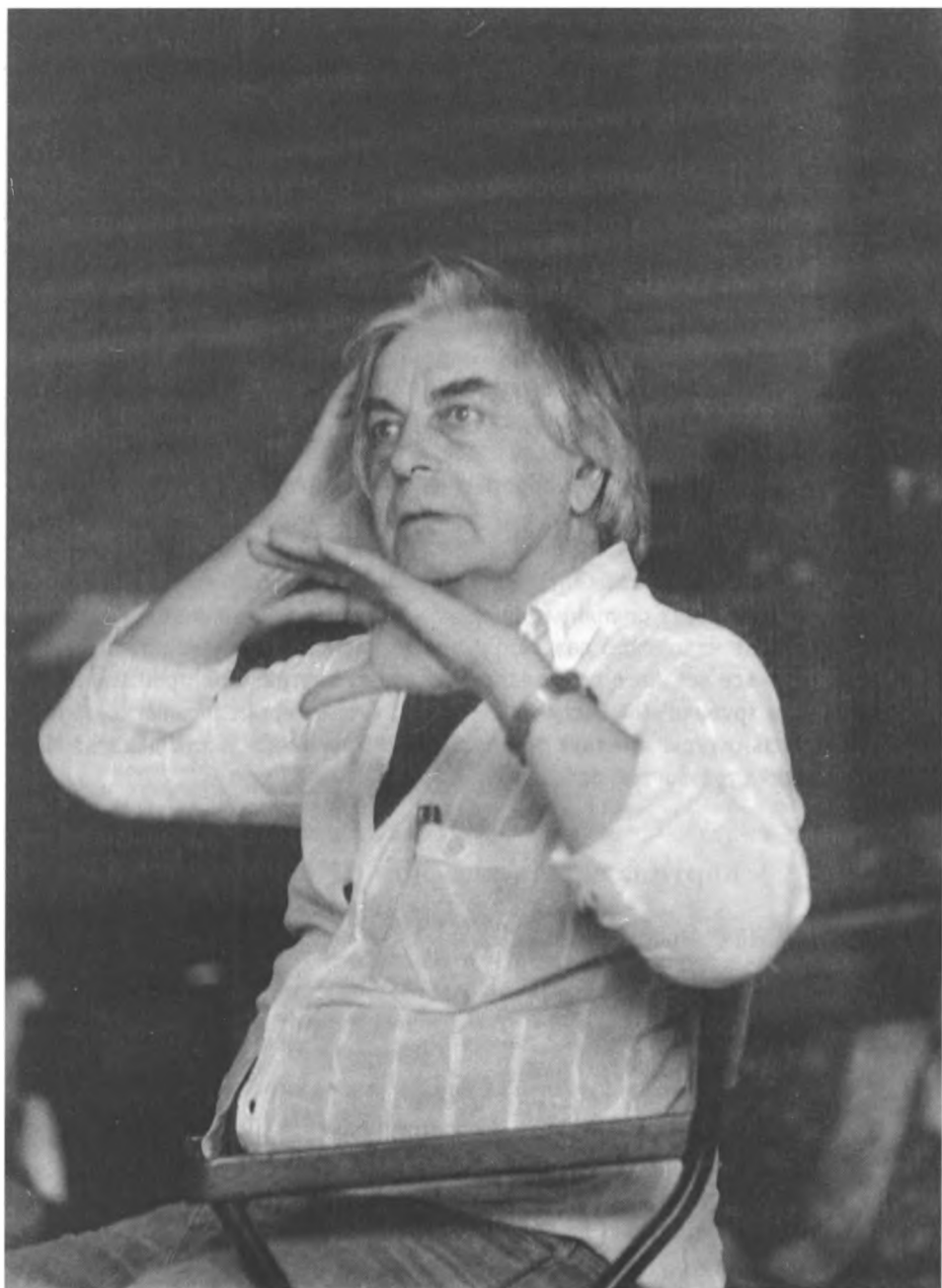
*(Актриса Г. повторяет сцену.)*

Вот как с ходу получилось! По жизни. Видать, не раз приходилось пользоваться...

**Ю. П.** *(актеру Г.)* А ты попробуй тенором, очень искренне: «Мы — божьи старцы». Тогда в этой зловещей тишине все станет так значительно. Ведь монах заявил: «Мы — работники идеологического фронта. Проповедуем».

---

<sup>1</sup> Григорий расспрашивает хозяйку корчмы, далеко ли до Литовской границы, и узнает о царском указе проверять всех — искать какого-то беглеца.



Ю. Любимов на репетиции спектакля «Борис Годунов»



(Ю. П. показывает благообразного монаха.) Вот как хорошо. А ведь мы ж до этого видели, как он орал: «Ты что, кобылу нюхал?» Тогда и диапазон есть. Все есть.<...>

(Продолжается репетиция сцены.)

**Ю. П.** «Хозяйка, выставь-ка еще вина!» — приставы говорят между прочим. Как будто для протокола, для оформления помещения. И можете между собой перегляднуться, шептануться, вроде б что-то засекли... И быстрее работайте. Ведь хорошо ж было. Репетировали подробно эту сцену, а за выходной все растеряли...

В идеале было б, чтобы у вас сапоги скрипели. Или чтоб за вас скрипели. Помните, как в «Галилее» актер М. скрипел дверью. И тут хорошо, чтоб один тенором скрипел, другой — басом. Это не придурь, такую вещь надо разрабатывать так тонко, чтоб было чудо.

**Ю. П.** Пусть один свистнет не соловьем, а как полицейский свистит (игрушкой — свистком с водой) и спросит: «А ты кто такой?» И много не свистите вначале. Когда надо призвать к порядку, когда кто-то кандибобером пошел — можно и посвистеть.

(Актер С. на тексте «Пройдет неделя, другая, заглянешь в мошонку, ан в ней так мало...» оттянул свой пояс и посмотрел в штаны.)

**Ю. П.** Не надо этого делать. Грубо. После текста «С горя остальное пропьешь...» все встаньте и серьезно скажите от театра: «Ой, пропили, пропили!» — и врубите «Ой, Россия, ты, Россия...», трагически абсолютно. И за головы возьмитесь. «Нельзя так пропивать Россию...» А что делать? Меня Финляндия трезвостью потрясла<sup>1</sup>.

## Картина 9. «Москва. Дом Шуйского»

*Картина 9. «Москва. Дом Шуйского».*

*Гости. Хор.*

*Шуйский – И. Бортник, А. Сабинин.*

*Мальчик – З. Пыльнова.*

*Пушкин – Ю. Беляев, А. Граббе.*

**(9.02.1982)**

(После здравицы Шуйского<sup>2</sup>.)

**Ю. П.** Тут ритуал. Гост. Как это у нас было. Давайте первый тост выпьем за... (Ю. П. показывает усы.) А если кто-то не выпьет, того сразу... Это очень подозрительно.

<sup>1</sup> Театр только вернулся из гастрольной поездки по Финляндии.

<sup>2</sup> Здравница Шуйского — в честь избранного Годунова.

*(Ю. П. рассказывает про ритуалы при Сталине.)*

**Ю. П.** Вот и у Пушкина есть ремарка «Вой и плач». Я прошу всех понять, что тут у каждого должна быть роль. Даже если слов не будет. К каждой роли надо подходить серьезно. Тут любой звук на сцене очень важен будет.

**Актер Г.** Надо нам не только тексты как следует разучить, но и пение, и вой.

**Ю. П.** Конечно.

*(Продолжается чтение.)*

**Ю. П.** Я все хочу в вас внедрить одну вещь — без нее эту вещицу не сыграешь... Можно, конечно, все сузить и узкое, серьезное прочтение сделать, но мне кажется, что тогда будет литературный театр. А тут должна быть свобода, раскованность, фантазия. Как в «Гамлете» было.

**Ю. П.** *(обращаясь к актрисе П.)* Молитву тебе надо послушать обязательно в церкви. На Богородицу женщины пели хором акафистную<sup>1</sup>, все лица светлели. Слушать [спокойно] было просто невозможно. Но мальчик тут должен петь не так искренне, как в церкви. Он же по поручению поет<sup>2</sup>.

## Картина 10. «Царские палаты»

*Картина 10. «Царские палаты».*

*Ксения – Н. Сайко.*

*Мамка – Т. Жукова.*

*Царь – Н. Губенко, В. Шаповалов.*

*Феодор – О. Казанцев.*

*Семен Годунов – Ю. Беляев.*

*Шуйский – И. Бортник, А. Сабинин.*

**(9.02.1982)**

**Ю. П.** *(обращаясь к актеру Г.)*. Из-за того, что ты — единственный безграмотный царь, тебе очень нравится, что сын у тебя учится.

В маленьких деталях прошу быть очень точными. ...Или как приказание отдает: «Гонца схватить».

**Вошедший в царские покои Семен Годунов сообщает царю:**

Пушкина слуга донес сперва,

Что поутру вчера к ним в дом приехал

Из Кракова гонец — и через час

Без грамоты отослан был обратно.

**Царь отвечает ему:**

Гонца схватить.

<sup>1</sup> Акафист — молитва, здесь: хвалебная песнь Богородице.

<sup>2</sup> «Читай молитву», — поручает мальчику Шуйский.



«Борис Годунов». Слева направо: В. Бохон, С. Холмогоров, Н. Губенко, И. Бортник

Это уже привычка. Он автоматически приказы отдает, без затрат.

<...> (После диалога Годунова с Шуйским)<sup>1</sup>.

**Ю. П.** Тут два политических деятеля в шахматы играют. Кто первый начнет? Чей ход? Как другой ответит, пристроится...

**Актер.** Е-два.

**Ю. П.** Да. Е-два, едва-едва... Как рассказывали, при усатом к нему с двумя докладами ходили во внутренних карманах пиджака. И не знали, какой читать. Положительный или отрицательный. Представляете, какое напряжение?

(Ю. П. показывает сценку.)

**Ю. П.** А чего вы все смеетесь? Чего вы в таком настроении? Обычно текст Шуйского как стих качают, а надо больше смысл передать — Польша откололась, и в ней объявился Самозванец. Король и паны за него. Ведь тут не искренняя беседа друзей идет: братцы, что будем делать, а происходит проба сил, разведка боем. Откровенности нет ни на грош.

(Актеру Б.) Вы сейчас стих качаете, и мысль вянет. Посмотри, как Александр Сергеевич грамотно ставит знаки препинания, и следуйте им. Мы, дорогие артисты, мало на знаки препинания обращаем внимание. Зачем отдельные слова красить: «милости», «щедроты».

<sup>1</sup> Шуйский сообщил Годунову «весть важную»: «в Кракове явился самозванец...».

### **Шуйский**

Конечно, царь: сильна твоя держава,  
Ты милостью, раденьем и щедротой  
Усыновил сердца своих рабов.  
Но знаешь сам: бессмысленная чернь  
Изменчива, мятежна, суеверна,  
Легко пустой надежде предана,  
Мгновенному внушению послушна,  
Для истины глуха и равнодушна,  
А баснями питается она.

Конечно, ты большой мастер, но это все знают... И опять ты декламируешь. А это дешево. Три копейки стоит. Не надо, я прошу, этого делать. Ведь государственные деятели крупного калибра не так разговаривают. Если б мы послушали их разговоры, все бы рты раскрыли. Они в лирику не впадают. И воспринимает только факты. Проверенные. А ты чего-то изображаешь, в узоры стиха впадаешь.

*(Продолжается чтение.)*

**Ю. П.** *(актеру Б.)* Ты больше хитрого играй. Ну, такого хитрого, как... Я у нас в театре даже не могу такого хитрого найти. У нас все такие открытые люди. И хитрых у нас вообще никого нет... *(Все смеются.)*

*(Продолжается чтение.)*

**(13.02.1982)**

**Ю. П.** Он тут совсем наивно-неграмотный. «А что это вьется? Волга? А это — Сибирь?»

*(Ю. П. особенно выделил слово «вьется».)*

«Ой, как хорошо». Он радуется. Я бы тут залу сказал: «Учитесь, дело хорошее». Как вождь советовал.

*(Актеры смеются. Ю. П. тоже хохочет, икает.)*

**Ю. П.** Ну вот, всех завел... Я-то засмеялся по другому поводу. На меня В. так испуганно посмотрела. Она, видно, боится, что я что-либо не то скажу. А мне-то терять нечего. У меня столько неприятностей, что будет одной больше, одной меньше — ничего не изменится<sup>1</sup>.

**Ю. П.** *(актеру Г.)* А вот это как раз надо серьезно сказать. Он тут о смерти думает: «Наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни...»

**Борис Годунов — сыну Феодору:**

Учись, мой сын: наука сокращает

Нам опыты быстротекущей жизни —

---

<sup>1</sup> Галина Николаевна Власова — актриса Театра на Таганке, зав. труппой и председатель местного комитета театра. По-видимому, именно последнее обстоятельство могло заставить ее бояться, что Ю. П. Любимов скажет «что-то не то».

Когда-нибудь, и скоро может быть,  
Все области, которые ты ныне  
Изобразил так хитро на бумаге,  
Все под руку достанутся твою.  
Учись, мой сын, и легче и яснее  
Державный труд ты будешь постигать.

*(Актер Г., читая текст, обращается в роли к сидящему на репетиции режиссеру К. Тот включается в игру. Читает текст дальше.)*

**Актер Г.** «Что скажешь мне, Ефим Михалыч?»

**Ю.П.** *(актеру Б.)* Ты не бойся тут делать апарт к публике: «Все знает он!»

**Шуйский удивлен, что царь уже знает о Самозванце:**

Всё знает он! — Я думал, государь,  
Что ты еще не ведаешь сей тайны.

Да, у нас такой правитель. Кто ему передает? Получается, Шуйский зря к нему пришел. Ему [Годунову] уже все известно. Тут это надо очень засечь.

**Актер Г.** Я не понимаю, что тут значит, когда Борис говорит: «Нет нужды, князь».

**Ю. П.** Ну, в смысле «не беспокойтесь». *(Актеру Б.)* Ты в разговоре с царем не упускай молодого престолонаследника, которого Борис специально оставил [при разговоре с Шуйским]. Бери его в объект, разъясняй сыночку Бориса, что к чему.

*(Актеру Б.)* Садись на текст постоянно. Я тебя и то с трудом сбиваю. Ты же государственный муж. Только что с царем говорил. Когда ты за стол садишься, надо как современные политики разговаривать. Всерьез. А ты качаешь текст, и выходит по-школярски. Специалисты говорят, что план введения военного положения в Польше должен был разрабатываться полгода. Не меньше. А мы-то думали, за одну ночь ввели. Раз — и все.

Тут [в сцене разговора царя с Шуйским] вы абсолютно не туда идете. Шуйский является важным звеном в государственной цепи. Борис понимает, что Шуйский внутренне доволен вестью о Самозванце.

**Шуйский**

Я знаю только то,  
Что в Кракове явился самозванец  
И что король и паны за него.

**Царь**

Что ж говорят? Кто этот самозванец?

**Шуйский**

Не ведаю.

**Царь.**

Но... чем опасен он?

**Шуйский.**

Конечно, царь: сильна твоя держава...

И Борис прощупывает его. Намеками. «А не кажется ли тебе странным, что меня — законного государя, чернь пытается скинуть. Я вижу, ты очень доволен, что принес весть о том, что я на грани престола. Смейся...» И тут Борис начал Шуйскому говорить другое. «Теперь поговорим совсем всерьез». Царь проверяет его, как сам Шуйский, помните, говорил Воротынскому, мол, «я только хотел узнать твой тайный образ мыслей». Кому ты служишь? Что и как?

*(Ю. П. показывает сцену за Бориса.)*

**Актер Г.** *(к Ю. П.)* В прошлый раз Вы несколько по-другому показывали это место.

**Ю. П.** Тут дело не в темпераменте. На таком уровне все политики очень секут все подтексты. Когда надо уйти — все переглядываются и смотрят, что главный скажет. Например: «Ну что ж, я думаю, голосовать не будем, а примем к сведению сказанное выше». И все расходятся проверять по своим каналам, чем все это закончится.

И мне кажется, ты *(актеру Г.)* этот кусок слушал: «Как? Дмитрий?» И, наверное, прилила кровь к голове...

**Актер Г.** Скажите, а как играть это место: «Не правда ль, эта весть затейлива?»

**Царь**

Послушай, князь: взять меры сей же час;

*Чтоб от Литвы Россия оградилась*

Заставами; чтоб ни одна душа

Не перешла за эту грань; чтоб заяц

Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон

Не прилетел из Кракова. Ступай.

**Шуйский**

Иду.

**Царь**

Постой. Не правда ль, эта весть

Затейлива? Слышал ли ты когда,

Чтоб мертвые из гроба выходили

Допрашивать царей, царей законных,

Назначенных, избранных всенародно,

Увенчанных великим патриархом?

Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?

**Шуйский**

Я, государь?..

**Царь**

Послушай, князь Василий:

Как я узнал, что отрока сего...

Что отрок сей лишился как-то жизни,

Ты послан был на следствие: теперь

Тебя крестом и богом заклинаю,

По совести мне правду объяви:

Узнал ли ты убитого младенца

И не было ль подмена? Отвечай.

**Шуйский**

Клянусь тебе...

**Царь**

Нет, Шуйский, не клянись,

Но отвечай: то был царевич?

**Шуйский**

Он.

**Царь**

Подумай, князь. Я милость обещаю,

Прошедшей лжи опалою напрасной

Не накажу. Но если ты теперь

Со мной хитришь, то головою сына

Клянусь – тебя постигнет злая казнь:

Такая казнь, что царь Иван Васильич

От ужаса во гробе содрогнется.

**Ю. П.** Я бы тут сделал очень долгую мизансцену. Сначала дал команду, отослал Шуйского. *(Пауза.)* Потом: «Постой!» — «Не правда ль, эта вестъ затейлива?» Он переспрашивает, проверяет мысль. Мне кажется, тут надо в открытую разговаривать с Шуйским. «Что ж не смеешься ты?» Борис дает понять, что видит его насквозь: «Номера твои со мной не пройдут». А следующий кусок: давай говорить начистоту, правду давай говорить. Иначе все равно дознаюсь, допытаюсь. Тогда и будет видна подоплека этих всех дел.

**Ю. П.** *(актеру Б.)* Вот сейчас ты верный тон берешь. Внешнего простачка. Не забудь, как ты читал. Закрепи это.

*(Продолжается чтение.)*

**Ю. П.** *(обращаясь к актеру Г.)* У тебя раньше очень важный кусок был: «И все тошнит... И рад бежать, да некуда...» А тут Шуйский тебе говорит прописные истины, добивает тебя ударом под ложечку. Борис, конечно, понимает, что чернь глуха и равнодушна. Но он понимает, что за сила народ. Как Сталина все боялись, но пели:

Ах, огурчики, да помидорчики.

Сталин Кирова убил, да в коридорчике...

Народ всегда все знает. И газетчики-мальчишки кричали: «Шесть условий Сталина» — цена три копейки!» И анекдоты рождались<sup>1</sup>. Это шоферня неграмотная сейчас говорит: «Был хозяин!» <...>

**Актер Г.** Юрий Петрович, вы хотели продолжить.

**Ю. П.** Пьеса-то эта очень важная. Не надо, чтоб в России настало смутное время. Это — ужас! Поэтому мы и начали эту работу.

*(Продолжается чтение.)*

**Ю. П.** *(актеру Г.)* ...тут идет огромный кусок «Дмитрия! Как? Этого младенца!» Тут начинается такая штука: Шуйский торжествует. Он понял, что царя эта весть задела, стала заводить. А Годунов срывается. Он начал, по-жлобски говоря, качать права.

*(Ю. П. актерски показывает сцену, исполняя роль Годунова как шпаны.)*

**Ю. П.** «Я тут законный сижу. В законе, и ты мне не намекай, гад! Учти, что ты хоть и первый человек у меня, но я не думал тебя испугаться». И он не боится. Знает, что если что, стража поможет. Охрана всегда начеку у правителей. У Мао, Сталина, до сих пор не могу понять, сколько было человек в охране. В личной полиции у Мао было — одни говорят, 20 000, другие — 50 000 человек. Так и у Годунова Шуйский был официальный человек, но были и другие.

<...> Еще секунда, и он бы сказал Шуйскому: «Ты же, сволочь такая, хотел сесть вместо меня на престол, а теперь, гад, радуешься, что страна в беде».

**Ю. П.** *(актеру Б.)* Нет, ты совсем не так читаешь. Ты же должен понимать отношения Шуйского и Годунова.

**Диалог Годунова и Шуйского в этой сцене заканчивался так:**

**Шуйский**

Не казнь страшна; страшна твоя немилость;

Перед тобой дерзну ли я лукавить?

И мог ли я так слепо обмануться,

Что не узнал Дмитрия? Три дня

Я труп его в соборе посещал,

Всем Угличем туда сопровождаемый.

Вокруг его тринадцать тел лежало,

Растерзанных народом, и по ним

Уж тление приметно проступало,

Но детский лик царевича был ясен

<sup>1</sup> Речь идет о статье Сталина «Шесть условий построения социализма в СССР». После ее публикации появился анекдот: «Газетчик кричит: “Шесть условий” Сталина — 3 копейки!». Люди спрашивают: “А почему так дешево?”. Газетчик отвечает: “Все правильно. Каждому условию грош цена”» (1 грош = 1/2 копейки).



И свеж и тих, как будто усыпленный;  
Глубокая не запекалась язва,  
Черты ж лица совсем не изменились.  
Нет, государь, сомненья нет: Димитрий  
Во гробе спит.  
**Царь** (*спокойно*)  
Довольно; удались.

В Шуйском же постоянная надежда жила, что он еще станет царем. И стал ведь. Правда, на короткое время. И тело царевича перенес в Кремль. Только что была сцена, когда Борис сорвался, кричал и поклялся с тобой расправиться. Ты же знаешь, кто такой Борис, и знаешь, что у него есть своя разведка, ему все известно. Поэтому ты не исповедуешься, а говоришь безукоризненную фразу: «Не казнь страшна, страшна твоя немилость». Это историческая фраза. Как Талейран сказал Наполеону: «Какой гениальный человек и так дурно воспитан». Явно для истории говорил, медленно идя по огромной зале.

(*Актеру Б.*) Ты опять начинаешь стихи качать. Чем более ты будешь беспристрастен, тем страшнее получится. Ты знаешь, что тебя вполне могут посадить на кол и заставить петь псалмы. И если ты будешь, как протокол, текст произносить, это будет еще страшнее.

Поразительное ведь явление было на Руси — вера в святого царевича. Вся Россия уже об этом знает и, конечно же, пойдут за ним, а не за Борисом-убийцей. И Шуйский ранит Бориса, как иголкой в сердце. А подтекст один: чего, Борис, ты ко мне придираешься, непонятно. «Не казнь страшна, страшна твоя немилость»... «И все было сделано как надо в Угличе. У меня свидетелей — весь город. Все готовы как один подтвердить». И действительно, народ стоит одному сказать, подтвердит. Как бывает в хорошем спектакле. От одного к другому передается. Актеры чувствуют партнеров. Как у вас во «Владимире [Высоцком]». Каждый чувствовал выступающего товарища, понимает, что должен подхватить и идти дальше.

И Шуйскому важно, как никогда, показать единство [с народом], монолит.

Форма в этом спектакле нам поможет. Но из-за того, что многие декламируют, пропадала мысль и не получалось сегодня.

**Ю. П.** (*обращаясь к актеру Г.*) Мне кажется, тут зарыто в срыве другом: «Безумец я. Чего ж я испугался?»<sup>1</sup> Как человек почувствовал себя один, осмотрелся, оценил и думает: «А чего бояться?»

**Актер Б.** Да, это как молитва короля в «Гамлете».

**Ю. П.** Борис — сложный образ. Почему к нему такое двойственное отношение? Гамлет тоже не убивал короля, потому что тот молился. Это ведь грех — убить во время молитвы. Но мучающая совесть Бориса посложнее, чем

---

<sup>1</sup> Та же сцена, после ухода Шуйского.

в «Гамлете». Это проблема Раскольникова. Там тоже: «Да, жалок тот, в ком совесть не чиста!»

## Картина 11. «Краков. Дом Вишневецкого»

*Картина 11. «Краков. Дом Вишневецкого».*

*Самозванец – Л. Филатов.*

*Патер – К. Желдин.*

*Гаврила Пушкин – А. Граббе.*

*Поляк – Ю. Беляев.*

*Хрущов – В. Штернберг.*

*Карела – Ю. Беляев.*

*Поэт – А. Трофимов, А. Серенко.*

**(9.02.1982)**

**Ю. П.** Очень прошу, братцы, сосредоточиться на одном. Ведь сколько мы играли поэтических представлений. И я всегда просил: смысл стиха тяните.

Самозванец тут ищет поддержки у церкви. В Польше церковь всегда была сильна. Без церкви и теперь Ярузельский<sup>1</sup> не сможет.

**Актер Ф.** По-моему, Самозванец тут проигрывает варианты возможные...

**Ю. П.** Нет, он тут ощущает себя мессией. Александр Сергеевич к нему не без симпатии относится. Как он, когда во главе войска на Русь идет, говорит: «Что ж я делаю? Веду врагов на свою родину»... Пушкин не случайно эти слова Самозванцу приписал.

**Ю. П.** (обращаясь к актеру Ж.) Ты не играй стандартного иезуита<sup>2</sup>. Ведь иезуитский орден — одна из сильнейших организаций мира. Тайный орден папы. Это очень серьезные, страшные люди...

**Актер Ж.** Ясно, Юрий Петрович. Надо погромче...

**Ю. П.** Я бы сказал, не погромче, а поглубже...

...В нашем условном решении надо будет играть с указанием на предмет... Это как в Париж приехал портной из Вахтанговского театра... Каждый раз он там бывал с новой дамой... Хотя ничего не знал во Франции. И языка не знал. Все удивлялись: «Как ты с ними договаривался? Как контакты осуществлял?» А тот: «Как контакты осуществлял? Так очень просто. С указанием на предмет».

---

<sup>1</sup> Войцех Ярузельский стал главой польской компартии и государства за год до начала репетиций «Бориса Годунова». Он ввел в стране военное положение и арестовал лидеров оппозиции (среди них был и Л. Валенса), которые организовали массовые забастовки и требовали создания в Польше коалиционного правительства. Однако отношения СССР с Польшей в 1982 году продолжали быть напряженными. Любой намек со сцены на современную Польшу должен был восприниматься как актуальный.

<sup>2</sup> Актер Константин Желдин играет Pater'a Черниковского.

*(Ю. П. указывает на предмет, с помощью которого портной осуществлял контакты.)*

Так и договаривались...

*(Смех актеров.)*

**Актер Ф.** *(читает текст Самозванца)* «Товарищи, мы выступаем завтра!»

**Ю. П.** Сейчас Шкодин<sup>1</sup> бы в блокнот записал. Как это так? К полякам — товарищи? Это на что намекают?

*(Смех актеров.)*

**Ю. П.** *(о Самозванце)* У него, по-моему, есть кураж, кайф полный. Раз судьба забросила его так, он начал сам уже верить, что он — царь. <...>

*(Ю. П. распределяет роли.)*

**Актер Ф.** За Хрущова<sup>2</sup> надо читать голосом Никиты Сергеевича.

### Картина 13. «Ночь. Сад. Фонтан»<sup>3</sup>

*Картина 13. «Ночь. Сад. Фонтан».*

*Самозванец — Л. Филатов, О. Казанчев (играл В. Золотухин).*

*Марина — А. Демидова, Г. Золотарёва.*

(9.02.1982)

**Ю. П.** *(актрисе Д.)* Я бы попробовал тут странно сделать. Тут мужик [Самозванец] пришел уже заведенный, на подъеме. А ты попробуй вообще не скрывать своего к нему отношения. В ней даже брезгливость к нему какая-то. Ошиблась. Не на ту карту поставила.

*(Ю. П. показывает, как Марина беседует с Самозванцем.)*

**Ю. П.** *(актеру Ф.)* Ты видишь, как она к тебе относится. Показывает, что тобой, как щенком, играют. И в этом есть польское высокомерие, ...холодный расчет. Это как фиктивные браки сейчас заключают, чтоб за границу уехать. И этот цинизм его еще больше заводит: «Они мною играют, суки!» Тут его слова: «О страшное сомнение!» надо как матерщину сказать. Как будто выругался.

<sup>1</sup> Михаил Сергеевич Шкодин — заместитель начальника Главного управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>2</sup> Ю. П. Любимов играет на одинаковом звучании фамилий Н.С. Хрущёва и боярина Хрущова, персонажа пушкинской трагедии.

<sup>3</sup> Позднее, в период отсутствия Ю. П. Любимова, режиссер А. А. Васильев предложил условное решение этой сцены: Марину Мнишек исполняли четыре актрисы, раскрывающие отдельные черты ее характера; как помечает в стенограмме репетиции от 24 апреля 1982 г. П. М. Леонов, «актриса Д. — хищность и расчетливость, актриса С. — нежность и изящество, актриса З. — сексуальность, актриса П. — детскость, игривость (она была похожа на обезьянку)». Ю. П. Любимов от такого решения отказался.



А. Демидова перед спектаклем «Борис Годунов»

**Самозванец**

Не мучь меня, прелестная Марина,  
Не говори, что сан, а не меня  
Избрала ты. Марина! ты не знаешь,  
Как больно тем ты сердце мне язвись —  
Как! ежели... о страшное сомненье! —  
Скажи: когда б не царское рожденье  
Назначила слепая мне судьба;  
Когда б я был не Иоаннов сын,  
Не сей давно забытый миром отрок, —  
Тогда б... тогда б любила ль ты меня?..

**Ю. П. (актрисе Д.)** Вы недооцениваете Марину. Она ведь все понимает. И знает, что это туфта. Что Дмитрий никакой не царевич. Он-то зашелся, говорит, что он царский сын, а она давно все сечет. Я бы не играл так, что вроде бы она открытие сделала, когда он проговорился. И надо, чтоб чувствовалось у нее: «С какой мразью, сволочью я себя связала. А тут ничего не поделаешь. Уж замуж вышла, прописана». А Самозванец, когда проговорился, сам себя лупит: «Вот идиот! Что сделал, дубина, из-за бабы-заразы». Мне кажется, что



«Борис Годунов». Марина Мнишек — А. Демидова

они тут, как две собаки, сцепились. Он ей: «Дешевка! Блядь!» А она: «Сам зараза!»

*(После слов Марины: «Встань, бедный Самозванец...»)*

**Ю. П.** Мне кажется, что тут должно быть: «Встань, подонок. Ну и что, что ты уже прописан. Я добьюсь, что тебя вышибут. Из этой квартиры выкинут. Ошибся, друг! Да ты знаешь, кто у моих ног был?!» А Самозванец ей говорит: «Ну ты, курва, я еще в цари выскочу. Я тебя пинать буду, ноги буду об тебя обтирать. И Польшу твою зажму!»

*(Актеры смеются над темпераментным показом Ю. П. Кто-то делает замечание о стиле монолога Ю. П.)*

**Ю. П.** Ну при чем тут стиль?.. Так у Пушкина написано. Он же [Самозванец] — шпана. И она тоже оторва. Ему на пару.

На одном из обсуждений спектакля Художественным советом театра К. Рудницкий говорил: «...в чрезвычайно сложном положении находятся Золотухин и Демидова. Но я должен сказать (уже субъективно), мне всегда

казалось, что сцена у фонтана в этой пьесе немножко чужая. Не случайно на концертную эстраду из «Бориса Годунова» всегда вытаскивалась эта сцена, и она была как бы чуточку дешевле, нежели все остальное. В контексте этого спектакля она оказалась самой трудной. Когда я смотрел спектакль две недели тому назад, у меня возникло опасение, что она просто не получится. Я увидел, что Юрия Петровича распирает такая антипатия к Самозванцу, что он ее сдержать не может, и Золотухину трудно будет удержать очень резкий режиссерский рисунок, который ему задан. Сегодня я увидел, что Демидова и Золотухин играли на порядок лучше, чем в прошлый раз. Пародийность здесь оправдана, и я думаю, что они будут играть великолепно»<sup>1</sup>.

**Актриса Д.** Тут надо научиться лаять, как польки лаются.

**Ю. П.** Мне Вольпин рассказывал, как спасся с Эрдманом в лагерях, когда туда к уркам попали. Блатняга к ним подходит: «Ну что, дать тебе в долг? Дать? Ну?!»

*(Ю. П. показывает, как блатняга подзаводит себя.)*

Пена у него уже изо рта шла. Сейчас пришьет. И вдруг Вольпин дает ему на двух страницах зарифмованную матерщину. И блатняга обалдел, а главный приказ дает: артист, не трогать. И идет у них отвал. Театр!.. А это они любил... И Вольпина с Эрдманом сразу зауважали. Места на нарах уступили. И попросили матерщину на бис повторить. А он еще интересней выдал. Там в лагере такое творчество процветает — мат, какой и выдумать нельзя. Вот так Вольпин спас себя и Николашку. Такие дела.

## Целостный образ спектакля

«...весь духовный мир он [Ю. П. Любимов] воссоздавал не словами, не терминологией. Он жил в нем! Он мог оговариваться, мог безграмотно писать, но это не имеет значения, потому что весь нецивилизованный план, идущий от него самого и словами не дистиллированный, — он неизмеримо выше. И это сказывается в каждом его решении. Приходя на репетиции, я всякий раз поражался своего рода “беспомощности” того, что он говорит. А в итоге — получалось! Не сказанное словами оказывалось сказанным. И это то же, что у Высоцкого в песнях. Сравни слова, с которыми Любимов обращается к актерам, и тексты песен Высоцкого, — это примерно один уровень высказывания. А результат — совсем другой уровень, и это их роднит»<sup>2</sup>. Это впечатление от репетиций режиссера Ю. П. Любимова принадлежит ком-

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Борис Годунов» расширенным Художественным советом театра. 25 декабря 1982 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Беседы с Альфредом Шнитке (записи бесед с А. В. Ивашкиным). М.: Классика-XXI, 2003. С. 169.

позитору Альфреду Шнитке, другу театра и одному из его знаменитых авторов. Шнитке противопоставляет течение репетиций и то, что в результате этих репетиций получалось.

Совсем по-другому отзывался на таганские репетиции театровед Константин Рудницкий, мы уже ссылались на его слова<sup>1</sup>.

Можно отмахнуться от слов Шнитке и читать стенограммы репетиций дальше, а можно и попытаться разобраться, чем эти слова вызваны. Например, тем, что человеку со стороны тяжело было воспринимать неторопливое движение репетиций. Ведь он был их зрителем, а не участником. За кропотливо и долго отработывавшимися отдельными сценами трудно было увидеть целостность будущего спектакля. Да еще бесконечные рассказы Ю. П. Любимова!

Интересно сопоставить суждение А. Шнитке со словами человека «изнутри», актера театра Вениамина Смехова, который вспоминает о том, как Ю. П. Любимов ведет репетицию «Самоубийцы» Н. Эрдмана: «Много слов о нашей расхлябанности, о пьянстве некоторых и безответственности всех. И через каждые три фразы: “Ну, давайте работать, не будем отвлекаться на болтовню...” И снова – то про Кашпировского<sup>2</sup>, то про пленум российских писателей – “расистов”, то про экономику, а то про нашу разболтанность. За два часа читки прошли две странички пьесы. Но мы знаем – это разминка, через неделю он заведется: будет и ясный план постановки, и поиски стиля, и крик, и хохот – все будет»<sup>3</sup>.

И еще одно высказывание о репетициях, тоже актерское: «...кто может предугадать, как пойдут дела на репетициях», – писал в своем дневнике Валерий Золотухин, – “Пугачев” делался три недели, а “Послушайте” – полгода»<sup>4</sup>.

Конечно, эти отвлечения создают атмосферу театра, задают тон, накал. Чего стоит, например, такое любимовское «лирическое отступление» на репетиции «Бориса Годунова»: «Сейчас мне принесли письмо – отдают дачу Пастернака Союзу писателей. Опять хотят опозориться на весь мир. Айтматов, к счастью, отказался от дачи. Ему там будет плохо, даже если он придет со всеми войсками Киргизии. Теперь мы составили письмо, чтобы дачу не отбирали, и отвезли его в ЦК КПСС и Союз писателей. У Пастернака и отец был замечательный, и он сам – гениальный поэт, достояние России. Не хочет-

<sup>1</sup> См. с. 201 настоящей книги.

<sup>2</sup> А. Кашпировский – популярный экстрасенс в конце 1980-х; его «лечебные» телесеансы собирали многомиллионные аудитории.

<sup>3</sup> Смехов В. Записки заключенного. М.: Поликом, 1992. С. 59.

<sup>4</sup> Золотухин В. Таганский дневник. М.: ОЛМА-ПРЕСС. 2002. К. 1. С. 177.

ся кричать: “Безобразия!”, но приходится. (*Актеры комментируют сообщение.*) Ладно, любим мы трепаться...»<sup>1</sup>

Из сохранившихся записей репетиций, из всех этих монологов, отдельных реплик и диалогов можно составить представление о системе работы режиссера Ю. П. Любимова, о том, как выросло здание спектакля.

Читая стенограммы репетиций, видишь, как режиссер движется «по лабиринту» пушкинской мысли, как толкует, а затем и интерпретирует произведение, как ведет за собой актеров. И оказывается, что смелые замыслы спектаклей Любимова всегда выростали из кропотливой читательской работы; интерпретация пушкинской трагедии основывалась на ее точном прочтении. «Пушкинский текст, если вы ему доверитесь, будет нести вас, как на ковре-самолете», — говорил Ю. П. Любимов<sup>2</sup>.

Алла Демидова вспоминала о постановке «Героя нашего времени»: «Любимов на репетиции постоянно говорил: “Трепетно относитесь к тексту. Это классика! Это вам не Иванов, Сидоров, Петров!”»

Однако если читать воспоминания актрисы дальше, видно, что режиссер тут же говорит и нечто противоположное: «И хотя все это верно, но в искусстве нельзя с этого начинать. Если берешься, надо работать на равных, как самонадеянно это ни звучит. Тогда может родиться что-то интересное. А иначе всегда будут только ученические экзерсисы»<sup>3</sup>. Так от рассуждений о верности тексту пьесы режиссер неожиданно, но закономерно «сворачивал» к мысли о том, что прочтение этого текста должно быть субъективным.

## «Песенная среда»

За исключением читки, все репетиции, записи которых мы читали, происходили на сценической площадке. По ходу работы, параллельно чтению, осмыслению и толкованию текста размечались мизансцены, шла работа над музыкальной партитурой, вокалом, пластикой, светом, над тем, что Ю. П. Любимов называет «слигованностью», т. е. связанностью спектакля. Текст, музыка, пластика, свет, костюмы — все у Любимова работает на создание ритма спектакля, все слито в единое симфоническое целое. Одна из важнейших составляющих тут — музыка.

Ю. П. Любимов говорил: «...Спектакль — как симфонический оркестр. Видимо, не случайно я попал и в оперные режиссеры<sup>4</sup>. <...> Самое дорогое

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>2</sup> *Леопов П.* Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова» (Архив Театра на Таганке).

<sup>3</sup> *Демидова А.* Бегущая строка памяти. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2000. С. 139.

<sup>4</sup> В мире Ю.П. Любимов известен не только как драматический, но и как оперный режиссер — он получил ряд самых престижных премий в области оперного искусства — в Италии, Германии, Англии, Швейцарии.



для меня — музыка, которой я пытался не мешать и сделать так, чтобы она, наоборот, шла прямо к людям. Это очень трудно. Надо себя укрощать, ступшеваться перед музыкой, чтобы она была первым лицом, а режиссер — вторым. <...>

Во многих спектаклях я отталкиваюсь именно от музыки. <...> Это всегда обоюдный процесс, музыка подсказывает решение, но в русле замысла, который мы вместе предварительно проговаривали. Я всегда много работаю с композиторами<sup>1</sup> — тщательно и долго, еще до того, как выхожу к актерам»<sup>2</sup>.

В «Борисе Годунове», как мы видели, была использована народная, фольклорная музыка<sup>3</sup>. «Опасно перенасыщать спектакль обрядовыми песнями», — предостерегала режиссера актриса Татьяна Жукова. — «А без этой песенной среды и спектакля не будет», — отвечал Ю. П. Любимов<sup>4</sup>.

Фрагмент из «Бориса Годунова», когда-то введенный в спектакль «Товарищ, верь...», тоже был насыщен русскими народными песнями. На репетиции «Бориса Годунова» Ю. П. Любимов напоминает об этом актерам: «В песне “Как ехал ён, ён...” грусть потрясающая, безнадега полная... Вообще-то “Годуновский” кусок в “Пушкине” был у нас музыкально хорошо решен, он был одним из лучших в спектакле»<sup>5</sup>.

Теперь в текст спектакля «Борис Годунов», кроме песен, вошли еще и древнерусские распевы.

Работа по созданию «песенной среды» «Бориса Годунова» шла прямо во время репетиций. Это выглядело, например, так:

**«Ю. П. Мне кажется, после “Да взйдет молитва православных...”<sup>6</sup> должен пойти знаменный распев. И потом все завертелось, закружилось. Надо подго-**

---

<sup>1</sup> Над созданием спектаклей Театра на Таганке работали композиторы: Микаэл Таривердиев («Герой нашего времени»); Андрей Волконский («Тартюф»); Альфред Шнитке («Ревизская сказка», «Турандот, или Конгресс обелителей», «Пир во время чумы», «Живаго (Доктор)»); Эдисон Денисов («Послушайте!», «Живой», «Обмен», «Мастер и Маргарита», «Преступление и наказание», «Дом на набережной», «Три сестры», «Самоубийца», «Медея», «Подросток»); София Губайдулина («Только телеграммы», «Электра»); Николай Сидельников («Бенефис», «Деревянные кони»); Владимир Мартынов («Братья Карамазовы», «Марат и маркиз де Сад», «Шарашка», «Хроники», «Евгений Онегин», «Театральный роман», «Сократ/Оракул», «Фауст», «До и после», «Идите и остановите прогресс» (Обэриуты), «Суф(ф)ле», «Антигона», «Горе от ума»). В спектаклях «Павшие и живые» и «Жизнь Галилея» использована музыка Дмитрия Шостаковича.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. В искусстве нет ни верха, ни низа // Экран и сцена. 1999. № 6.

<sup>3</sup> Русские народные песни использовались режиссером и ранее: в спектаклях «Живой», «Мать», «Товарищ, верь...».

<sup>4</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>5</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 9 февраля 1982 г.

<sup>6</sup> В сцене «Красная площадь» Щелкалов, стоя на Красном крыльце, призывает народ в молитве просить о восшествии на престол Бориса:

Молитесь — да взйдет к небесам  
Усердная молитва православных...

товить звукозаписи и включать “рыбу”. Давайте, давайте, ребята. Я буду репетировать, не щадя живота своего, и вас также об этом прошу». (Сцена «Красная площадь»<sup>1</sup>).

«Ю. П. Надо найти настоящую народную музыку песни “Как во городе было во Казани”<sup>2</sup>, а не обработку Мусоргского» (Сцена «Корчма на литовской границе»<sup>3</sup>).

Таких примеров из стенограмм репетиций можно приводить много. А на обсуждении спектакля после его первого прогона А. Г. Шнитке говорил: «Я испытал общее эмоциональное потрясение от этого спектакля... Во многих предыдущих спектаклях Театра на Таганке, таких, как спектакль памяти В. С. Высоцкого и в других, и в сегодняшнем спектакле, видно, что Юрий Петрович продолжает поиск нового музыкального театра. И удивительно то, что этот театр рождается в стенах драматического театра... Хотелось бы осмыслить то, что внес в эту работу Дмитрий Покровский. Поражаешься тому, что пьеса слушается посредством своей эпохи... Но главная функция музыки в том, что она создает собирательный образ совести внеличной, от людей идущей, — это сила, объединяющая всех людей. Каждый из актеров в тот или иной момент оказывается связан с этой общей силой, которая судит всех и выносит всему окончательный приговор. Каждый связан с этой силой ...независимо от того, на какой отметке нравственной шкалы мы его поставили. И задача музыки в том, что она вносит сюда нравственное очищение. <...> И после спектакля мы уходим с надеждой, словно подключившись к этой силе, которая выражена собирательно, общим сознанием, ...многочисленным хором»<sup>4</sup>.

В «Борисе Годунове» облик персонажей, их костюмы, их речевая манера, их реквизит актуализируют пушкинское слово, почти вплотную приближают его к нашим дням, а пение хора возвращает пушкинское слово в далекое прошлое, приоткрывает теряющуюся во мгле веков даль, даль истории, даль предания, даль легенды.

## Народные сцены

«... Думаю, не ошибусь, если скажу, что “народным сценам” “Бориса Годунова” на Таганке обеспечено место в театральных энциклопедиях наряду с вершинными открытиями классиков»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>2</sup> Исполнение песни «Как во городе было во Казани...» предполагалось в этой сцене и у А. С. Пушкина.

<sup>3</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 9 февраля 1982 г.

<sup>4</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Борис Годунов». 7 декабря 1982 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>5</sup> Николаевич С. Все на продажу // Литературная газета. 1989. 5 апреля.

«Актеры становятся в огромный, заполняющий все пространство подмостков круг и начинают распевку. И из песни-плача, песни-крика, песни-былины проявляются первые строфы пушкинского текста», — писал М. Швыдкой<sup>1</sup>.

О музыкальном решении первой сцены трагедии говорили Любимов и Покровский:

**«Покровский Д. В.** Мне бы не хотелось работать на полутонах. Надо от плача сразу переходить к пляске, к иступленной молитве.

**Ю. П.** Мне кажется, что хорошо, что драматическое действие именно так, резко и гармонично, начиналось. Все выходят, встают в круг и расппеваются.

Вы сейчас, Дмитрий Викторович, хорошо ходили, слушали, кто как поет. Надо, чтобы Борис так же ходил. Слушал свой народ. А вслед за ним стал Шуйский прислушиваться — что слышно? Кто-то может и присесть, и на колени встать, и слушать так всю сцену. (*Ю. П. показывает.*)» (Сцена «Кремлевские палаты»)<sup>2</sup>

А вот запись репетиции одной из массовых сцен:

**«Ю. П.** Сцена избрания царя, безусловно, коленопреклоненная мизансцена. В этом есть Россия и Азия.

(*После реплики народа «Ах, смилуйся...» Ю. П. показывает, как в Корее читают Ким Ир Сена<sup>3</sup>.*)

**Народ** (*на коленях. Вой и плач*)

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!

Будь наш отец, наш царь!

**Ю. П.** Тут надо завестись, как у Покровского, над мертвецом. Ну, прошу еще раз. Сделайте как надо. Надо кричать, как из луженых глоток.

(*Ю. П. показывает.*)

**Ю. П.** «Венец за ним! он царь! он согласился!» И пошла пляска с трясучкой. <...> (*обращаясь к актеру Б.*) Тут не надо кричать. Тут дело не в оре, а в посыле. Надо вдаль говорить, как на площади, тогда и будет театр!

Весь народ очень плохо, неискренне делает: «Ой!» Мы же понимаем, что находимся на сцене, но изображаем площадь. И надо дать иллюзию. Ведь понятно, что это не кино; с массовками Бондарчука соревноваться бесполезно. Но театр может показать другое. <...>

(*Ю. П. на сцене показывает, как надо играть народу.*)

<sup>1</sup> Швыдкой М. Е. Пространство трагедии // Советская культура. 1988. 16 июля.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 2 апреля 1982 г.

<sup>3</sup> Речь идет о почти религиозном культе корейского коммунистического вождя Ким Ир Сена, правившего в Северной Корее с 1945 по 1994 г.

Ю. П. Тут надо один раз на выдохе «Ой!» сказать, опускаясь на колени, а во второй раз, поднимаясь, на вздохе.

Ю. П. (обращаясь к актрисе Б.) Вы поднимите ребеночка-то с земли, возьмите на себя внимание зала, иначе растворитесь в толпе. И тогда он заплачет.

Гений ведь описал. Жестоко, конечно, чтоб мать ребенка бросала оземь. Но придется делать. Наверное, был такой случай в жизни. И Пушкину его рассказали. Он ведь всегда был очень точен. Чего в жизни не бывает... Может, мать такая нашлась...

Ю. П. (обращаясь к актеру Х.) Ты спроси прямо у сидящих в зале: «Нет ли луку?» И кто-нибудь, может, даст.

Ю. П. Во время ликования: «Борис — наш царь!» расслабьте руки и потрясите над головой кистями. Вот так (показывает).

Ю. П. (обращаясь к Д. В. Покровскому) Как тут изобразить огромную площадь? К каким резонаторам прибегнуть? Мне кажется, в этом спектакле без микрофонов [не] обойтись?» (Сцена «Девичье поле. Новодевичий монастырь»)<sup>1</sup>

Массовка, представлявшая народ, действовала во всех сценах спектакля.

«Ю. П. Здесь, в этом спектакле, нельзя отсиживаться, надо участвовать всем, как вчера вечером вы на Жванецкого реагировали<sup>2</sup>. Жванецкий, конечно, сам колоссальный типяра. ... тут должна быть вечная Русь в персонажах. От них и хоровод. С него надо вообще начинать. И все постоянно на сцене. Участвуют в действе. А у вас получилось — сначала вы отпели, потом — поиграли. И получается опять традиционное решение. Это опасно. Александр Сергеевич ведь просил стремительного переноса действия. И солисты, играющие большие роли, должны постоянно действовать. Надо находить для себя эпизоды и идти в массы, в “малину”»<sup>3</sup>.

Все приведенные примеры — из так называемых массовых сцен. Но вот репетируется сцена «Царские палаты». У Пушкина здесь действуют только три персонажа: два стольника и царь Борис; звучит знаменитый монолог Годунова — «Достиг я высшей власти...». Однако в спектакле Любимова «народ» не покидает сцену; он и здесь действующее лицо.

Из статьи критика Л. Велехова: «Спектакль построен почти как массовое действо, кроме двоих — Бориса и Самозванца — в нем нет солистов.

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>2</sup> 23 апреля 1982 г. в театре был вечер, посвященный дню рождения Театра на Таганке.

<sup>3</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 24 апреля 1982 г.

Все остальные вмешаны в народную толпу и выдвигаются из нее на короткий миг, воплощаясь то в Шуйского, то в Пушкина, то в Басманова, то в Курбского»<sup>1</sup>.

**Из письма зрителя А. Файнштейна:** «...нелегко придется Отрепьеву (В. Золотухин), вынужденному рассказывать свой вещий сон добродетельному Пимену в присутствии хохочущей толпы, которую не перекричишь так просто (прогнать же хор со сцены, если уж он там есть, невозможно)»<sup>2</sup>.

**«Ю. П.** Еще скажу о Борисе. Мне очень важно, чтоб первый монолог вытекал из народа. И этот народ на сцене должен связаться с народом, сидящим в зале. Может быть, тут стоит авансцену опустить, чтоб она слилась с залом.

Как у Покровского, команда маленькая — двенадцать человек, а может заводить большой зал. И тогда сцена монолога меняется по накалу.

*(После монолога Бориса «Достиг я высшей власти...».)*

**Ю. П.** Я бы все делал не так. Тут ведь не будет никаких палат на сцене. Просто народ стоит. Нужно, чтобы это была народная сцена. Кто-то из народа надел на царя шапку — раз! — и все. Он же законно избранный царь, по завещанию. Как о Тарасовой<sup>3</sup> рассказывали, что она завещала, чтоб ее отпевали на немецком кладбище. Мужу, когда она умерла, говорят: «Необходимо, чтоб на Новодевичьем. И Вас (а муж — генерал) тоже там похороним, Вы не сомневайтесь». А тот: «Нет, раз покойница завещала, должно быть по ее желанию».

Как последний грузинский анекдот: «Тоги, тебе место оставили на Новодевичьем. Но ложиться надо сегодня...»

Ходит, ходит Годунов. Все следят за ним. Это как при Сталине — все следили за окном в Кремле. «Вот видишь, сам всю ночь работает не прерываясь. За всех!» А он там и не жил. Там Берия ночи проводил... И не один...» (*Сцена «Царские палаты»*)<sup>4</sup>

В сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» у Пушкина также действуют только Пимен и Григорий; у Любимова — еще и хор, толпа:

**«Ю. П.** Я Гяурову<sup>5</sup> здорово сделал. Он один на один оставался с Богоматерью. И она меняла лицо. Там, в опере, от Пимена все шло повествование. И на

<sup>1</sup> Велехов Л. Пространство трагедии. («Борис Годунов» на Таганской площади) // Московская правда. 1988. 24 июня.

<sup>2</sup> Письмо А.Г. Файнштейна, без даты (Архив Театра на Таганке).

<sup>3</sup> Тарасова Алла Константиновна (1898–1973) — народная артистка СССР, лауреат Государственной премии СССР (1941, 1946 — дважды, 1947, 1949). Похоронена на Введенском кладбище.

<sup>4</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>5</sup> Речь идет о постановке Ю. П. Любимовым оперы Мусоргского в Ла Скала, где партию Бориса исполнял Николай Гяуров (1965). Несколькими годами раньше на той же сцене Гяуров исполнил роль Варлаама (1959).

заднике в клеймах-житиях пел хор монахов. А тут другое. Для меня был очень важен момент, что вы очень тепло, от души, приняли хор Покровского. С какой они отдачей работают, как верят в свое дело! Мне кажется, что песни хора должны стать основой спектакля<sup>1</sup>. Другого хода тут быть не должно. И это производит впечатление не меньше, чем Шекспир. Потом, Шекспир у нас играется в переводе, хотя и прекрасном, пастернаковском. А тут может быть по-русски и даже посильнее, чем у Шекспира. В драме Пушкина нет ничего лишнего. Она написана очень вольно. Нет особой фабулы, но она держит постоянно в напряжении. И не оттого, что обрядятся в древние одежды и изображают патриарха, бояр, народ и соревнуются, кто кого переиграет.

*(Ю. П. смешно пародирует плохие штампы изображения бояр.)*

У Пушкина, как у Ионеско. Толпа бежит, все сминая, и носороги бегут<sup>2</sup>. Народ — всякий. Прохиндействует, и скорбит, и плачет. Бывают моменты великого подъема — тогда народ творит чудеса. Было у нас такое чудо, когда была выиграна война. Был героизм, но было и предательство массовое. Сотни тысяч предавали. Народ — он всякий. Бывают и люди-звери. Превращение людей в животных делают на праздниках в деревнях: волчьи морды надевают и клички дают». *(Сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»)*<sup>3</sup>

*«Ю. П. Дальше поехали. Народ. Площадь.*

*(Щелкалов [актер Б.] обращается к народу<sup>4</sup>.)*

*Ю. П. (на реакцию народа) Ну, так ничего не выйдет. Надо эту сцену репетировать и точно сделать. Кому-то тут надо дирижировать, как в греческом хоре. (Сцена «Красная площадь»)*<sup>5</sup>

В итоге дирижеров оказалось несколько. Вообще, дирижирование народом — одна из важнейших метафор спектакля. Попеременно дирижировали (руководили) и Годунов, и Самозванец, и не только они. Вот как это выглядело:

«...желающих стать дирижерами, невзирая на способности, оказывалось несть числа.

В свой час становился “дирижером” Годунов. Еще не войдя во власть, он уверенно и сильно метал тяжелый жезл, вонзавшийся в пол. И народ мгновенно падал ниц. “Штатный” дирижер во фраке и манишке (А. Граббе) не мешкал. Под его руководством тут же звучало:

<sup>1</sup> В 1988 году, когда спектакль, наконец, увидел свет, М. Швыдкой писал о «рождении трагедии Пушкина из духа народного мелоса» (*Швыдкой М. Е. Пространство трагедии // Советская культура. 16 июля 1988 г.*).

<sup>2</sup> Имеется в виду пьеса французско-румынского драматурга, одного из основоположников «театра абсурда» Эжена Ионеско «Носороги» (1959). Люди здесь показаны как приспособляющаяся масса, готовая, если нужно, превратиться и в носорогов.

<sup>3</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>4</sup> Обращение Щелкалова к народу: «Собором положили / В последний раз отведасть силу просьбы...»

<sup>5</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 13 февраля 1982 г.

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!

Будь наш отец, наш царь!

В положении на коленях и шли народные толки в сцене “Девичье поле” Они продолжались до тех пор, пока ситуацией опять не завладевал Борис, по чьему властному дирижерскому жесту народ, не вставая, провозгласил:

— Борис наш царь! да здравствует Борис.

В сцене “Ставка” Пушкин (Ю. Смирнов) и Басмапов (А. Граббе) вели очередной политический торг. Ксения и Феодор стояли в одном из проемов стены задника. Самозванец — в другом. У каждого проема толпился народ — сторонники одной из сил. “Сторонники” колебались, то и дело становясь перебежчиками. Узнав же от Пушкина, что рано или поздно “Димитрию Московку уступит сын Борисов”, толпа с поспешностью бросалась к проему Самозванца. В следующей сцене дирижер, узнав о том, что Димитрию Россия покорила, “забывал” о подобающих ему жестах и грубо швырял всех, не успевших перебежать, к Самозванцу.

Очередной “дирижер” — с огромными кулаками “крупным планом” — представлял в страшном образе Мужика на амвоне (Ф. Антипов), озверело вопившего:

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!

Ступай! вязать Борисова щенка!

И народ согласно и немедленно откликнулся на этот призыв<sup>1</sup>.

В 1988 году, когда спектакль «Борис Годунов» наконец вышел к зрителю, журналист Леонид Велехов так описал поведение «народной массы» на сцене Таганки: «Выведенный в центр действия народ в спектакле не безмолвствует. Все время находящийся на подмостках, он все время, вплоть до самого финала, звучит — говорит и поет. Даже трудно назвать пением то заунывно-тоскливые, то пугающе-бесшабашные запевы, введенные в спектакль работавшим вместе с режиссером над его музыкальным решением Дмитрием Покровским. Музыка, исполняемая человеческими голосами без инструментального сопровождения, ведет нас в какие-то глубины и бездны народного характера, к его далеким языческим корням...»<sup>2</sup>

**«Ю. П. (распределяя реплики) Давай Б., за бабу с ребенком. У тебя получается чревовещание? <...> А народ должен реагировать. И я тут прошу всех сделать рожки. Народ вообще все время должен реагировать. Тогда и ясно станет, что Пушкин не хуже Шекспира». (Сцена «Красная площадь»)**<sup>3</sup>

**«Актёр Г. Тут у Пушкина прекрасный текст...»**

<sup>1</sup> Мальцева О. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999. С. 215–216.

<sup>2</sup> Велехов Л. Пространство трагедии («Борис Годунов» на Таганской площади) // Московская правда. 1988. 24 июня.

<sup>3</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 28 мая 1982 г.

**Ю. П.** У Пушкина весь текст прекрасен. <...> Я все время тут говорю, что не надо тут, братцы, тупой хоровой декламации. Тут надо спонтанные выкрики сделать.

**Ю. П.** (актеру Б.) Надо тебе учиться говорить, чтоб звук был, как будто на площади... (показывает). (Сцена «Жорчма на литовской границе»)<sup>1</sup>

**«Ю.П.** Мычанием народ должен утверждать — опровергать. По каждому поводу высказывать свое мнение. Мычание мы утверждаем для спектакля... <...>

Я бы хотел, чтоб был еще детский хор, несколько мальчиков чтоб вели тему убийства царевича...»<sup>2</sup>

Массовка не только пела, но и мычала, и говорила «утробными» голосами, и молилась. Из этого общего музыкального и звукового фона спектакля словно рождались сольные «партии» персонажей:

**«Ю.П.** ...конечно, актеру хорошо, чтоб и костюм был настоящий, и декорации богаче, и чтоб массовка — все актеры были где-то сзади, не мешали солировать... (Ю. П. пародийно показывает игру такого актера.) <...> (Обращаясь к актеру З., играющему Самозванца.) Вот ты, музыкальный человек, а лишаешь себя такого подспорья, как выход на текст из пенья, из мычания? Как же ты можешь не мычать перед Басмановым? (Ю. П. показывает мычание.) ...надо в конце, чтоб народ пел запуганно». (Сцена «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца»)<sup>3</sup>

На зрителя хор-народ производил такое впечатление: «То поющая, то хором говорящая толпа, беспокойно, сбившись в тесный комок, мечущаяся по сцене или надолго застывающая, присев на пол и образовав в центре подмостков круг, наподобие таборного, вызывает ассоциацию с потерявшими кров погорельцами. Сходство заостряется тем, что в одеяния этой народной массы причудливо затесались элементы костюмов разных эпох, словно одежда эта случайно, наспех, в потемках и не глядя, как при бегстве из гибнущего дома, была выхвачена из каких-то исторических сундуков и так же наспех наброшена на плечи. Сделано это без карнавальной нарочитости, но с метафорическим, загадочным смыслом. Я бы определил его как легким и острым пером поэта прочерченную трагическую траекторию народной жизни. Это придает особую обобщенность выражению образа народа.

Но превращая народ из безмолвующего в звучащий, режиссер обнаруживает его более страшную, нежели буквальная, немоту. Это — боязнь говорить собственным голосом, независимо и непредвзято, не озираясь на рядом сто-

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 24 апреля 1982 г.

<sup>3</sup> Там же.



ящих. И идущее отсюда стремление всегда звучать в хоре, страх выделиться из него, отстать или перегнать звучание общей речи. По указке умело вмешивающегося в эту толпу дирижера открывает и закрывает она рот, не обращая внимания на то, кто узурпирует дирижерские права, и не препятствуя ему, — царь ли это Борис или самозванец Гришка Отрепьев, или обоих их предавший князь Василий Шуйский.

Театр говорит не о том, что народ безмолвствует, а о том, что, когда безмолвствует его совесть, он превращается в безгласного конформиста, массовидного обывателя, на миллионных плечах которого один за другим взбираются к власти самозванцы»<sup>1</sup>.

## Интерпретация пьесы

В стенограммах репетиций нам уже встречалось это емкое любимовское определение: «Пьеса о нравственной стороне власти». В разговорах с актерами режиссер снова и снова формулирует смысловое зерно спектакля:

**«Ю. П. “Годунов” — это вещь о совести, о нашей совести прежде всего. Я сегодня слушал вас: не хуже Пушкин, чем Шекспир, написал. А для России, может быть, даже более важное написал. Он очень мудрый человек. Наблюдал за нашей российской породой и все отразил в “Годунове”, там у него обстоятельства очень трагические: что будет с государством? <...>**

**Надо больше показать, что Борис сел на трон в крови. И совсем страшно: то ли он благословит, то ли — убьет...»<sup>2</sup>**

Темы «поэт и власть», «народ и власть» для творчества Пушкина в целом и драмы «Борис Годунов», в частности, — магистральные. Любимов разворачивает их как актуальные для России последних десятилетий XX века:

**«Ю. П. Что будет с государством? Куда Россия заворачивает? Что будет с нами со всеми? Это же актуальная пьеса очень. Об этом сейчас думают лучшие сыны отечества. И гул народа должен с самого начала звучать. Сам Пушкин говорил, что написал вещь политическую. Она актуальна и сегодня. Ведь тут что за сцена? — Все ждут информации. Вы ведь слушаете по радио новости: что произошло, как будут развиваться события»<sup>3</sup>.**

И все же политическая злободневность здесь — частный случай исторической закономерности. Вопрос ставится глобальный — об истории России в целом.

<sup>1</sup> Велехов Л. Пространство трагедии («Борис Годунов» на Таганской площади) // Московская правда. 1988. 24 июня.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 24 апреля 1982 г.

<sup>3</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 29 декабря 1982 г.

Примерно в это же время, говоря о спектаклях Таганки, философ Арсений Владимирович Гулыга писал: «Философски насыщенный театр современен, созвучен эпохе, решающей вопрос, быть или не быть миру, гуманизму, цивилизации»<sup>1</sup>.

**«Ю. П.** Появились более острые вещи, чем вначале были. Это хорошо. Помните, как нас долбали за спектакли, что так нельзя представлять на сцене катаклизмы государственные? Когда мы были молодые, мы смело шли на показ революции, сегодняшних событий. Тут другое дело — история. Я здесь отказываюсь от ясных аллюзий. Но в России все повторяется»<sup>2</sup>.

«На репетиции в мае восемьдесят восьмого, когда спектакль восстанавливался, а по сути впервые выходил к зрителям, режиссер, обращаясь к труппе, говорил: “Надо играть — как сегодня. Слава Богу, Сталина сейчас нет, слава Богу, и Брежнева нет. <...> Нас не за форму закрыли, а за пушкинский текст, четкий. Нам и сейчас надо так поставить, чтоб и сейчас закрыли»<sup>3</sup>.

**«Ю.П.** О спектакле нашем многие хорошие люди все время спрашивают как о родном, пишут уже рецензии... И если вы будете беречь этот спектакль, он долго будет жить. А те (*Ю. П. показывает глазами вверх*) боятся. Хотят, чтоб классика получилась. Как Анатолий Франс говорил, что классики — те, кого никто не читает. А если классика становится живой — это опасно»<sup>4</sup>.

В ходе репетиций режиссер с помощью актеров все более уточняет свой замысел; находит ему новые образные соответствия вроде милицейских свистков у блюстителей порядка или лагерного ватника на Пимене.

Сознательная установка на взаимодействие, взаимопроникновение актуального и вневременного видна и в таком замечании режиссера:

**«Ю. П.** (актеру З.) И историю вещей забываем. Никто из начальства не знает, что ватник — не послереволюционное завоевание. И халат существо-

---

<sup>1</sup> Гулыга А. В. Искусство и век науки. М.: Наука, 1978. С. 127. Показательно, что в другом спектакле театра «Десять дней, которые потрясли мир» философ тоже увидел «серьезный разговор по актуальным проблемам»: «Весь спектакль от начала до конца открыто публицистичен. Чтобы подчеркнуть эту публицистичность, режиссер разрушает даже те немногие крохи сценической иллюзии, которые иногда создает. В блестяще сыгранном эпизоде “Благородное собрание” наступает момент, когда актеры поднимают маски на лоб и как бы “с открытым забралом”, прямо, от себя, уже не как действующие лица, а как исполнители, обращаются в зал. И твердая уверенность зрителя в том, что на языке театра с ним весь вечер ведут серьезный разговор по актуальным проблемам, заставляет его воспринимать спектакль как монолитное целое» (Там же. С. 130).

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 29 декабря 1982 г.

<sup>3</sup> Мальцева О. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999. С. 129.

<sup>4</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 29 декабря 1982 г.

вал тысячелетия. И есть минимальное право — сделать самому художнику так, как он хочет. А нас заставляют маскарад устроить. Идите в Большой театр да смотрите костюмы»<sup>1</sup>.

Эти остроумные решения вполне соответствуют такому соображению Любимова:

**«Ю. П.** Это — серьезная пьеса. Но не надо тут бояться юмора. У политических пьес всегда есть комедийная сторона. Не зря про серьезных политиков столько анекдотов складывали, даже про Сталина»<sup>2</sup>.

## Художественное воплощение замысла

Вневременная актуальность спектакля создавалась и благодаря условным художественным решениям. На репетициях обсуждались и сценография, и костюмы, и грим<sup>3</sup>:

**«Ю. П.** Мы пойдем не по пути исторического иллюстрирования — что нам, Красную площадь городить или задники малевать? В условной изобразительной манере будем работать. Тут больше подходит решение “Доброго человека из Сезуана”, “Пугачева”, в чем-то “Деревянных коней”... Мне кажется, что в этом спектакле должно быть все равно где играть. Вышли с узелками, распелись и начали...

**<...>** Атракционы должны быть, но детские, наивные. Не должно быть ...кололов. Это было у Мусоргского. Я это делал в Скале.

Д. Л. Боровский, описывая совместную с Ю. П. Любимовым постановку на сцене театра Ла Скала, рассказывал: «Оставили [Борису] только один, так называемый Наряд Большой Казны для коронации. И одевали в него Бориса на сцене всю вторую картину под торжественный звон колоколов, заканчивая с последними мощными их ударами. Это позволило избежать оперной условности, можно даже сказать — нелепости. Ведь обычно Борис в Бармах, со Скипетром и Державой в руках появляется из Успенского Собора и при всем честном народе поет “Скорбит душа”. В драме это называется внутренним монологом, и естественнее звучало бы в одиночестве, а не перед толпой. У нас Борис выходил на площадь неразличимый среди слепцов и поводырей, одетый, как и они, в черную рясу и в клобуках. И в центре сцены,

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 29 декабря 1982 г. Ю. П. Любимов имеет в виду претензии, которые предъявляли спектаклю органы цензуры.

<sup>2</sup> *Леонов П.* Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова» (Архив Театра на Таганке).

<sup>3</sup> Художник спектакля «Борис Годунов» — Д. Л. Боровский.

прикрытый от зрителя черной толпой монахов, он снимал свой наряд, толпа расступалась, и обнаженного царя, а им был Николай Гяуров, деталь за деталью обряжали в царские Бармы обступившие его монахи: “Царю Борису — слава”. Лишь после торжественной церемонии, уже в домашнем кафтане, оставшись один, он пел “Скорбит душа”. Гяуров такому решению был рад, а ведь сколько раз он пел Бориса»<sup>1</sup>.

А тут зачем? И денег у нас таких нет, как в опере. И ведь колокола не спасают. Я всегда чувствовал у Гяурова фальшь после колоколов: “Скорбит душа...” А ему было наплевать...

В спектакле должны быть очень простые вещи, в смысле выдумок. А вам придется играть на сцене каждую секунду. Тут как в детской игре должно быть. Сказал: “Царские палаты”, — и все верят. Не надо даже надписей никаких<sup>2</sup>.

На обсуждении спектакля, которое состоялось в театре 7 декабря 1982 года, Б. А. Можавев говорил: «Идя за текстом А. С. Пушкина, он просто и точно разрешил суть этого спектакля — это народное представление, и пьеса сыграна на площади в гуще народа. Естественно, говорит нам постановщик, здесь нет никаких декораций. Они и не нужны — это площадь. Зато нужен сам народ. Нужна труппа, нужен тот самый коллектив, который воедино спаян и делает свое дело, как едино звучащий оркестр. Точно в целом и в отдельности все продумано и представлено, как должно представляться в народном представлении.

Мне приходилось в 30-е годы видеть на народных ярмарках такие балаганы — быстро сколоченные, с очень ограниченным реквизитом, как различные представления Петрушки. Народные сцены я видел и в Китае в 1949 году. Видел, как на глазах зрителей выходят артисты с одной палкой, к ним присоединяются другие артисты, находят взаимодействие, и огромное количество народа смотрит это представление, и все все понимают. Представление, где все условно, где палки — это мечи, сабли, лошади, все ставится на свои места».

<...> Артисты, по-моему, должны выходить в нормальной своей одежде и с реквизитом. Ведь не будем же мы надевать исторические костюмы. У персонажей должны быть знаки отличительные...

<...> На радость Боровскому, оформления в спектакле вообще не будет. Он говорит: “Наконец-то кардинальное решение. Надо, чтобы каждый подумал, во

---

<sup>1</sup> Боровский Д. Убегающее пространство. М.: ЭКСМО, 2006. С. 287.

\* «Надписи» на сцене все же были: декорации к спектаклю были сведены к двум указателям: «Европа» и «Азия».

что охота одеться”. Один скажет: “Я хочу ватник на голое тело”. Или в подштанниках играть. Может быть и монашеская ряса. И с клубуком<sup>1</sup>.

Д. Л. Боровский рассказывал: «Я долго уговаривал его вообще на сцене ничего не делать, не строить. <...> Ни-че-го. И мы обманем зрителей. Все ждут аттракционов, игру света. Приходят — ни аттракционов, ни игры света. Лишь в самом пространстве заключена вся магия. Вот вам и Шекспир, вот вам и театр “Глобус” Тем более что театр открывал новое пространство Новой сцены [Спектакль «Борис Годунов» шел на сцене нового здания театра]»<sup>2</sup>.

Может, ты (к актеру Г.) скажешь, что тебе удобнее быть в тельняшке, а потом одевать тубетейку — “Ох, тяжела ты, шапка Мономаха”...

**Е. Кучер**<sup>3</sup>. Я видел одного чувака в тубетейке, с балалайкой, в сатиновых шароварах.

**Ю. П.** Я тоже иногда видел таких... Из тех республик. Они на выставку приезжали, за коврами...

**Актриса П.** А можно в костюме Геллы?

**Ю. П.** Это не подходит, нетипично. А современные костюмы можно. Я уже об этом говорил.

**Актер А.** Я недавно видел в метро — пьяный на коньках.

**Ю. П.** Это забавный случай. Чего только не бывает, но для России это нетипично. Вот фигура в шинели — это всегда было. Как Николай Робертович [Эрдман] одел генеральскую шинель, посмотрелся в зеркало и сказал: “Мне кажется, за мной опять пришли...”»<sup>4</sup>.

«**Ю. П.** Кстати, когда Булгакова упрекали, что он написал пьесу про Пушкина, а Пушкина на сцене нет, он написал: “Я не могу представить, что на сцену выйдет актер с завитыми волосами и будет изображать Пушкина”.

**Актер Ф.** Это он просто Ланового не знал<sup>5</sup>. Ему б он дал сыграть. Очень легкомысленное для Михаила Афанасьевича заявление»<sup>6</sup>.

На Таганке не уходили от глобальных вопросов, поставленных А. С. Пушкиным, — разыгрываемая трагедия получала здесь вневременной масштаб.

<sup>1</sup> Художник предлагал одеть всех участников спектакля в татарские халаты. В спектакле стеганый халат, приобретенный во время гастролей театра в Ташкенте, был на Николае Губенко, исполнителе роли Бориса Годунова (*Боровский Д. Убегающее пространство*. М.: ЭКСМО, 2006. С. 288).

<sup>2</sup> Там же. С. 289.

<sup>3</sup> Ефим Михайлович Кучер — режиссер, работал в Театре на Таганке. Позднее эмигрировал в Израиль; преподаватель театральной школы-студии Бейт-Цви в Рамат-Гане.

<sup>4</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов» 8 февраля 1982 г.

<sup>5</sup> Речь идет о Василии Семеновиче Лановом, лауреате Ленинской премии (1980), народном артисте СССР. Лановой сыграл роль А. С. Пушкина в спектакле «Шаги командора» по пьесе В. Коростылева (1972) в Театре им. Евг. Вахтангова.

<sup>6</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

Этому помогала и условная сценография спектакля у зрителя: «Сцена Театра на Таганке обжигает своей наготой. Она распахнута в зрительный зал и вызывает о человеческом голосе. Пустое пространство, которое не может быть пустым. <...> Крохотный указатель на авансцене, обломок верстового столба — “Европа — Азия”. Пересечение континентов. Столкновение миров. Схватка мировоззрений. Азия и Европа? Азия или Европа?

Гулкое пространство подмостков — необъятность, многомирность России. Трагическое пространство, распахнутое в современность. И в вечность. В прошлое. И в грядущее»<sup>1</sup>.

Очень скупо были отобраны и обыгрываемые в спектакле предметы:

В архиве театра сохранился фрагмент обсуждения спектакля Художественным советом (предположительно 25.12.1982). К. Рудницкий говорил здесь: «Посмотрите, что перед нами: доска, два стула. Единственное, что из всех атрибутов не убрано со сцены, это жезл. И больше ничего нет. Пьеса разыгрывается на трех спичках. Как говорил Мейерхольд, искусство состоит в том, чтобы выстроить замок на острие иглы. Вот этот замок на острие иглы и строит сегодня Любимов простейшими средствами, совершенно фантастически переключая монологи в народные сцены, народные сцены в диалоги, свободно маневрируя между трагедией и комедией, действуя и по-шекспировски, и по-брехтовски, и по-любимовски (пора уже, наконец, сказать это слово!)».

«Ю. П. Могут, допустим, бревно на сцену вынести. Вечная Русь... <...> И бревно, палочка — хорошие знаки. <...> Я считаю, что скакать в спектакле можно на досках. Два хороших мужика держат — и доска пружинит. По-моему, это вполне нормально здесь будет»<sup>2</sup>.

«Ю. П. Раз уж мы начали с воображаемыми предметами играть, так и продолжайте. Но это надо делать очень точно! Надо это лихо делать: ударил по доске — “бумага” прилипла — на ладонь переложил<sup>3</sup> — и читай в зал (с паузами, напряженно): “А-лет-ему-от-ро-ду...”

(В сцене побега актер К. вскочил на доску, схватив жезл. Доска стала съезжать с кресла. На переходе Самозванец прыгнул с доски. <...> Бросили доску на пол — это точка конца картины. Сразу же Шуйский появляется: «Читай молитву, мальчик».)

И доска, и посох — метафорические образы. «...фантазия режиссера-поэта попеременно превращает этот брус то в стол в корчме на литовской границе,

<sup>1</sup> Швейдкой М. Е. Пространство трагедии // Советская культура. 1988. 16 июля.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>3</sup> Речь идет о привезенной из Венгрии клеящейся красной бумаге, о которой режиссер уже говорил ранее. Она должна была имитировать несмываемую кровь.

то в переправу, которую не могут одолеть войска Лжедмитрия, то в коня, на котором скачет навстречу своей гибели молодой Курбский, то в смертный одр, на котором принимает монашеский постриг царь Борис...»<sup>1</sup> При этом режиссер добивался, чтобы условные приемы были содержательно значимы:

«Ю. П. Все жесты в спектакле не должны быть формальными. Руки опускаются не просто, как в балете — это все со смыслом! Каждое движение должно быть оправдано. Я, как старый формалист, борюсь с формализмом!»<sup>2</sup>

Акцент на теме народа делался различными способами: например, на словах «А легче ли народу?» в зале включали свет.

**Сцена «Москва. Дом Шуйского». Диалог Шуйского  
и боярина Пушкина:**

**Шуйский**

Всё это, брат, такая кутерьма,  
Что голова кругом пойдет невольню.  
Сомненья нет, что это самозванец,  
Но, признаюсь, опасность не мала,  
Весть важная! и если до народа  
Она дойдет, то быть грозе великой.

**Пушкин**

Такой грозе, что вряд царю Борису  
Сдержат венец на умной голове.  
И поделом ему! он правит нами,  
Как царь Иван (не к ночи будь помянут).  
Что пользы в том, что явных казней нет,  
Что на колу кровавом, всенародно,  
Мы не поем канонов Иисусу,  
Что нас не жгут на площади, а царь  
Своим жезлом не подгребает углей?  
Уверены ль мы в бедной жизни нашей?  
Нас каждый день опала ожидает,  
Тюрьма, Сибирь, клубок иль кандалы,  
А там — в глуши голодна смерть иль петля.  
Знатнейшие меж нами роды — где?  
Где Сицкие князья, где Шестуновы,  
Романовы, отечества надежда?  
Заточены, замучены в изгнание.  
Дай срок: тебе такая ж будет участь.

<sup>1</sup> Велехов Л. Пространство трагедии («Борис Годунов» на Таганской площади) // Московская правда. 1988. 24 июня.

<sup>2</sup> Леонов П. Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова» (Архив Театра на Таганке).

Легко ль, скажи! мы дома, как Литвой,  
Осаждены неверными рабами;  
Всё языки, готовые продать,  
Правительством подкупленные воры.  
Зависим мы от первого холопа,  
Которого захочем наказать.  
Вот — Юрьев день задумал уничтожить.  
Не властны мы в поместьях своих.  
Не смей согнать ленивца! Рад не рад,  
Корми его; не смей переманить  
Работника! — Не то, в Приказ холопий.  
Ну, слыхано ль хоть при царе Иване  
Такое зло? А легче ли народу?  
Спроси его. Попробуй самозванец  
Им посулить старинный Юрьев день,  
Так и пойдет потеха.

Ю. П. Любимов говорил о важности непосредственных обращений актеров в зрительный зал:

«Ю. П. (актеру 3.) Надо тут к собранию на сцене говорить: “Товарищи! Мы завтра выступаем”<sup>1</sup>. Это надо от тех веков говорить. Тогда получится для зрителей удар, неожиданность»<sup>2</sup>.

«Ю. П. Я тут больше бы общался с залом. Как в народном театре, в котором из зала выхватывают. Надо идти на прямой контакт: “Да ведают потомки православных...”<sup>3</sup> Надо потомкам свою историю знать. А то мне вчера рассказали, что на вступительном экзамене на гуманитарный факультет спрашивают: “Кто такой Гитлер?” — “Социалист”, — отвечают. “А кто делал Октябрьскую революцию?” — “Маркс”. Абсолютно ничего не знают»<sup>4</sup>.

«Ю. П. Очень прошу всех артистов подумать о том, какие вещи им хочется сказать в зал. А иначе у вас вырастает четвертая стена. Тут этого нельзя»<sup>5</sup>.

## Финал спектакля

Пушкинская трагедия заканчивается знаменитой ремаркой «Народ безмолвствует»<sup>6</sup>. Однако первоначально финал пьесы был задуман поэтом ина-

<sup>1</sup> Сцена «Краков. Дом Вишневецкого». Самозванец обращается к толпе русских и поляков.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 28 мая 1982 г.

<sup>3</sup> Слова из монолога Пимена: «Еще одно, последнее сказанье...»

<sup>4</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>5</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 24 апреля 1982 г.

<sup>6</sup> Любопытно, что в рукописи А. С. Пушкина эта ремарка оформлена как прямая речь, как реплика: слово «Народ» записано прямым шрифтом, а слово «безмолвствует» — курсивом.



че — ее завершало обращение Мосальского к народу: «Что же вы молчите? кричите: Да здравствует царь Дмитрий Иванович!»

К этому исходному варианту и вернулся в своем «Борисе Годунове» Ю. П. Любимов. В спектакле слова Мосальского произносил исполнитель роли Бориса Годунова Николай Губенко. Переодевшись из царского облачения в обычный костюм, с цветами, предназначенными всем жертвам кровавой российской Смуты, он поднимался из зала на сцену и обращался к зрителям со словами: «Что же вы молчите? Кричите: да здравствует царь Дмитрий Иванович!» Хор исполнял «Вечную память».

Но и до этого актеры не раз обращались к публике напрямую. После такого финала параллели с современностью, прежде видимые не любому глазу, становились очевидными всем; понятие Смуты теряло свои исторические границы и распространялось на сегодняшний день. Зритель чувствовал себя прямым соучастником всего только что увиденного. А вместе с тем становилось понятно, что речь здесь идет не просто об определенном историческом эпизоде, и даже не просто о современности, — речь идет о взаимосвязях, о восприятии истории как единого целого.

«Московские граждане весьма беспощадно показаны [в «Борисе Годунове»]. Впрочем, сам Пушкин придумал фарсовые детали для характеристики толпы: всегда готовы пасть на колени, слезу выжать для убедительности, хоть бы и луком глаза потерять или слюной. Так и слышишь наше сегодняшнее “одобряем!”. И, быть может, злая ирония театрального действия, сарказм отчаянного нравственного суда и помогают снять дистанцию истории: не отдаленное эхо, а опыт, клише нашего исторического мышления. Как же народу показать, каков он и отчего? И долго ли таким будет? Поэтому в финале на месте ремарки: “народ безмолвствует” режиссер возвращает реплику первоначального пушкинского варианта: “Что же вы молчите? кричите: “Да здравствует царь Дмитрий Иванович!”» — писала Н. Исмаилова<sup>1</sup>.

Очевидно, что такое решение финала отвечало концепции спектакля, построенной на осмыслении судьбы России и той роли, которую играл в этой судьбе народ. Однако именно такой финал сыграл не последнюю роль в трагической судьбе спектакля и Театра на Таганке в целом.

Как писал рецензент Л. Петров, после слов Губенко «...в зале повисала долгая пауза. Долгая пауза возникла и в судьбе спектакля. Запрещение “Бориса Годунова” стало последней каплей, заставившей режиссера Юрия Любимова остаться за границей»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Исмаилова Н. Репетиция // Известия. 1988. 19 мая.

<sup>2</sup> Петров Л. «Борис Годунов» и другие // Вечерняя Москва. 1988. 11 июня.

## Система работы

Мы видели, что уже в момент читки пьесы Любимов представлял актерам и совершенно определенную ее интерпретацию, и конкретный образ будущего спектакля. Далее смыслы пушкинского текста только прояснялись и уточнялись, а образы приобретали выразительные формы. Чрезвычайно серьезное внимание уделялось технике чтения, «азам» чтецкой культуры. В ходе репетиций снова и снова возникает мысль: уметь читать — значит уметь понять и донести до зрителя смысл текста.

Об этом прямо говорит режиссер:

**«Ю. П.** Дорогие артисты! Учитесь хотя бы ставить запятые. А то иногда читаете поперек знаков препинания. А это недопустимо, особенно у такого автора».

Или:

**«Ю. П.** Технические вещи [цезуры] тут помогают взять дыхание, проявить мысль. А иначе сдохнете, сил не хватит играть?! Мы разучились всерьез говорить со сцены. Считаю, что эдакая “правдечка” и есть искусство. И стихи надо всерьез читать»<sup>1</sup>.

По словам Ю. П. Любимова, не может быть штампов, не может быть единых решений:

**«Ю. П.** Вся манера чтения стихов, накопленная в нашем театре, нам тут не подходит, и есенинская в том числе. Тут должна быть манера реального чтения — от мысли».

**«Ю. П.** В “Борисе Годунове” — стих вольный, порой здесь почти что прозаическое звучание. И необходимо в середине строк делать паузу. Тогда текст сам начинает звучать. (Ю. П. показывает, как надо читать текст “Бориса Годунова”.)

Я когда-то ругался в “Добром [человеке из Сезуана]”, что некоторые теряют Брехта и начинают бытово играть. И тут та же опасность...»<sup>2</sup>

И снова об этом же:

**«Ю. П.** Это же не Островский — Пушкин. Задачу вы держите правильно, но стих мнете. Тут нельзя мять, по-бытовому читать. После пения надо брать

---

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 28 мая 1982 г.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 24 апреля 1982 г.

воздуха побольше. Это тяжелый труд — читать пятистопный ямб. После такой мощной музыкальной стихии никто вас и слушать не будет, если вы так плохо будете читать. Тут очень важно наполнение слов мыслью и энергией. У нас не умеют на сцене разговаривать. <...> Чтоб емким стих стал, нужно делать паузы, соблюдать диарезы...»<sup>1</sup>.

«Ю. П. ...Еще о стихах. Тут пятистопный ямб у Пушкина. В середине каждой строчки надо делать цезуру. Тогда не получится “качание” стиха, и легче выразить мысль будет. Ну и знаки препинания надо замечать. Это азы»<sup>2</sup>.

Нужная интонация ищется на репетициях до тех пор, пока не возникнет ощущения, что найденная — единственно верная.

Примерно в это время, в 1983 году, К. Рудницкий писал о том, что «мы разучились “искать тон”». В этой связи о Театре на Таганке он говорил следующее: «...самая активная, самая “агрессивная” режиссура, как это ни парадоксально (только на первый взгляд парадоксально!), неизмеримо более внимательна к писательской интонации, к тончайшим оттенкам авторского голоса, нежели режиссура вялая, пассивная, робкая. Единственный за последние годы пример подлинного и глубокого проникновения в текст Булгакова дал Юрий Любимов в постановке “Мастера и Маргариты”, и сколько бы справедливых претензий ни предъявляли к этому спектаклю критики, мне кажется, по совести, они должны бы признать, что В. Смехов — Воланд, А. Трофимов — Иешуа, В. Шаповалов — Пилат прекрасно владеют булгаковским словом и булгаковским тоном. Переоркестровываемая проза для своей сцены, Любимов остался верен музыке текста, хотя, конечно же, действовал как “абсолютный монарх”. А если сравнивать деревенскую мелодию монологов и диалогов Ф. Абрамова с городской мелодией монологов и диалогов Ю. Трифонова в той же “абсолютной монархии” Театра на Таганке, то станет понятно, почему оба эти автора выразили искреннюю признательность режиссеру»<sup>3</sup>.

В этом поиске помогают и рассказы, и показы режиссера. Например, Любимов показывает, как читал «Бориса Годунова» В. Н. Яхонтов<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 10 июня 1982 г.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 13 февраля 1982 г.

<sup>3</sup> В этом же ряду, по мнению К. Рудницкого, оказываются вольно трактованные режиссерами «Женитьба» А. Эфроса, «История одной лошади» Г. Товстоногова, «Первый вариант “Васы Железновой”» А. Васильева (*Рудницкий К.* Музыка текста // Современная драматургия. 1983. № 1. С. 260).

<sup>4</sup> Владимир Николаевич Яхонтов (1899–1945) — замечательный чтец, создатель театра одного актера «Современник», который просуществовал с 1927 по 1935 г.; читал многие стихи А. С. Пушкина, а также «Бориса Годунова».

«Ю. П. Яхонтов все хорошо читал. Даже “Буревестника”.

(Ю. П. показывает, как читал Яхонтов.)

У него было мастерство и своя индивидуальность. А как Достоевского поэтично он читал... (Ю. П. показывает.) “А Парфену передай, что раз он мне подвески достал...” А потом из газеты хронику читал: “Королева ехала туда-то с теми-то”<sup>1</sup>. Он блестяще и сознательно все делал, свои композиции. <...> Я старый человек. Все видел. Все знаю...»<sup>2</sup>.

«Ю. П. Gladковские мемуары о Мейерхольде блестяще написаны<sup>3</sup>. Они очень сходятся с тем, как вспоминали о Всеволоде Эмильевиче Гарин<sup>4</sup>, Эрдман. Советую почитать!.. Дикий<sup>5</sup> любил показывать, как он находил интонации.

(Ю. П. копирует Дикого.)

Ю. П. “Тошно жить мне!” Я, помню, бегал к Борису Васильевичу Щукину<sup>6</sup> на дом заниматься. Помню, подошел к его квартире, а он интонацию ищет. Он на сцене всегда играл на партнера, иногда по ходу спектакля переспрашивал. Хитрый он был. Перед каждой ролью заболел. Боялся. Он играл в “Ревизоре” (я участвовал в массовке)... Умер дома, с книгой “Парадокс об актере”<sup>7</sup>.

Условность спектакля, его политическая острота не отменяют психологизма – актер должен «прожить» события пьесы<sup>8</sup>. Вспоминая о работе над одной из своих ролей, Вениамин Смехов приводит обращенные к нему слова Любимова: «Здесь ты правильно выдал, но это мастерство, а мне не надо мастерства,

<sup>1</sup> Речь идет о литературной композиции В. Н. Яхонтова «Настасья Филипповна» (по роману Ф. М. Достоевского «Идиот», 1933).

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

<sup>3</sup> Первые публикации воспоминаний драматурга А.К. Gladкова относятся к началу 1960-х гг.: в сборнике «Москва театральная» (1960) и журнале «Новый мир» (1961. № 8).

<sup>4</sup> Гарин Э. П. С Мейерхольдом: Воспоминания. М., 1974.

<sup>5</sup> Дикий Алексей Денисович (1889–1955) – режиссер и актер, народный артист СССР.

<sup>6</sup> Щукин Борис Васильевич (1894–1939) – актер, педагог и режиссер. Работал в 3-й Студии МХАТ (с 1926 г. Театр им. Евг. Вахтангова). Его имя присвоено Театральному училищу при Театре имени Евг. Вахтангова.

<sup>7</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 9 февраля 1982 г.

<sup>8</sup> Критики и историки театра отмечают, что в спектаклях Театра на Таганке стремление к психологизму с течением времени нарастает. См., например, суждение режиссера-педагога Щукинского училища Натальи Захавы-Некрасовой: «...любимовский театр начинает изменяться, пытаюсь соединить политическую остроту и условность формы с большой психологической глубиной. Особенно заметна эта тенденция в спектакле “Мать” по М. Горькому (1969).

Зинаида Славина играет роль Матери. Полное внутреннее перевоплощение актрисы, без грима, парика и пр. – и все это в рамках чрезвычайно условного спектакля, при полном отсутствии быта и какой-либо искусственной “помощи” молодой актрисе, играющей пожилую женщину.

В этом спектакле как бы слилось воедино брехтовское отчуждение, горьковская тенденциозность, современность формы и психологическая глубина и жизненная достоверность в исполнении центральной роли». (Захава-Некрасова Н. О манере актерской игры в театральном искусстве // От упражнения к спектаклю. М., 1973. Вып. 3. С. 77).

<sup>8</sup> Смехов В. Записки заключенного. М.: Поликом, 1992. С. 68.



Репетиция спектакля «Ревизская сказка»

надо по-настоящему слезы почувствовать, а изображать и дурак может»<sup>1</sup>. О необходимости психологически достоверной игры Ю. П. Любимов говорил и на репетиции «Бориса Годунова»:

**«Ю. П. Недавно мы сыграли спектакль ко дню рождения Высоцкого<sup>2</sup>. Мне кажется, сценически все актеры верно пребывали на сцене: перестроили**

---

<sup>1</sup> 25 января 1982 г. не разрешенный к показу спектакль «Владимир Высоцкий» (по личному разрешению Ю. В. Андропова) был сыгран один раз, во фрагментах, которые перемежались воспоминаниями о В. С. Высоцком его коллег и друзей.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции спектакля «Борис Годунов». 8 февраля 1982 г.

внутренние регистры, ... играли не для него, а для себя. Надо нам также ощутить персонажей "Бориса Годунова"»<sup>1</sup>.

Для того чтобы помочь актерам почувствовать предлагаемые обстоятельства и зажечь жизнью героев, Любимов постоянно приводит ситуативные параллели: почти к каждой ситуации из художественной реальности «Бориса Годунова» подбирается аналогия из современной (или недавней) и хорошо знакомой жизни:

«Ю. П. Когда вначале двое [Шуйский и Воротынский] выходят — озираются. Кругом же стукачи! Начинается смутное время с пятнами крови. Ужасное зло — царевича убили. И пошло действие. Они всерьез разговаривают, как что было, что будет.

Ведь мы с вами так же плохо информированы, как при Борисе. И там (*показывает наверх*) так же живут. И так же страшно интерпретируются факты. <...> И все события обсуждаются: кто проворовался, кто ушел...

Может быть, вам в те века идти далеко, но разве вы сами не замечали, как это происходит? Слухи разные расползаются. Про того, про этого. И это всех волнует. Больше чем официальная информация. И вы на сцене должны тоже волноваться. В конце сцены вы же об этом разговариваете. Вы что думаете, Борис их случайно оставил? В их кругах просто так ничего не делают. Даже когда в Крым едут отдыхать, поручают, кто за что будет отвечать. А еще одному дают задание присматривать за всеми. Верховная власть — штука сложная. Поэтому Борис не случайно оставил двух таких разных людей отвечать за порядок в городе.

Ведь вы же получили важное правительственное задание. За весь город в ответе. (*Любимов показывает актеру Х.*) Я, например, очень интересуюсь, кто у нас вместо Суслова будет?<sup>2</sup> Можно будет поговорить свободно при новом или нет? Без политики нынче не обойтись.

У вас не хватает штуки одной. Ведь разговор идет между двумя заговорщиками [между Воротынским и Шуйским]. У них есть шанс встать на престол. Оба влиятельные, знатнейшие. Но характеры разные. И ведь люди они. Хоть и заговорщики, но боятся, озираются. Даже в мемуарах Хрущева есть о том, как он похолодел, когда Берия приехал. Они сговаривались его [Берию] арестовать. А он хорошо стрелял»<sup>3</sup>.

Случалось, актеры Таганки жаловались на то, что внимания режиссера им не хватает. Так, после спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» Вени-

<sup>1</sup> Секретарь ЦК КПСС, член Президиума Политбюро ЦК КПСС Михаил Андреевич Суслов ведал вопросами идеологической работы; он умер 25 января 1982 г., в день рождения В. С. Высоцкого.

<sup>2</sup> Стенограмма репетиции «Бориса Годунова». 29 декабря 1982 г.

<sup>3</sup> *Смехов В.* Таганка. Записки на кулисах // Театр моей памяти. М.: Вагриус, 2001. С. 115.



Ю. Любимов на репетиции

амин Смехов писал: «Захватывающий режиссерский поиск цельности, ежеминутная борьба за соучастие всех средств театра, поиски света, композиции, мелодического и образного озвучивания каждого куска пьесы не только физически крадут у актера время постановщика. Школьная практика требует работы тонкой, неторопливой, с глазу на глаз, с учетом индивидуальной психики. Новый стиль “тотального производства”, с одной стороны, обогащал театральную информацию, дарил явные преимущества будущим экспериментам. Но с другой — как тут быть с проникновением в “душу образа”? Искать логику поведения персонажа, мотивы и приспособления актерам придется самим. Для того чтобы разнообразить процесс общения с актерами, менять приемы психологического воздействия — весь режим готового театра, теснота задач прав не дают. Я бы сказал: “и сам характер режиссера”, но это было бы ложью. И в училище им. Щукина, и в Театре им. Вахтангова, и в очень, правда, редких случаях в своем коллективе на Таганке Любимов доказывал обратное...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Смехов В. Таганка. Записки на кулисах // Театр моей памяти. М.: Вагриус, 2001. С. 115.

Словно отвечая актеру, Ю. П. Любимов говорил: «Мне тяжело видеть, как спекулятивное самовыдвижение режиссерской методологии иссушает инициативу актера, парализует его, делает вялым, неуверенным и неубедительным. Формы работы с актером должны зависеть, естественно, от его индивидуальности. С одними действие надо анализировать всем вместе, для других — рассказать об эпохе и авторе, третьим просто показать. Я показываю много. И знаю, что в театральные училища этот метод отвергается. Но думаю, что нужно отвергать не показывание, а принуждение. Показывание, если оно умело и тактично, может развязать фантазию актера. Но только тогда, когда режиссер показывает, он, прежде всего, должен быть убежден в своей правоте.

Актер должен иметь вкус к самостоятельной работе. Хотя режиссер и активен, нельзя отнимать у актера обязанность активно и осмысленно участвовать в творческом процессе. Разумеется, всегда нужно помнить об общем замысле и о месте каждого отдельного компонента в органическом единстве будущего сценического произведения. С актером могут уточняться некоторые частности замысла, выясняться отдельные моменты. Но я бы никогда не согласился пытаться навязывать ему свое видение спектакля. Театр — коллективное искусство. Наивно думать, что в процессе работы права режиссера и актера равны. Это различные профессии. Режиссер придумывает, сочиняет. А актер исполняет. В этом нет ничего унижительного. Уланова тоже была исполнительницей. Балетмейстер сочинял для нее каждое движение. Но она умела наполнить данное ей извне движение своим, доступным только ей смыслом с неповторимым обаянием»<sup>1</sup>.

Интересно сравнить эти размышления Ю. П. Любимова со словами другого режиссера — А. А. Эфроса: «Режиссер, даже очень хороший, чаще всего намечает лишь общее направление. Он говорит: “Вот это А, а потом будет Б”. Дальше начинается область актерского чувства. Впрочем, один так и остается в пределах рисунка. Другие же как бы ощущают пространство между заданными точками — и заполняют его»<sup>2</sup>.

О симбиозе режиссерского замысла и актерской игры на Таганке говорил другой режиссер, Лев Додин: «Действие должно рождаться в актере! В спектакле “Мастер и Маргарита” героиня раскачивается на маятнике. Масштаб полета, его грандиозность определил художник, но ведь желание полета, его рождение — это забота артиста! Если его нет, заразительность, эмоциональность действия уменьшается во много раз. Вместо живого процесса остается лишь блистательно найденный знак. В спектакле “А зори здесь тихие...” эпизод “бани” жил за счет простейшего постановочного хода и прекрасной игры

---

<sup>1</sup> Любимов Ю. Алгебра гармонии // Театр. 1974. № 9. С. 58.

<sup>2</sup> Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М.: Панас, 1993. С. 160.



актеров. Это был не оживленный трюк, а акт высочайшего искусства. Нельзя же сказать, что художник [Д. Л. Боровский] сыграл за актера»<sup>1</sup>.

Примеры сотрудничества режиссера и актеров можно увидеть и в записях репетиций «Бориса Годунова». Вот Любимов обсуждает с актерами замечания членов Художественного совета театра:

**«Ю. П.** В польской сцене Щедрина<sup>2</sup> шокировала музыка. Может, тут не напевать полонез, а под дудочку работать?»<sup>3</sup>

**Актер З.** Тут же актерский ход. <...> Самозванца, который, конечно, никакой не поляк, а только пыжится полонез изображать.

**Ю. П.** Ну ладно, оставим как есть. Не согласимся с Щедриным. Но я все же еще подумаю»<sup>4</sup>.

Успех спектакля во многом предопределило движение актеров навстречу режиссерскому замыслу. Об этом размышляет квалифицированный зритель – А. Г. Файнштейн:

«Не ловкостью и не азартом добивается удачи золотухинский Отрепьев: в сценах оболъщения и привлечения союзников он чаще скучен, словно исполняя надоевший ритуал... Залог будущей победы – ...способность ничего не замечать, кроме замаячившей власти. При виде ее символа у Отрепьева-Золотухина лицо становится бессмысленно яростным, и он кидается к царскому жезлу, как зверь к добыче. <...>

...он здесь вообще кажется чужим, этот Пимен И. Бортника с его бумагами... и безусловной верой в высшие законы. Торжественность, с какой Пимен их провозглашает, порой даже смешна, но смертельным риском веет от простоты и решительности, с которой назовет он убийцей того, кого положено только восхвалять. <...>

А героиня... А. Демидова наделяет свою Марину такими вульгарными поведенческими, таким скандально-базарным тоном, что подобный идеал сошел бы как раз для всеобщего крушения и мрака. И пыл в сцене фонтана проявляется вполне пещерно. <...> ...как бы то ни было, но по смыслу-то происходит самый циничный торг, – хочешь наслаждения, плати царством. Если Лжедмитрий идет напролом, не желая ни с чем считаться (а разве у Пушкина он отличается нравственной разборчивостью?)...

---

<sup>1</sup> Додин Л. Театральное действо сегодня. Интервью взяла О. Савицкая // Творчество. 1979. № 9. С. 8.

<sup>2</sup> Речь идет о композиторе Родионе Константиновиче Щедрине.

<sup>3</sup> Речь идет о сцене «Замок воеводы Мнишка в Санборе»; танцуют полонез – Самозванец с Мариной Мнишек в первой паре. Исполнители роли Самозванца в этой сцене, как правило, показывали его как светского льва. Иначе играл Самозванца В. Золотухин.

<sup>4</sup> Стенограмма репетиции «Бориса Годунова». 29 декабря 1982 г.

Но главное... классически стройное хрестоматийное произведение способно обжечь абсолютной близостью, которую не смягчает ни временное расстояние, ни какая бы то ни было аллегоричность. <...>

Когда в корчму на литовской границе явятся гонцы с указом, хозяйка (Т. Лукьянова) не шархнется и не схватится за голову, а, едва попытавшись сделать какое-то судорожное движение, тут же станет по стойке “смирно” и продемонстрирует свою лояльность одним выразительным жестом, который можно перевести буквально: все тут! <...>

И для зрителя так и не окажется возможности отдохнуть на чем-то веселом даже в этой сцене, в корчме. Ну не комические это монахи. Как-то заискивающе подхихикивающий и все время ежащийся Мисаил (Р. Джабраилов) с печальными, даже жалобными глазами имеет все основания бояться, прятаться. В том числе и от своего свирепо и совсем нерадостно веселящегося приятеля: Варлаам Ф. Антипова не гуляет, а буйствует. (В спокойные же минуты у него такое осмысленно-мрачное лицо, что это говорит уже не столько о нем, сколько об окружающей жизни.)

И если мы все же смеемся, когда в шинок являются шатающиеся “официальные лица”, в унисон говорящие один и тот же текст (разве не одно и то же примерно раздавалось из подобных уст много лет?), то это невеселый смех. Что-то очень знакомое все это напоминает, смешно... вторжение в классическое произведение таких знакомых деталей: тут и хранители устоев, не хранящие собственного достоинства, и по-прежнему условное, но вполне красноречивое движение в сторону граждан страны — сначала ногой, потом кулаком, — дающее понять, на каком языке власть с этими гражданами разговаривает...

Перехлест? У Пушкина расстриги-чернецы все-таки жизнелюбивы, да и вся сцена повеселеет? Возможно. Однако, насколько это смешно, мы знали и так, а вот насколько серьезна сложившаяся в такой комичной сценке ситуация, — это как-то пропускали... не только многие читатели, но и многие постановщики.

И вот парадокс: в результате... прямого обращения к смыслу все приобретает дополнительный оттенок, второе значение. Самая характерная в этом смысле фигура спектакля — Шуйский Ю. Беляева. Вопреки уже укоренившейся традиции изображать этого героя иронично-значительным, он всю актерствует, явно переигрывая при этом. Он не иронизирует по поводу “вчерашнего раба” на троне, — нет, он бурно гневается, с рычанием, с воздеванием рук и интонациями оратора (зато бездна сарказма, когда Воротынский-Ю. Смирнов заикнется о совести Бориса). <...> А как Шуйский-Беляев ужасается преступности Годунова!.. И, между прочим, правильно делает: ему не на нас, а на простодушного, принимающего все всерьез Воротынского надо произвести впечатление, — какие тут намеки! <...>

А с каким артистическим смаком он опрокинет — напоказ, для гостей — чарку во здравие государя! А как проникновенно, на сей раз без малейшего

пережима... звучит у Шуйского: “Перед тобой дерзну ли я лукавить?” Это уже искусство...

Настроения и мысли (тем более их движение) скрыты идеально: ни одно проявление чувств нельзя с уверенностью принимать всерьез: ни гнев, ни изумление, ни страх. Что, кстати, сообщает новый оттенок сцене разговора Шуйского с Борисом о Самозванце: на первый план выходит связанность общим нечистым делом, — это действует вернее угроз...

<...> И Борис Н. Губенко не вызывает сомнений, — этот человек, безусловно, добился трона, что называется, своими руками. Он не шествует, а крепко ступает по земле, не смотрит, а исподтишка присматривается — никакой меланхолической расслабленности! <...> И как бы губенковский герой потом ни мучился о свершенном злодеянии, один слух о реальной опасности заставит его мигом вцепиться вестнику в горло, вытряхивая истину о правах соперника на власть. Когда же юродивый (С. Савченко) со смехом — таким радостным, что уж совсем жутко, — тоненько выкрикнет Борису свои бьющие наповал слова, скипетр, зажатый в руке государя, в ту же секунду взвоет над головой блаженного Николки... Неважно, реальный это жест, или нам, по правилам спектакля, показали мысль героя, его внутренний импульс: в любом случае ясно, что для этого человека власть значит, по крайней мере, не меньше, чем совесть. И решать вопросы силой ему не привыкать.<...>

Царь Борис в режиссерской трактовке Любимова и актерском решении Губенко оправдывает свое важнейшее место в трагедии не высокоморальным покаянием (его, как уже сказано, хватает до первой угрозы свержения), но тем, что пытается **осмыслить**<sup>1</sup> содеянное. <...> Он **спрашивает**. <...> ...одной интонацией берется барьер знаменитого монолога “Достиг я высшей власти...”, еще ни у кого, кажется, не звучавшего в должной мере естественно, нечтечки. Рушится перегородка между нами и смыслом затверженных слов, потому что слова эти **не сами собой разумеются**. <...> И вот почему именно Годунову дан в спектакле тот самый грустно-насмешливый мотив как способность оценить происходящее: **больше некому**.

Некому! Вопросы, раздумья, горестные открытия, которыми в таганской постановке наполнилась жизнь не прирожденного царя, делают резко ощутимыми **отсутствие вопросов у других**.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее выделения сделаны автором письма.

# Глава четвертая

## Театр и цензура

### Цензурная «практика»

Работа Главлита исключительно трудна. Приходится все время ходить по лезвию бритвы — не допускать того, что мешало бы советскому и партийному строительству. Лучше что-либо сомнительное задержать, чем непредвиденно допустить какой-либо прорыв со стороны враждебной стихии.

*Из материалов для доклада П. И. Лебедева-Полянского<sup>1</sup>  
о Главлите для Политбюро<sup>2</sup>*

Произведения, которые могли бы выразить назревшую народную мысль... — запрещаются либо уродуются цензурой по соображениям мелочным, эгоистическим, а для народной жизни недалеким.

*А. Солженицын<sup>3</sup>*

С первых дней своего существования советское государство проявляло к театру пристальное внимание. Ведь этот вид искусства был доступен даже неграмотной части населения. Кроме того, как мы увидим позднее, власти боя-

---

<sup>1</sup> Павел Иванович Лебедев-Полянский (Лебедев) (1881–1948) — историк литературы, профессор МГУ и Коммунистической академии (начало 1920-х годов); начальник Главлита практически с первых дней его существования.

<sup>2</sup> Цитируется по кн.: Цензура в Советском Союзе 1917–1991. Документы / Сост. А. В. Блюм; Коммент. В. Г. Воловников. М.: РОССПЭН. 2004. С. 99.

<sup>3</sup> Солженицын А. И. Письмо к IV Всесоюзному съезду Союза советских писателей. 16 мая 1967 года // Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР / Сост. М. Ш. Барбакадзе. М., 2005. Т. 2.



У дома культуры совхоза. Кустанайская область. 1979 г.  
Фото В. Давыдова, С. Майстермана (Фотохроника ТАСС)

лись той особенной силы эмоционального воздействия, которую обретал литературный текст, попадая на сцену. Поэтому уже опубликованные, а значит, прошедшие цензуру произведения зачастую не разрешались к постановке.

Сразу же после революции театральное искусство попало под жесткий контроль различных отделов и ведомств, а в 1922 году функции театральной цензуры были переданы в Главное управление по делам литературы и издательств – Главлит. Затем постановлением от 9 февраля 1923 года при Главлите был создан Главный комитет по контролю за репертуаром (Главрепертком или ГРК). Некоторое представление о его деятельности дает документ, содержащий инструкцию для будущих «театральных цензоров»:

«2 сентября 1923 г.

Ни одно произведение не может быть допущено к публичному исполнению или демонстрированию без разрешения Главного комитета по контролю за репертуаром при Главлите или соответствующих местных органов (обллитов и гублитов).

Для обеспечения возможности осуществления контроля над исполнением произведения все зрелищные предприятия отводят по одному постоянному месту, не далее 4-го ряда, для органов Главного комитета и отдела Политконтроля ГПУ, предоставляя при этом бесплатную вешалку и программы.

Публичное исполнение и демонстрирование произведения без надлежащего разрешения, ...наказывается по ст. 224 Уголовного кодекса РСФСР.

Наркомюст — Курский

Замнаркомпрос — Яковлева

Замнаркома внудел — Белобородов»<sup>1</sup>

В обязанности Главреперткома входил не только тотальный контроль над репертуаром различных театров, но и создание общих списков разрешенных и неразрешенных произведений для показа на советской сцене. Так, в 1928 году была опубликована градация театрального репертуара по четырем типам (литерам):

«Литера А. — драматическое произведение, по своей идеологической установке для нас наиболее приемлемое, обладающее значительными формальными достоинствами и поэтому рекомендуемое ГРК к повсеместной постановке.

Литера Б. — произведение, вполне идеологически приемлемое.

Литера В. — произведение идеологически не выдержанное, но не настолько, чтобы его запрещать. Для местных органов контроля литера В. является своего рода сигналом о внимательном и осторожном подходе к этой пьесе. Она только терпима и поэтому постановка ее на сцене возможна только в тех случаях, когда социальная приемлемость пьесы будет усилена, но не снижена по сравнению с ее текстом. В связи с этим органы контроля обязаны требовать предварительного ознакомления с режиссерским планом постановки и специального показа первого спектакля.

Литера Г. — произведения идеологически выдержанные, но примитивные, а посему постановку их надо приурочивать к различным революционным датам, причем разрешать в основном в рабочих районах»<sup>2</sup>.

В 1933 году театральная цензура была выделена из Главлита и получила самостоятельность: на смену Главреперткому пришло Управление по контролю за зрелищами и репертуаром (иначе ГУРК).

Теперь перенесемся во время, более близкое к интересующему нас периоду. В 1964 году, когда возник Театр на Таганке, ни ГРК, ни ГУРКа уже не существовало. За 11 лет до этого, в 1953-м — функции театральной цензуры были переданы Министерству культуры СССР. Упразднение отдельного органа, осуществлявшего театральную цензуру, можно ошибочно принять за общее облегчение положения в эпоху «оттепели». Однако это не так. Как ни странно, но изменения вносились как раз для того, чтобы контроль над театральным репертуаром был усилен. Об этом свидетельствует следующий документ:

<sup>1</sup> Цитируется по кн.: Цензура в Советском Союзе 1917–1991. Документы / Сост. А. В. Блюм. Комментар. В. Г. Воловников. М.: РОССПЭН. 2004. С. 39–40.

<sup>2</sup> Там же. С. 137.

**Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС секретарю ЦК КПСС  
об «ослаблении идеологического контроля за содержанием  
и качеством исполнения репертуара в концертно-зрелищных  
учреждениях страны».**

**19 мая 1953 г.**

Секретарю ЦК КПСС  
тов. Пospelову П. Н.

...Истекшие полтора года показали, что произведенная реорганизация системы наблюдения за состоянием репертуара концертной эстрады и театральной сцены не оправдала себя. Идеино-политический и художественный контроль за исполнительской деятельностью и репертуаром многочисленных чтецов, актеров, музыкантов, оркестров, концертных бригад, областных и районных театров значительно ухудшился. <...>

Например, в клубах Свердловска и других городов многократно в 1952 г. исполнялись ранее запрещенные Главреперткомом эстрадные скетчи Лёвшина<sup>1</sup>, песни репрессированного композитора Хайта<sup>2</sup> и других авторов; в центральной гостинице города Львова, на катках города Таллина систематически исполнялись взятые из частных источников американские граммофонные записи; в нескольких санаториях системы Министерства здравоохранения массовики-баянисты исполняли и разучивали упадочные песни белоэмигранта Лещенко<sup>3</sup>. <...>

Считали бы целесообразным поручить Министерству культуры СССР изучить вопрос об улучшении наблюдения и контроля за культурно-зрелищными организациями и ...разработать предложения по организации репертуарного контроля и представить их в ЦК КПСС для рассмотрения.

Просим Вашего решения.

А. Румянцев  
П. Тарасов  
Б. Ярустовский<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> В. А. Лёвшин (Манасевич) (1904–1984) – ученый-математик, профессор; кроме того, автор одноактных пьес для артистов эстрады и сценок для цирковых клоунов, остроумных стихов к карикатурам и плакатам, популярных детских книг по математике, которые писал в соавторстве со своей женой Э. Б. Александровой.

<sup>2</sup> Ю. А. Хайт (1897–1966) – советский композитор, автор «Авиамарша» («Все выше, и выше, и выше...»), объявленного в 1933 г. официальным маршем Военно-воздушных сил СССР. С этим маршем была связана трагическая история, круто изменившая жизнь композитора: мелодия марша была использована в Германии для «боевой песни» штурмовых отрядов Гитлера (СА) – «Das Berliner Jungarbeiterlied». В связи с этим в 1950 г. Хайт был арестован, а его произведения запрещены к исполнению. Позднее реабилитирован.

<sup>3</sup> П. К. Лещенко (1898–1954) – российский эстрадный певец. В 1918 г. эмигрировал в Румынию. Первая авторская пластинка на родине певца была выпущена только в 1988 г., к 90-летию со дня его рождения.

<sup>4</sup> Международный фонд «Демократия». Альманах «Россия. XX век. Документы». 2003. № 2. (<http://www.idf.ru/14/2.shtml>).

В разговоре о советской цензуре приходится опираться не на твердый закон, которого попросту не было, а на реально существовавшую практику. Поэтому восстановить точный порядок «прохождения» через цензуру различных произведений искусства, в том числе сценических, непросто. Тем не менее попробуем это сделать и посмотрим, какие коррективы вносила цензура в работу Театра на Таганке.

## Начало «большого пути»: репертуарная заявка

Театр Любимова, как и любой другой театр, был вынужден согласовывать свой репертуар с несколькими ведомствами культуры. Разрешение требовалось и на включение спектакля в репертуар, и на репетиции, и на показ его публике.

Сначала в Управление культуры посылали сценарий. Далее, в случае положительного решения, материалы отправлялись в Главлит. И это несмотря на то что, как правило, тексты, положенные в основу сценария, уже были напечатаны, а значит, они прошли обязательную цензуру, или, если использовать советский сленг, были «залитованы».

**«Ф. А. Абрамов.** До сих пор меня заверяли, что никаких претензий по тексту нет, да их и не может быть, уважаемые товарищи! Какие могут быть претензии по тексту, когда все эти повести были напечатаны по нескольку раз, когда они прошли строжайшую цензуру?...»<sup>1</sup>

Театр, правда, пытался протестовать против повторной отправки в Главлит ранее напечатанных произведений, а также против немотивированных задержек при получении разрешения на репетиции спектаклей. Об этом свидетельствует черновик письма, которое готовилось к отправке в Министерство культуры:

«Задержка более чем на два месяца тт. Воронковым<sup>2</sup> и Ивановым разрешения на работу над поэмой Евг. Евтушенко “Под кожей статуи Свободы”, после разрешения министра. Ненужная отправка в Главлит. По существующему положению стихотворные произведения, опубликованные в советской печати, повторному [прохождению через] ГЛАВЛИТ [не подлежат]»<sup>3</sup>.

К сценарию обычно прикладывали письмо с характеристикой будущего спектакля. Особенно важно было обосновать правомерность необычных за-

---

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Деревянные кони». 12 апреля 1974 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Константин Васильевич Воронков — заместитель министра культуры СССР.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 19. Л. 12.



думок театра, например, соединение в одном спектакле нескольких произведений. Описание будущей постановки по произведениям Н. В. Гоголя<sup>1</sup>, например, выглядело так:

«Начальнику Главного управления культуры  
исполкома Моссовета  
г. Покаржевскому

Уважаемый Борис Васильевич!

Убедительно просим Вас утвердить в репертуаре театра спектакль по произведениям Н. В. Гоголя под условным названием «Вечер Гоголя».

Театр, как известно, много и плодотворно работал над воплощением классики. На сцене нашего театра были поставлены и идут с успехом спектакли: «Мать» М. Горького, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Товарищ, верь...» по произведениям А. С. Пушкина, «Бенефис» по пьесам А. Н. Островского<sup>2</sup>.

Театр намерен и впредь работать над освоением классического наследия.

В спектакле «Вечер Гоголя» будут использованы отрывки из следующих произведений: «Ревизор» (финальная сцена), «Театральный разъезд после представления новой комедии», «Шинель», «Нос», «Невский проспект» (диалог сапожника и жестянщика)...»<sup>3</sup>.

Иногда запрос на разрешение постановки той или иной пьесы приходилось повторять много раз. Так было и со сценарием по произведениям Федора Абрамова:

«23.11.73.

Начальнику Главного управления культуры исполкома Моссовета  
Тов. Покаржевскому Б.В.

Уважаемый Борис Васильевич!

Направляем Вам три экземпляра пьесы Ф. А. Абрамова «Деревянные кони».

Убедительно просим Вас познакомиться с отредактированным автором вариантом пьесы и направить ее в ГЛАВЛИТ.

С уважением,

Директор театра Дулак Н. Л.»<sup>4</sup>

Позднее театр обратился к Покаржевскому уже с таким письмом:

<sup>1</sup> Спектакль по произведениям Н. В. Гоголя был поставлен в 1978 г. Задумывался как «Вечер Гоголя»; его окончательное название — «Ревизская сказка».

<sup>2</sup> «Бенефис». Актеры — А. Н. Островскому. Постановка Ю. Любимова. Режиссеры Б. Глаголин, А. Вилькин, В. Смехов. Художник Э. Стенберг. Композитор Н. Сидельников. Премьера состоялась 7 июля 1973 года.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 58.

<sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 55.

«Мы обращались к Вам в сентябре месяце с просьбой о включении в репертуар театра двух произведений известного советского писателя Ф. Абрамова “Деревянные кони”, “Пелагея”, однако ответа не получили. Обращаемся к Вам с убедительной просьбой включить в репертуарный план 1972—73 гг. “Деревянные кони” и “Пелагея” Ф. Абрамова»<sup>1</sup>.

Однако и эта бумага подействовала не сразу — в архивах мы находим и другие письма театра с просьбой разрешить репетиции этого спектакля. Но у чиновников были свои аргументы.

## Ответ на бланке

Следующее письмо, направленное уже из Управления в театр, показывает, как долог и мучителен мог быть путь пьесы к сцене:

«Главному режиссеру театра,  
заслуженному артисту РСФСР, лауреату Государственной премии СССР  
Тов. Любимову Ю. П.

Уважаемый Юрий Петрович!

Наши неоднократные встречи с Вами по поводу инсценировки произведений Ф. Абрамова “Деревянные кони” и “Пелагея” преследуют одну цель — сделать пьесу более приближенной к повести и рассказу.

Надо отметить, что представленный Вами второй вариант инсценировки свидетельствует о том, что Вы провели заметную работу по ее усовершенствованию.

Наша последняя встреча, состоявшаяся 18 декабря 1973 г., свелась в основном к обсуждению первой части инсценировки (“Деревянные кони”), так как Вы сообщили, что работа над второй частью (“Пелагея”) продолжается.

Принимая в основном инсценировку рассказа “Деревянные кони”, мы просили изъять из нее эпизод раскулачивания (стр. 16—17)<sup>2</sup>.

Партия и Советская власть, твердо проводя классовую политику в деревне и опираясь на поддержку масс, сломили сопротивление кулаков. К ним были применены чрезвычайные меры. Это материал для историко-революционной пьесы. Нельзя этот большой политический процесс, происходивший в стране в 1928—29 годах, отражать несколькими репликами..., говорящими к тому же о негативной стороне, о перегибах, допущенных в то время. <...>

В нашем письме к Вам от 22 октября 1973 г., мы привели многочисленные цитаты из повести Ф. Абрамова, которые показывают, что можно полнее рас-

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 24. Л. 3.

<sup>2</sup> Здесь и далее указываются страницы сценария.

крыть характер Пелагеи и показать новое, прогрессивное в жизни советской деревни. <...>

Все наши замечания и предложения исходили из доброго желания помочь Вам создать инсценировку, адекватную талантливым произведениям Ф. Абрамова.

Еще раз просим Вас учесть наши пожелания при заключительной работе над инсценировкой.

В. Виррен»<sup>1</sup>.

Мы видим, что чиновники не могли допустить, чтобы зритель увидел правду о советской деревне, да и жизни вообще. Особенно ярко это проявится позднее, во время обсуждения уже готового спектакля — начальник Управления В. Розов будет говорить, что застолья и пьянки создают «ненужную атмосферу для всего спектакля», что в монологе Пелагеи о хлебе появилась «грустинка» и неоправданно «прозвучала нотка трагедийная», что народ в спектакле слишком «бедно одетый». Н. И. Кропотова<sup>2</sup> будет призывать меньше показывать безобразных старух, которые, по ее мнению, «дают мрачноватый оттенок этой картине»<sup>3</sup>.

А пока на самом первом этапе борьбы за спектакль, к идеологическим и политическим «замечаниям» (читай: требованиям) — показать прогрессивное в советской деревне, изъять жестокие сцены раскулачивания и т. д. — прибавлялись и другие. Отчасти они были связаны с желанием увидеть на сцене нового идеального советского человека, живущего ради труда (а плата за труд — дело десятое), отчасти возражения сводились к обычной «вкусовой» правке, которую никак нельзя объяснить логически. И обратим внимание: все эти замечания высказывались еще до отправки сценария в Главлит:

«<Без даты>

Директору театра драмы и комедии т. Дупаку Н. Л.  
Главному режиссеру театра, заслуженному артисту РСФСР,  
лауреату Государственной премии СССР  
Тов. Любимову Ю. П.

Уважаемые товарищи!

Доброжелательно относясь к идее инсценировки прозаических произведений “Деревянные кони” и “Пелагея” Ф. Абрамова, мы в своих письмах на ваше имя, в беседах с вами и Ф. А. Абрамовым неоднократно ...говорили о том, что “высветить” жизнь Пелагеи может то новое в жизни колхоза, что увидела она

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 34. Л. 15.

<sup>2</sup> Нина Ивановна Кропотова — инспектор Министерства культуры РСФСР; театровед по образованию.

<sup>3</sup> Полностью стенограммы обсуждения спектакля «Деревянные кони» от 8 и 12 апреля 1974 г. см. в Приложении.

на электродойке, желание ее стать хоть дояркой, эта вечная жажда труда. Мы не раз обращали ваше внимание на те места повести, которые ...показывают качественно совершенно иной труд в колхозной деревне. <...>

К сожалению, наши замечания и пожелания, исходящие из того непреложного факта, что повесть Ф. Абрамова дает больше возможностей для воссоздания в инсценировке правды нашей жизни..., крайне недостаточно учтены вами (см. наши письма от 14 августа и 22 октября 1973 года). <...>

Рассмотрев последний вариант пьесы, считаем необходимым исключить из текста, до отправки пьесы в Главлит, следующие места:

“Со вторым мужем ей пришлось расстаться в сорок шестом году, когда она попала в заключение” ..., стр.5. В таком “нерасшифрованном” виде эта реплика ...вызовет недоумение, особенно у молодых зрителей.

“А смех, — сказал Хо Ши Мин, — тоже витамин!” стр. 8. “Острота” пошлая и неуместная! <...>

Фраза Хо Ши Мина «А смех — тоже витамин» пришла из анекдота. Его персонажами были коммунистический лидер Северного Вьетнама Хо Ши Мин, государственный деятель Бирмы У Ну, президент Индонезии Сукарно, генеральный секретарь ЦК Коммунистической партии Югославии Иосип Броз Тито, премьер-министр Индии Джавахарлал Неру, председатель Государственного совета КНР Чжоу Эньлай и, наконец, руководитель советского государства Н. С. Хрущев. Один из вариантов этого анекдота звучал так:

- Россия вся пропита, — сказал Иосип Броз Тито.
- Но в водке есть витамин, — сказал Хо Ши Мин.
- Да ну? — удивился У Ну.
- Шикарно! — сказал президент Сукарно.
- Она хороша для аппетита, — вставил Иосип Броз Тито.
- Но ее надо пить в меру, — заметил Джавахарлал Неру.
- А мы ее пьем досыта, — возразил Хрущев Никита.
- Тогда поскорей наливай, — закончил Чжоу Эньлай.

3. Уточнить реплику Пелагеи: “Вот и сказал! Начали было за детей, а теперь незнамо и за что”. В данном контексте она неправомерна. Вряд ли Пелагея понимает, что значит тост “За молодость нашей планеты!”.

В сценарии спектакля разговор за столом между Пелагеей, Петром Ивановичем и Афонькой выглядел так:

«**Петр Иванович.** Давайте, дорогие гости, за наших детей. <...>

**Афонька** (*заорал*). Отставить! (*Встал*) За нашу советскую молодежь! <...> За всемирный форум молодежи! За молодость нашей планеты!

**Пелагея.** Вот и сказал! Начали было за детей, а теперь незнамо за что».

<...> Вызывает возражение монолог Пелагеи...: "... кто сказал ему хоть раз спасибо? Правление?" "...да и как можно было во что-то ставить работу, за которую ничего не платили?" На сцене не дашь хронологический комментарий, но без пояснения, вырванная из исторического контекста, эта реплика вызывает недоумение и возражение<sup>1</sup>.

Полностью монолог Пелагеи должен был звучать так: «Безотказно, как лошадь, как машина, работал Павел в колхозе. И заболел он тоже на колхозной работе. С молотилки домой на санях привезли. А кто ценил его работу при жизни? Кто сказал ему хоть раз спасибо? Правление? Я, жена? Нет, надо правду говорить; ни во что я не ставила работу мужа. Да и как можно было во что-то ставить работу, за которую годами ничего не платили?»

В своем письме от 22.10.73 г. мы в качестве примера приводили из повести "Пелагея" текст: "Больше всех праздников любила она Октябрьскую". Очень хорошо характеризует Пелагею эта строка! У вас же на стр.28 пьесы, ...после слов Пелагеи: "Почему грязно, когда на этой грязи вся жизнь стоит?" Сразу в скобках идет ремарка: "Включает радио. Октябрьский праздник на Красной площади". Странно "претворили" вы наш совет!

Совершенно неприемлемы заключительные строки из монолога Альки. После слов о работе дояркой, об ордене и "звездочке" кощунственно, издевательски звучат ее пошлые слова: "А может, в стюардессы подамся на международные линии. Языка не знаю... Мужики во всем мире только один язык и понимают — тот, на котором глазом работают да задом вертят. А этим языком владею — будь спок". <...> Этим ли следует заканчивать спектакль "Пелагея"?!

Без внесения вами поправок в текст не считаем возможным направить пьесу в Главлит. <...>

С уважением,

начальник Управления театров,  
музыкальных организаций и концертной работы

В. Розов»<sup>2</sup>.

Как мы видим, в случае со спектаклем по произведениям Федора Абрамова театр получал из Управления вполне четко сформулированные замечания (другое дело, каковы были эти замечания). И так происходило довольно часто. Как правило, при отрицательном ответе цензор показывал, что с текстом пьесы он ознакомился (приводил конкретные примеры, указывал номера стра-

<sup>1</sup> До 1966 г. в советских колхозах применялась система оплаты труда, рассчитанная по трудодням (трудодень — мера затраченного труда за единицу времени). В большинстве хозяйств с колхозниками расплачивались натуральными продуктами, а не живыми деньгами.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 34. Л. 13.

ниц и т. д.) и довольно подробно объяснял, почему данный материал не подходит для перенесения на сцену.

Таков и отзыв цензора Н. Садкового, запретившего постановку спектакля по пьесе М. Мамонтова «Частный случай»<sup>1</sup> (июль 1973 г.):

**«ГЛАВНОМУ РЕЖИССЕРУ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА  
ДРАМЫ и КОМЕДИИ**

**Заслуженному артисту РСФСР**

**Тов. ЛЮБИМОВУ Ю. П.**

**Уважаемый Юрий Петрович!**

В дополнение к высказанным Вам в Главном управлении культуры замечаниям по пьесе М. Мамонтова «Несчастный случай»<sup>2</sup> считаем необходимым еще раз отметить, что это произведение с острым драматическим конфликтом свидетельствует о несомненной талантливости автора, который не боится, а как бы стремится к обнаженному показу человеческой сущности в самые критические минуты.

С нелепой и трагической гибели двух людей начинается пьеса. Случайной и нелепой гибелью главного героя Вилеева и смертельным ранением хорошего смелого парня Белякова она и заканчивается. В пьесе дана широкая, многоохватная картина трудовых будней на крупном руднике и обогатительном комбинате. Но почему же тогда в пьесе, где идет речь о людях большого и нужного стране дела, происходят эти несчастные случаи, эти смерти, которые, наверное, можно было бы предотвратить? Да в том-то и дело, что вся пьеса М. Мамонтова — горький, полный затаенного гнева рассказ о чудовищной неразберихе, преступной халатности, коррупции, круговой поруке, невежестве, царящих на всех ступенях руководства рудником и комбинатом, о том полном развале производственного процесса, при котором единственным спасением может явиться стихийное бедствие — затопление селевым потоком рудника, которое и наступает в финале! И, как его следствие, — прекращение всех работ. Только потом, выиграв время на устранении последствий затопления, после наладки подъездных путей к руднику, возможно возобновление работ на более высоком техническом уровне. Но, оказывается, этому трезвому предложению Вилеева о технической реконструкции, целесообразность которого умом понимает директор рудника, но с которым, тем не менее, не считает возможным согласиться, так и не суждено осуществиться.

Автор не случайно назвал свою пьесу «Частный случай»; подчеркивая, что все, происходящее на руднике, явления частного порядка, он тем самым стремится заранее оградить себя от упреков в обобщении, типизации мрачных сторон жизни. Но как бы ни была названа пьеса, ее сущность от этого не ме-

---

<sup>1</sup> Спектакль так и не был поставлен.

<sup>2</sup> В документе пьеса названа по-разному: «Частный случай» и «Несчастный случай».

няется, сущность-то и заключается в том, что условия жизни и работы людей на руднике невыносимы (см. стр. 18 — 19, 27, 37, 55, 100, 101 и т. д.).

Чем талантливее написан диалог, чем ярче говорится обо всем происходящем, тем более мрачная вырисовывается картина какого-то поистине беспросветного, страшного, уродливого мира, выдаваемого за нашу советскую действительность.

Односторонне, а потому в каком-то искаженном свете видит автор пьесы события и героев своего произведения. Чего, например, стоят такие слова Вилеева, обращенные к рабочим путейцам, как “сегодня ночью мысленно я всю русскую историю перелистал. И на каждой странице я видел ваши согбенные спины и все утяжеляющийся молот в ваших руках. И думал: где вы, вы-то набираетесь сил на все это?!”

Ставить пьесу “Частный случай” в настоящем варианте нельзя. Вольно или невольно, но автор исказил нашу действительность.

Заместитель начальника  
Управления театров, музыкальных  
организаций и концертной работы

Н. Садковой»<sup>1</sup>.

Конечно, этот отзыв выглядит и идеологически заданным, и конъюнктурным, и все же ему не откажешь в обстоятельности и даже эмоциональности.

Однако столь добросовестны цензоры были далеко не всегда. В том же 1973 году совершенно иначе разворачивалась история со спектаклем «Товарищ, верь!..». В архиве театра находим следующее письмо:

«НАЧАЛЬНИКУ ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ  
КУЛЬТУРЫ ИСПОЛКОМА МОССОВЕТА

Тов. Покаржевскому Б.В.

Уважаемый Борис Васильевич!

Направляем Вам перепечатанный заново текст 2-й части пьесы “Товарищ, верь!..”, так как в текст пьесы, согласно замечаниям Управления театров Министерства культуры РСФСР, вставлены отрывки из “Истории села Горюхина” для более точного звучания темы крепостного права, крепостной России (об этой работе мы ставили Вас в известность в письме от 13.11.72 г. № 344) и стихотворения “Мирская власть”, “Странник”, “Воспоминания” для более полного раскрытия образа гениального поэта.

В письме Управления театров Министерства культуры РСФСР за подписью тов. Юрьева В. Н. (от 18 января 1973 г. за № 08-16), полученном нами из Главка 29.01.73 г., кроме общих фраз, не содержится конкретных замечаний по пьесе.

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 40.

Тов. Шкодин М. С. в препроводительном письме тоже не поставил театр в известность об имеющихся у него и у тов. Юрьева В.Н. замечаниях, хотя, судя по письму тов. Юрьева В.Н., эти замечания были высказаны вышеупомянутыми товарищами на совещании в Управлении театров Министерства культуры РСФСР, на которое не были приглашены ни авторы пьесы, ни представители театра.

С уважением,

Директор театра Дупак Н. Л.  
Главный режиссер театра Любимов Ю. П.».

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Они и на «Пушкина» нашего нападали. Требовали, чтоб мы вставили то, другое и, в том числе, — «Клеветникам России». А я им и говорил: «Как же можно это вставить? За это Пушкина Белинский ругал. Это же «наш» человек. Да и потом, вставим, а на словах «кичливый лях» польский посол выйдет из зала.

## **Если идея спектакля «спускалась сверху»**

До сих пор мы говорили о тех случаях, когда театр сам выбирал произведения для постановки. Однако иногда репертуар «диктовался» театру сверху<sup>1</sup>. В результате в 1969 году в афише Таганки появился спектакль «Мать» (по М. Горькому)<sup>2</sup>, а в 1970 году — инсценировка по роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Однако постановка «по заказу» не гарантировала отсутствия проблем при прохождении через цензуру. Сложности у театра были и с тем и с другим спектаклем.

Перед нами тезисы письма руководителей театра в Управление культуры. Они показывают, что препятствия начались еще до просмотра спектакля «Что делать?» государственной комиссией:

#### **«Письмо в Министерство культуры РСФСР (Черновик)<sup>3</sup>:**

*Поведение Управления театров Министерства в отношении спектакля «Что делать?», проволочки и препятствия к просмотру спектакля. Отправка в Главлит, хотя знали, что инсценировки классического произведения не подлежат Главлиту. Отправка в Институт марксизма-ленинизма текста,*

<sup>1</sup> Так было, например, со спектаклем «А зори здесь тихие...», когда театру рекомендовали «осветить» военную тему.

<sup>2</sup> К ленинскому юбилею театр должен был подготовить спектакль на соответствующую тему. Тогда началась работа над сценарием «На все вопросы отвечает Ленин», но потом Ю. П. Любимов решил ограничиться спектаклем «Мать».

<sup>3</sup> Архив Театра на Таганке.



*хотя этот текст не подлежал проверке Институтом марксизма-ленинизма. Искусственная затяжка с отправкой материала и т. д.»<sup>1</sup>.*

О постановке спектакля «Что делать?» Ю. П. Любимов вспоминает: «И опять был скандал — они мне все цитаты вымарали. Они ведь очень часто правили и Маркса, и Ленина — говорили: “Сейчас не надо нам эту цитату” ...этот спектакль с трудом вышел в свет — они его закрывали непрерывно»<sup>2</sup>.

Черновик еще одного письма, на этот раз в Главное управление культуры, показывает, что у театра были сложности и с репетициями спектакля «Мать»:

#### **«Письмо в Главное управление культуры (Черновик)**

*Приказ, запрещающий репетировать спектакль “Мать”.*

*Приказ, запрещающий репетировать спектакль “Что делать?” до особого распоряжения.*

*Запретили репетировать “Хроники” Шекспира.*

*Без ответа оставили просьбу театра о включении в репертуар повестей Ф. Абрамова “Пелагея” и “Алька”, пьесы английского драматурга Роберта Болта “Человек для любой поры”, романа Роберта Крайтона “Тайна Санта Виттории”.*

*Без ответа оставлена просьба театра о включении в план театра работы над романом М. Булгакова “Мастер и Маргарита”.*

*Бестактные выступления на страницах печати т. Покаржевского в адрес театра (журнал “Театральная жизнь”, газета “Вечерняя Москва”). Театр был лишен гастролей»<sup>3</sup>.*

Проблемы со спектаклем «Мать» продолжились и далее. После показа этой работы чиновникам в театр пришел документ такого содержания:

#### **«ГЛАВНОМУ РЕЖИССЕРУ МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ И КОМЕДИИ**

**Заслуженному артисту РСФСР тов. ЛЮБИМОВУ Ю. П.**

Управление культуры исполкома Моссовета, рассмотрев предложение театра о включении в репертуар инсценировки романа “Мать” М. Горького, считает его весьма целесообразным.

Создание высокохудожественного спектакля на основе этого материала может обогатить репертуар театра важным революционным героико-романтическим сценическим представлением.

<sup>1</sup> Тройную «проверку» (в Главлите, Министерстве культуры и в Институте марксизма-ленинизма) должны были проходить спектакли на ленинскую тему. Такие же требования были предъявлены и к спектаклю «Что делать?». Как свидетельствует Л. П. Делюсин, у настаивающих на такой проверке была своя мотивировка: роман «Что делать?» — любимое произведение В. И. Ленина.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М.: Новости. 2001. С. 290.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 19. Л. 14.

Учитывая это, — просьба ознакомиться с нашими рекомендациями и пожеланиями, с целью использования их в своей дальнейшей доработке инсценировки театра.

**ПРИЛОЖЕНИЕ:** замечания по инсценировке “Мать”.

**НАЧАЛЬНИК УПРАВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ ИСПОЛКОМА МОССОВЕТА**

(Б. РОДИОНОВ)»<sup>1</sup>.

Среди «рекомендаций и пожеланий», приложенных к этому документу, были, например, такие:

«В инсценировке Павел нарисован несколько эскизно: недостаточно психологически раскрыт. Он дан сразу сложившимся революционером. Мы не видим идейного пути, духовного роста от простого парня из рабочей слободки до участника, затем вожака рабочего движения, большевика. <...>

Совершенно исчезла тема рабочего интернационального братства. Нет надобности говорить, сколь она необходима и важна, особенно в наши дни. <...>

Следует сказать, что не все в достаточной ...мере использовано для раскрытия характера матери в пьесе. <...> ...не всегда видишь, как идеи партии входят в сознание этой забитой женщины, как они “выпрямляют” ее, освобождают от побитости и приниженности. <...>

Хотелось бы выявить и подчеркнуть в пьесе и спектакле (в размышлениях, репликах персонажей) утверждение о жизненной необходимости революционной партии для успешной борьбы трудового народа».

Затем следовали «Частные замечания»: «Текст размышлений автора над жизнью рабочей слободы произвольно передан...»; «Сцена столкновения Михаила Власова с сыном Павлом искажена...»; «Реплика Ниловны Павлу “Худешь ты все...” — неуместна...»; разговор Ниловны с Павлом и биография Сони «обеднены». И т. д. — всего 25 замечаний.

## «Педагогика» власти

После того как театр получал разрешение на постановку, начинались репетиции. Конечно, они тоже оставались под контролем. В процессе работы специально для чиновников устраивались прогоны спектаклей.

Об одном из посещений театра «высокими» гостями вспоминает писатель Борис Можаяев — это была репетиция спектакля «Живой»<sup>2</sup> по его повести:

«Вдруг в театре звонок: едет министр! Вошли Екатерина Алексеевна<sup>3</sup>, меховая доха у нее с плеча свисает, свита из 34 человек. Из зала выставили всех, чтобы и мышь не проскользнула.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Спектакль «Живой» был поставлен в 1968 г., вышел к зрителю только в 1989 г. (преьера состоялась 23 февраля). Подробнее об этом см. далее в этой главе.

<sup>3</sup> Екатерина Алексеевна Фурцева — с 1960 по 1974 г. министр культуры СССР.

Едва кончился первый акт, Фурцева крикнула:

— Автора — ко мне! Послушайте, дорогой мой, — говорит она, — с этой условностью надо кончать!

— Да что здесь условного?

— Все, все, все, все! Нагородил черт знает что. Режиссера — сюда! Режиссер, как вы посмели поставить такую антисоветчину? Куда смотрела дирекция?

— Дирекция — за.

— А партком?

— И партком — за.

— Так. Весь театр надо разгонять. В этом театре есть Советская власть?

— Есть, — ответил я, — только настоящая. А ту, что вы имеете в виду, мы высмеиваем...»<sup>1</sup>

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Сначала проверяющие приходили ко мне по пять человек, потом по двадцать, а потом и по сто. Они знали, что спектакль нужно снять, потому нужно его и поглядеть.

Когда работа над спектаклем подходила к концу, устраивался прогон специально для чиновников из Управления культуры (иногда к ним присоединялись представители Министерства культуры РСФСР и Министерства культуры СССР). Затем прямо в театре проходило обсуждение спектакля (например, в кабинете главного режиссера). Если спектакль не пропускали, а чаще это было именно так, далее следовало обсуждение уже на чужой территории — в Управлении культуры, где окончательно становилось ясно, пойдет спектакль или нет.

Понятно, что решение о выпуске или невыпуске спектакля принималось еще до начала такого обсуждения. И, тем не менее, существовало негласное правило, по которому вынесению «приговора» предшествовал долгий и мучительный разбор спектакля. Таким образом, сохранялась иллюзия свободной дискуссии, в продолжение которой театр был вынужден оправдываться и объяснять, что он имел в виду в той или иной сцене.

Можно назвать еще одну причину проведения этих длительных бесед. Советская цензура не просто запрещала, но и пыталась перевоспитывать. Такую возможность чиновники получали именно в процессе обсуждений спектакля.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Это было во времена, когда американцы высадились на Луну<sup>2</sup>. А в спектакль «Берегите ваши лица» Андрей [Вознесенский] все хотел вставить

---

<sup>1</sup> *Мартыненко Ольга.* «Живой» остается живым // Московские новости. 1989. 5 марта. Стенограмму этого разговора см. в Приложении.

<sup>2</sup> Официальной датой высадки американских космонавтов на Луну считается 20 июля 1969 г.

фразу «А луна канула» — это перевертыш. Меня обвинили, что я издеваюсь над нашими неудачами в космосе, написали донос в Политбюро. На спектакль пришел замминистра РСФСР Юрий Серафимович (фамилию сейчас не вспомню)<sup>1</sup>. Помню, сидят они в буфете, пьют чай. Андрей подвел меня, стал министру представлять. Тот мне говорит: «Это мы, которых вы все время ругаете». И дальше стал меня переубеждать, говорить, что я не прав. После спектакля предложил продолжить спор у него дома. Все этот Юрий Серафимович хотел меня убедить, что у меня неправильная платформа. Там мы уже не чай пили, а водку. Но кончилось тем, что его жена нас чуть не растаскивала. Тексты были — не скажу что матерные, но прямые<sup>2</sup>.

О бессмысленности такой тактики говорил после просмотра «Бориса Годунова»<sup>3</sup> Можаяев — обсуждение проходило в Управлении культуры 10 декабря 1982 г. Накануне в театре состоялось заседание Художественного совета, его члены высказывали замечания и предложения по существу. Когда на следующий день в Управлении стало понятно, что спектакль не выпускают, закономерно встал вопрос: зачем было устраивать вторичное обсуждение?

**«Борис Можаяев.** Я подробно говорил о спектакле на Художественном совете, повторяться не хочется. Но меня удивляет вот что. Неужели вы полагаете, что на подобном обсуждении можно перевоспитать режиссера, сложившегося художника, который отвечает буквально за все и вся, что у него есть. Если это обсуждение задается целью, походя, переделать вещь, я думаю, этой цели оно не достигнет. Другое дело, если ваше Управление считает, что спектакль не получился, спектакль вредный, спектакль идейно неправомерный. Тогда другой вопрос. Тогда вы собираетесь и совершенно определенно, четко излагаете свою точку зрения на этот спектакль. <...> Можно было бы в частном порядке пригласить режиссера и сказать ему: Юрий Петрович, считаете ли вы возможным сделать такие-то изменения? И он скажет: да, это я принимаю, а это я не принимаю».

Еще один участник обсуждения, приглашенный театром, В. Т. Логинов, также выразил свое возмущение характером беседы. Чтобы прекратить этот фарс, он поставил вопрос ребром, но ответа не получил:

**«Логинов В. Т.** На заседании Художественного совета я имел глупость сказать: нам предстоит пережить второе чудо; мы придем сюда, и здесь будет

---

<sup>1</sup> Речь идет о Ю. С. Мелентьеве.

<sup>2</sup> А. Вознесенский «Берегите ваши лица». Постановка Ю. П. Любимова. Художник Э. Стенберг. Музыкальное оформление В. Высоцкий, Б. Хмельницкий. Премьера состоялась 10 февраля 1970 г. Спектакль был показан три раза и запрещен.

<sup>3</sup> А. Пушкин «Борис Годунов». Народная постановка Ю. Любимова. Музыкальное оформление Д. Покровский. Премьера состоялась 12 июня 1988 г.

торжество по поводу появления этого спектакля. Я не могу понять характера нашего разговора — он превращается в светскую беседу. У вас такое мнение, у другого — другое мнение.

Есть два варианта. Первый вариант: спектакль принимается без всяких замечаний: “Разрешите вас поздравить”. Второй вариант: “Спектакль хороший, но есть вещи, которые не позволяют нам его принять”.

Мы можем говорить о Самозванце сколько угодно. Мне кажется, что политически он решен абсолютно точно. Вы знаете, что такое самозванец — интервенция. Здесь есть однозначное решение, и слава тебе, господи!<sup>1</sup> Мы можем светскую беседу вести бесконечно, вы можете написать статью, я могу ответить тоже статьей.

Давайте решим главный вопрос. <...>

**Ионова Л. П.**<sup>2</sup> А почему нам не сказать свое отношение к спектаклю? У нас всегда плодотворно проходят такие обсуждения.

**Логинов В. Т.** Принимается этот спектакль или не принимается?

**Ионова Л. П.** Начальник Управления скажет это в конце».

**Из стенограммы заседания Художественного совета от 7 декабря 1982 г.:**

«**Логинов В. Т.** Я репетиций спектакля не видел, но то, что я увидел сегодня, — это было чудом для меня, которого я ждал несколько лет. Я уверен, что завтра произойдет еще одно чудо. Впервые за все 10 лет я уверен, что Управление культуры Мосгорисполкома примет этот спектакль без замечаний.

*(Аплодисменты.)*

**Любимов Ю. П.** Я всегда любил оптимистов».

На этом же обсуждении историк литературы и театровед А. А. Аникст сказал:

«У нас существует неписанный закон, по которому человек, посвящающий свою жизнь творчеству, не имеет права выступить с этим творчеством перед народом и выйти на его суд. Да, на суд! Скажите, что это плохо, но дайте ему выйти на суд народа.

Что представляет собой сегодняшнее наше обсуждение? Мы пришли для того, чтобы узнать, может или не может театр показать этот спектакль. По-

---

<sup>1</sup> Одним из ключевых вопросов на этом обсуждении стал вопрос о трактовке образа Самозванца в исполнении Валерия Золотухина. Принимающие спектакль находили, что этот персонаж представлен не достаточно значительным, он выглядит слишком отрицательным. Возможно, подоплекой было то, что в Самозванце чиновники увидели намек на Ю. Андропова, только что занявшего пост Генсека. Кроме того, изображая Лжедмитрия, пришедшего к власти незаконным путем, вольнодумец Любимов мог иметь в виду и всю советскую власть. На всякий случай этот образ следовало «поднять».

<sup>2</sup> Л. П. Ионова — ведущий инспектор Управления театров Министерства культуры СССР.

моему, сама постановка вопроса является в корне ложной, неверной. Партия может руководить и руководит искусством, направляет. Для этого существуют общественное мнение, партийное мнение и критика. Но ни из одного выступления Ленина не явствует права вмешиваться в творчество художника; наоборот, Ленин говорит в своих работах о партийности в литературе<sup>1</sup> — как раз о необходимости чуткого отношения к художнику».

**«Ю. П. Любимов.** Вообще становится очень тяжело работать. Появились странные дела в театральном мире. Это и мои коллеги говорят... У меня много знакомых в разных областях. Позвонишь иной раз по телефону: “Как дела?” — “Слушай, ты можешь работать?”, — “Понимаешь, нельзя работать!” Эту фразу я все чаще и чаще слышу»<sup>2</sup>.

## Игра в одни ворота

«Ни одну постановку не допустили к зрителю без унижений коллектива, — вспоминает Вениамин Смехов. — “Доброго человека из Сезуана” уже на первых сдачах ругали за формализм, осквернение знамени Станиславского и Вахтангова. “Десять дней, которые потрясли мир” — за грубый вкус и субъективное передергивание исторических фактов, за отсутствие в концепции руководящей роли партии. “Павших и живых” запрещали, перекраивали, сокращали и — сократили. После многих переделок, благодаря общественному мнению и лично трем-четырем работникам международного отдела ЦК партии<sup>3</sup>, поэтический реквием погибшим интеллигентам вышел. Правда, исчезли из спектакля прекрасные стихи Ольги Берггольц, эпизод “Дело о победе Э. Казакевича”, сцена “Тёркин на том свете”... Вырезаны строки, заменены стихи, несколько страниц внесено по принуждению. <...>

### Реплика Ю. П. Любимова

Хотели затоптать у нас Вечный огонь в «Павших». Они говорили: «Зачем он вам? Погасите». А я ответил: «Попробуйте».

<sup>1</sup> Имеется в виду статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», которая была обязательной даже для школьного изучения.

<sup>2</sup> Стенограмма заседания расширенного Художественного совета Театра драмы и комедии на Таганке по обсуждению спектакля «Борис Годунов» А. С. Пушкина. 7 декабря 1982 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>3</sup> Постоянную помощь Ю. П. Любимову и Театру на Таганке (в том числе и с прохождением спектакля «Павшие и живые») оказывали многократно упоминаемые в этой книге Л. П. Делюсин, А. Е. Бовин, Н. В. Шишлин, Г. А. Арбатов; очень существенную помощь оказал референт Л. И. Брежнева Е. М. Самотейкин. Например, по цепочке Делюсин — Шишлин — Самотейкин письмо Ю. П. Любимова могло попасть на стол к Л. И. Брежневу.

На закрытом обсуждении “Послушайте!” я, сидя в качестве соавтора сценария, с изумлением обнаружил, что пересказы Любимова не гипербола, а бледный оттиск с того пыточного ритуала, которым Московское управление культуры награждает страстные поиски строителей нового театра. Кто знает, каким ухищрениям шефа мы должны быть благодарны, чтобы вдруг на заседании оказались “посторонние” лица – Виктор Шкловский или Лев Кассиль, Елизар Мальцев или Семен Кирсанов...»<sup>1</sup>

«Посторонние лица», как их назвал Смехов, на подобных обсуждениях действительно оказывались. Однако «посторонними» они были лишь формально, ведь для театра это были люди близкие и понятные, в отличие от чиновников, разговаривающих на совершенно особом языке.

Итак, помимо главного режиссера, на «приемке» могли присутствовать представители Художественного совета театра, а также актеры. Все вместе они пытались отстоять тот или иной сценический прием, текст, а то и всю постановку. Однако последнее слово всегда оставалось за чиновниками. И в этом смысле это была игра в одни ворота.

Случаи, когда театр сразу же получал разрешение показывать спектакль зрителю, были редки. Об одном из них вспоминает В. Смехов:

«В 1976 году Ю. Любимову (упрямцу!) в очередной раз запрещают играть “Живого” и ставить “Самоубийцу” Обратите внимание на сочетание названий. Ни о жизни, ни о смерти нельзя. И вдруг – спасибо стране чудес – власти дают согласие на “Мастера и Маргариту”!<sup>2</sup> Дают – с изысканно извращенной припиской: ставьте и играйте – но в порядке эксперимента, то есть без денег на декорации, музыку, костюмы и реквизит... Ставьте, а там посмотрим. Любимов даже не унизился до реакции. Разрешили!»<sup>3</sup>

Однако значительно чаще режиссеру и актерам указывали на необходимость изменения или изъятия той или иной сцены, фразы персонажа или трактовки его образа, которые казались идеологически неверными или не отвечали представлениям чиновников о социалистическом искусстве. «Приговор» выносился в конце обсуждения, и если спектакль отправлялся на доработку, то через некоторое время происходила еще одна сдача, а затем еще. И так вопрос о возможном выпуске спектакля мог оставаться «подвешенным» в течение месяцев или даже лет.

О системе «закрытых сдач» как общем принципе советского театра вспоминает критик Юлий Смелков:

<sup>1</sup> Смехов В. «Таганка». Записки на кулисах // Смехов В. Театр моей памяти. М.: Вагриус, 2001. С. 128–130.

<sup>2</sup> М. Булгаков «Мастер и Маргарита». Композиция В. Дьячина и Ю. Любимова. Постановка Ю. П. Любимова. Режиссер А. Вилькин. Художники М. Аникст, С. Бархин, Д. Боровский, Ю. Васильев, Э. Стенберг. Музыкальное оформление С. Прокофьев, Т. Альбинони, И. Штраус, Ю. Буцко. Премьера состоялась 6 апреля 1977 г.

<sup>3</sup> Смехов В. Театр моей памяти. М.: Вагриус, 2001. С. 394–395.



Заседание Художественного совета. На переднем плане — И. Делюсина, А. Шнитке



С. Параджанов на обсуждении спектакля «Владимир Высоцкий»



«В годы застоя главная беда в театре заключалась не в том, что запрещались спектакли, а в том, что они не выпускались. Запретить готовый спектакль — это был крайний случай (хотя имелись и такие). Вот воспрепятствовать театру начать работу над пьесой или погубить пьесу уже на определенном этапе этой работы — пожалуйста. Тогда и вошла в моду практика закрытых сдач, когда готовый спектакль принимался чиновниками без посторонних: только чиновники, актеры и волнующийся режиссер — вот сейчас ему скажут, где у него в спектакле крамола. И говорили...»<sup>1</sup>

## Всегда лучше перестраховаться

Стенограммы обсуждений спектаклей показывают, что довольно часто чиновники были изначально нацелены на то, чтобы найти крамолу и не пропустить спектакль. Во многом это делалось из перестраховки. Лучше показать свою бдительность, создать перед начальством видимость работы — за это никогда не накажут, зато и места не лишат.

### Реплика Ю. П. Любимова

С «Павшими и живыми» была такая история. Родионов уже был назначен первым замом министра. Уже на кабинете табличку повесили. А за «Павшие и живые» его сняли. И мне звонила секретарь горкома Шапошникова и говорила: «Вот вы какой. Как из-за вас люди страдают».

Атмосфера во время «дискуссий» с начальством была напряженной; и хотя право голоса получали и представлявшие театр, всегда ощущался перекосяк в пользу тех, кто защищал позицию официальных ведомств.

Подобную ситуацию довольно ярко характеризует фрагмент из стенограммы обсуждения спектакля «Послушайте!» (поэтическая композиция по стихам Маяковского), которое проходило 17 мая 1967 года. Тогда приглашенный театром Лев Кассиль, который хорошо знал творчество Маяковского и был знаком с поэтом лично, однозначно положительно отозвался о спектакле:

**«Лев Кассиль. ...Молодежь Москвы будет ломиться на этот спектакль. Спектакль очень нужный, полный настоящего революционного пафоса, возвращающий Маяковского на его место, которое он должен занимать в сердцах нашей молодежи».**

Однако эти слова не понравились председателю собрания Н. К. Сапетову<sup>2</sup>. Он, по-видимому, хотел услышать противоположную оценку спектакля и тут

---

<sup>1</sup> Сметков Ю. Решения частные и общие. Статья из газеты «Московский комсомолец» (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Николай Константинович Сапетов — работник Управления культуры исполкома Моссовета. В прошлом авиатор, Н. К. Сапетов стал профессиональным партийным работником. До ра-

же передал слово «своему» — М. С. Шкодину, в выступлении которого четко проявилась общая установка чиновников на критику спектакля:

**«Председатель.** ...мы... хотим сегодня выслушать все точки зрения, чтобы спектакль был еще лучше, еще более совершенным. А одни только эмоциональные высказывания не помогут спектаклю. Слово предоставляется М. С. Шкодину.

**М. С. Шкодин.** Естественно, мы не хотели бы сейчас останавливаться на достижениях, потому что мы собрались для того, чтобы в рабочей обстановке поговорить о тех недостатках или пожеланиях, которые возникают у каждого из нас...»

К своей задаче министерские чиновники относились крайне серьезно. Однако их замечания зачастую были следствием не идеологических претензий, а личного вкуса. Так происходило, например, во время вполне благоприятного для театра обсуждения спектакля «Обмен»<sup>1</sup>, результатом которого стал его выпуск. Участвовавший в разговоре В. П. Дёмин<sup>2</sup> совершенно не скрывал, что высказывает свою личную, субъективную точку зрения. Его суждения вызвали резкие возражения автора (Трифонова) и режиссера. Однако в ответ театру строго рекомендовали следовать этим якобы факультативным указаниям «сверху». Вот как это было:

**«В. П. Дёмин.** Я впервые присутствую при приемке спектакля в Театре драмы и комедии. <...> Меня очень расстроил Джабраилов. <...> Мне показалось непонятным, почему он из этой выгребной ямы выбирается на машинерии, как на пьедестал...

Поскольку мы в равной степени несем ответ за драматургический материал, который разрешен к исполнению, я думаю, и вам повнимательнее и более спокойно (я имею в виду театр) нужно отнестись к нашим предложениям, которые связаны с корректировкой текстов. <...> ...главным принципом должна быть заинтересованность в конечном результате этого дела; чтобы вы не понимали нас, что это вымарывается потому, что кому-то приглянулось или не приглянулось. Сейчас мы имеем дело с таким спектаклем, и это нормальный рабочий случай, когда в творческом содружестве управленческих органов и самого театра можно найти общую точку зрения, общую позицию и дать

---

боты в министерстве он был директором Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

<sup>1</sup> Ю. Трифонов «Обмен». Постановка Ю. Любимова. Режиссеры А. Вилькин, В. Соболев. Художник Д. Боровский. Премьера состоялась 20 апреля 1976 г.

<sup>2</sup> Вадим Петрович Дёмин — доктор искусствоведения, автор работ по театральной педагогике и режиссуре, затем ректор ГИТИСа. В момент обсуждения — начальник Управления театров Министерства культуры СССР.

возможность театру нормально и заинтересованно эксплуатировать такое произведение искусства, которое мы сегодня смотрели.

Я не оказываю давления на Главное управление культуры, поэтому представлено право — принимать или не принимать спектакль...»

В. Смехов вспоминал: «Спектакль по повести Юрия Трифонова испугал начальников. На обсуждении (“осуждении”) помню обвиняющий выкрик кого-то из подсадных тружеников Ждановского района: “Ваш спектакль насквозь пессимистичен! У вас получается, что в нашей стране не было героев!” И вдруг сорвался величаво-спокойный, вальяжный Трифонов:

— А ну-ка, назовите хотя бы одного героя 1937 года!!! (Мертвая тишина в ответ.)»<sup>1</sup>.

Но дальнейшее чтение этой стенограммы показывает, что «общую точку зрения» театру и чиновникам найти оказалось очень сложно.

**«Ю. В. Трифонов.** .... искусство — это дело субъективное и допускает толкования. <...> Как я понял, ...это ваше субъективное восприятие, Джабраилов и его сцена. Мне, например, эта сцена понравилась, как она сыграна Джабраиловым. Мне кажется, она очень острая...

**Ю. П. Любимов.** <...> Публика будет, безусловно, хохотать. <...> Сегодня зал был небольшой, мало народу, [публика] специфическая, как Райкин говорит. А когда это будет на зрителя, зритель заржет. <...>

Я просил бы не делать других сдач, коллектив привык к бесконечным сдачам, если мы добьемся, что не будет снова экзамена — это будет очень положительно воспринято.

**Председатель.** Юрий Петрович, я понимаю, гиперболы, это, наверное, очень важно для спектакля, но все время в зал обращается маклер и говорит: «У всех так, у всех так, а у вас? А у вас?» Он, в общем, утверждает это.

**С места:** Вопросом утверждает.

**Ю. П. Любимов.** Подумаем, но тут прием очень важен.

**В. П. Дёмин.** <...> Подумайте, Юрий Петрович.

**Ю. П. Любимов.** А может быть, будут думать те, кто задает вопросы!

**В. П. Дёмин.** Имейте в виду, здесь собрались люди, которые хотят, чтобы все было хорошо. Вопросы всегда бывают, но надо, чтобы их было меньше. <...>

Теперь организационно как решим, какие предложения заинтересованных министерств и ведомств?

**М. А. Светлакова**<sup>2</sup>. Выпустить.

<sup>1</sup> Смехов В. «Таганка». Записки на кулисах // Смехов В. Театр моей памяти. М.: Вагриус, 2001. С. 250.

<sup>2</sup> Маргарита Александровна Светлакова — работник Репертуарной коллегии Министерства культуры РСФСР, заслуженный работник культуры России; по образованию театровед.

**Председатель.** Сколько вам надо [для доработки спектакля]?

**Ю. П. Любимов.** Нельзя же прерывать жизнь, мы не можем устраивать перерыв в две недели.

**Председатель.** Майский репертуар уже идет весь, значит, надо раньше сыграть. Может быть, 20-го?

**Ю. П. Любимов.** Мы можем утром сыграть без афиш.

**Н. Л. Дупак.** Через два дня играем общественный просмотр для пап и мам утром<sup>1</sup>, и вы можете прийти посмотреть — как мы выполнили все замечания и обменяться мнениями в узком кругу. 20-го назначим премьеру и 23, 24, а следующий спектакль пойдет уже 5-го.

**Председатель.** Еще раз попросим Юрия Петровича и Юрия Валентиновича [Трифонова] учесть замечания...»

Можно говорить о том, что судьба каждого спектакля зависела не только от конъюнктуры данного момента и даже не только от самого спектакля, но и от личных качеств того или иного чиновника. Тон обсуждения, и даже принимаемые решения зачастую были результатом внезапного каприза начальника Управления или другого чиновника высокого ранга. Об одном из таких решений, которое шло вразрез со всеми предварительными договоренностями, узнаем из следующего письма (черновик):

*«Министру культуры СССР*

*Тов. Фурцевой Е.А.*

*Уважаемая Екатерина Алексеевна!*

*Руководство театра доводит до Вашего сведения следующее:*

*9 июня с.г. состоялась генеральная репетиция спектакля “Под кожей статуи свободы” по пьесе Е. А. Евтушенко, над которой театр работал по решению Министерства культуры СССР\*. После просмотра генеральной репетиции Главное управление культуры исполкома Моссовета совместно с представителями Министерства культуры СССР и РСФСР составили акт приема спектакля согласно решению исполкома Моссовета (№ 14/5 от 24 марта 1970(6) “Об утверждении порядка формирования репертуара и*

---

<sup>1</sup> Что такое «просмотр для пап и мам», видно из следующего текста: «В причудливой закулисной терминологии есть и такое наименование: “спектакль для пап и мам”. Это значит, что в канун премьеры по совокупности причин дается спектакль, не объявленный в афише. Надо еще раз сделать прогон для заведомо благожелательных зрителей, надо, чтобы все, что могло отвалиться от декорации, все, что могло забыться посреди монолога, все, что могло лопнуть, расшиться, поскользнуться, — все случилось хотя бы за день до премьеры. Так же важно, чтобы папы и мамы не были обойдены и сидели на хороших местах — в премьерной суматохе можно и позабыть про родственников — а здесь специальный день, отмеченный в репертуарной книжке. Вот зачем в театре устраивается допремьерный показ» (Дежуров А. С. «Хроники» Шекспира // ГАЗЕТА.ru. 2000. 18 января).

\* Премьера спектакля по стихам Е. Евтушенко состоялась 18 октября 1972 г.

приема новых постановок в театрах и концертных организациях Главного управления культуры”) (акт прилагается). <...>

*Все ...товарищи в своих выступлениях единодушно отмечали, что театр создал важный, чрезвычайно актуальный, острый политический спектакль о современной Америке.*

*В акте, подписанном 6 сентября с.г. начальником Главка т. Покаржевским и руководством театра, были сформулированы замечания и предложения, которые театром были полностью учтены. <...>*

*15 сентября с.г. в Главном управлении культуры состоялось совещание [обсуждение репетиции спектакля]. Выступающие товарищи отмечали, что театром проделана большая работа и учтены замечания и деловые предложения, сформулированные в акте приема. Однако начальник Управления театров Министерства культуры СССР т. Иванов Г.А., противопоставив свое мнение всем участникам обсуждения, в своем выступлении в недопустимо оскорбительном для коллектива театра тоне поставил фактически под сомнение всю работу театра и таким образом аннулировал акт приема спектакля. От конкретного делового разговора т. Иванов отказался»<sup>1</sup>.*

## «Коллективное» мнение

С одной стороны – произвол чиновников, их личные симпатии и антипатии к тому или иному театру, режиссеру, актерам; с другой – принадлежность каждого цензора к единому механизму, единой системе идеологических ценностей, к тому, что В. П. Дёмин на обсуждении «Обмена» назвал «творческим содружеством управленческих органов». Поэтому перед лицом «противника» (представителями театра и близкими ему людьми) чиновники почти всегда согласны друг с другом: если они принимают спектакль, то все вместе, если нет, то замечания у них, как правило, тоже общие. Такого единства «гости» из Управы и Министерства, конечно, не стесняются. О себе они часто говорят во множественном числе, в их выступлениях проскальзывают признания, что единую точку зрения они вырабатывали еще до прихода в театр.

Подобная «коллективность» во взглядах чувствуется и на обсуждении «Обмена». Обратим внимание не только на то, что говорят цензоры, но и на то, как они это делают:

**А. А. Смирнова**<sup>2</sup>. *«Нам думается, что к основным замечаниям смыслового, идейного порядка относятся...»* (здесь и далее курсив наш — Е. А., Е. Л.);

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 4. Ед. хр. 19. Л. 9–11.

<sup>2</sup> Ариадна Арсеньевна Смирнова – инспектор Управления культуры исполкома Моссовета, театровед по образованию.

«На внутреннем нашем разговоре возникло какое-то недоумение по поводу маклера, которого очень интересно играет Фарада...»

**Н. И. Кропотова.** «Я целиком и полностью разделяю то, что говорила Ариадна Арсеньевна и в целом, и в каких-то замечаниях»; «Мне лично и многим товарищам представляется...»; «Надо, чтобы не было здесь выхода на те острые и больные вопросы... Очень просила бы, и это единодушное мнение всех наших товарищей, очень просили бы от этого отказаться»; «Внутренний заряд спектакля очень высок и нравственность, бескомпромиссность требует иной сценической метафоры в данном случае, — таково ощущение наших товарищей»; «У наших товарищей и у меня было очень серьезное сомнение по поводу текста радио...».

Как тут не вспомнить сакраментальное выражение «есть мнение», которое в течение 70 лет постоянно звучало из уст высоких партийных руководителей. Форма этого высказывания предполагает вариативность, на самом же деле это мнение считалось единственно верным и должно было восприниматься как руководство к действию.

Ср. высказывания А. А. Смирновой и Н. И. Кропотовой со словами участника обсуждения «Гамлета» В. Н. Назарова: «Я полностью присоединяюсь к той положительной оценке, которая дана, и должен сказать, что когда мы после просмотра спектакля обменивались мнениями, то мнение у нас было у всех одинаковое»<sup>1</sup>.

Один из участников обсуждения «Обмена» В. Г. Мирский посчитал, что если у членов комиссии нет расхождений в оценке спектакля, то можно не тратить времени на собственное выступление:

«**В. Г. Мирский**<sup>2</sup>. Мне поручено тоже высказать общую точку зрения. Мы смотрели сегодня в первый раз спектакль и, тем не менее, спектакль никого из нас не оставил равнодушным, все отметили интересность<sup>3</sup> спектакля, образность спектакля. <...> То, что театр затрагивает очень важную тему высоких нравственных позиций, тему гуманизма, — все были единодушны в оценке и отметили важность этой работы.

И чтобы не повторяться, скажу тоже о замечаниях, которые совпадают с замечаниями, которые были высказаны и в докладе, и в выступлении. У нас тут единодушное мнение, мы не сговаривались по этим замечаниям, они у меня

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Гамлет» в Главном управлении культуры исполкома Моссовета. 22 ноября 1971 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> В. Г. Мирский — работник Управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>3</sup> Текст стенограммы публикуется без изменений.

тоже записаны, и меня *просили их передать*. Их нет смысла повторять, так как они тут сказаны.

*<...> Оценка наша совпадает, и можно только сказать: спасибо!*

**Председатель.** Видите, какой приговор, когда *мнение едино*<sup>1</sup>.

Окончательно запуталась в своем и «чужом» мнениях А. А. Смирнова: «Я буду выражать не только личное, свое мнение, но общее, сформированное мной», — сказала она.

И через десять лет после обсуждения «Обмена» форма общения чиновников с театром осталась той же. На заседании Художественного совета 21 июля 1981 года, посвященного поэтическому представлению «Владимир Высоцкий»<sup>2</sup>, В. М. Самойленко<sup>3</sup> высказывал не свою, а «общую» точку зрения:

**«В. М. Самойленко.** Мы считаем, что основная идея поэтического представления остается прежней: конфликт поэта с обществом, отсутствие гражданской позиции у поэта и данного вечера. Об этом мы говорили неоднократно. Заявляем об этом и сейчас. Естественно, мы не рекомендуем это для показа.

Поскольку Юрий Петрович говорил о том, что показ представления 25 июля — внутреннее дело театра<sup>4</sup>, и поручился за то, что этот вечер пройдет нормально — в соответствующих инстанциях Вами, Юрий Петрович, об этом было заявлено, — поскольку это внутренний вечер, Вы должны поступать так, как Вам подсказывает Ваша партийная совесть, Ваша должность главного режиссера театра, художническое Ваше назначение. Поэтому, если Вы считаете возможным продолжать работу, продолжайте. Мы рассматриваем это с позиций, которые были высказаны Вам в субботу 18 июля в Министерстве культуры СССР.

*Наше мнение не изменилось. Театром была проведена доработка, что-то ушло, что-то нет, ощущение общее осталось прежним. Поэтому дальше работать так, как Вы считаете нужным, мы не рекомендуем.*

*Вот то, что можно было сказать кратко.*

**«Л. А. Филатов**<sup>5</sup>. Такая нехитрая метафора. Если проходящий человек видит, что избивают женщину, нравственно или безнравственно вмешаться

---

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения и сдачи государственной комиссии спектакля Ю. В. Трифонова «Обмен». 13 апреля 1976 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> «Владимир Высоцкий». Поэтическое представление. Постановка Ю. Любимова. Художник Д. Боровский. Спектакль был сыгран один раз, 25 июля 1981 г., в годовщину смерти Владимира Высоцкого, — и запрещен. Премьера состоялась 25 января 1988 г.

<sup>3</sup> В. М. Самойленко — заместитель начальника Отдела театров и концертной работы Управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>4</sup> Речь идет о постановке «Владимир Высоцкий», первый показ которой должен был состояться в годовщину смерти поэта и актера. Для того чтобы спектакль, заявленный в репертуарный план следующего сезона, не был сорван, он анонсировался как вечер памяти В. С. Высоцкого.

<sup>5</sup> Леонид Алексеевич Филатов (1946–2003) — один из ведущих актеров Театра на Таганке, писатель.

или не вмешаться? Даже если тебя одного избивают шестеро, не защищаться — преступление. Если же вас десятеро, а их трое — не защищаться просто безнравственно.

Их меньше, нас больше (я для удобства говорю: они и мы), и мы не должны средь бела дня дать себя избивать»<sup>1</sup>.

**Ю. П. Любимов.** Очень кратко! Короче и не скажешь! Всем присутствующим все ясно — это дело моей совести...

**В. М. Самойленко.** Да, мы так считаем.

**Н. Н. Губенко.** А какие все-таки более точные аргументы?

Юрий Петрович с нами очень немногословен в передаче существа разговоров после встреч с вами, труппа хочет знать.

**В. М. Самойленко.** <...> В субботу разговор был подробный. Его вел зам. начальника Главного управления культуры М. С. Шкодин. Мы подробно и построчно останавливались на каждой позиции сценария, плана вечера. <...>

Мы считаем, что в данном вечере поэт выступает односторонне, что основной сюжет строится на конфликте поэта с обществом.

Мы считаем, что нет гражданской позиции поэта. <...>

**Л. А. Филатов.** А как расшифровать это понятие “гражданская позиция”, ее отсутствие в пьесе? Мы, наоборот, считаем, что то, что мы выбрали из его творчества, это именно гражданственно.

**Н. Н. Губенко.** У меня убрана одна из основополагающих фраз в тексте. У Хмельницкого тоже убрана...

**Ю. П. Любимов.** 10 страниц текста сокращены посильно. Все, что товарищи требовали, я выполнил. Но, чтобы все знали: когда товарищ Шкодин говорит, что он не воевал, но ему неприятно, когда поется песня инвалида, что в ней он увидел, что это мерзкие пьяницы, ходившие после войны по вагонам, это его оскорбляет... — после этого мне говорить с товарищем сложно. И с другими товарищами мне сложно говорить. Они, наверное, и от Пушкина оставили бы маленький томик, а Гоголя вообще запретили бы.

(К В. М. Самойленко.) У Вас представление о мире художника превратное, Вы люди некомпетентные, чтобы решать вопрос о крупном русском поэте. Говорить поэтому я буду на другом уровне. Мало того, я напишу письмо и pošлю его в Политбюро...<sup>2</sup>

Ю. П. Любимов неоднократно писал «наверх». Иногда использовалась форма «коллективного письма», особого жанра, появившегося в России в

<sup>1</sup> Стенограмма расширенного заседания Художественного совета от 31 октября 1981 г., посвященного обсуждению репетиции поэтического представления «Владимир Высоцкий» (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Письма, адресованные руководителями театра в высшие партийные органы, см. в главе «Репертуар», а также в Приложении.



советское время. Относиться к таким письмам можно по-разному. Например, В. Я. Лакшин был категорически против подобных обращений:

«Признаюсь в грехе — я все реже и реже подписываю коллективные письма. Не имеет большой веры то, что подписано многими именами, этому научила наша история. Вспомним: то рабочие Горьковского автозавода, то академики против Сахарова, вечные коллективные письма — “за” и “против”. Но самые великие произведения публицистики всегда подписывались одним лицом. Золя, когда захотел крикнуть по поводу дела Дрейфуса, написал “Я обвиняю” и подписался — “Эмиль Золя” Толстой, когда захотел выступить против смертных казней, написал “Не могу молчать”. И подписался — “Лев Толстой”. А мы сбиваемся в кучу и думаем, что это — представители интеллигенции»<sup>1</sup>.

Однако Ю. П. Любимов и члены Художественного совета театра вместе писали руководителям государства. Иногда таким способом удавалось договориться с властью.

**В. М. Самойленко.** Только не надо угрозы... <...>

Поскольку Вы считаете вечер памяти поэта делом театра, поступайте так, как Вам велит совесть — Ваша гражданская совесть.

**Ю. П. Любимов.** Спасибо, молодой человек.

**Н. Н. Губенко.** Вы облегчили нам задачу: значит, мы имеем право делать этот вечер?

**В. М. Самойленко.** Я так сказал.

**Ю. П. Любимов.** А товарищ не вправе запретить этот вечер. Это не в его компетенции.

**Л. А. Филатов.** Это мнение можно считать Вашим личным или это мнение тех, кого Вы представляете?

**В. М. Самойленко.** Это наше общее мнение».

## А судьи кто?

Выражению «коллективного» мнения совершенно не мешало то, что в составе комиссии, принимающей спектакль, можно было увидеть приглашенных профессионалов — театроведов или филологов. Мы видели это, читая выступление В. П. Дёмина на обсуждении трифоновского «Обмена». Требуя доработки спектакля, доктор искусствоведения В. П. Дёмин без каких-либо сомнений объединял себя с комиссией, выступал *как один из многих*; «здесь собрались люди, которые хотят, чтобы все было хорошо», — говорил он. По-видимому, приглашение Управления или Министерства «обязывало».

---

<sup>1</sup> Лакшин В. Я. Когда открылась казарма // Берега культуры. М., МИРОС. 1994. С. 71.

### Реплика Ю. П. Любимова

Случались и неожиданности. На обсуждении спектакля «Послушайте!» присутствовал маяковед В. О. Перцов. Его Управление пригласило и, конечно, от него ждали определенной реакции. К неудовольствию высоких чинов, он вдруг поднялся, пожал мне руку и спросил: «Вы член партии?» А потом заявил: «Я так и знал, только член партии мог сделать такой спектакль». Уж не знаю, заплатили ему или нет.

Другой заслуженный человек, филолог С. А. Макашин<sup>1</sup>, был приглашен Главным управлением культуры исполкома Моссовета на обсуждение спектакля «Ревизская сказка»<sup>2</sup> в качестве гоголеведа. Макашин подчеркивал свое бережное отношение к новой работе театра, говорил, что его «пожелания носят чисто факультативный характер» и он «весьма далек от того, чтобы давать какие-то советы такому мастеру сцены, как Юрий Петрович». И все же литературовед выразил мнение, нужное Управлению. Из его уст прозвучало: «Думаю, что следует убрать цитату из Несторовой летописи: “Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет”» — она «может быть неправильно понята». Макашин последовательно критиковал именно те акценты, которые позволяли прочитать Гоголя современно<sup>3</sup>.

При чтении стенограмм всегда понимаешь, кто из выступавших приглашен театром, а кто — Управлением или Министерством культуры. Они, как правило, оказывались по разные стороны баррикад. И оценки в таком случае могли быть прямо противоположными.

А что же представляли собой люди, работавшие в Министерстве или в Управлении культуры и потому выполнявшие роль цензоров по долгу службы?

Конечно, они были очень разными. Среди них было немало и профессиональных театроведов. Например — М. М. Мирингоф<sup>4</sup>. Однако государственные чиновники, от которых зависела судьба советского театра, далеко не всегда имели театроведческое образование, чаще это были профессиональные партийные работники.

Режиссер Иосиф Райхельгауз писал: «Как в то время принимались спектакли, и особенно спектакли Театра на Таганке, — это особый рассказ. Если спектакль был талантливый, не укладывался в рамки, определенные

---

<sup>1</sup> С. А. Макашин — доктор филологических наук, лауреат Государственной премии, член правления Московской писательской организации, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. Горького АН СССР, специалист по творчеству М. Е. Салтыкова-Щедрина.

<sup>2</sup> «Ревизская сказка». Из сочинений Н. В. Гоголя. Постановка Ю. Любимова. Режиссер Б. Глаголин. Художник Э. Кочергин. Композитор А. Шнитке. Премьера состоялась 9 июня 1978 г.

<sup>3</sup> Полностью стенограмму обсуждения спектакля «Ревизская сказка» см. в Приложении.

<sup>4</sup> См., например: *Мирингоф М.* Гамлет на Таганке // Театральная жизнь. 1972. № 6; или: Советский театр и современность: Сборник материалов и статей / Отв. ред. М. М. Мирингоф. М.: Всероссийское театральное общество, 1947.

Управлением культуры, его закрывали. Чем выразительнее, художественней, осмысленней работа, тем хуже. Безымянные дяди и тети, не имевшие, как правило, сколько-нибудь серьезного образования, будучи зачастую несостоявшимися артистами или критиками, тайные воры и алкоголики, единственной заслугой которых было членство в рядах КПСС, — эти “начальники” “разрешали” или “не разрешали” играть спектакли великому Эфросу, выдающемуся Любимову, не говоря уже о молодых режиссерах<sup>1</sup>.

Уровень, на котором чиновники нередко воспринимали спектакли, показывает, например, такой фрагмент обсуждения спектакля «Обмен»<sup>2</sup>:

**«Н. И. Кропотова.** ...при очень высокой оценке исполнения Ульяновой, мне казалось, что эта тема сухо сжата, любовь должна быть более привлекательна в спектакле, потому что это страсть. Не потому, что эта художественная вольность мне не нравится, а потому, что заложена страсть очень сильная, но лишенная духовности. И в силу этого, если там будет большой силы страсть, то внутренняя система будет выявлена более сложно и человечески более серьезно.

**Председатель**<sup>3</sup>. Только раздевать не надо до предела.

**А. А. Смирнова.** В пределах вкуса.

**Н. И. Кропотова.** Если вы предполагаете снять юбку, я не за это, я за внутреннюю структуру, потому что я видела две комбинации Ульяновой — они прелестны, но секса это не прибавляет, значит, требуется тут режиссерская помощь. *(Смех.)*

**Ю. П. Любимов.** Я подумаю и вспомню молодость. *(Смех.)*».

Эту тему можно завершить таким воспоминанием Ю. П. Любимова:

«Если хотите, я вам один эпизод смешной расскажу. Значит, вызывает меня Родионов. <...> Приехал. Он ходит, он седой, большой, ну, вы знаете. <...> Значит, чай секретарша внесла, бублики. И он говорит: “Отключи-ка ты все телефоны и никого не пускай”. Я думаю: к чему это он? Ну, сели, начали чаек пить, как сейчас. И он ходит, здоровый, грустный — шахматист, и говорит: “Ты можешь откровенно разговаривать?” — “Да стараюсь понемногу”. — “Давай с тобой поговорим откровенно. Или ты боишься?” Я говорю: “А Вы?” Он говорит: “Я отключил все. И два часа не боюсь. Значит, условились, как в партии — два часа ничего не бояться”. Мрачно раздумывая, значит, он говорит: “Ну, ты ска-

<sup>1</sup> Райхельгауз Иосиф. Не верю. М.: Центрполиграф, 2002. С. 213.

<sup>2</sup> Обсуждение состоялось 13 апреля 1976 г.

<sup>3</sup> В. С. Ануров — начальник Главного управления культуры исполкома Моссовета. В Театре на Таганке ходила такая шутка: «один Анур — единица измерения недоброжелательности к театру».



«Обмен». Лена — И. Ульянова

жи мне, только ты не стесняйся". Я говорю: "Да я и не стесняюсь". Он: "Я тоже. Скажи, ну, вот за все руководство мое над тобой неужели я тебе ничем не помог? <...> Ты не стесняйся". Я говорю: "Нет". Нет, говорю. Он был озадачен. Глубоко озадачен. "Ты что — серьезно?" — "Как мы договорились — совершенно серьезно". — "Почему?" — довольно растерянно. <...> — "Евгений Борисович [верно: Борис Евгеньевич], дорогой, я плохо играю в шахматы, Вы хорошо, Алёхин<sup>1</sup> еще лучше. Ну, как Вы считаете?" — "Алехин — лучше". Я говорю: "Ну, ведь даже Алёхин. Если бы мне советовали, как вести партию — Алехин-то ведь партию выиграл бы, а не я. А тут, извините, ну, как вы считаете, кто лучше в искусстве разбирается — Вы или я?" — "Да. Я не разбираюсь... То есть, ну, я, как с моей точки зрения, предлагаю посоветовать или как мне подскажут умные люди". Я говорю: "Ну, понимаете, значит, ну как это

<sup>1</sup> А. А. Алехин (1892–1946) — чемпион мира по шахматам.

странно — что Вы считаете, что Вы лучше сообразите итог моей работы с театром”. Он походил, подумал, вызвал секретаря и сказал: “Включай телефоны”<sup>1</sup>.

## Публика «специфическая»

Во время обсуждения «Обмена» Юрий Любимов говорил: «Сегодня зал был небольшой, мало народу, [публика] “специфическая”, как Райкин говорит. А когда это будет на зрителя, зритель заржет». Эта реплика отражает тяжелую для театра проблему. Над каким бы спектаклем ни работали актеры, его первыми зрителями всегда оказывались не обычные люди, а чиновники, проверяющие спектакль на идеологическую лояльность. Для Таганки, ориентированной на тесное общение со зрителем, это было особенно тяжелое испытание. «Вообще, играть такие просмотры — это ад», — говорил режиссер на обсуждении спектакля «А зори здесь тихие...»<sup>2</sup>.

«Актеры еще обязаны наполнить воздухом то, что создал режиссер, — говорила Н. А. Крымова о спектакле «Три сестры» на заседании Художественного совета 15 апреля 1981 года, — ...наполнение это может произойти лишь после выноса спектакля на публику. Без этого — без живой реакции, дыхания зала — результата ждать невозможно».

Для Любимова отсутствие нормальной атмосферы на закрытых прогонах было серьезным аргументом в пользу скорейшего выхода спектакля. Об этом режиссер прямо заявлял чиновникам на обсуждении спектакля «Деревянные кони».

**«Ю. П. Любимов.** Слава богу, что с вами пришло народу много, но если бы было человек пять: просто молчаливый зал в спектакле, где есть ряд комедийных моментов... Спектакль рождается на зрителе, мы с вами не семи пядей во лбу, зритель вносит неожиданные вещи.

Процесс очень затянулся. Выпуск идет уже месяц, и актеры уже начинают тосковать.

**Ф. А. Абрамов.** Психовать.

**Ю. П. Любимов.** <...> Им нужно сказать: “Завтра вечером вы сыграете”. А если мы опять скажем: “Поработайте, а мы еще посмотрим”, — я не знаю, как это будет»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. Интервью длиной в двенадцать лет (1976—1988) // Театр. 1988. № 7. С. 143—148. Интервью взял А. Щербаков.

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения просмотра спектакля «А зори здесь тихие...». 26 декабря 1970 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Деревянные кони». 8 апреля 1974 г. (Архив Театра на Таганке).

Однако, как и следовало ожидать, аргументы режиссера на цензоров не подействовали. Покаржевский, который вел обсуждение и за которым было последнее слово, отправил спектакль на доработку. При этом он подчеркивал, что никак не собирается нарушать режиссерские планы и что решение исходит не от врагов, а от друзей театра. И несмотря на просьбы Федора Абрамова, это «дружеское» решение было непоколебимым:

**«Б. В. Покаржевский.** ...я думаю, что мы сейчас никакой точки ставить не будем. Можно отметить, что театр ведет работу в нужном направлении, что получается очень интересный, яркий спектакль. Когда его будем показывать, это мы, наверное, решим, когда мы получим тот документ, который дает нам право на показ. На следующем прогоне, если нужен будет зритель, мы, наверное, сумеем решить эту проблему, но очень большая просьба отнестись к основным замечаниям с пониманием тех задач, которые перед нами вместе с вами стоят. Я не хочу, повторяю, влезать в кухню режиссерского решения спектакля, да и товарищи высказывались только из добрых побуждений, потому что видят, что рождается интересное явление в театральном искусстве и важно его довести до точного идейно-художественного звучания. <...> Посмотрите, Юрий Петрович, потому что здесь сидят не враги, а друзья театра, и мы вместе с вами несем ответственность и хотим, чтобы в нашем театре был праздник, хотим быть участниками этого праздника».

## Иллюзия демократичности

Читая стенограммы обсуждения спектаклей, быстро привыкаешь к тому, что тон разговора, очередность выступлений и их подача — все привычное, устоявшееся. Например, как правило, выступающие довольно тщательно анализируют игру актеров, говорят не только о минусах, но и о плюсах той или иной постановки. Так что некоторые выступления читателю могут показаться едва ли не комплиментарными. Однако обманываться не стоит. За внешней благожелательностью — скрытая уверенность в том, что последнее слово все равно будет не за театром, что без «дружески» «предлагаемых» изменений, которые «внести совершенно необходимо», спектакль к зрителям все равно не выпустят. Да и выпустят ли в конце концов, тоже неизвестно. Поэтому о реальных сроках обычно не заикаются. Театр обязывают учесть различные замечания, а затем вновь и вновь устраивают закрытые сдачи, на которых проверяют степень выполнения поставленных задач.

При этом принимающие спектакль часто пытаются создать иллюзию демократичной, либеральной атмосферы.

«Но я не берусь давать рекомендации, я имею дело с большим художником», — говорил на «приемке» «Гамлета» М. М. Мирингоф<sup>1</sup>. Он был основным докладчиком на этом обсуждении, именно его развернутым и подготовленным заранее докладом открывалось заседание. Свое выступление Мирингоф строил так: он давал характеристику пьесе, рассказывал, как ее нужно ставить, хвалил только что увиденный спектакль, а затем предъявлял режиссеру целый ряд претензий.

Попробуем восстановить все этапы его выступления:

Вначале М. М. Мирингоф цитировал Энгельса и охарактеризовал «Гамлета» почти как социальную, классовую трагедию:

«...“Гамлет” является одним из величайших и сложнейших произведений мирового театра. На протяжении многих веков он является спутником духовной жизни человечества, его духовного возмужания.

И в творчестве Шекспира, и особенно в этом великом произведении мы видим движение гуманизма от иллюзий, высвобождение к суровой жизненной правде. Это произведение появилось в то время (я имею в виду эпоху Ренессанса), когда великий Шекспир увидел и вторую сторону этой действительности, ее темный лик, когда перед ним открылось бескрайнее море бедствий, и он указал человечеству на страшную угрозу хищного индивидуализма и вандализма... Это произведение, в котором вы чувствуете — и в этом его современное звучание — защиту человечества...

Трагедия Гамлета — это трагедия осознания несовместимости идеалов героя с конкретными, реальными условиями всякого общества, вернее — всякого классового общества, и в этом величие этого произведения, и в этом его бессмертие.

Говоря словами Энгельса, герои трагедии находились в гуще интересов своего времени, принимали живое участие в практической борьбе, становились на сторону той или иной партии и боролись... Отсюда — та полнота и сила характеров, которые делают их цельными.

В центре этого великого произведения, как и всего творчества Шекспира, стоит человек, проблема достоинства человека...»

Затем следовала похвала театру, которая плавно переходила в замечания:

«Я считаю, что спектакль является в целом интересным. Мы имеем здесь дело с очень интересной, самобытной трактовкой Гамлета, где раскрыто трагическое начало этой фигуры.

---

<sup>1</sup> Обсуждение состоялось в Главном управлении культуры исполкома Моссовета 22 ноября 1971 г.

Но здесь есть какие-то частности в этом спектакле, которые не согласовываются со всем строем пьесы: с идейным, психологическим, философским и т. д.».

А вот и сами замечания:

«Нам думается, что в спектакле утрачена фигура Горацио. <...> Он очень невыразителен, а между тем это именно ему, Горацио, Гамлет завещает повествовать миру о судьбе Гамлета, открыть человечеству глаза на правду. <...>...финал надо искать на Горацио... Ибо это соответствовало бы гуманистической сущности этого произведения, которая заключается в том, что гибнет герой, но не гибнут его идеалы...»;

«Думаю, что... фразы, ...говорящие о гениальности Гамлета...не могут и не должны повторять Клавдий и Полоний. Для них не может возникнуть вопрос — быть или не быть? — так же как чуждо им сказать: “Распалась связь времен”, ибо это их положение, которое сложилось, вполне устраивает. Это норма их социального устройства. Поэтому <...> мы будем просить Юрия Петровича подумать, в какой степени правомерно..., чтобы Клавдий и Полоний повторяли... эти фразы...»;

«Поворотный пункт в трагедии... — это, как известно, “Мышеловка”... ...у Шекспира...показана сила воздействия искусства, ...дрогнет совесть короля или не дрогнет ... ..к сожалению, Юрий Петрович, мы не видим потрясения короля..., больше того... — он даже плохо виден...»;

«...хочу сказать, что перебрасывание черепами Гамлетом с Розенкранцем и Гильденстерном не очень хорошо согласуется со всей темой спектакля. Вы все время говорите о теме смерти, о ее значении для человека и т.п., поэтому так легко перебрасываться черепами не стоит»;

«...очень важно более глубокое прочтение философского монолога Гамлета после встречи войск Фортинбраса, ...когда на вопрос “быть или не быть” Гамлет дает твердый и решительный ответ: “Быть! Восстать, вооружиться, победить!” <...> “О мысль моя! Отныне будь в крови, живи грозой иль вовсе не живи!...” Отказаться от этого монолога было бы грешно, и вы бы обокрали свой собственный замысел. Я бы вас очень просил, Юрий Петрович, подумать: этот монолог нужно сохранить обязательно. <...> ...ибо здесь он переосмысливает не только положение Дании, Клавдия, а приходит к большим социальным обобщениям мира, завоевательных войн, бессмысленности войн»;

«У Лозинского сказано: “Век расшатался..., — и скверней всего, что я рожден восстановить его!” <...>. Сейчас этой строки нет в монологе Гамлета, и от этого монолог становится менее масштабным, менее емким. Вы правильно сделали, когда взяли фразу “Распалась связь времен”. Это стало уже хресто-



матийным; это очень значительно. Вы правильно сделали, что не взяли: “Век расшатался”, но вторую часть реплики нужно было сохранить<sup>1</sup>.

И так далее.

В рабочих тетрадях Григория Козинцева сохранилась пародия. Интересно сравнить ее с реальной рецензией на спектакль Любимова:

«Типовая рецензия: “Место Шекспира в истории культуры”

1. Шекспир был величайшим из гениев человечества.
2. Время, в которое он жил: Возрождение – время величайшего прогрессивного переворота. Оковы средневековья были сломаны, но уже были и новые кандалы – буржуазное общество.
3. Шекспир был величайший реалист. Стиль Шекспира.
4. Текст пьес: каждое слово Шекспира свято.
5. Как надо ставить Шекспира: с величайшим уважением к каждому слову, им написанному.
6. Что должно отличать игру в шекспировских пьесах: масштаб. Это величайшие, монументальные образы.
7. Полагающаяся эрудиция: “Век вывихнут” (желательно по-английски). Как будто именно эта цитата наиболее известна!

Находящиеся в комплекте цитаты: «Это была эпоха, которая нуждалась в титанах» (Энгельс), “Гамлет – от рождения сильный человек” (Белинский).

И, как говорит Полоний, – “В путь, уж ветер выгнул плечи парусов”. <...> Система дискуссий наших театральных режиссеров предусматривает защиту щитом, на котором выгравированы обязательные истины: “Главное – содержание”, “Бей формализм, декадентство”, но натурализм тоже бей... <...>

Эклектики без личности, индивидуальности походя плюют в сторону Мейерхольда, чтобы их не заподозрили в неблагонадежности. Вцепившись друг другу в горло, оборачиваются и орут, чтобы начальство услышало: “Он недооценивает Станиславского. Я – дооцениваю. Меня надо награждать!”<sup>2</sup>.

Между тем в конце выступления чиновник заявлял:

«Но опять-таки повторяю: я не даю рекомендаций, я просто хочу, чтобы в этом плане подумали».

Понятно, что представители министерств были совершенно согласны с замечаниями Мирингофа. Покаржевский даже начал свое выступление такими словами:

---

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Козинцев Г. Время трагедий. М.: Вагриус, 2004. С. 428.

«Я скажу несколько слов, хотя М. М. Мирингоф высказал точку зрения главка и, по сути дела, он высказал и мою точку зрения. Эту точку зрения поддержали товарищи — из одного министерства и из другого»<sup>1</sup>.

Конечно, эта единая точка зрения предлагалась театру как безальтернативная, однако говорили об этом так, как будто бы у театра есть какой-то выбор. Так, М. А. Светлакова всего лишь мягко рекомендовала последовать предложениям комиссии:

«...хотелось бы, чтобы вы прислушались к мнению в отношении... отдельных мест спектакля, над которыми надо подумать», — сказала она.

И все-таки участники обсуждения чувствовали, что дружеский тон — это только игра. Представители другой стороны — Любимов и приглашенный театром Аникст — даже сформулировали ее правила:

**«А. А. Аникст.** У меня такое впечатление, что нашим театрам нужно предъявлять много разных требований идейного и художественного порядка, но делать это нужно так, как учит нас сейчас партия: очень дружески, помогая, ничего не навязывая, но высказывая твердо свое убеждение по имеющимся вопросам».

**«Ю. П. Любимов.** ...я очень согласен с преамбулой Александра Абрамовича [Аникста], что разговор идет спокойный, достойный и, по-моему, этот стиль надо всячески приветствовать, стиль, который в стране упрочивается и который прозвучал в отчетном докладе Генерального секретаря...»

Аникст поспешил нарушить радужную картину единства точек зрения. Он постарался показать, что толкование спектакля, а тем более самой трагедии, в принципе не может быть однозначным:

«Я беседовал об этом спектакле с очень многими товарищами, друзьями театра... — начал Аникст. — И надо сказать, что ... никто из них не сошелся в мнениях. Во-первых, все по-разному... прочитали этот спектакль. Есть... люди, решительно приемлющие его целиком; и есть ... зрители, любящие этот театр и считающие, что этот спектакль получился ниже возможностей театра; и между этими двумя полюсами есть разные точки зрения.

И сегодня, если вдуматься в то, что говорили выступавшие товарищи, есть разные точки зрения: они воздерживались от окончательных оценок, но если отобрать высказывания, которые были сделаны, ...можно сказать, что одному этот спектакль больше по душе, другому меньше по душе, и это естественно. <...> Дело в том, что среди критиков нет согласия в отношении этой пьесы.

---

<sup>1</sup> На обсуждении присутствовали представители трех инстанций: Управления культуры исполкома Моссовета, Министерства культуры РСФСР и Министерства культуры СССР.

Недавно один очень известный американский критик написал работу, которая называется “Тамлет’ и проблема критики”. Все еще говорят о “Тамлете” как о проблеме. Как же быть? Может ли существовать единая точка зрения на эту пьесу или должны быть разные точки зрения?»

Интересно, что профессионал-шекспировед Аникст, в отличие от другого профессионала, выступавшего от имени министерства, М. М. Мирингофа, признавал за режиссером право на собственное видение. При этом он мягко намекал властям, что мнение мнению рознь и что опасно может быть то мнение, которое в итоге становится определяющим:

«Дело в том, что моя профессия очень расходится с родом занятий моих товарищей, присутствующих здесь, — говорил Аникст. — Я, к счастью, не имею права ни один спектакль запретить, ничто снять в спектакле. Мне не дано таких полномочий. И я считаю это своей привилегией — то, что делает мое положение очень выгодным и удобным...»

Слова Аникста прозвучали чересчур откровенно, председательствующий Покаржевский вынужден был вмешаться, чтобы сохранить видимость неприкосновенной дружеской беседы:

**«Б. В. Покаржевский.** Александр Абрамович, разрешите реплику: никто из здесь присутствующих тоже не занимается запрещениями...»

Аникст между тем продолжал:

«...мне как критику очень интересно увидеть Любимова — какой он есть сам. И я сейчас почти отказался, чтобы консультировать театры по Шекспиру, потому что я не хочу, чтобы они исполняли мою трактовку. Я свою трактовку знаю — мне интересна их трактовка. Должен сказать, что я у театра учусь, потому что театр часто открывает то, что критик сам не может увидеть. Театры открыли все нюансы психологии Шекспира, и от такого человека, как Любимов, я многого жду. <...> Я должен сказать, что у всех у нас есть желание советовать Юрию Петровичу, что делать. Я тоже иногда чувствую, что я бы ему хотел сказать: “Сделайте, пожалуйста, то-то и не делайте того-то”. Но я, исписывая горы бумаги, когда сижу на спектакле, потом думаю: “Этого я ему не скажу, этого я ему не скажу, этого я ему не скажу... Скажу только мелочи”. <...>

Я видел спектакли “Тамлета”, где играли мою концепцию, и должен сказать, что мне это было совершенно не интересно. Не потому, что это были слабые спектакли, но я все-таки, придя в театр, хочу что-то открыть для себя. ...не дай

бог, когда мы будем уходить из Театра на Таганке, увидев то, что мы ожидали. Не дай бог, если настанет такое время. <...>

Нам нужно разнообразие творческих течений, нам нужны споры, нужна борьба мнений в творчестве театра, нужны разные направления. <...>

Мы часто говорим о мировом значении советского театра. Оно, безусловно, есть. Но пусть на меня не обижаются, — мировое значение имеют только те наши театры, которые делают что-то новое. К числу таких театров и относится Театр на Таганке. Когда иностранцы приезжают, то они просят не давать им “Лебединое озеро”, а просят дать им спектакль на Таганке.

**Б. В. Покаржевский.** Нет, они просят “Лебединое озеро”.

**А. А. Аникст.** У них есть свои “Лебединые озера”. <...> Вы правильно сказали: там есть вещи, которые можно по-разному понять. Но потому это и есть интересный спектакль, что он будит мысль.

Я тоже буду спорить с Юрием Петровичем, но я подожду, когда спектакль станет достоянием общественности, и тогда я скажу на равных: где я принимаю вашу точку зрения, где я ее не принимаю...»

Несмотря на то что, по заверениям Покаржевского, никто из присутствующих на обсуждении «не занимается запрещениями», разговор закончился так:

**«Б. В. Покаржевский.** В общем — много хорошего и много достойного, ...что нас сегодня радует, Юрий Петрович.

Вместе с тем сегодня здесь были высказаны пожелания. Пожелания по доброму. Они вызваны, прежде всего, тем, что где-то что-то нас не убедило. <...> ...подумайте о нас, о зрителях. Наверное, где-то что-то не так сделано с финалом.

«Гамлет» на Таганке заканчивался сценой гибели принца Гамлета, после которой над пустой сценой звучал голос Гамлета, читающий стихи из 4-й картины 4-го акта трагедии:

Должно быть тот, кто создал нас, с понятием  
О будущем и прошлом, дивный дар  
Вложил не тем, чтоб разум гнил без пользы.  
Что значит человек,  
Когда его заветные желанья  
Еда да сон? Животное и все!

Такой эпилог, по словам М. Мирингофа, представлявшего позицию Управления, был “обращен в сегодняшний день”.

Конечно, это большая тема, и вдруг она снимается ... бытовизмом... — право, не хотелось бы, чтобы он присутствовал, потому что это нас отвлекает от

той мысли, с какой нам бы хотелось уйти с этого спектакля. ...финал, очевидно, надо еще просмотреть, проанализировать, поскольку мнения здесь расходятся.

В отношении пролога<sup>1</sup> также были разные суждения, поэтому, видимо, надо еще поработать, чтобы это возможно емко принималось большинством.

Что касается Высоцкого в прологе, то хотелось бы, чтобы он был действительно принцем, таким, как я его принимаю дальше... А сегодня мы видим, что это какой-то вставной номер, и он нас не убеждает, а, может быть, даже он нам мешает. <...> Здесь мы в своих суждениях более или менее единодушны и просим обратить внимание на “быть или не быть”, потому что то, что вы хотели сделать, очевидно, не дошло до зрителя... Поэтому надо еще поработать с актерами... ..вы нам скажете, когда все будет готово, — тогда мы будем дальше говорить...»

Во время этого обсуждения Покаржевский произнес и такую фразу:

«Я думаю, что вы внимательно отнесетесь к сегодняшним высказываниям.

Все они были направлены на то, чтобы спектакль еще лучше звучал **на наш взгляд** (выделено нами — Е. А., Е. Л.)».

Внешняя невозмутимость чиновников может обмануть читателя и в другом. Кажется, что многие замечания, высказанные так спокойно, не существенны. Однако эмоциональные, даже отчаянные реакции автора, режиссера, актеров, выбивающиеся из этого ровного ритма «обсуждения», показывают, как сильно предлагаемые изменения нарушат логику спектакля.

Так, на обсуждении спектакля «Деревянные кони» 8 апреля 1974 года вслед за тягучими и как эхо повторяющими друг друга высказываниями чиновников следует неожиданное по своей тональности выступление Федора Абрамова, автора повестей, по которым ставился спектакль:

«Я слушал выступления товарищей и все время ловил себя: собственно, зачем Любимов и зачем Абрамов? Прямо надо Управлению брать в свои руки постановку спектаклей, потому что если суммировать то, что было высказано здесь товарищами, то спектакль надо отменить почти по всем пунктам, он несостоятелен: там неверно, там неверно, там неверно — и т. д. <...> И вот у меня такое впечатление грустное от этого обсуждения: спектакль не тот, спектакль нуждается в доработке... Мое мнение совершенно другое: спектакль готов, спектакль надо ставить на публике, и спектакль поистине патриотический и партийный. <...> Это спектакль открытого, прямого текста, без всяких намеков, без всяких кукишей из кармана».

---

<sup>1</sup> Имеется в виду чтение В. Высоцким стихотворения Б. Пастернака «Гамлет».

**«Ю. П. Любимов.** Я никогда, как любят некоторые товарищи говорить, не держу фигу в кармане, — не держу потому, что в таком случае с фигурой в кармане и останешься»<sup>1</sup>.

Резко и эмоционально Абрамов реагировал на претензии чиновников к сцене раскулачивания:

**«Мне было десять лет, когда началась коллективизация. Наши деревни были битком набиты так называемыми спецпереселенцами — кулаками. Дети, ребятишки умирали, как мухи. Потом их сослали в специальные лесные поселки, и там они почти все закончили свою жизнь...**

**Мы ни о чем об этом не говорим, мы только напоминаем один из важных фактов в биографии Миленцевны с похвалой Миленцевне. Это апофеоз русской старухи, апофеоз русской женщины, которая снесла все тяготы, выпавшие на ее долю, и тяготы, выпавшие на переустройство нашего общества, и тяготы личного порядка: неудачное замужество, муж застрелился, затем война, затем смерть дочери. И, несмотря на это, мы показываем, как велик наш русский народ: все выдержал, выстоял. Ведь памятник — эта старуха! Ведь это даже не о деревенской старухе разговор. Неужели вы сами не чувствуете, — ведь у каждого из вас, даже городских людей, есть в родословной эта старуха!**

**Почему же мы не можем воздать ей должное? Почему же мы должны умалчивать? Почему мы должны наводить глянец на ее жизнь? Этого партия требует? Это в интересах дела? Нет! Скажем честно — не во весь голос, но честно. Я не хочу и не хочет Любимов, чтобы об этом говорили на Западе, чтобы нас на каждой пресс-конференции допрашивали: “Почему вы скрываете?” Ничего не скрываем, нам нечего скрываться. Да, были недостатки, были перегибы, но была великая история, и вот она, овеществленная, прежде всего, в этом начале, в этой старухе».**

На обсуждении этого спектакля — «Деревянные кони» — не только автор, но и режиссер отказывались играть по предложенным правилам:

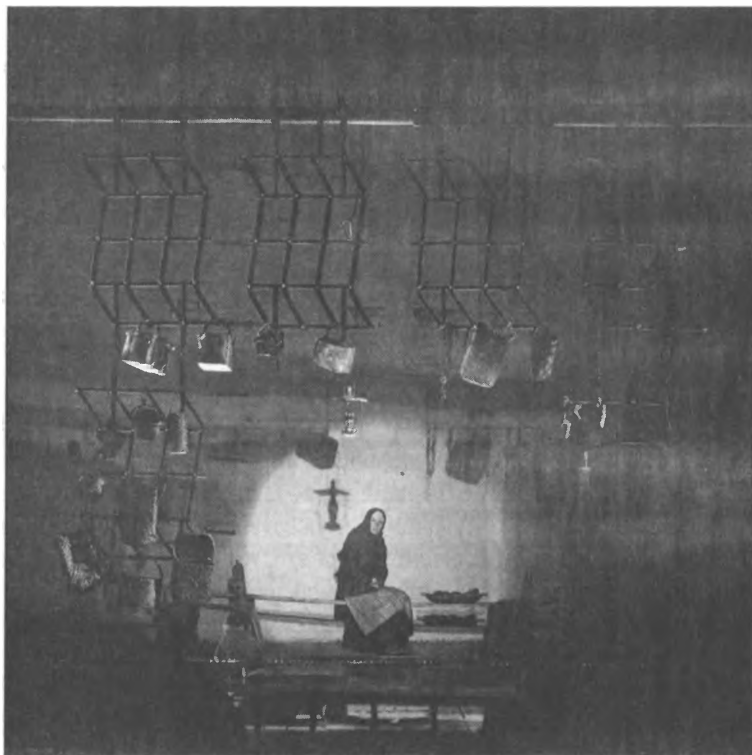
**«Ю. П. Любимов.** ...нельзя меня учить, как в детском саду послушного мальчика: “Здесь акцентируйте так, а здесь этак”. Ваше право другое — можете нас заменять.

**Б. В. Покаржевский.** Не надо так, Юрий Петрович. Здесь дружеское обсуждение.

**Ю. П. Любимов.** У художника есть право делать так, как он считает нужным. Я не за анархию какую-нибудь, мы послушно делаем и послушно сдаем.

---

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Гамлет» в Главном управлении культуры исполкома Моссовета. 22 ноября 1971 г. (Архив Театра на Таганке).



«Деревянные кони». Василиса Милентьевна — А. Демидова

Я же не в укор говорю, но есть какой-то предел, и есть мое понимание спектакля. Если мы его начнем мытарить, он будет все время становиться хуже».

## Все предсказуемо

Подытожим сказанное выше: обсуждение спектакля вместе с чиновниками было похоже на игру, правила которой диктовала одна сторона. Другая сторона пыталась переиграть своих соперников, и надо сказать, что зачастую ей это удавалось — ведь в том или ином виде спектакли все-таки появлялись на публике. Позднее мы подробнее остановимся на том, как именно действовал театр, чтобы если не сокрушить, то хотя бы нейтрализовать своего противника. А пока еще немного задержимся на этапе обсуждения.

Знакомясь со стенограммами обсуждения разных спектаклей, мы попадаем в один и тот же мир, ощущаем его атмосферу; мы даже можем не заметить, что фамилии чиновников, принимающих участие в разговоре, от

спектакля к спектаклю меняются – все министерские «гости» очень похожи друг на друга.

Интересно, что замечания к разным спектаклям – тоже близкие, предсказуемые. И кажется, что, поднимая историю нового спектакля, можно заранее предположить, какого рода претензии возникнут у министерских зрителей. Можно даже попробовать составить реестр наиболее типичных претензий, предъявляемых к театру. Тогда постепенно мы сможем разобраться в том, что именно не принимали власти в спектаклях Таганки, да и вообще, каким они хотели видеть советское искусство.

## Что не устраивало чиновников

### Сценическая метафора

Совершенно определенно не нравилось то, что и создавало особенный почерк Таганки, а именно яркие сценические метафоры, которые многократно усиливали заложенные в спектакле смыслы. Так, в спектакле «Деревянные кони» раздражение у чиновников вызвали бороны в сцене раскулачивания, они были составлены так, что напоминали тюремную решетку.

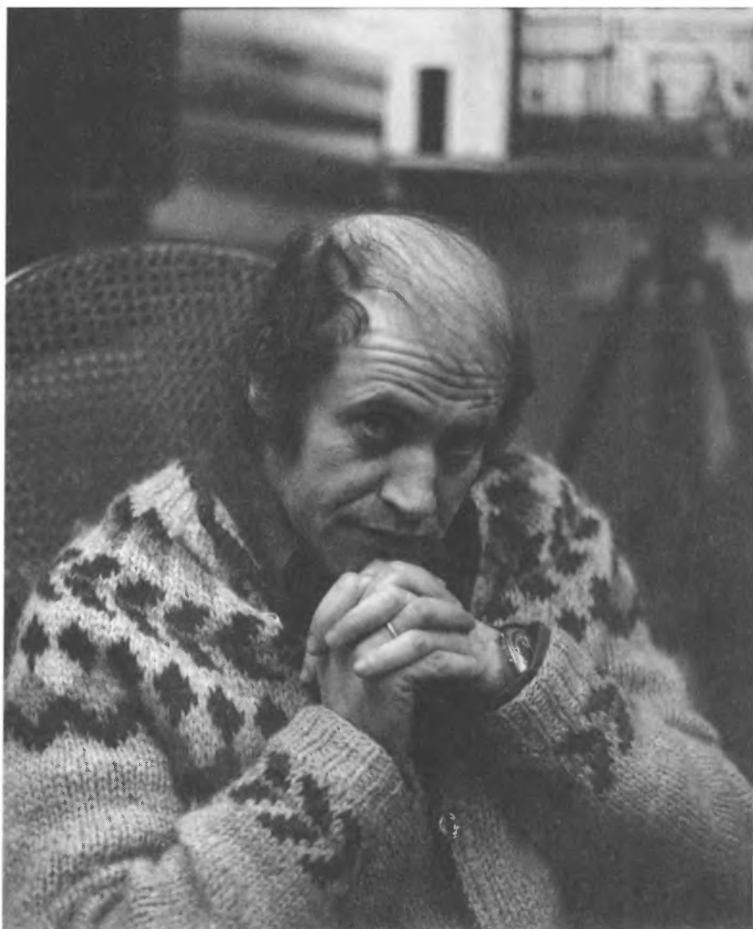
О том, как возник этот сценический образ, вспоминал художник театра Давид Боровский:

«...как-то, гуляя по деревне, я натолкнулся на брошенную борону. Она, как водится, ржавая, забытая, увязла в земле. Орудие крестьянского труда. Я все-таки, так сказать, конструктивист, я обомлел, увидев, сколь мощной выразительной силой она обладает: из нее исходил могучий и такой многогранный смысл. Я приподнял борону, и ее острия устремились на меня. Они были как средневековые пики, как инквизиторские орудия пыток. Жуть. Мгновенно в голове возникла вся история ареста из «Пелагеи», которую рассказывает Василиса. И такими многозначными представились эти бороны: в них и труд, и способность превратиться в оружие и так далее, и так далее. Понадобилось несколько минут, чтобы додумать остальное. Меня тут же потянуло домой. Это была счастливая находка в буквальном смысле слова: нашел в земле. Потом за две бутылки водки мы свезли необходимое для спектакля количество борон из подмосковного колхоза.

К сожалению, потом сцену ареста играть было запрещено. А именно в ней бороны так монтировались, что человек оказывался за ними, как за решетками. Идея Василисы – труд на земле – оборачивалась трагедией, корежила ее жизнь»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Боровский Д. Подписи к картинкам. «Деревянные кони» // Театральная жизнь. 1994. № 5. С. 26.





Давид Боровский

«Нужно, может быть, поискать другое решение, чтобы не было игры с решетками, — замечала М. А. Светлакова на обсуждении спектакля 8 апреля 1974 г. — Понятно, что символ труда, основа труда — эта борона становится для Оники Ивановича вроде бы решеткой, и, тем не менее, это слишком сильный образ, который едва ли выдерживает ту нагрузку, которая предложена по силе обобщения»<sup>1</sup>.

На это замечание Федор Абрамов отвечал:

---

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Деревянные кони». 8 апреля 1974 года (Архив Театра на Таганке).



«Деревянные кони». Пелагея — З. Славина, Павел — И. Бортник

«Да, образ тюрьмы — борона. <...> ...да, на время она превращается в решетку, но ...люди исправляют это, ...и начинается снова жизнь... Что же вас пугает, что же вас коробит? Ничего решительно нет, ни на йоту мы не отступаем от правды жизни, ни на йоту мы не отступаем от решений партии по вопросам сельского хозяйства».

Вопрос о бороне подытожил Покаржевский. Он довольно откровенно объяснил, почему эту метафору надо убрать — она слишком сильна:

«Что касается этой бороны, которая затем становится решеткой, — хотите или не хотите, я после этого на бороны смотрю не как на бороны, а как на ре-

шетки. Удивительная вещь искусство! Оно способно так обобщать явление, что никуда не денешься. Один раз лучше показать, чем двадцать раз сказать. А здесь образное явление настолько эмоционально сильно, что оно является кульминацией. Поэтому просьба обратить внимание на эту часть. Никто, конечно, не протестует, чтоб были ярко показаны классовая борьба, вопросы коллективизации, но, видимо, не это основная часть в этой «Василисе Милентьевне»<sup>1</sup>.

...представители и Министерства культуры СССР, и Министерства культуры РСФСР, и Главного управления, — все сошлись, не сговариваясь, на этом замечании. <...> Подумайте, чтоб борона не становилась тюрьмой».

## Осовременивание

Но, прежде всего, чиновники боялись осовременивания — вдруг происходящее на сцене отдаленно напомнит зрителю сегодняшний день, и в «прекрасном советском настоящем» обнаружатся те же проблемы, что и пятьдесят, а то и сто лет назад.

После прогона «Послушайте!» чиновники, недовольные тем, что Маяковский изображен одиноким и не понятным «народом» (выражение цензоров), критиковали театр за то, что первый поэт эпохи оказывается в конфронтации с бюрократией. Чиновники, показанные на сцене, как и чиновники, пришедшие посмотреть спектакль, не принимали творчество художника — параллель была очевидна, а значит, эту линию нужно было убрать.

**«А. А. Антокольский»<sup>2</sup>.** ...кроме представителей государственного аппарата (вы их называете чиновниками), в спектакле других представителей нет. Я понимаю, что вы воюете с мещанами.

**Ю. П. Любимов.** Маяковский боролся против бюрократизма. Против тех бюрократов, против которых боролся Маяковский, боремся и мы.

**А. А. Антокольский.** Он боролся и с целым рядом других явлений. <...> Вы же критикуете только эту группу людей...

Я понимаю, что это излюбленная тема. <...> Но если бы эта жилплощадь была использована, чтобы показать Маяковского с народом, который его понимал, дело было бы значительно лучше»<sup>3</sup>.

На другом обсуждении спектакля «Послушайте!», прошедшем 8 апреля 1967 г., Г. Н. Чухрай<sup>4</sup> иначе расценил обращение театра к теме борьбы Маяковского с «тупостью» и «мещанством»:

---

<sup>1</sup> В спектакль «Деревянные кони» вошли три повести Ф. Абрамова: «Деревянные кони», «Алька» и «Пелагея». «Василиса Милентьевна» — первая часть спектакля.

<sup>2</sup> А. А. Антокольский — сотрудник Министерства культуры РСФСР.

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Послушайте!». 17 мая 1967 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>4</sup> Григорий Наумович Чухрай (1921–2001) — режиссер и сценарист.

«...я видел настоящих врагов, с которыми боролся Маяковский — тупость, мещанство и т. д. Это нам очень близко, это наша жизнь. <...> Я старый коммунист (с начала войны в партии) от своего имени и от имени многих тысяч коммунистов я благодарю театр за настоящий партийный спектакль, за настоящий подарок революции в юбилейном году. Я знаю, что есть люди, которые хотели бы принести сладенький подарок. У нас появились официальные патриоты, которые считают своим долгом защищать советскую власть от нас. Я против этого буду всегда бороться. Маяковский не победил всех, но он не зря боролся...»

В другой раз непонимание у госкомиссии вызвал второй акт спектакля по произведениям Н. В. Гоголя «Ревизская сказка». В гоголевской фантазмагории гости из Управления увидели метафору сумасшедшего дома, в который превращается вся Россия:

**«А. А. Смирнова.** ...у меня ощущение, что во втором акте есть известная глобальность метафоры сумасшедшего дома. Вся Россия — сумасшедший дом. Художник с Невского кончает безумием. <...> Это отсутствие нравственного выхода. Но когда... на персонажей нахлобучиваются колпаки, на них выливается вода, — да это сплошной сумасшедший дом»<sup>1</sup>.

Конечно, совсем не страшно, что время Гоголя напоминает сумасшедший дом, но ведь зрители могут подумать, что современная Россия живет по-прежнему. Так А. А. Смирнова обосновывала свою позицию:

«Но когда в этой метафоре сумасшедшего дома все смешалось... то совершенно невольно перекидываются какие-то мостики в современность. Глобальность этой метафоры, что вся Россия — сумасшедший дом, совершенно правомерна для эпохи николаевской реакции, но когда она соединяется с какими-то современными символами, аллюзиями, намеками на современность, она перестает быть современной».

Ей вторила М. Г. Дружинина\*:

«...хочется еще обратить внимание на переключку времен, звучащую более символично. В финале первого акта актер, исполняющий роль автора, вопрошает: “Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Нет ответа”. <...>

---

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения спектакля в Управлении культуры исполкома Моссовета по произведениям Н. В. Гоголя в Театре на Таганке. 1 июня 1978 г. (Архив Театра на Таганке). Полностью стенограмма помещена в Приложении.

\* М. Г. Дружинина — начальник репертуарного отдела Главного управления культуры исполкома Моссовета.



«Ревизская сказка». Сцена из спектакля

...эпilog, который по законам искусства является резюмирующей частью любого произведения, приводит действующих лиц и зрителей практически в сумасшедший дом. <...> А элементы современности, почти постоянно присутствующие современные песни дают возможность соотнести эту атмосферу сумасшедшего дома с нашими днями. Ощущение такое, что это ответ на то — куда ж несешься ты, Русь? Это уводит нас от конкретного Гоголя. Вряд ли это можно считать справедливым в данном спектакле, и это нежелательно».

Отвечая на эти замечания, режиссер должен был объяснять специалистам по культуре, что критическое отношение к миру заложено самим Гоголем, что



«Ревизская сказка». Сцена из спектакля

аллюзии на современность естественны, что по таким законам строится искусство:

**«Ю. П. Любимов.** ...мы сейчас говорим о духовном обществе и бездуховном. Напротив театра находится школа рабочей молодежи. Так как я большую часть жизни провожу в театре, то выхожу тогда, когда выходит молодежь. И мне, как Гоголю, хочется закричать: “Боже, останови их!” Без пол-литра, без мата они не могут. Тут же монументальная пропаганда советского образа жизни, а под плакатом лежит пьяный.

Классик перестает быть классиком, он никому не нужен, если не приносит пользы своим современникам. Он должен приносить пользу... Он заканчивает: “На себя посмотрите”. Это не прямые ассоциации, но косвенные ассоциации в искусстве всегда были и будут... Это никакой не сумасшедший дом. Это его огромная боль, которая часто проскальзывает даже в репликах городничего. Гоголя иногда трудно отъединить от его персонажей. Неужели это городничий дошел до такой гениальности, что говорит: ничего не вижу, одни свиные рыла. У Гоголя всегда написано: *a part*, т. е. фраза в зрительный зал».

## Обращения в зрительный зал

Объясняя чиновникам, почему можно и нужно ставить Гоголя как актуального автора, Любимов одним из важных свойств его прозы назвал реплики «в сторону» или, как он выразился, «фразу в зрительный зал». Этот театральный прием помогал перевести литературный материал на язык сцены, привносил в спектакль воспитательную направленность, характерную и для произведений Гоголя, и для русской литературы в целом. Писателю, как правило, важно растормошить читателя, побудить ставить вопросы и искать на них ответы. Похожую функцию имели обращения к зрителям в спектаклях Театра на Таганке. Поэтому неудивительно, что они вызывали у властей не меньшее недовольство, чем элементы современности в спектаклях.

Кроме того, непосредственный контакт со зрителем поддерживал у цензоров ощущение осовременивания спектакля:

**«М. Г. Дружинина.** В первом акте в сцене “Театрального разезда” есть текст о правительстве. Он дается непосредственно в зал и уводит зрителей от эпохи. Происходит временное смещение, что вряд ли целесообразно».

Апелляция театра к зрительному залу не нравилась и по другим причинам. Важным аргументом для чиновников стала «забота о зрителе».

Продолжая критиковать спектакль по Гоголю, М. Г. Дружинина выражала опасение, что порядочный советский зритель примет на свой счет обвинение писателя «Народ все воры»<sup>1</sup>:

**«М. Г. Дружинина.** Сегодня говорилось, что непосредственное общение со зрителем — это лирическая тема спектакля, что зритель должен уходить с чувством не просто иллюстрации николаевской эпохи, а найти отклик в своей душе. Но конкретные реплики, которые произносятся актерами, и конкретное освещение зрительного зала как раз уводит нас в сторону от лирических размышлений. Когда Плюшкин произносит: “Народ все воры”, зрительный зал смеется. Но они произносятся на направленных на зрительный зал лучах. Таких реплик очень много. Вряд ли можно напрямую такие упреки бросать сегодняшнему зрителю. Это относится, скорее, к конкретным персонажам, находящимся по ту сторону рампы. <...>

О высветах зрительного зала. И. А. Вишневская говорит, что она испытывала неудобство.

**И. А. Вишневская**<sup>2</sup>. Счастливого неудобство.

<sup>1</sup> Реплика звучала так: «Народ, такие воры».

<sup>2</sup> Ирина Александровна Вишневская — доктор филологических наук, специалист по творчеству Н. В. Гоголя.

**М. Г. Дружинина.** И я тоже испытывала неудобство. Когда говорили, что тут “воры собралась”, я с ужасом оглядывалась. И что же? По одну сторону сидит Рождественский<sup>1</sup>, дальше Любимов, по другую сторону — мои товарищи. Я подумала: “За что же надо обзывать так? Что ж такое недоверие к зрителям, пришедшим на Таганку!”

**Ю. П. Любимов.** Это же не я говорю, а Плюшкин.

**М. Г. Дружинина.** Мне кажется, что это — тоже от недоверия к зрителю. Мы и без высветов все пойдем.

**Ю. П. Любимов.** Николай Васильевич Гоголь вытравил в себе Ноздрева, Плюшкина, Чичикова, и я тоже вытравливаю. Извините, что я Вас обидел.

Надо сказать, что чиновникам вообще было свойственно «вступаться» за советского гражданина. Так, на протяжении ряда обсуждений спектакля «Деревянные кони» министерские критики высказывались против сцены застолья, мотивируя это тем, что советские труженики выглядят в этой сцене слишком неприглядно. Замечаний такого рода было достаточно, чтобы раз за разом не выпускать спектакль. На одном из таких обсуждений Б. В. Покаржевский заявил:

«Знаете ли, эти сцены [застолья]... немножко дают не тот оттенок, не ту краску для спектакля, и это человеческое переходит в чуть-чуть звериное. Эти крики — ну, застолье, радость, веселые люди... <...> Хорошо, если вы ее [сцену] сделаете жизнерадостной: люди веселятся, но не звероподобные люди; лезут руками в рот, — это эстетически немножко неприятно. <...> Поверьте, что мы от добра говорим об этом, хочется, чтобы весь спектакль получил новое звучание»<sup>2</sup>.

Упреки за «обращения в зрительный зал» делались театру и в связи со спектаклем «Гамлет»:

**М. А. Светлакова.** ...какие-то реплики направлены непосредственно в зрительный зал, это делать необязательно потому, что сочетание современности и духа той эпохи здесь осуществлено настолько хорошо, что нет никакой необходимости в этих репликах<sup>3</sup>»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Роберт Иванович Рождественский (1932–1994) — поэт, особенно популярный в 1960–1970-е гг. Стихи Р. Рождественского отличаются публицистичностью.

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Деревянные кони». 12 апреля 1974 г. (Архив Театра на Таганке).

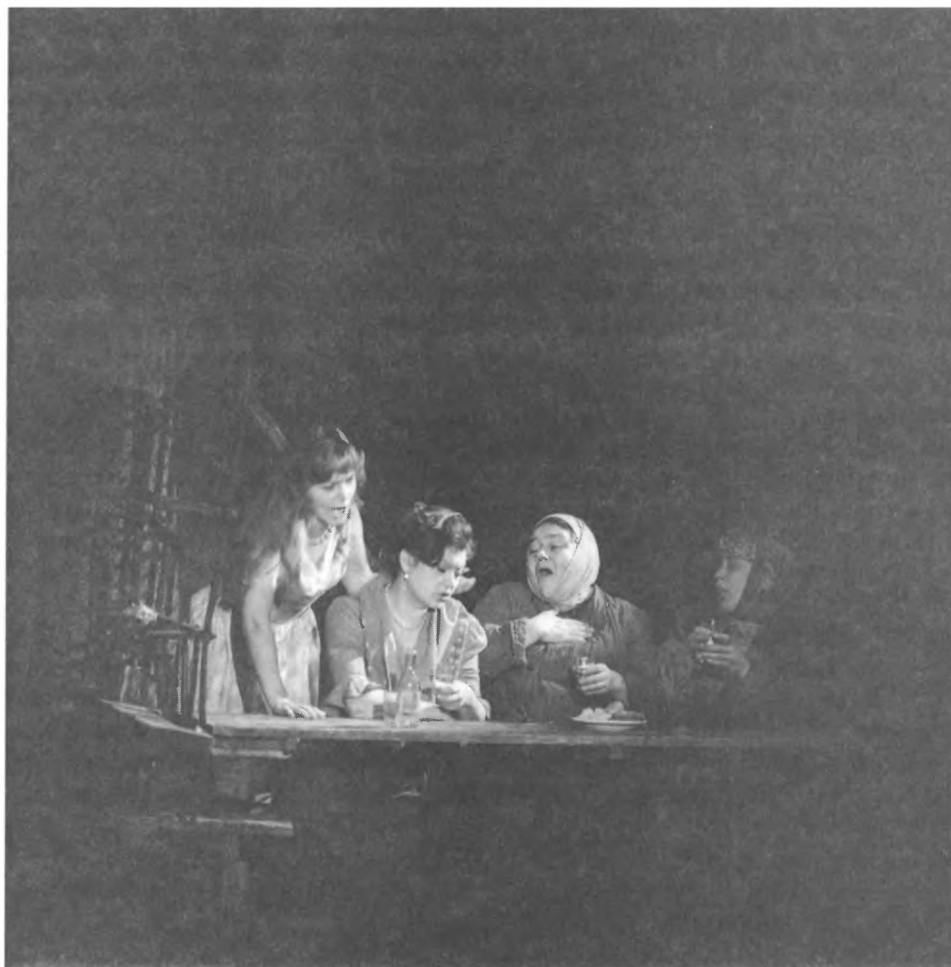
<sup>3</sup> В зал в этом спектакле была обращена только одна реплика — это была реплика Марцелла в I акте трагедии:

...Ведь призрак, словно пар, неуязвим,

И с ним бороться глупо и бесцельно.

<sup>4</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Гамлет» в Главном управлении культуры исполкома Моссовета. 22 ноября 1971 г. (Архив Театра на Таганке).





«Деревянные кони». Слева направо: Алька — Н. Чуб, Анисья — Е. Корнилова,  
Маня-маленькая — М. Докторова, Маня-большая — Т. Жукова

И в связи со спектаклем «Бенефис»:

**«В. И. Розов**<sup>1</sup>. ...некоторые артисты кой-какие кусочки играют непосредственно в зрительный зал, отрываясь от действия на сцене, и поэтому тут перекидываются определенные мостики в зрительный зал. <...>

Например, на стр. 49<sup>2</sup>, в сцене “На всякого мудреца”, Мамаев говорит: “Да, мы куда-то идем, куда-то ведут нас, но ни мы не знаем, куда мы идем, ни те,

---

<sup>1</sup> Владимир Иосифович Розов — начальник Управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>2</sup> Здесь и далее называются страницы сценария.



«Деревянные кони». Пелагея — З. Славина, Маня-большая — Т. Жукова

которые ведут нас, этого не знают”. Это действительно текст Островского, но, по-видимому, от того, что так мизансцена выстроена, все идет непосредственно в зрительный зал.

Городулин говорит (стр. 54): “С отличными способностями теперь некуда деться”. Не потому, что такого текста нет, — текст есть, я еще раз повторяю, — но это говорится непосредственно в зрительный зал.

И Островский (стр. 69) — сделана вставка: “Когда же кончится это издевательство с русским театром?!” Может быть, если бы это говорилось или артистом, или в сцену, это, по-видимому, было оправдано, но это идет опять-таки непосредственно в зрительный зал»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакли «Бенефис (театр — А. Н. Островскому)». 6 июля 1973 г. (Архив Театра на Таганке).

Последнее замечание В. И. Розова выражало опасения в том, не вынесет ли театр на публику свои собственные сложные отношения с цензурой:

**«Е. Г. Холодов<sup>1</sup>.** ...когда идет такой текст, то полное впечатление, что театр на Таганке, устав от препирательств по поводу каждого своего спектакля, вложил такой текст. А этот текст — документальный. <...>

**Ю. П. Любимов.** Вероятно, зритель не знает всех тонкостей наших взаимоотношений с начальством, а начальству тоже следует помнить, что не следует себя вести, как чиновникам в царской России. Это будет полезно<sup>2</sup>.

Наконец, одним из самых тяжелых моментов во взаимоотношениях театра и власти был конфликт, связанный с невыпуском спектакля «Борис Годунов». Камнем преткновения стало все то же обращение к зрителям. Оно придавало финалу совсем не тот смысл, какой хотели видеть чиновники:

**«Дружинина М. Г.** ...Всем известно, что у Пушкина ремарка “народ безмолвствует” как бы свидетельствует не о том, что народ просто безмолвствует и пассивно ждет своей дальнейшей участи, а безмолвие это говорит, скорее, о том, что среди людей возник протест против того, что делается и их руководителями, и боярами. Они приходят в ужас от злодеяний, от кровопролития, их безмолвием выражено явное несогласие с тем, что происходит. Наверно, в этом произведении существует такая смысловая точка, которая нам, знающим об исторических событиях, которые происходили в России, дает возможность видеть в этом безмолвии историческую перспективу. Сейчас же в спектакле это почему-то, скорее, обращение непосредственно к зрителю, сегодняшнему залу, сегодняшней публике. Губенко, выходящий из зала в современном костюме, уже не в образе Бориса... а в образе актера театра, обращается в зал за Пушкиным: чего же вы молчите?

**Любимов Ю. П.** А весь спектакль к кому обращен?

**Дружинина М. Г.** Мы, зрители, тем самым являемся соучастниками...

**Любимов Ю. П.** А до этого вы не являетесь соучастниками?

**Дружинина М. Г.** Стилистически это не совсем соответствует тому, что было до этого. То есть актер театра обращается с пушкинским текстом к современному зрителю: что же вы молчите, кричите! А дальше, как известно, “народ безмолвствует”. <...> Когда я говорила о двусмысленности восприятия, то я имела в виду то, что это безмолвие народное сейчас будет как бы в зрительном зале. Вряд ли правомерно считать это в наши дни возможным. <...>

---

<sup>1</sup> Е. Г. Холодов — театровед и театральный критик, специалист по драматургии А. Н. Островского.

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Бенефис». 5 июля 1973 г. (Архив Театра на Таганке).

**Селезнев В. П.**<sup>1</sup> Что касается финала спектакля, — настолько уж отбивается и изолируется исполнитель от всего спектакля и настолько заземляется, что выходит... провокационно обращается в зрительный зал: отчего вы молчите, кричите! И дальше идет пушкинский текст. Здесь возникает некоторое недоумение. Если даже допустить чисто художественную возможность такого приема, то обращением к сегодняшнему залу персонажа от театра — что, пропускается вся история от Бориса Годунова до сегодняшнего дня? Так и промолчал народ, так и прошли бесшумно эти годы? <...> Здесь где-то и художественная сторона не вполне понятна. Не говорю уже о том, что она привносит сюда и идеологические моменты.

**Карякин Ю. Ф.** Идеологические мотивы, вы меня простите, это очень серьезная вещь. Вы это обоснуйте. Под идеологией здесь подразумевается что-то дурное. Объяснитесь, потому что этот намек некрасив. В чем вы видите идеологические пороки спектакля?<sup>2</sup>

Парадокс был в том, что классический пушкинский текст, произнесенный со сцены, не устраивал чиновников. Об этом говорил на обсуждении спектакля Борис Можжев:

«Дорогие товарищи! Спектакль поставлен по знаменитой трагедии Пушкина, всем известной от корки до корки. Театр, за исключением иностранных слов, которые произносит немец, все, буквально все, оставил, как было. Постановщик, автор спектакля не только внимательно шел за всеми ремарками, но и чрезвычайно добросовестно перенес даже авторский взгляд на Самозванца и на его подлую Марину. Самозванец в истории Русского государства — фигура сложная. Осталось много свидетельств, которые говорили об иных его доблестях, замыслах и т. д., но Пушкин написал Гришку Отрепьева, вора, самозванца; Маринку-ведьму такой, как она осталась в народной памяти, потому что она принесла еще большее горе, чем Самозванец, ведь она приняла еще двух Самозванцев и именем своего ребенка творила неслыханные злодеяния. Естественно, что постановщик идет от этих образов»<sup>3</sup>.

### «Неконтролируемые подтексты»

На обсуждении спектакля «Бенефис» Ю. П. Любимов иронично говорил о том, что цензоры еще до просмотра спектакля начинают интересоваться, нет ли в нем ненужных ассоциаций:

<sup>1</sup> В. П. Селезнев — заместитель начальника Главного управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Борис Годунов». 10 декабря 1982 г. (Архив Театра на Таганке). Более полный вариант текста стенограммы см. в Приложении.

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Борис Годунов». 10 декабря 1982 г. (Архив Театра на Таганке).

**«Ю. П. Любимов.** Мне нравится, что в последнее время наметилась расшифровка таинственных страхов: не так поймут, не так истолкуют и т. д. У меня состоялся знаменательный разговор с Лапиным<sup>1</sup>. Он ведаёт телевидением, и что-то он выдерживает “Мольера”, где я играл...<sup>2</sup> Все ему некогда, и все ему говорят: “Нет ли там чего-то такого?”. Он меня спрашивает:

— Вы прямо скажете, Юрий Петрович, может быть, аллюзии есть?

— Что вы, Сергей Георгиевич! Ведь там Людовик XIV, Мольер...»<sup>3</sup>

Конечно, поиск сомнительных ассоциаций затронул в те годы не только Таганку. О тяжелой ситуации, сложившейся вокруг театрального искусства, рассказывал главный режиссер Большого драматического театра им. М. Горького Г. А. Товстоногов:

«Сейчас у нас в театрах положение очень тяжелое. На периферии в театр не ходят. Сменяют главных режиссеров — это теперь выборная должность. Может, оно и правильно, но хорошо режиссера скидывать, когда знаешь, кого хочешь вместо него. А режиссеров нет, кризисное положение в профессии. Ведь они все время были мальчики для битья, и профессию уничтожили. А пресловутая борьба с ассоциациями? “Это вызывает ненужные ассоциации” Но если искусство не вызывает ассоциаций, кому оно вообще нужно?»<sup>4</sup>

Литературовед и литературный критик И. И. Виноградов, работавший в журнале «Новый мир» А. Т. Твардовского, писал:

«К концу нашего пребывания в “Новом мире” цензура даже выработала формулу — “неконтролируемый подтекст”. Если цензор не мог ничего доказать, то просто говорил: “неконтролируемый подтекст”. Этому “подтексту” мы были обучены очень хорошо...»<sup>5</sup>

«Неконтролируемый подтекст» члены госкомиссии увидели и в «Борисе Годунове». Почти все чиновники выразили недоумение, почему Валерий Золотухин играет Гришку Отрепьева в тельняшке:

**«Дружинина М.Г.** Вряд ли у бродячей труппы, которая разыгрывает спектакль, может быть в запасе тельняшка, в которой выходит Золотухин...»

---

<sup>1</sup> Сергей Георгиевич Лапин — председатель Гостелерадио СССР с 1970 по 1985 г., член ЦК КПСС. Именно при С. Г. Лапине осенью 1970 г. было принято закрытое постановление Политбюро ЦК КПСС о телевидении, которое ставило задачу «повышения идейного уровня программ».

<sup>2</sup> Ю. Любимов сыграл Мольера и Сганареля в телевизионном фильме-спектакле А. Эфроса «Всего несколько слов в честь господина Мольера» (1975).

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Бенефис» (театр — А. Н. Островскому). 6 июля 1973 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>4</sup> Товстоногов Г. Последние мысли // Наше наследие. 1989. № 5. С. 148.

<sup>5</sup> Виноградов Игорь. Интервью записала Мария Ремизова // Независимая газета. 2000. 16 декабря.

Члены Художественного совета и режиссер были вынуждены объяснять, почему именно тельняшка:

**«Можаяв Б. А.** Тут был разговор насчет тельняшки. Я тринадцать лет был на флоте, я люблю флот. Но я часто вижу, как ...чуть ли не вор тянет на себя тельняшку. Флот тут ни при чем, на флоте он [Самозванец] не служил. Но это сложилось на Руси — что под тельняшкой, под этой бравадой скрывается всякое, не только хамство, но порой и авантюризм самого высокого пошиба. Это воля постановщика — одеть Самозванца в тельняшку. Если он оденет его в косоворотку, не скажете ли вы: Горький носил косоворотку, а вы надеваете ее на Самозванца! Да, это так называемый трюк, ...условность. Труппа, которая разыгрывает спектакль на площади, естественно, одевается во что придется, не слишком уходя в символику. <...>

**Любимов Ю. П.** Сейчас вся шпана ходит в тельняшках».

Однако чиновники продолжали намекать на какие-то «ребусы», которые предстоит разгадывать зрителю:

**«Ионова Л. П.** Я понимаю..., почему в спектакле такие костюмы. Вы хотите расширить границы исторических событий. Тем не менее, ...в связи с решением характера Лжедмитрия<sup>1</sup> эта тельняшка как бельмо на глазу будет у всех вызывать недоумение. Это единственный из костюмов, который вызывает у меня внутреннее сопротивление и отрицательное восприятие. <...>

**Слезнев В. П.** Почему надо тельняшку отстаивать и защищать? Мы можем говорить о матросах. Одни люди носят тельняшку с хорошим и добрым сердцем, другие с иным. Это не значит, что надо “припечатать” тельняшку, тех, кто ее носил. Как присказка к площадному театру это создает ребусы...»<sup>2</sup>

В тельняшке чиновники увидели нечто большее, чем просто костюм. И действительно, позднее выяснилось: дело было в только что избранном Генеральном секретаре Ю. В. Андропове (избрание состоялось 10 ноября 1982 г., а обсуждение спектакля — 10 декабря того же года). В юности Андропов был матросом, и цензоры испугались, что тельняшка на Золотухине — знак скрытой параллели между плохо закончившим самозванцем и новоиспеченным руководителем государства.

Вопрос о «неконтролируемом подтексте» вставал едва ли не на каждом обсуждении с работниками Управления. В театре от чиновников ждали поиска намеков и двусмысленностей. Перед началом обсуждения спектакля «По-

<sup>1</sup> Имеется в виду изображение Лжедмитрия как резко отрицательного персонажа.

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Борис Годунов». 10 декабря 1982 г. (Архив Театра на Таганке).

слушайте!» Янсонс<sup>1</sup> призывал участников разговора делать только здравые замечания:

«Сегодня надо серьезно подумать над нашими замечаниями и претензиями и не будем искать ереси там, где ее не может быть.

Я не случайно говорю о ереси, потому что знаю, что есть товарищи, которых физзарядка испугала и которые видят в этом дискредитацию работы Ленина “Шаг вперед, два шага назад”»<sup>2</sup>.

О непродуктивности подобных поисков неоднократно говорил и главный режиссер:

**«Ю. П. Любимов.** Очень часто и вы тоже отстае. Эпоха, когда зритель ловил фразу-двусмысленность, прошла. Сейчас так называемые неуправляемые подтексты прошли. Было время, когда зал взрывался от какой-нибудь фразы»<sup>3</sup>.

## Угол отражения реальности

Замечания чиновников касались не только идеологии, но и художественного решения спектаклей. Многие работы театра критиковались за несовпадение сценария и литературной основы. В изменениях, сделанных театром, часто усматривали крамолу. Как мы помним, так было со спектаклем «А зори здесь тихие...». Финал спектакля отличался от того, как заканчивалась повесть Б. Васильева<sup>4</sup>.

От каждого спектакля чиновники ждали буквального воплощения авторского замысла. И так происходило не только из-за боязни идеологически неверных трактовок. По-видимому, дело было и в совершенно определенном отношении к искусству. В театр апологеты советского реализма приходили, чтобы увидеть разыгранное на сцене литературное произведение, но не для того, чтобы познакомиться с оригинальным видением режиссера.

За содружество автора и режиссера хвалили спектакль «Деревянные кони» (хотя на первых этапах обсуждения этого спектакля театр критиковали как раз за расхождения между постановкой и повестями Ф. Абрамова):

---

<sup>1</sup> Э. В. Янсонс – инспектор Управления культуры исполкома Моссовета; позднее был уволен за излишнюю самостоятельность.

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Послушайте!». 17 мая 1967 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Гамлет» в Главном управлении культуры исполкома Моссовета. 22 ноября 1971 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>4</sup> В главе «Ретроспектива» об этом говорилось подробно.



Федор Абрамов и Юрий Любимов

**«В. Н. Юрьев.** А в целом спектакль получается очень интересным, и я хотел бы отметить, что сценическое решение спектакля очень приближено к авторскому замыслу, к тому, что хотел сказать автор»<sup>1</sup>.

Требования единства между спектаклем и его литературной основой могли пониматься совсем примитивно. Например, на обсуждении спектакля «Бенефис» прозвучало:

**«В. И. Кулешов.** В “Бальзаминове” мне кажется, что мать Капочки слишком молода.

<...> Мне кажется, что в гримах вы старите своих актеров. Ведь Катерине 18 — 19 лет. Почему она здесь старше?»<sup>2</sup>

Удивительнее всего, что эти слова принадлежат не оппоненту театра, а его союзнику — филологу, профессору Московского университета В. И. Кулешову. Надо сказать, что такая оценка — не случайность, а установка. Причина — в привычке к сценическому натурализму.

---

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Деревянные кони». 8 апреля 1974 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Бенефис». 5 июля 1973 г. (Архив Театра на Таганке).



Эта привычка стала основой еще для одного ряда претензий: спектакль не отражает действительности, реальной жизни. Хотя, конечно, «реальная жизнь» в данном случае была понятием условным — театр должен был показывать не как есть, а как должно быть, и воспринимался скорее как орудие пропаганды. Так, к спектаклю «Деревянные кони» предъявляли претензии в том, что он не показывает благосостояние современной советской деревни, на что Ю. Любимов отвечал:

«...Когда вы говорите, что нет современной деревни, — тут же нет натурального какого-нибудь вещественного подхода. Тут есть в другом — в отраженном свете. Мы с вами в плакат пойдем, если покажем наше благосостояние. <...> Пелагея ... говорит: “Как же жизнь ушла вперед”. Это гораздо лучше, чем если мы выпустим трех хорошеньких, молоденьких актрис. <...> Там все хорошо одеты, и Анисья, и Алька хорошо одеты, но как только вы начнете их наряжать, у вас не будет обобщающего образа, и мы пойдем по натуралистическому пути»<sup>1</sup>.

## Советские мифы

Как мы уже сказали, театр должен был изображать действительность так, как это было принято в официальной советской пропаганде. Так что во многих случаях режиссер сталкивался с клановыми представлениями и мифами, следовать которым ему строго рекомендовалось. Типичный пример такого рода требований дает обсуждение спектакля «Послушайте!», происходившее 17 мая 1967 года.

Основным докладчиком от Управления выступил А. М. Ушаков (интересно, что только рядом с его именем в стенограмме располагаются все регалии: «тов. Ушаков Александр Миронович, канд. филол. наук, ученый секретарь ИМЛИ, маяковед»). Критикуя спектакль, Ушаков последовательно изложил ряд мифов о Маяковском, которым, кстати, должен был следовать не только театр, но и все советское маяковедение.

Итак, что это были за мифы?

### **Миф 1. Маяковский — певец революции.**

«...одна очень важная линия ...выпала из спектакля... Маяковский не только певец революции, но он певец социалистической революции. <...> Поэма “Хорошо” — главы 17, 19 — являются принципиальными. <...> ...без этого нет Маяковского, которого мы знаем и который занимает то место в истории нашей культуры и поэзии, о котором мы говорим».

---

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Деревянные кони» от 8 апреля 1974 г. (Архив Театра на Таганке).



«Послушайте!» За Маяковского — В. Высоцкий

**Миф 2. Одиночества Маяковского не было.**

«...идея одиночества Маяковского... неправильна, потому что Маяковский в литературной среде не был одинок. <...> Были люди, которые ему возражали. Но одиночества Маяковского как такового не было...

Тов. Луначарский очень высоко оценивал Маяковского. <...> ...были люди, которые понимали и принимали Маяковского. <...> Не учитывать этого момента мы не можем — тогда будет другая картина, чем та, которая была».

**Миф 3. Революция была переломным моментом для Маяковского. С нее начался новый, лучший период в его творчестве.**

«Для Маяковского революция была тем этапом, когда все меняется в его творчестве. <...> Вы монтируете стихи различных периодов. <...>

Тот образ и те проблемы, которые возникают, создают несколько искаженный образ Маяковского, с моей точки зрения...

Что объективно получается? Существует огромная критическая литература о Маяковском за рубежом, и об одиночестве его говорят. Они сейчас не могут опровергать, что он был поэтом революции, но они говорят, что он был поэтом революции вначале, а затем делал это через силу, и не в этом

его искренность поэта выражалась. Мы должны быть очень точными<sup>1</sup>, потому что будут смотреть и читатели, и школьники... ...я считаю, что в него [в спектакль] нужно внести какие-то коррективы, которые создали бы более точный образ Маяковского, который более точно соответствует действительному образу поэта.

**Любимов.** Это в Вашем представлении.

**Ушаков.** Да, я выступаю от своего имени. В противном случае этот спектакль может сыграть негативную роль в том виде, в каком он существует сейчас».

Против «вольного обращения» с Маяковским выступил и М. С. Шкодин:

«Протестую против вольного обращения с Маяковским... <...>

Во время диспута-спора с мещанами есть фраза, что Маяковский хочет делать социалистическое искусство, а ему кричат, что у него кишка тонка. Это действительный факт, это относится автобиографически к 13-му году. <...> Таким образом, изменяя хронологически, меняя местами вещи, написанные раньше или позже, ...мы этим смещаем акценты... Я это отношу за счет вольного обращения, не думаю, что это сделано умышленно...

**Любимов.** Умышленно, иначе получается, что мы не ведаем, что творим. Мы же не пьяные».

## «Не будем пуританами...»

И, наконец, советским представлениям об искусстве не отвечало чрезмерно вольное изображение любовных отношений. Особенно не пришлось чиновникам по душе некоторые сцены из спектакля «Бенефис». Согласно канонической трактовке «Грозы», Катерину следовало изображать не как обычную женщину, а как абстрактный идеал, «луч света в темном царстве». Эту характеристику Добролюбова и процитировал в своем выступлении В. И. Розов:

«**В. И. Розов.** Теперь мне хотелось бы сделать несколько замечаний. Как мне показалось, театр несколько увлекся сценами любовного плана. И, прежде всего, мне хотелось бы сказать о сцене, когда режиссер Ю. П. Любимов постепенно четыре пары очень живописно раскладывает на полу. Не знаю, правомерно ли, что Катерина... Мы знаем этот образ ("луч света в темном царстве"), — и вдруг она лежит рядом с Борисом, и несколько получается, что

---

<sup>1</sup> Ушаков выполняет задачу просвещения театра и делает это с точки зрения советского марксистского литературоведения. Поэтому речь идет не о верности творчеству Маяковского, а о точности следования этой доктрине.

приземляется образ Катерины, и думаешь: кто же такая Катерина? Такая же баба, как и все остальные?..

Не знаю — правомерно ли это...

Некоторым артистам изменяет чувство меры. Можно это же сыграть, но артисты подчеркивают определенные нюансы, застегиваются, отряхиваются, оправляются. Мне кажется, это несколько пошлово. <...> Мне совершенно непонятно, почему вдруг у Кабанихи такая любовная, сексуальная сцена. <...> Мне бы не хотелось, Борис Васильевич [Покаржевский], перечислять все эти моменты — они у меня записаны...»<sup>1</sup>

Замечание Розова повлекло за собой любопытную дискуссию:

**«В. Я. Лакшин**<sup>2</sup>. ...как Маршак говорил: современный писатель если не будет говорить о самой интимной стороне человеческих отношений, то он будет очень условным писателем. Век совершенно другой. <...> Если за этим есть большой пласт настоящих человеческих чувств и отношений, это не беда, это не страшно. В частности, Катерину с Борисом в овраге я воспринимаю как очень чистое и очень правдивое, глубокое человеческое дело. А то, что наши понятия в этом смысле меняются, — я недавно листал старые газеты и попал на интересную рецензию 1865 года в газете “Современная летопись”:

“Эротизм доведен был в комедии ‘Воспитанница’ и в драме ‘Троза’ до самого, казалось бы, крайнего, до самого циничного выражения. Самое смелое изображение, кажется, не могло пойти дальше на пути изображения в искусстве человеческих пороков и страстей. Но талант господина Островского, как видно, неистощим в этом отношении, и в следующей своей комедии он напоминает уже нам маркиза де Сада”.

Отзыв анекдотичный, но он показывает, как с эпохой сдвигается что-то в человеческом понимании и в возможности показать более или менее откровенно любовные отношения. <...>

**Б. В. Покаржевский.** Не будем пуританами, все возможно на сцене в рамках эстетических, но когда мы наряду, допустим, с Кудряшом и Варварой и с Бальзаминовым с Капочкой располагаем в едином ряду Катерину с Борисом, то, вы меня извините, мы не снимаем социальное звучание этого образа, социальную трагедию этого образа. ...мне бы хотелось иного обращения с этим образом, который на себе несет большую идейную, социальную и, если хотите, политическую нагрузку в пьесе Островского».

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения в Главном управлении культуры исполкома Моссовета спектакля «Бенефис (театр — А. Н. Островскому)». 6 июля 1973 г. (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Владимир Яковлевич Лакшин (1933–1993) — историк литературы, литературный критик, автор книги «А.Н. Островский» (1976). Особенно известен своей деятельностью в журнале «Новый мир», где В. Я. Лакшин выступал и как ведущий критик, и как заместитель главного редактора А. Т. Твардовского (1967–1970).

## Потери должны быть минимальны

Итак, прогон состоялся и замечания получены. Теперь театр оказывался перед дилеммой: как выполнить предписания чиновников так, чтобы удовлетворить комиссию и одновременно не испортить спектакль. Эта проблема каждый раз решалась по-разному. Но почти всегда приходилось идти на серьезные компромиссы.

Ю. П. Любимов вспоминает: «Работа шла медленно, потому что каждый спектакль сдавался несколько раз. <...> Получалось так, что ты на спектакль тратишь гораздо меньше времени, чем на бесконечные сдачи. Во-первых, это унижительно – раз, потом мы теряем огромное количество времени, ведь они дают свои idiotские замечания и говорят:

– Через две недели или через месяц мы будем еще раз смотреть.

Значит, глупо начинать новую работу. Что-то начинаешь править, но так, чтобы не испортить спектакль, опять им сдаешь. Ведь иногда по пять, по шесть раз сдавали»<sup>1</sup>.

Внесенные изменения фиксировались на бумаге. А значит, почти по всем спектаклям существовали списки таких вынужденных поправок. Вот один из них:

### **«Что сделано по замечаниям (спектакль “Мать”):**

Сокращена деревенская сцена.

Уточнена и сокращена “кадриль”.

Переделан финал (дважды).

Сокращены мизансцены с солдатами.

Укрупнены характеры Егора Ивановича и Николая Ивановича.

Вставлен разговор Матери и Саши после суда...

Проделана большая работа с актрисой Славиной по линии эволюции характера Матери.

Снята реплика у Егора Ивановича в сцене “Дубинушка”.

Снята реплика в перерыве суда...

Снят текст у Матери о чиновниках.

Заменен текст из “Чудаков”.

Снято слово “сволочь” у Павла.

Уточнен мотив ареста Рыбина и похорон Егора Ивановича.

Изменено поведение представителей жандармерии, они теперь выглядят злее.

Проделана большая работа с актером Бортником над заключительным монологом так, чтобы он прозвучал в полную [силу].

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М.: Новости, 2001. С. 334.

Вымаран текст жандармского генерала...».

Вставлен текст Андрею Находке в сцене маевки»<sup>1</sup>.

Один из эпизодов спектакля по стихам А. Вознесенского «Берегите ваши лица» должен был называться «Гетто в озере». В его основу было положено стихотворение «Зов озера», о гетто, затопленном под Львовом.

Стихотворение Вознесенского имеет посвящение: «Памяти жертв фашизма (Певзнер 1903, Сергеев 1934, Лебедев 1916, Бирман 1938, Бирман 1941, Дробот 1907...)».

3 февраля 1970 г. на совещании в Управлении культуры, посвященном обсуждению спектакля по стихам А. Вознесенского «Берегите ваши лица», в числе требований к авторам были и такие: название эпизода «Гетто в озере» заменить на «Лагерь в озере», еврейские фамилии в посвящении — убрать. А. Вознесенский и Ю. Любимов пробовали сопротивляться и все же вынуждены были и название изменить, и фамилии снять. Так вместо «Бирман» в спектакле появился «Бойко»<sup>2</sup>.

Однако подобные изменения далеко не всегда улучшали ситуацию. У чиновников возникали новые претензии. Так происходило, например, во время напряженного обсуждения спектакля «Послушайте!» в Управлении культуры 17 мая 1967 года.

Казалось бы, первое же выступление Янсонса было очень благоприятно для театра. Янсонс подробно говорил о том, насколько ответственно подошел театр к выполнению всех замечаний Управления:

**«Янсонс.** Сегодня мы уже вторично обсуждаем спектакль “Послушайте!”. Первый раз его обсуждали более месяца назад. Тогда почти все присутствующие отметили, что спектакль, поставленный Юрием Петровичем Любимовым, бесспорно интересное явление на нашем, в общем-то, не очень интересном театральном фоне. Был высказан целый ряд пожеланий и предложений, часть которых должна была идти на улучшение этого спектакля.

Мы должны отметить, что театр и Ю. П. Любимов, в первую очередь, очень требовательно и принципиально подошли к предложениям, высказанным при обсуждении, и уже на следующий день после обсуждения Юрий Петрович пришел сюда и сообщил о мерах, которые он собирается предпринять... Поэтому для товарищей, которые не в курсе дела <...>, я назову основные принципиальные вещи, которые сделал театр... Полностью включена 8-я глава поэмы “Хорошо”, о субботниках в теме революции, включен целый ряд кусков из автобиографии Маяковского “Я сам”, о его революционном прошлом, включены

---

<sup>1</sup> Архив театра на Таганке.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Д. 1503.

полностью стихи о Кузнецкстрое (“Рассказ Хренова”), снят целый ряд моментов, о которых говорили, что это идет на излишнее, ненужное будирование публики. <...>

Все это говорит о том, что театр весьма принципиален, весьма внимательно работает ...над предложениями, которые выдвигает руководство, принимая то, что считает необходимым для улучшения спектакля, но отменяя то, что вызвано соображениями иногда частного порядка, иногда вкусами людей, высказавших эти предложения».

Итак, мы видим, что даже выборочное следование предписаниям чиновников, по мнению Янсона, было скорее плюсом — ведь театр серьезно относился к внесенным изменениям, а значит, он не мог безоговорочно принять все замечания. Янсон полагал, что проделанная театром работа достойна награды. «На сегодняшнем обсуждении мы должны окончательно решить судьбу этого спектакля, — говорил он. — Дальше задерживаться мы не имеем морального права».

Однако дальнейший ход обсуждения показал, что большинство считало иначе. Между двумя сторонами разгорелся конфликт:

**«3. Славина.** Я вчера встретила т. Шкодина ... и вы сказали, что все в порядке. <...> Мы очень много работали и опять изменения. Мы пошли навстречу вам. Так можно до бесконечности искать детали. Поверьте нам! Зачем думать, что мы сделали не тот спектакль? <...> Сколько же можно исправлять и дополнять? Мы ведь тоже люди! ...мы заикаемся, когда выходим на сцену. Вы сами сказали, что все в порядке.

**Тов. Любимов.** Что ты просишь, как нищая?

**Тов. Шкодин.** Не очень приятно возвращаться к одному и тому же. <...> Дело не в тех людях, которые не хотят принять спектакль... Дело в том, что театр не хочет принять те замечания, которые делаются для улучшения спектакля.

Цель должна быть одна — создать настоящий, поэтически яркий советский спектакль, чтобы в полный голос звучала такая фигура, как Маяковский. <...>

**Тов. Любимов.** Вы, Михаил Сергеевич, так рассуждаете. Почему Вы не прислушиваетесь ни к одному высказыванию<sup>1</sup> крупнейших советских деятеле-

---

<sup>1</sup> Ю. П. Любимов имеет в виду обсуждение спектакля, происходившее 8 апреля 1967 г. Тогда в поддержку спектакля высказались: близкие Маяковскому люди — Лиля Брик и Виктор Шкловский; литературовед, автор работ о Маяковском Зиновий Паперный; театроведы — Татьяна Бачелис, Константин Рудницкий, Аркадий Анастасьев; режиссеры — Григорий Чухрай, Олег Ефремов, Борис Львов-Анохин; поэты — Семен Кирсанов и Александр Яшин; драматурги — Николай Эрдман и Алексей Арбузов; члены Художественного совета Таганки — историк Валентин Толстых и философ Юрий Карякин; автор и исполнитель песен Михаил Анчаров и другие. Лев Кассиль выступал на этом же обсуждении, 17 мая 1967 г. Кассиль говорил о том, что спектакль, поставленный на Таганке, раскрывает для зрителя настоящего Маяковского, в то время как в школе Маяковский «хрестоматийный», «плакатный».

лей культуры? Вы не старый человек. Вы проходите мимо всех речей признанных авторитетов — Шкловский, Чухрай, Лев Кассиль. Все эти Ваши высказывания меня чрезвычайно угнетают и убивают за все эти три года, в течение которых я руководил театром. Не проходило ни одного спектакля, чтобы ваше Министерство культуры РСФСР все время тенденциозно не било в один бок наш театр. У нас есть документальные факты по каждому спектаклю. Мы прислушиваемся, ...мы изменили уже массу вещей..., но ...вы с нами не считаетесь и нам не доверяете. <...> Нужно поддержать что-то в молодом организме, это молодой театр, молодые люди, которые только 3 года на сцене. Ни одного спектакля не проходит без тысячи дебатов, и театр доделывает, переделывает, убирает, вставляет. Но вы никогда не прислушиваетесь к тому, что вокруг говорят. Почему вы считаете, что Вы всегда правы? Причем вы берете на себя необыкновенную смелость говорить от имени всего советского народа, от имени партии и всех советских зрителей. Вы говорите, что нужно так. А почему у вас нет никогда сомнений, почему Вы не думаете, что, может быть, в чем-то Вы не правы? Неужели вы не поняли, что Ваш представитель с так называемыми аргументами разбит Шкловским и Кирсановым, так, что нам было неудобно, что это было на таком низком уровне, без понимания поэзии, без понимания ее основ<sup>1</sup>. Вам это сказали не мы, а высокоуважаемые люди, которые всю свою жизнь отдали этому делу, которых я слушал, разинув рот, потому что это были интересные уникальные выступления. Их нужно записать и затем студентам или школьникам старших классов показывать, что такое поэзия, что такое интеллект человеческий ... Вы ушли, когда выступали люди с блестящими интересными речами. А вы — руководитель всех театров РСФСР, к счастью — и.о., исполняющий обязанности. <...>

**А. Н. Анастасьев<sup>2</sup>.** ... Вы [тов. Шкодин] говорите, что театр не прислушался к пожеланиям и не все исправил. Но почему Вы считаете, что все ваши пожелания нужно реализовать?

Почему для театра пожелания Шкловского, Кассиля и др. являются менее обязывающими?

Это объясняется тем, что Вы [тов. Шкодин] выполняете работу по руководству.

Советы всегда хороши, но только как советы, но коль скоро они перерастают в указания — это не годится.

Вы сказали: “мне очень понравилось выступление Кассиля”. Но Лев Кассиль сказал, что он восторженно относится к спектаклю. <...>

---

<sup>1</sup> Об этом эпизоде рассказал Вениамин Смехов: «В. Шкловский вежливо намекает Шкодину на его литературное невежество после того, как начальник зачитал перечень претензий и указаний к вымаркам, путая ударения, рифмы и даты... А С. Кирсанов, всплеснув руками после агрессивных указаний, зачитанных по бумажке дамой из министерства, воскликнул: “Витя! А мы в Союзе писателей держали наших чиновников за головорезов! Да они же ангелы в сравнении с этими!”» (Смехов В. Театр моей памяти. М.: Вагриус, 2001. С. 130).

<sup>2</sup> А. Н. Анастасьев — историк театра, критик, педагог Школы-студии МХАТ (1966–1979), ГИТИСа (1970-е).



Давайте, чтобы советы не мешали идти спектаклю. <...>

**А. А. Антокольский.** ...здесь возникает тема одиночества<sup>1</sup>.

**Тов. Любимов.** Реакция зрительного зала сегодня Вас опровергает.

**А. А. Антокольский.** Ссылка на реакцию зрительного зала возможна, но реакция зала может быть разная. <...>

**Тов. Любимов.** В жизни так может быть.

**А. А. Антокольский.** Я предпочел бы сейчас вести разговор в форме монолога, а диалог потом, если у Вас будет желание. <...> ...у большинства, в том числе у предыдущих ораторов, имеются критические замечания, большей частью, по второй половине спектакля.

**В. Г. Комиссаржевский.** У меня наоборот.

**А. А. Антокольский.** Я пытаюсь высказать свою точку зрения, а вы пытаетесь мне мешать. Когда вы выступаете, ни один из наших работников не пытается Вам мешать.

**Тов. Любимов.** Вы мне мешаете не здесь, а за спиной, в своих кабинетах мешаете»<sup>2</sup>.

Понятно, что результатом такого обсуждения стало запрещение спектакля. Причем представителям театра это решение казалось настолько необоснованным, что секретарь партийной организации театра Б. А. Глаголин выступил со следующим заявлением:

«...Я впервые присутствую на таком обсуждении и должен сказать, что партийная организация театра приложит все усилия, чтобы подобные факты не повторялись. Я рассматриваю историю со спектаклем о Маяковском ...как случай, совершенно несовместимый с ленинскими партийными нормами. Спектакль полтора месяца не получает разрешения, несмотря на то что имеется лит. Все говорят, что спектакль принципиально верный, он не имеет никаких антипартийных тенденций, об этом ни один человек не заявил. <...> ...но Министерство культуры заявляет, что спектакль не пойдет».

Недовольство чиновников, ощущавшееся в ходе обсуждения спектакля, в полной мере сказалось на документе, подготовленном уже без участия оппонентов со стороны театра. Речь идет о приемном акте Управления культуры. Приведем только некоторые выводы чиновников:

«Нельзя не отметить, что уже в первом действии, особенно во второй его части, недостаточно ярко отражена роль поэта как борца за боевую поэтиче-

<sup>1</sup> Среди претензий, предъявляемых к спектаклю, была и эта: Маяковский изображен непонятым и одиноким.

<sup>2</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Послушайте!» (композиция о Маяковском) в Главном управлении культуры исполкома Моссовета. 17 мая 1967 г. (Архив Театра на Таганке).

скую поэзию пролетариата, то, что он навсегда связал себя с рабочим классом и партией. Эти мысли, только пунктирно намеченные, тонут в акцентах личной жизни поэта, в подчеркивании воинственного неприятия его творчества со стороны интеллигентов-обывателей — представителей умирающей поэзии загнивающего буржуазного общества.

Во втором действии акценты, заложенные в первом, окончательно вырисовываются. Поэт-революционер, воспевающий успехи социалистического строительства, страстно увлеченный нашей действительностью, поэт-борец за коммунизм в спектакле театра отходит на задний план. В центре внимания авторов композиции находятся разного калибра интеллигенты-мещане, недоброжелатели поэта, которые над ним издеваются, поносят его и травят. Целый ушат ругательств и оскорбительных отзывов выливают на поэта всяческие рутинеры, обыватели (“Вы, Маяковский, перед нами мразь”, “Говорят, что Маяковский хам, бедный идеями, обладающий суженным кругозором”, “Маяковский, вне всяких сомнений, стоит ниже своей эпохи, и эпоха отвернулась от него”, “Маяковского я не мог читать ни в одной аудитории”, “Много говорит о себе, много себя восхваляет”, “Заурядный кропатель газетных стихов, которые с трудом дочитываются до конца”, “Маяковский, когда вы застрелитесь?” и т. д.).

Кто эти люди? Кого они представляют?

Театр сделал все, чтобы создать впечатление, что гонение на Маяковского сознательно организовано и направлено “не бандой поэтических рвачей и выжиг”, не клоакой обывателей-“интеллигентов”, а органами, представителями и деятелями советской власти, официальными работниками государственного аппарата, партийной прессой.

Авторы композиции не вспоминают, что Маяковский сам активно работал в газетах с 1922 года, особенно тесно был связан в период с 1926—1929 годов с “Известиями”, “Комсомольской правдой”. Они забыли об активной помощи Маяковскому и поддержке его газетами, на страницах которых поэт страстно боролся против мерзких пороков прошлого, оставшихся от эксплуататорского строя, бичевал обывательщину, мещанство, разоблачал классовых врагов и с большевистским пафосом утверждал новый, социалистический строй и порядки, которые под руководством Партии и Советской власти устанавливались в нашей стране. Все это не нашло места в поэтическом представлении театра.

Выбор отрывков и цитат чрезвычайно тенденциозен. Например, обыватель Калягин<sup>1</sup> с торжеством заявляет, что В. И. Ленин похвалил только одно стихотворение Маяковского — “Прозаседавшиеся”, а вообще вождь ругал поэта, не любил его. Причем ленинский текст издевательски произносится из окошка, на котором как в уборной написано “М”. <...>

В спектакле Маяковского играют одновременно пять актеров, но это не спасает положения: поэт предстает перед зрителями обозленным и затравлен-

---

<sup>1</sup> А. А. Калягин в спектакле «Послушайте!» играл обывателя.

ным бойцом-одиночкой. Он одинок в советском обществе. У него ни друзей, ни защитников. У него нет выхода. И, в конце концов, как логический выход — самоубийство.

Разве правомерна такая абсолютно неверная, необоснованная и идущая только на вооружение наших врагов трактовка трагической гибели поэта? <...>

В целом спектакль оставляет какое-то подавленное гнетущее впечатление. И покидая зал театра, невольно уносится мысль “какого прекрасного человека затравили!” Но кто?.. Поскольку никто в спектакле не встал на защиту Маяковского против клеветников (несколько жалких голосов слева — не в счет), то создается впечатление, что Советская<sup>1</sup> власть повинна в трагедии Маяковского — его не поддержали, не защитили, а, наоборот, в газетах сознательно обливали грязью и клеветой.

Так, даже местами интересная и оригинальная форма спектакля вошла в противоречие с его пессимистическим, мрачным содержанием».

**«В. Фролов<sup>2</sup>. ...Я давно не испытывал такого потрясения — душевного, человеческого, глубокого, как на этом спектакле. <...>**

Я хочу сказать, что профессиональный, революционный по-человечески, по-партийному, это спектакль, которому всем нам надо радоваться, и партийным и непартийным. Ему может не радоваться тот, кто или не понимает, или боится за свое положение, или действительно боится ответственности за этот спектакль. Здесь же ответственность театра, и людям, которые это делают, нужно больше доверять не на словах, а на деле, потому что спектакль настолько граждански сделан, настолько душевно, искренне и революционно... <...>

Во всем спектакле раскрывают Маяковского как революционера...»<sup>3</sup>

Как видим, театру не помогло стремление пойти навстречу комиссии. Прошло еще два года, и 22 ноября 1969 года в театре собрались члены Художественного совета, которые обсуждали, как можно помочь спектаклям «Послушайте!» и «Павшие и живые».

#### **«Заседание Художественного совета от 22.XI.69 г.**

**ПРИСУТСТВОВАЛИ:** Дупак, Любимов, Хмельницкий, Карякин, Золотухин, Толстых, Смахов, Вознесенский, Стенберг, Аникст, Самойлов, Глаголин, Власова, Марьямов, Демидова.

**Дупак.** Зачитал отзыв Главного управления культуры о спектаклях “Павшие и живые” и “Послушайте!”.

**Любимов.** Комиссия здесь была и говорила совсем другое. <...> Странная политическая позиция сквозит в этих документах. Театр проявил деликатность,

<sup>1</sup> Орфография документа сохранена.

<sup>2</sup> В.В. Фролов — театральный критик.

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Послушайте!» в Главном управлении культуры исполкома Моссовета. 17 мая 1967 г. (Архив Театра на Таганке).

сделав людей, травивших Маяковского, безымянными. Пресса по 2 спектаклям была положительной. Я считаю необходимым в спектакле "Послушайте!" усилить ленинскую тему.

**Дупак.** Я высказал Управлению культуры свое отрицательное отношение к форме и содержанию этих документов.

**Самойлов**<sup>1</sup>. Надо показать спектакли писательской общественности, Союзу писателей. По поводу этих спектаклей не было ни одного отрицательного высказывания в прессе.

**Толстых.** Предложение Самойлова очень разумное, надо апеллировать к писательским организациям, пригласить разных людей и попросить высказаться. А на уровне этих документов разговаривать нельзя. Об усилении ленинской темы — это верное предложение.

**Карякин.** Необходимо написать официальное письмо, в нем сказать о положительной прессе, об отзывах о спектакле разных людей. Для театра очень важен отзыв Политбюро.

**Толстых.** Надо дать все газеты с отзывами. <...>

**Глаголин.** Спектакли эти должны идти. Здесь идет политическая оценка спектаклей, но у нас есть решения партсобраний об этих спектаклях.

**Дупак.** К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина хорошо усилить ленинскую тему. Надо подумать о пересмотре спектакля "Павшие и живые" в связи с 25-летием Победы.

**Толстых.** Надо добавить новеллу из произведений современных поэтов...»

«Апеллировать к писательской общественности», «усилить ленинскую тему», «упоминуть 25-летие Победы» — как мы видим из стенограммы заседания Художественного совета от 22 ноября 1969 года, все это были сознательные меры, к которым прибегал театр, чтобы сохранить свои спектакли.

## Как шли через цензуру

Во время одного из обсуждений ситуации, сложившейся со спектаклем «Владимир Высоцкий», Алла Демидова выразила сомнение в том, что действия театра вообще могут к чему-то привести:

---

<sup>1</sup> Поэт Давид Самойлович Самойлов (настоящая фамилия Кауфман) был не только другом и членом Художественного совета Театра на Таганке, но и его автором. Стихи Д. Самойлова вошли в спектакли «Десять дней, которые потрясли мир» и «Павшие и живые» (Самойлов был также одним из авторов сценической композиции последнего спектакля). Стихи из пьесы Б. Брехта «Жизнь Галилея» для Таганки переводил Д. Самойлов. Как свидетельствует стенограмма заседания Художественного совета от 13 ноября 1967 г., Ю. П. Любимов собирался поставить пьесу Д. Самойлова по мотивам сказки Ш. Перро «Кот в сапогах»; однако поставлена она не была (см. с. 144 настоящей книги).

«Демидова. Тут говорят: бороться. С кем? В письма я не верю. Что-то решится и без писем. Если запретят спектакль, мы вольны играть его как вечер памяти нашего друга...»<sup>1</sup>.

Однако режиссер и директор театра с этими словами не согласились. Спектакли Таганки, хоть и в урезанном виде, как правило, все-таки выходили к зрителю. Для этого театр проделывал огромную сложную работу. И его руководители знали, как важно в самой сложной ситуации не опускать руки. Поэтому ответ на реплику А. Демидовой был следующим:

**«Ю. П. Любимов.** Показ спектакля в годовщину смерти Владимира Высоцкого был разрешен благодаря дальновидности государственных людей. Я просто сумел пробиться к тем людям, которые сказали, чтобы вечер был. Надо всегда называть то, как есть, а не говорить, что что-то само образуется. Ситуацию делают люди. Есть хорошая пословица: под лежащий камень вода не течет.

**Н. Л. Дупак.** ...Мы были приняты зам. министра культуры РСФСР. Передали ему письмо ...и подробную справку, рассказывающую о работе над спектаклем. После этого состоялось еще несколько встреч на высоком уровне. Министерство культуры рассмотрело последний вариант текста нашего спектакля, нам передано письмо с подробным разбором и замечаниями. Составлена редакционная комиссия на высоком уровне, которая должна вместе с театром продолжить работу над спектаклем. Я думаю, товарищи, с которыми мы вошли в контакт, разберутся в сложной ситуации и помогут в выпуске спектакля. Я в это верю».

Любимову вообще приходилось довольно часто контактировать с властными органами. О таких контактах режиссер рассказал в своей книге:

«Я делал это так. Я приезжал к начальникам ...в образе Кузькина из “Живого”. С ясными глазами, в тройке: жилетка, пиджак, белая рубашка, подкрахмаленный воротник. ...разговор потом, после моего ухода — были у меня там приятели:

— А этот как был одет?

— Сволочь! В тройке пришел. Не придерешься.

<...> Или иногда в джинсах ...и имел уже готовую фразу:

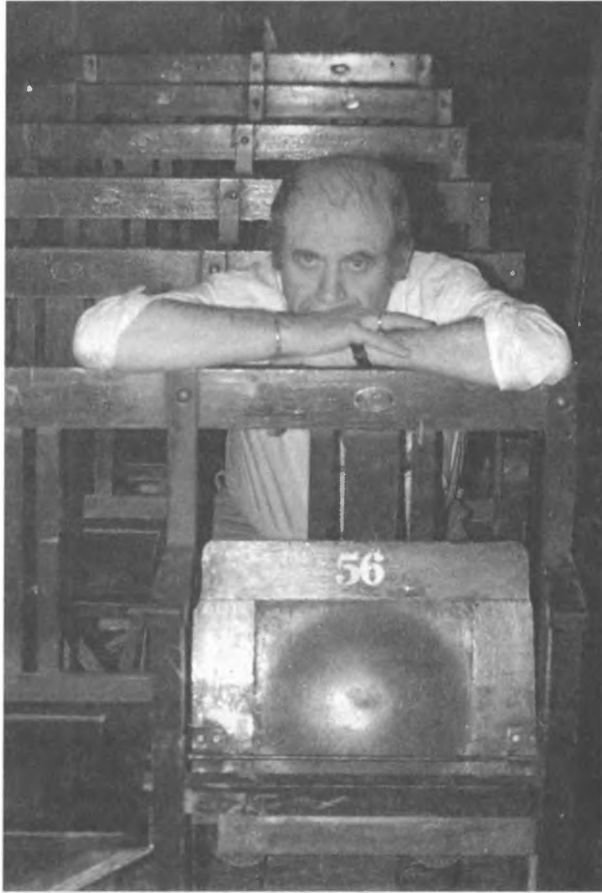
— Извините, вызвали с работы, я так, прошу прощения, прямо с репетиции.

Вы сказали, я сразу.

Но у меня висел в кабинете костюм. То есть я мог всегда быстро переодеться и прийти как подобает. Но иногда я нарочно такой ход делал. Я приезжал с таким видом и садился:

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания расширенного Художественного совета, посвященного обсуждению репетиции поэтического представления «Владимир Высоцкий». 31 октября 1981 г. (Архив Театра на Таганке).



Д. Боровский в декорациях к спектаклю «Владимир Высоцкий»

– Я вас слушаю.

– Вы что это там делаете?

– Работаю, репетирую.

– Что?

Я называл.

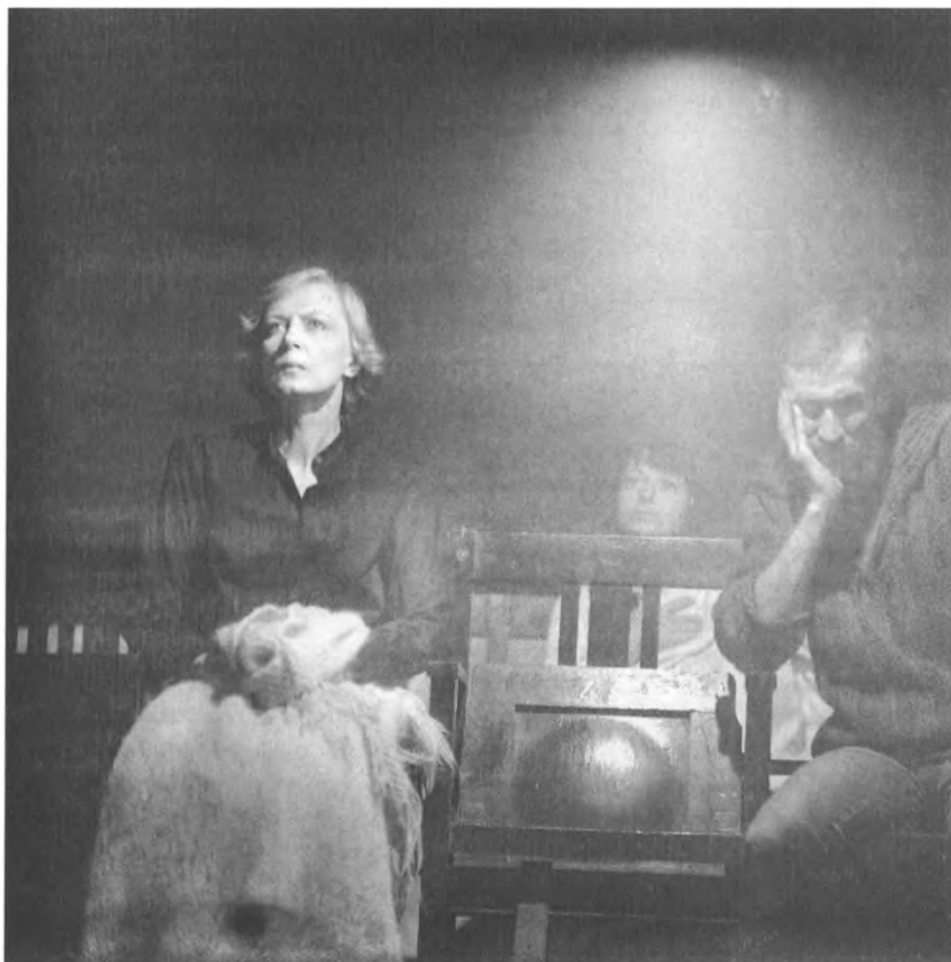
– Еще?

– Ну и вот по известному роману “Мастер и Маргарита”, опубликованному в журнале “Москва”

– А кто об этом знает? Министр ваш знает?

– Да, знает. Я ему говорил.

А на самом деле, ...дело обычно было так: когда я выходил из его кабинета ...дохожу я до дверей, и внятный, громкий голос министра:



«Владимир Высоцкий». Слева направо: А. Демидова, Л. Комаровская, Л. Филатов

— Булгаковская книга нам не нужна, “Бесы” ваши нам не нужны и этот ваш, — имея в виду Эрдмана, — не нужен. И “Живой” ваш тоже нам не подходит.

Это чтоб я в обморок падал с той стороны двери. Но я не падал. Я поворачивался и говорил:

— Благодарю вас»<sup>1</sup>.

И в случае с «Мастером и Маргаритой», как и во многих других случаях, театру помогло мнение профессионалов:

---

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М.: Новости. 2001. С. 308–309.

«...Думали как: экспериментально чего-то делают, потом прикроем. А когда пришла комиссия по наследству Булгакова, она уже не могла прикрыть, потому что им понравилось. <...> ...рецензия была, что ...сделано с уважением к памяти Булгакова, ничего не искажено... Это дало возможность нам опереться на этот документ и репетировать экспериментально эту работу. Тем более без денег. Затраты материальные нам запретили — мы делали без затрат»<sup>1</sup>.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Разрешение на «Мастера» тоже дали не сразу. Я ездил в ЦК, в министерство, в Управу. Очень комиссия по творческому наследству Булгакова помогла, ее Симонов возглавлял. Они были на просмотре. Да и ставил я текст с купюрами, который был в журнале напечатан, а не полный.

Итак, стратегия театра во время проведения спектакля через цензуру была крайне сложной. Перестараться было невозможно, поэтому в ход шли все возможные и даже невозможные ходы. Мы уже многократно говорили о том, что самым рядовым делом в театре было обсуждение спектакля Художественным советом. Эти встречи были полезны не только тем, что профессионалы могли поделиться своими впечатлениями с режиссером, но и тем, что стенограммы таких обсуждений нередко использовались для защиты спектакля.

Известно, что К. С. Станиславский всегда стремился запротоколировать творческие обсуждения: «В первое же свидание он проявил одну из очень заметных черт настойчивости: дотошность, стремление договориться до конца, даже записать, запротоколировать», — писал Вл. Немирович-Данченко<sup>2</sup>. Действительно, и у самого Станиславского мы постоянно встречаем: «в протокол было записано», «записали в протоколе»<sup>3</sup>.

На вопрос, почему столь тщательно стенографировались заседания, Ю. П. Любимов отвечает очень неконкретно: «Век, проведенный при коммунистах, не может не отразиться на наших головах». Зато использовал он протоколы заседаний с очень конкретной целью — для отстаивания спектаклей.

Когда обстановка вокруг спектакля накалялась, на заседания Худсовета приглашали заслуженных людей, причем необязательно специалистов в области театра, — на обсуждениях бывали и композиторы, и физики, и даже космонавты. Все выступления записывались, а затем готовая стенограмма оказывалась в Министерстве или в Управлении.

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. Интервью длиной в двенадцать лет (1976–1988) // Театр. 1988. № 7. С. 143–148. Интервью взял А. Щербаков.

<sup>2</sup> Немирович-Данченко Вл. Из прошлого. М., 1936.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Вагриус, 2000.



Читая запись одного из заседаний Художественного совета, посвященного обсуждению спектакля «Владимир Высоцкий», мы вдруг обнаруживаем, что некоторые слова актерами и режиссером говорились специально для чиновников. Однако тут же Любимов мог говорить очень острые вещи:

**«Ю. П. Любимов.** Руководителем нашего государства с высокой трибуны было сказано, как желательно, чтобы снизу иногда была хорошая и правильная инициатива. Если она правильная и нужная народу, не может быть, чтобы она была задушена.

<...> Это единственное, на что я могу надеяться. Так обращаться со мной, с театром и с моими коллегами мы позволить не можем. Я говорю это нарочно, потому что стенограмму будут читать. <...> Какие-то люди, которые непозволительно и бестактно себя ведут (и благодаря этому мы очень многих людей уже потеряли), делают вид, что они ему [В. Высоцкому] помогали. Нет, они ему мешали. Может быть, они способствовали тому, что у него вылилась «Охота на волков»? Ему не давали петь, не разрешали концертов, не издавали его стихов, писали на него пасквили. И эти же люди сейчас обвиняют в том, что мы «делаем не то, это никому не нужно», что мы «хотим на чем-то спекулировать». <...>

Я нарочно говорю под стенограмму. <...> Они не компетентные люди, безграмотные, они не понимают, какие это стихи, какая в них образность, что за ними стоит...»<sup>1</sup>

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Случалось, что стенограмма оказывалась в Управе без нашего ведома — всегда находились «добрые» люди, которые передавали стенограммы заседаний Художественного совета куда надо.

Это же заседание актер театра Н. Губенко оканчивал словами, которые почти напрямую были обращены к не присутствующему на обсуждении начальнику Главного управления культуры исполкома Моссовета В. С. Анурову:

«Я хочу уточнить, что если тов. Ануров думает, что это Юрий Петрович хочет с ним бороться, то это не так. Этот спектакль для нас — спектакль очищения. Мы приходим на этот спектакль, чтобы очистить себя от бытовой мерзости, которая нарастает на нас в каждодневной жизни. Мы имеем право делать такой спектакль, потому что живем в государстве, где существует высокий эталон искренности и правда. Его дал нам Ленин и продолжает утверждать Леонид Ильич Брежнев. И это должен знать товарищ Ануров». (*Аплодисменты.*)

---

<sup>1</sup> Стенограмма заседания Художественного совета по обсуждению репетиции поэтического представления «Владимир Высоцкий». 13 октября 1981 г. (Архив Театра на Таганке).

Ситуация складывалась тяжелая. Спектакль не разрешали, а между тем актерам и режиссеру было особенно важно, чтобы «Владимира Высоцкого» увидел зритель. Ю. Любимов всерьез подумывал об уходе. И эти свои мысли он тоже высказывал на открытом обсуждении — «открытом» во всех смыслах, ведь все сказанное здесь попадало в распоряжение властей.

На обсуждении, проходившем 31 октября 1981 года, Любимов сказал:

«Я не считаю возможным существование этого театра и себя в нем без этого спектакля. Это, значит, эпилог, и я хочу, чтобы это было записано, потому что мы выйдем это товарищам самым высоким».

## «Швейковать» можно не всегда

Иногда прилюдно приходилось отстаивать не только спектакли, но и весь театр. В 1968 году театру не разрешили играть «Живого» (спектакль по Б. Можаяву). Подробнее об истории этого спектакля мы будем говорить немного позднее. Сейчас нам интересно другое: как режиссер «вытягивал» попавший в опалу театр. Выступление Любимова произошло на обсуждении итогов театрального года в помещении Ленкома. Никому из «недружественной» Таганки слово давать не хотели.

В рассказах непосредственных участников событий это выглядит так:

**В. Золотухин:** «Шеф ходил перед Ленкомом взад-вперед, как разминался на ринге, похож был на какого-то зверя, может быть, льва, который, не обращая внимания на зрителей, сосредоточенно вдоль решетки туда-сюда. Подъезжали, подходили артисты, здоровались друг с другом и почему-то по одному подходили к шефу, как за указанием перед смертельной операцией, как будто шеф говорил каждому свое, другое... всем же он говорил одно: — Спокойствие и выдержка. Поддержите, если не будут давать слова»<sup>1</sup>.

**В. Смахов:** «Весь актив Москвы — и жалкая игра в регламент — лишь бы на сцену не вышел кто-то с “Таганки”... А зал гудит, а неизвестных лиц — много, и они смотрят по-хозяйски сурово... За “Таганку” выступить записались Ефремов и другие. Регламент сокращен, антракт отменен, вот-вот будут наспех подводить итоги... Губенко встал у стены — чтобы все видели поднятую руку... А в президиуме — суетливое: “Подведем черту, и всем надо на работу”. Николай громко объявляет, что черту подводить нельзя, ибо много заявок на выступления не востребовано. Шум в зале, и вдруг раздается бас артиста Петра Глебова: “Губенко, сядьте”. Вскочил Сабинин (он же Биненбойм), с места крикнул в президиум: “Вы что, не видите, какая пропасть между вами и залом?!” Это ему потом дорого стоило: из педагогов уволили, в театре еле удержался... А в

<sup>1</sup> Золотухин В. Таганский дневник: В 2 кн. Кн. 1. С. 123—124.

“Ленкоме”, под занавес, на вопрос, “Не будет ли каких предложений по соцсоревнованию”, вдруг отозвался Любимов: “Будет!” И оказался на сцене, как ни велика была растерянность у почти “победителей”. Его переспросили: “Вы о соцобязательствах?” — “Да-да, я о моих обязательствах как раз и собираюсь...” И разложил бумаги, надел очки...

Мертвая тишина. Внятная, очень вежливая речь: перечень положительных откликов в “Правде”, в “Известиях”, в “Труде” — о “Таганке”... Цитаты из Маркса и Ленина — о художнике, о необходимости беречь таланты... Ни одного упрека, ни разу не повысил голоса. Это была копия его письма Брежневу, в обход много дней его вызывавшего В. Гришина<sup>1</sup>. <...>

Я когда-то услышал от Ю. П. чудесный глагол “швейковать”. Любимов хорошо знал, в каких границах он неизменен, а где он может “швейковать”. Кажется, никто не умел защищать свое дело, как он<sup>2</sup>.

#### **Реплика Ю. П. Любимова**

Ходил я в «Современник» на спектакль по Салтыкову-Щедрину<sup>3</sup>. Автор — наш «гимноносец», Сергей Михалков. Он там острил, но — в рамках дозволенного. Народ хихикал. Мне было тошно. Я всегда говорил впрямую. А у большинства — для чиновников всегда был эзопов язык. Я на этом языке разговаривать не хотел.

И действительно, в некоторых принципиальных моментах «швейковать» Таганка была не намерена. Особенно это касалось сокращения, «урезывания» спектаклей. На такое театр соглашался с трудом и всегда ограничивался минимумом. И надо сказать, даже при таком подходе — не всегда проигрывал. В. Смехов рассказал еще одну историю — на этот раз о том, как в театре ждали высокого чиновника и при этом мучительно размышляли о том, что спешно убирать из спектакля:

«Я помню наши страхи и растерянность, когда за час до спектакля “Послушайте!” была оцеплена Таганская площадь, по театру заходили чужие в штатском, и нам стало ясно, что мы играем последний вечер, ибо ожидался приезд во второй ряд партера не кого-нибудь там, а члена Политбюро Петра Шелеста, одного из главных вдохновителей бронетанковой стужи “Пражской весны” (Так говорили тогда. Теперь роль П.Е. Шелеста в августе 1968-го звучит по-другому — в его воспоминаниях.) Спустя сутки мы узнали, что этот случай — абсурдное совпадение, и соратник генсека Брежнева просто решил

<sup>1</sup> Виктор Васильевич Гришин — первый секретарь Московского горкома КПСС с 1967 по 1985 г.

<sup>2</sup> Смехов В. Таганка. Записки на кулисах // В. Смехов. Театр моей памяти. М.: Вагриус, 2001. С. 131.

<sup>3</sup> Речь о спектакле «Балалайки и К?» по «Современной идиллии» М. Е. Салтыкова-Щедрина» (пьеса С.В. Михалкова), поставленная в 1973 г. Г. А. Товстоноговым в театре «Современник».

отдохнуть с семьей в театре, а не то, что убедиться в тлетворности антисоветского бастиона на Таганке. Но это будет завтра, а пока мы все в отчаянии: как быть, как играть и что, по совпривычке, резать, сокрушать, удалять? Мы-то хорошо знали, что именно в спектаклях возмущало власти в Москве, и в ЦК, и лично тов. Фурцеву... На наше смятение ответил отец Таганки. Он собрал своих трепещущих детей за кулисами, выслушал наши соображения о сокращениях и решительно постановил: “Не будем давать им карты в руки. Если они чего решили — какая разница, что резать, а что не резать. Мы же уверены в том, что играем? Вот и давайте играть без сомнений. Я считаю, надо наоборот: не скрывать и не темнить перед ними. Если это последний раз — пускай хоть себе и нормальным зрителям в радость. Ничего не надо сокращать, ничего не надо скрывать — играем в полную силу, вы меня поняли?”

Так и играли. И — “пронесло”»<sup>1</sup>.

## «Живой»

### Из истории одного спектакля

Эту главу о взаимоотношениях театра с цензурой мы заканчиваем рассказом об истории спектакля «Живой» по повести Б. Можаева. И делаем это не случайно. Это был один из тех спектаклей, который на протяжении многих лет не выпускали к зрителю — он был поставлен в 1968 году, а премьера состоялась только 23 февраля 1989 года.

История борьбы за «Живого» была долгой. Чтобы добиться его разрешения, театр прибегал к самым разным мерам. Писали в Политбюро, устраивали закрытые прогоны. А в 1975 году, после смены министра культуры, попытались провести через цензуру то, что было не разрешено в 1968-м. Но и тогда результат был тот же. «Мы уже 8 лет это сдаем. А получаем только по шее», — говорил Ю. П. Любимов на обсуждении «Живого» 4 июня 1975 года.

Таким образом, ситуация с этим спектаклем дает наиболее полное представление о характере взаимоотношений между властью и искусством на протяжении не одного десятилетия.

«...В повести Б. Можаева, подвергнутой в свое время резкой критике в печати, в предельно мрачных красках нарисована безотрадная картина послевоенной деревни и на этом фоне показана тяжелая судьба рядового колхозника, бывшего фронтовика, оказавшегося жертвой беззакония и произвола должностных лиц.

---

<sup>1</sup> Снегов В. Записки заключенного. М.: Поликом, 1992. С. 64.

Свойственные повести Б. Можаяева односторонность и предвзятость с еще большей очевидностью проявились в пьесе и особенно в спектакле, где внимание заострено главным образом на теме беспросветной нищеты, моральной деградации личности, полнейшей безысходности. Ни автор пьесы, ни театр не поднялись до понимания и глубокого художественного анализа подлинных причин трудностей в деревне той поры, не увидели и не отображали громадной работы, проделанной КПСС и Советским государством по подъему и развитию сельского хозяйства в первые послевоенные годы...»<sup>1</sup>

Однако случай «Живого» интересен не только этим. Происходящее в спектакле очень напоминало ситуацию вокруг него. Препятствия перед постановкой возникали такие же нелепые и нарастали с такой же лавинообразной скоростью, как и перед можаяевским героем Федором Фомичом Кузькиным. Кроме того, казалось, что слова и логика колхозных горе-руководителей, высмеиваемых в повести и спектакле, были позаимствованы у реальных представителей власти, приходивших принимать спектакль. Вероятно, острая реакция чиновников была вызвана тем, что на сцене они узнали самих себя, но в крайне неприглядном виде.

«На просмотре в 1968 году неразрешенного “Живого” ...руководитель ведомства культуры сказал: “Не Кузькина за огород, а вас надо судить за этот спектакль”<sup>2</sup>. Он был по-своему прав. В спектакле на деревенскую тему показана система управления не только сельским хозяйством, но и культурой, которой руководил министр...» — писал культуролог Анатолий Горелов<sup>3</sup>.

Однако трактовать «Живого» можно еще шире — в спектакле о черед несправедливостей в отдельно взятом колхозе театру удалось показать структуру взаимоотношений советского государства и каждого живущего в нем человека.

## Одно дело повесть, другое — спектакль

Не спасло «Живого» и то, что повесть Можаяева уже была напечатана и даже переведена на многие языки.

«“Живой”, за которого мы так опасались, кажется, проходит, — радость», — записал 30 июля 1966 г. А. Твардовский<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Из записки Ю. Я. Барабаша (первого заместителя министра культуры СССР) в ЦК КПСС «О работе Московского театра драмы и комедии на Таганке над спектаклем “Живой”» от 29 января 1979 г. (полный текст см. в Приложении).

<sup>2</sup> Одно из «тяжких» преступлений героя Можаяева Федора Кузькина состояло в том, что он посадил картошку на колхозной земле, хотя из колхоза ушел.

<sup>3</sup> Горелов Анатолий. Новый срок — «с правом переписки» // Новое время. 1990. № 8.

<sup>4</sup> Твардовский Александр. Рабочие тетради 60-х годов / Публ. В. А. и О. А. Твардовских // Знамя. 2002. № 5.

«Я пришел в гости к драматургу Николаю Эрдману, — рассказывает Ю. Любимов, — и он мне сказал: “Вы читали последний номер ‘Нового мира’? Обязательно прочтите ‘Из жизни Федора Кузькина’ Бориса Можая!» Прочитав повесть, я пригласил Можая в театр, сказал, что хочу переложить ее для сцены»<sup>1</sup>.

Как мы уже говорили, сценический вариант литературного произведения цензоры считали более опасным, чем его публикацию.

«...начальство сочло, что наш спектакль более вредный, чем повесть, Он ее заостряет. Но таково свойство сцены», — объясняет ситуацию Ю. П. Любимов<sup>2</sup>.

Об этом же парадоксе размышлял Л. Петров:

«Чем так не понравился спектакль начальникам? Повесть Бориса Можая «Живой» ...издавалась миллионными тиражами<sup>3</sup>. И не только в нашей стране, но и во Франции, Германии, Польше, Чехословакии. Отзывы о Федоре Кузькине были самые восторженные. Его называли “русским Швейком”, сравнивали с Василием Теркиным.

На сцене, как в увеличительном стекле, стала явно заметна главная идея повести...: как ни гноби Иванушку-дурачка, все равно он выйдет из всех испытаний победителем. Как ни усердствуют тупоголовые представители власти Гузенков и Мотяков, пытаясь “обломать рога” нищему, но свободному Федору Кузькину, победа, в конечном счете, остается за ним. Начальники-временщики, от которых зависела судьба спектакля, не могли смириться не только с “очернением действительности”, но и с тем, что на сцене их собратья оказываются одураченными простым мужиком. Поэтому “Живого” и закрывали»<sup>4</sup>.

#### Из сценария спектакля «Живой» 1967 г.

Гузенков. ...Просим исполком утвердить решение нашего колхозного собрания об исключении Кузькина. (Сел.)

<sup>1</sup> Живой в дичающем мире // Литературная газета. 2003. № 22. Беседа с Ю. П. Любимовым вела Н. Горлова.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Рассказы старого трепача. М.: Новости, 2001. С. 278.

<sup>3</sup> Говорить о миллионных тиражах повести Б. Можая нужно с некоторыми оговорками. Эта повесть — о том, как недавний фронтовик Кузькин решил стать единоличником, как упорно, стремясь прокормить пятерых детей и жену, искал он заработка вне колхоза и как расправлялись с ним за это колхозные и районные власти, — была опубликована в журнале А.Т. Твардовского «Новый мир» под редакционным названием «Из жизни Федора Кузькина» (1966, №7). Благодаря такому названию сюжет повести, тянувший на серьезное обобщение, выглядел как рассказ о частном случае, о жизни какого-то одного Кузькина. Но и в таком виде после публикации повесть подверглась жесткой критике. Опубликовать ее не в периодическом издании, а в книге удалось только через 7 лет, в сборнике «Лесная дорога» (1973). При всех последующих изданиях повесть имела название «Живой».

<sup>4</sup> Петров Л. «Живой» начинает жить // Вечерняя Москва. 1989. 23 февраля.



«Живой». Гузенков — В. Шаповалов

**Мотяков.** Хорошо сказал. (*Злобно посмотрел на Фомича.*) Ну, что теперь скажешь? Небось оправдываться начнешь?

**Фомич.** А чего мне оправдываться? Я не краду и на казенных харчах не живу.

**Мотяков** (*крикнул*). Поговори у меня!

**Фомич.** Дак вы меня зачем вызывали? Чтоб я молчал? Тогда нечего меня и спрашивать. Решайте, как знаете.

**Мотяков.** Да уж не спросим у тебя совета. Обломаем рога-то! Враз и навсегда!

Хватит роги ломать, как коровам,  
Перевинчивать, перегибать.



Ю. Любимов примеряет кепку Кузькина на премьере спектакля «Живой».  
Слева от режиссера — В. Золотухин, справа — Б. Можяев

А не то, Гузенков с Мотяковым,  
Мы покажем вам Кузькину мать.  
(В. Высоцкий. Частушка к спектаклю «Живой»)

К параллелям, существовавшим между спектаклем и событиями вокруг него, добавлялась еще одна: Мотяков с Гузенковым напоминали чиновников, не принимающих спектакль, а Кузькин — Любимова и Можяева, отстаивающих «Живого».

Впрочем, бойкий, борющийся за справедливость Кузькин настолько походил на обитателей Таганки, что в дальнейшем с героем Можяева сравнивали не только режиссера, но и друзей театра:

«Петр Леонидович Капица в разговоре с Любимовым признался: раньше он, мол, как-то болезненно все невзгоды переживал, а со временем выучился переносить их более стойко, сохраняя в себе оптимизм, поддерживая бойцовский дух. А потом Капица, глядя на Юрия Петровича, добавил: “В сущности, вы сам — Кузькин”. На что Любимов ответил: “Я комедиант, мне по должности положено быть Кузькиным. А вот то, что и вы — тоже Кузькин, вот это удивительно”»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Можяев Б. А. Возвращение Федора Кузькина // Театр. 1989. № 7.



А знаменитая реплика Кузькина «жизнь ставит мне точку, а я ей запятую» стала крылатой — ее вспоминали не только в связи с именем Ю. П. Любимова, но и когда речь шла о других художниках советского времени, вынужденных действовать вопреки существовавшему порядку. Именно в таком расширительном смысле употреблял эту фразу В. Смехов: «...Когда-то в “Литературке” ругали повесть “Из жизни Федора Кузькина” Бориса Можаяева, по которой был сделан спектакль “Живой” — один из лучших на Таганке. Правда, спектакль запретили — министр культуры один, министр культуры другой... Так вот, главный герой, Федор Фомич Кузькин, произносит пророческие слова: “Жизнь ставит мне точку, а я ей — запятую!”

Припомним: многих, увы, художников нашей страны личная беда (или вина) лишила родной среды обитания. Лишила творческого топлива, аудитории — словом, “скрипки”. Но народная память не поставила им “точку”, а одарила поздним прощением, благодарением за талант»<sup>1</sup>.

### Наследник Иванушки-дурачка

«...Идет публика премьерная. На глазах площадная неумемная толпа превращается в госпожу публику. И не видит она, что на бедной пустой сцене именно и стоит какое-то бедняцкое, нищее пугало. Пиджачишко накинут на дощечку с надписью: “Прудки”. Кепка, рваное кашне. Стоит пугало, есть не просит. Но вот уселась публика. Свет затих. Балалаечный перебор слышится. И выходит из-за кулис Золотухин, идет боевым шагом вдоль задней стены театра, затем к центру, к пугалу. В руках у него синенькая книжка “Нового мира” Начинает сказывать нам сказ про Федора Кузькина. Снимает с пугала кашне, кепку, штаны напяливает, а сам в “Новый мир” заглядывает, под балалаечный перебор листает быстренько, вводит нас в курс.

И спектакль начинается. Под плясовую музычку выплывают важно на сцену деревенские персонажи с тоненькими шестами-березками в руках. Втыкают каждый свою березку в заготовленный паз подмостков — и лес готов. На вершинах березок — домики, далее потом зажгутся огоньки, бурной ночью закачается пустой лес. Все готово к действию. И эти березки художника Давида Боровского, и достоверность типов, показываемых артистами, и балалаечный разнобой (диссонансы то есть) композитора Эдисона Денисова, и в центре наш герой, бывший солдат Отечественной, ныне колхозник, которому не плачено за трудодни. А детей у него пятеро, мал мала меньше...

И действие начинается»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Смехов В. Таганка. Записки заключенного. М.: Поликом, 1992. С. 5–6.

<sup>2</sup> Бачелис Т. Сказ о правдолюбце Кузькине // Известия. 1989. 27 февраля.



Федор Кузькин — В. Золотухин

Так в 1989 году начинается описание спектакля Татьяна Бачелис. Критик пишет неторопливо, интонацией ее речь напоминает сказочное повествование. Да и просторечных оборотов и словечек Бачелис использует немало: здесь и «пиджачишко», и «сказ сказывает», и «плясовая музычка», и «мал мала меньше»... И конечно, все это — не случайно. Ведь сам спектакль соединял в себе традиционную для Таганки условность и близость к естественному, народному.

Важную роль здесь играли необычные декорации:

«...Два элемента формы доминируют в спектакле: заполняющие пространство сцены тонкие деревца (ходить и бегать между ними, как это делают артисты, чрезвычайно трудно, тут требуется виртуозность), и связанные меж собой в ряд стулья, которые время от времени спускаются с неба, из-под колосников. Стулья эти представляют от лица местных властей. Вздвигаются вверх, вновь опускаются, разделяют сцену и зал надвое»<sup>1</sup>.

Так, с помощью маленьких домиков на тоненьких условных деревцах режиссер и художник Д. Боровский передавали полусказочную атмосферу можаевской повести, откликались на авторские любовные описания небольшой деревеньки Прудки:

«...прямо перед катером на берегу виднелись родные Прудки; тополиная гора, где раньше стояла церковь, а теперь крытая жстью старая изба Лизунина, перевезенная туда под клуб; дальше — ветлы над соломенными крыша-

<sup>1</sup> Бачелис Т. Сказ о правдолюбце Кузькине // Известия. 1989. 27 февраля.



«Живой». Сцена из спектакля

ми поредевших прудковских изб, а чуть на отшибе — белокаменные корпуса колхозного коровника под красивой шиферной кровлей, набранной в разноцветную шашку. Перед серыми прудковскими избами, соломенными дворами да плетневыми заборами белостенные коровники высились дворцами»<sup>1</sup>.

Как мы видим, Можаяву здесь важна каждая мелочь, и особенно цвета — яркие, почти как на лубочной картинке.

Такую же лубочную картинку увидела зрительница спектакля Т. Бачелис. Правда, ей показалось, что лубок на Таганке «без ярмарки ярких красок» — уж больно серьезны здесь человеческие взаимоотношения; в остальном происходящее на сцене, по ее мнению, не уступало волшебству можаяевской повести:

«...режиссер нафантазировал лихую, великолепную стилистику, очень для театра необычную и изящную — нечто вроде театрального лубка. Но без ярмарки ярких красок — бесцветный такой лубок, глухая деревенская жизнь. Тут ненавидят люто, пьют наповал, бранятся, дерутся, частушки поют наотмашь. Вот Кузькин рассказывает нам, как родятся у него дети: чмок жену Авдотью в щеку (З. Славина), и — готов ребяенок; еще чмок — еще один, споро, быстро, хорошо. Как в сказке. Или возьмите бригадира (В. Шаповалов) на коне. В глу-

<sup>1</sup> Б. Можаяев «Живой».

бине сцены в сумерках лесной ночи появляется этакий сказочный генерал верхом. Детишки крутят конский хвост, а артист сдерживает норовистого конягу, орет на бедолаг косарей, Кузькина и деда Филата, которые косят тайком от начальства ничейные дуга. Сцена чисто фарсовая и опять же — лубочная»<sup>1</sup>.

Главный персонаж, Федор Фомич Кузькин (на Таганке — в исполнении В. Золотухина), оказывался героем все той же сказки. Автор повести, выражая свои пожелания актерам и режиссеру спектакля, описывал характер Кузькина как родственный Левше из сказа Лескова:

«Будущий спектакль должен подчеркнуть юмористическую, веселую сторону и событий, и характера героя. Кузькин должен быть чем-то сродни старинному русскому лубку, скоморохам — или в литературном плане — родственником лесковского Левши. Оптимизм прежде всего! В каком бы трудном положении ни оказывался герой, он верит, что не пропадет. Законы нашей действительности на его стороне. И мир не без добрых людей. Поэтому Кузькин знает, что трудности, которые он переживает, — явление временное. Отсюда и храбрость Кузькина, и его в некотором роде нарочитая бравада»<sup>2</sup>.

«Кузькин в исполнении Золотухина очень похож и на Теркина, и на Иванушку-дурачка: терпелив, правдолюбив, вынослив и непобедим в своей шутливой и серьезной позиции», — писала Т. Бачелис<sup>3</sup>.

#### Из сценария спектакля «Живой» 1967 г.:

**Фомич.** Опять на Фролов день. Значит, судьба меня пытается. Она мне поставила точку на Фролов день, а я ей — запятую, запятую. <...>

**Авдотья.** Что ж теперь будет, Федя?

**Фомич.** Живы будем, не помрем. Вот сапоги подвязал сыромятными ремнями, не то в грязи и подметки потеряешь.

**Авдотья.** Господи, дорога дальняя, дождь на дворе, а у тебя и плаща нету.

**Фомич.** Это мы сейчас изобразим (он достал из-под стола мешок и надел его). Вот и плащ. А штык на макушке, как буденовка. Ну, я пошел.

**Авдотья** (*вдруг загалосила*). Да на кого ж ты нас спокидаешь. Малых да старых? Кормилец ты наш ненаглядный? Ох же ты злая долюшка наша... По миру иттить сиротинушкам!

**Фомич.** Ты что вопишь, дуреха? Я тебе кто — покойник?

**Авдотья.** Ой, Федя, милый, заберут они тебя. Головушка моя горькая! Что я буду делать с ними с малолетними? (*Сидя за столом, облокотилась и, торопливо причитая, фронзительно взвизгивала.*)

<sup>1</sup> Бачелис Т. Сказ о правдолюбце Кузькине // Известия. 1989. 27 февраля.

<sup>2</sup> Можавев Б. Некоторые пожелания актерам и постановщику повести «Из жизни Федора Кузькина» (Архив Театра на Таганке).

<sup>3</sup> Бачелис Т. Сказ о правдолюбце Кузькине // Известия. 1989. 27 февраля.

**Фомич.** Глупой ты стала, Дуня... Ныне времена не те. Теперь не больно-то побалуешься... (*Машет рукой и уходит.*) Ноне самого Берию посадили. А ты плачешь. Смеяться надо. Ха-ха-ха!..

С одной стороны, Можаяев говорил актерам о том, что он изобразил типический характер, который мог появиться не только в деревне:

«Когда я писал Кузькина, меня интересовал характер, могущий встретиться не только в деревенской, но и в городской жизни, характер, сформировавшийся в определенных, привычных для прежней нашей действительности условиях, характер, устойчиво проявивший себя в экстремальных ситуациях. Сохранивший достоинство и честь, оставшийся самим собою, способный, не смотря ни на что, делать свое дело. Типический, стало быть, характер. Так что Кузькин мог быть и крестьянином, и ученым, и инженером, и офицером...»<sup>1</sup>

С другой стороны, Кузькин помнит о «временах», в которые ему приходится выживать. И обозначает он их очень конкретно: «Ноне самого Берию посадили», — говорит он. Автору важно было, в какую эпоху происходит действие:

«В жизни крестьянина Федора Кузькина я хотел проследить отголоски той страшной трагедии “великого перелома”, когда в результате сплошной коллективизации погибли миллионы, и люди знающие, умеющие остались не у дел. Когда наплодили никчемные системы управления сельским хозяйством и столь же никчемных руководителей. Мне важен был русский национальный характер, оказавшийся в такой безвыходной ситуации. Как он себя ведет?...»<sup>2</sup>

## Спор с будущими недоброжелателями

Если сравнить сценарий спектакля с текстом повести, то окажется, что в него добавлялись такие реплики персонажей, которые должны были помочь наладить более тесный контакт со зрителем, сделать звучание произведения еще более современным.

В отличие от Кузькина — героя повести, Фомич-Золотухин как будто бы заранее знал, что с автором и режиссером будут спорить, поэтому он еще на сцене вступал в предполагаемый спор с будущими недоброжелателями:

**Из сценария спектакля 1967 г.:**

(Слова и выражения, которых нет в повести, выделены жирным шрифтом.)

**Авдотья.** Ой, Федя! Что же мы есть целый год будем? Ведь семь ртов!..

**Фомич.** А ты не вопи, а считай. Значит, триста шестьдесят дней перемножь на семь. Сколько будет?

<sup>1</sup> *Можаяев Борис.* Чем щи хлебать? // Театр. 1989. № 7.

<sup>2</sup> Там же.

**Авдотья.** Наверное, тысячи три...

**Фомич.** Нет, Дуня. В таком деле точность нужна. А то автору скажут – очерняет.

Вот так, Дуня! А я на бумажке высчитал в точности – выходит по двадцать два грамма гречихи в день на рыло, а в колхозном инкубаторе дают по сорок граммов чистого пашана на цыпленка. Спрашивается: как жить?

**Авдотья.** Подскажите, люди добрые!

В первом варианте постановки даже была сцена, в которой персонажи спорят друг с другом – были ли Кузькины на самом деле, или это всего лишь выдумка автора (в сценарии 1988 г. этот эпизод отсутствует):

**Из сценария спектакля 1967 г.:**

**Демин.** Не верите? Были Кузькины. Не надо забывать.

**Мотяков.** Народ не из одних Кузькиных состоял. И раньше люди жили.

**Демин.** Не сомневаюсь.

**Мотяков.** Так зачем это показывать? Никому не нужно.

**Федор Иванович.** Нет, нужно. Очень нужно... Добрая половина из них *(показывает в зал)* двадцать лет назад под стол пешком ходили. Так пусть они знают, что их отцы не сидели эти годы сложа руки, а работали, жизнь улучшали.

Федор Кузькин в спектакле то и дело обращался к публике, намекая на события, о которых зритель знал из свежих газет:

**Из сценария спектакля 1988 г.:**

*(Слова и выражения, которых нет в повести, выделены жирным шрифтом.)*

**Фомич** *(на авансцене)*. Опять мне подфартило. Теперь и вовсе жить можно. Вроде бы счастье привалило. Счастье... А что это за штука такая? **Вы-то как думаете?** Я вот, к примеру, в детстве думал, что счастье – это большой дом с хорошим садом, как у попа Василия, откуда пахнет летом сиренью да яблоками, а зимой блинами. Потом я мечтал заработать много денег, закупить скота, двор построить большой... но тут колхоз пришел. А в колхозе, какое оно, счастье? Труд и революционная дисциплина, чтоб всем хорошо было. Ладно! И такое счастье мне подходит! **Дали бы мне трактор, а то комбайн... Да поле бы закрепили бы гектаров на сто... И стал бы я настоящим колхозником... как ноне в «Правде» пишут вон про Володю Первицкого. Он город кормит, а я бы все Прудки накормил...**

Вслух мечтая о собственной земле и технике, Кузькин упоминает статью в «Правде» о Герое Социалистического Труда Владимире Ивановиче Первицком. Статья о нем была напечатана в момент выхода спектакля к зрителю, т. е.

в 1988 году. Первицкий был знаменит на всю страну: в разные времена у него побывали и Хрущев, и Брежнев, и Горбачев.

Полусерьезные-полушутливые названия колхозов, представителям которых грузил столбы Федор Кузькин, тоже появлялись только в спектакле. С одной стороны, они должны были рассмешить зрителя, с другой — делали происходящее на сцене еще более живым и современным:

**Из сценария 1967 г.:**

**Голос из толпы.** Колхоз «Путь Ильича!» Федор Кузьмич, отпусти, пожалуйста!..

**Кузькин** (*смотрит в накладную, кричит*). Есть такие.

**Голос из толпы.** Колхоз «Вперед к победе!» Федор Фомич, побыстрее нельзя?

**Голос из толпы.** Колхоз «Смерть интервентам!» Федор Фомич, мы первые...

## Колхозник-правозащитник

Актуальность ситуации, в которой оказался герой спектакля, заставила некоторых зрителей увидеть в нем не только типичный русский национальный характер, но и «первого правозащитника из колхозников». Об этом уже после премьеры «Живого» писал Юрий Черниченко<sup>1</sup>:

«Почему Федор Кузькин, будучи запрещен и в 1968-м и в 1975-м, вроде увиденный в то время считанными сотнями зрителей, друзей Таганки<sup>2</sup>, уже и в пору застоя стал социальным явлением, сменил мерки-критерии?

Потому что “Живой” — первый правозащитник из колхозников. <...> Рыцарь без страха и упрека, ...нищий, неподкупный и гордый...

В таких случаях дергают за рукав и шепчут: “Опомнись, что ты несешь?” Этот искалеченный войной и жизнью сельский люмпен, спасающий от голода кучу оборванных своих детей, — рыцарь? ...идейный борец? ...правозащитник?

Именно так, уважаемые... Да, он крепостной сталинской коллективизации. <...> Но ...ни один атом души его не поработен, и власть над собой местного и районного начальства ...он не признает ни секунды. Да, он отбивается вро-

---

<sup>1</sup> После премьеры спектакля публицист Юрий Черниченко, посвятивший множество очерков вопросам сельского хозяйства, написал статью о герое «Живого» с характерным названием «Первый правозащитник». Черниченко стал также участником знаменитого обсуждения «Живого» с «колхозниками», которое состоялось в театре 24 июня 1975 г. Стенограмму обсуждения см. в Приложении к книге.

<sup>2</sup> Речь идет о закрытых прогонах спектакля, на которые театр приглашал своих друзей, за что неоднократно получал выговоры от начальства.



«Живой». Слева направо: В. Радунская, В. Золотухин, М. Полицеймако



«Живой». Сцена из спектакля



де только от голода, ...но не лгите, будто цель его — одна сытость! На тех условиях, какие ему предлагают Мотяковы, сытость ему гадка и презренна! “Манна небесная” от благодетелей, все эти харчи и одежды от ангелов аппарата, отдающих частицу похищенного и ждущих слез благодарности, понимаются Живым ясно и точно: враг отступает и хитрит, стань хитрее его!»<sup>1</sup>

Т. Бачелис писала: «Постепенно, в развороте действия забываем мы и о лубочном начале, и о побасенках легендарного Кузькина, ...отходят на второй план и частушки, балалаечное треньканье. О нет, к сожалению, не устарел этот спектакль. Речь идет в нем не больше и не меньше, как об ожесточенной борьбе тех, кто хочет жить за счет чужого труда, и тех, кто умеет и хочет работать. Идет борьба за правовое государство. Мы учимся демократии...»<sup>2</sup>

Надо сказать, что именно эта сцена с манной особенно возмутила присутствующую на прогоне спектакля Екатерину Фурцеву. Речь идет о том, как Кузькин обнаружил дары руководства и как ангел посыпал его сверху манной небесной:

**Из сценария спектакля 1967 г.:**

*Посреди избы при ослепительно ярком электрическом свете лежали вповалку три мешка муки, а поверху на этих мешках еще два узла.*

*Фомич потрогал мешки и определил на ощупь.*

**Фомич.** Мука сухая, а картошка крупная. Откуда?

**Авдотья.** Ноне привезли из колхоза. И одежду детям из РОНО.

*Фомич развязал узлы и похозяйски осмотрел вещи: всего было три детские фуфайки, три серые школьные гимнастерки, три пары ботинок на резиновой подошве и три новенькие серые школьные фуражки.*

**Ангел** (*зависая над Кузькиным, посыпает его манной небесной*). Ну, доволен теперь, Кузькин?

**Фомич.** Ничего, жить можно. (*Взял фуражки.*) А это уж ни к чему. По весне-то можно и без них обойтись. Лучше бы шапки положили.

**Ангел.** Зажрался ты, Федор. Нехорошо (*облил его из спринцовки. Уплывая, объявляет: АНТРАКТ!*).

О том, как прореагировала на эту сцену министерская гостья, рассказывает Ю. Любимов:

«...Прогон опасного спектакля “Живой”, который посетила Е. Фурцева, шел как бы под грифом “Совершенно секретно”. На него не пустили даже художника спектакля Д. Боровского и композитора Э. Денисова. Фурцева нервничала, считала спектакль полным безобразием.

<sup>1</sup> Черниченко Юрий. Первый правозащитник // Московские новости. 1989. 5 марта.

<sup>2</sup> Бачелис Т. Сказ о правдолюбце Кузькине // Известия. 1989. 27 февраля.

Доконал ее, как ни странно, ангел небесный. Он летел через деревню Прудки и остановился над героем пьесы Федором Кузькиным, который перебирал вещи, присланные его раздетым и голодным детям добрыми людьми.

Ангел сыпал на Федора манну небесную из банки, на которой так и было написано: “Манна”. Ангел хотел, чтобы Федор засчитал старые вещи за причитающееся ему небесное благодеяние. Строптивный Федор ворчал, и ангел в сердцах укорил его: “Зажрался ты, Федор”. Сам-то ангел был из себя тощ, мал, волосы торчком.

Фурцева остановила спектакль, потребовала ангела к себе: “Артист, эй, вы там, артист” Высунулся ангел – Джабраилов, в рваном мятом трико. “Вам не стыдно участвовать в этом безобразии?” Ангел без всякой ангельской кротости отвечает: “Нет, не стыдно”. Вязался в разговор и я. Фурцева в гневе бросилась из театра... Через неделю приказ: “Прекратить работу над спектаклем... Исключить из репертуарного плана”<sup>1</sup>.

Конечно, спустя многие годы, сложно понять, что заставило человека действовать тем или иным образом. Но все-таки можно предположить, почему Фурцевой так не понравилась именно сцена с ангелом, который появляется только в спектакле (в повести Можаяева его нет). Присутствие окарикатуренного посланника небес как бы нивелировало пользу от работы партиячейки, дававшей все эти блага Кузькину. Подарки властей оказывались сродни манне, которой ангел сыпал Фомича. Иронично поданные действия обкома преподносились как недостаточные и бессмысленные – только дыры латают. Кроме того, разрушалась торжественность и пафосность минуты, так как Ангел одновременно объявлял антракт.

«Сама постановка не отражает действительности,  
которую хотелось бы увидеть...»

**Из сценария спектакля 1967 г.:**

**ПРОЛОГ**

*Выходит актер, играющий Автора и Кузькина. Снимает с шеста журнал «Новый мир», читает:*

**Автор.** Борис Можаяев. «Из жизни Федора Кузькина». «Живой». (*Листает страницы, читает.*) Записал я эту историю в 1956 году. Как-то, перебирая свои старые бумаги, наткнулся и на эту тетрадь. История мне показалась занятной. Я съездил в Прудки, дал ее прочесть Федору Фомичу Кузькину, чтобы он исправил, если что не так. «В точности получилось, – сказал Фомич. – На театре бы это разыграть». – «Стоит ли? – скажут иные. – Зачем, мол, ворошить старое?» – «Стоит! Пусть поглядят те, которые вздыхают по старым порядкам»...

---

<sup>1</sup> Любимов Ю. П. Жизнь ставит мне точку, а я ей запятую... // Крокодил. 2000. № 2.

Персонаж, представляющий на сцене автора, оказался совершенно прав – «иные», действительно, считали, что «ворошить старое» и показывать на сцене то, что творилось в послевоенных колхозах, нельзя.

Участники обсуждения спектакля, проходившего в театре 24 июня 1975 года, не заметили сказочной, фантазийной стороны спектакля. Не интересовала их и необычная лубочная стилистика. Основным вопросом для них стал следующий: а были ли на самом деле ситуации, подобные кузькинской? То есть могло ли начальство обречь на голодное существование малолетних детей, а их отцу не выдавать паспорт, чтобы он не мог заработать на стороне.

Ответ был найден очень своеобразный. Во-первых, решили участники дискуссии, в действительности такого быть не могло, во-вторых, если такое и было, то не должно было быть, а значит, и показывать это никак нельзя. Знаменитая фраза, которую произнес на этом обсуждении председатель колхоза им. Горького В. Ф. Исаев, звучала так: «...сама постановка не отражает действительности, которую хотелось бы увидеть».

Вообще, это обсуждение заслуживает отдельного разговора. О том, как получилось, что спектакль на Таганке принимали не специалисты по искусству, а председатели колхозов и совхозов, рассказывает Ю. Любимов:

«В 1975 году на культуру “сел” Демичев<sup>1</sup>, и я решил протащить “Живого”, следуя девизу того же Федора Кузькина: “Жизнь ставит мне точку, а я ей запякую” – Но оказалось, что Демичев был тоже не лыком шит. Предложил, чтобы спектакль о деревне посмотрели колхозники и Министерство сельского хозяйства. Примут – пойдет, не примут – запретить. Чтобы у сельской общественности орехов в суждениях не случилось, ее как надо обработали. Оторвали от работы и привезли в Москву.

Смысл суждений сельхозчиновников был такой: “Всю правду о деревне народ знать не должен. <...> Если это и было, то будем считать, что этого не было”

Демичев перевел это на язык идеологических выкрутасов: “Запретить как вредный и очернительский”»<sup>2</sup>.

Итак, в театр приехали такие же руководители сельского хозяйства, каких представляли в спектакле Гузенков с Мотяковым. Сходство между событиями спектакля и тем, что происходило после него, становилось настолько очевидным, что режиссер и друзья театра назвали это обсуждение «третьим актом “Живого”».

«Обсуждение шло прямо у сцены, получился настоящий третий акт: как будто все бюрократы из пьесы спустились в зал и стали закрывать спектакль о самих себе», – говорит Ю. Любимов<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Петр Нилович Демичев – с 1974 по 1986 г. министр культуры СССР.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Жизнь ставит мне точку, а я ей запякую... // Крокодил. 2000. № 2.

<sup>3</sup> Мартыненко Ольга. «Живой» остается живым // Московские новости. 1989. 5 марта.

Участники этого «акта» настаивали на том, что герои и события спектакля неправдоподобны, хотя само присутствие этих «гостей» театра доказывало, что и автор и режиссер попали в точку.

«Р. Вы что считаете, что секретарь райкома у вас живой человек?»<sup>1</sup> — это обвинение в адрес театра бросил один из участников обсуждения «Живого» [по-видимому, Б. Е. Родионов] еще в 1968 г.

Приведем наиболее показательные эпизоды из этого обсуждения<sup>2</sup>. Как мы уже сказали, принимавшие спектакль «специалисты» не соглашались с тем, что изображенные события могли происходить на самом деле:

**«Перфильева.** <...> Вы меня извините, дорогие товарищи авторы, но вы не в ладах с истиной. И вот почему. Исключали ...тех, кто плохо работал в колхозе. Могли ли исключить Федора? Нет, не могли. <...> Если вы уж хотите Федора исключать, так сделайте так, чтобы он, прежде всего, меньше работал, чтоб было действительно за что исключать»<sup>3</sup>.

**Из сценария спектакля 1967 г.:**

**Гузенков.** Ишь ты, какой храбрый! Значит, от работы отказываешься?

**Фомич.** А чего я здесь делаю? Смолю, что ли, или дрыхну?

**Гузенков.** Комедию ломаешь. Вот вызовем тебя в правление, посмотрим, каким голосом там запоешь.

**Фомич.** Ни на какое правление я не пойду! Я же сказал тебе — отпусти из колхоза... По-доброму не отпускаешь — я сам ушел. Насовсем ушел!

**Гузенков.** Не-ет, голубчик! Так просто из колхоза не уходят. Мы тебя вычистим, дадим твердое задание и выбросим из села вместе с потрохами. Чтoб другим неповадно было... Понял?

**Из сценария спектакля 1967 г.:**

*Авдотья сидит за столом, в который раз монотонно перечитывает повестку.*

**Авдотья.** «Гр-ну Кузькину надлежит явиться в райисполком на предмет исключения из колхоза...» Вот тебе, бабушка, и Юрьев день! Думали, отпустят, а они исключать. За что? Всю жизнь в колхозе отработали... и нас же исключать.

Однако тут же выступавшая, представившаяся секретарем обкома, признавала, что такое бывало, но показывать — «зачем это нужно?»:

<sup>1</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Живой» в Театре на Таганке, 1968 год. Без даты (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Полностью стенограмма обсуждения спектакля «Живой» от 24 июня 1975 г. публикуется в Приложении.

<sup>3</sup> Стенограмма обсуждения спектакля «Живой». 24 июня 1975 г. (Архив Театра на Таганке).

**«Перфильева ...** Действительно было, землю отрезали — у тех, кто ушел из колхоза, кто минимум не вырабатывал трудодней. Но обыгрывание этой сцены в присутствии малых детей, потрясение и пение каких-то евангельских напевов, зачем это нужно? Кому это нужно? Совершенно невыносимая сцена... <...> Сцена, когда председатель райисполкома распоряжается, чтобы семье Федора выдать буханку хлеба. Не было этого, и не могло быть, черт возьми. Потому что у председателя райисполкома других дел по горло...  
...и сцена с ангелами не совсем пристойная».

**Из сценария спектакля 1967 г.:**

**Настя** (*набросилась на Фомича*). Что ты комедию ломаешь? Ты лучше скажи, когда налог думаешь вносить?

**Фомич**. А мне, Настя, думать никак нельзя. За нас думает начальство. А нам — только вперед! Назад ходу нет. За меня вон Пашка Воронин думает. Бригадир!

Однако, по мнению других участников обсуждения, нельзя замалчивать то, что было:

**«Ю. Д. Черниченко**. Я целинник, очеркист, с сельским хозяйством 20 лет. <...>

Те, которые здесь изображены — Мотяков и Гузенков, — сюда не приехали, и их теперь в сельском хозяйстве действительно нет.

Вчера в прессе напечатана небольшая статья о новом паспорте ... В описании паспорта сказано, что будет три фотографии: первая — человек молодой, 16 лет, другая — 25-летняя и третья — в возрасте 45 лет. Жизнь одна, но человек меняется. То же и жизнь колхозной страны. Если в паспорте дадите только одну заключительную фотографию, то <...> этот паспорт будет недействителен. (*Аплодисменты*). <...>

**Всеволод Воронков**<sup>1</sup>. [Здесь не] вопрос, ставить пьесу или не ставить... здесь вопрос — говорить ли правду или не говорить о том, что было. <...> К моему глубокому сожалению, если бы здесь в нашем зале не присутствовали эти самые Гузенковы, которые, как кто-то из зала сказал, по его мнению, отсутствуют. <...> Если бы каждый из нас на своем посту, где бы он ни работал, не важно, сельское ли это хозяйство или другая какая-нибудь область... Если бы он по-честному на всех собраниях (а я был на всех собраниях Тамбовского района) выступал с принципиальной критикой действий тех председателей и тех зажимов и того произвола, который творится...»

---

<sup>1</sup> В. С. Воронков представился так: «Я в течение нескольких лет в Тамбовской машинно-тракторной станции — по решению Сентябрьского 53-го года пленума ЦК КПСС направили на работу в сельское хозяйство. Правда, некоторое время я уже не работаю в этом сельском хозяйстве, но хотел бы сказать пару слов...»

Дискуссия накалялась, и В. А. Царев назвал спектакль «подсунутой фотографией», т. е., полагал он, таких ситуаций не могло быть:

**«В. А. Царев<sup>1</sup>.** Вот здесь мой коллега — Юрий Черниченко вспомнил о фотографиях на паспорте. Но если, скажем, Юрию Черниченко в его новый паспорт вклеили фотографию 25-летнего возраста, не его, а мою. Я думаю, он, наверное, возмутится. *(Шум в зале.)*

Так вот, мне кажется, что этот спектакль, и такого же мнения мои коллеги, с которыми я успел посоветоваться, ...что этот спектакль, извините, — подсунутая фотография. Эта фотография не принадлежала тому времени. <...> ...это время какое было, судя по тексту, 56-й год. Это время известного Сентябрьского пленума ЦК нашей партии<sup>2</sup>. <...> Это пленум, который положил начало очень важному этапу в нашей жизни».

Однако, как и Перфильева, Царев тут же начинал сомневаться в собственных утверждениях. Затем он пугался своих же слов о том, что Мотяковы все-таки были, приходил к общему для чиновников мнению — события прошлого надо преподносить так, чтобы современный зритель получил о них идеологически выверенное представление:

**«В. А. Царев.** Да, были Мотяковы, были. И может быть, их много было. Были ситуации сходные. Были. <...> Но исчерпывается ли этим та обстановка, та атмосфера, которая характеризовала это время. Я думаю, что далеко не исчерпывается. <...> Ну, можно было бы согласиться с тем, что наш основной герой, которого так прекрасно исполнил наш любимый актер Золотухин, что он был этот факт вполне достоверный и мог быть. Но давайте разберемся. Этот наш герой, он представлен как обобщающий тип, как человек, который олицетворяет (это из спектакля видно) все наше крестьянство того времени. <...> Да не все, меньшая часть хотела уходить. Неправда это. Неверно. Исторически не соответствует действительности. И в связи с этим я должен спросить, надо ли нам такой спектакль показывать молодежи, которую мы хотим научить, как было?.. *(Смех в зале)*».

Герой Можаяева Гузенков в своей обвинительной речи в райисполкоме, так же, как и В. А. Царев, апеллирует к «историческим постановлениям» в деле сельского хозяйства. Получается, что живые люди в советской

---

<sup>1</sup> В. А. Царев на обсуждении представлял газету «Сельская жизнь».

<sup>2</sup> В 1956 г. на Сентябрьском пленуме ЦК КПСС была принята программа преобразований в сельском хозяйстве, предусматривавшая развитие инициативы колхозников, но только в рамках ведения коллективного хозяйства. ЦК КПСС и Совет Министров приняли постановление «Об Уставе сельскохозяйственной артели и дальнейшем развитии инициативы колхозников в организации и управлении делами артели». Крестьянина эта программа не раскрепостила, борьба с личными подсобными хозяйствами только усилилась.

реальности мыслят теми же категориями, что и отрицательные персонажи Можаяева:

### **Из сценария спектакля 1967 г.:**

**Гузенков** (*встал, расставил ноги в сапожищах, словно опробовал половицы – выдержат ли, – вынул листок из блокнота и начал, поглядывая на Мотякова*).  
Значит, вся страна, можно сказать, напрягает усилия в деле подъема сельского хозяйства. Каждый колхозник должен самоотверженным трудом своим откликнуться на исторические постановления. Но еще есть у нас прочие элементы, которые в рабочее время ходят по лугам с ружьем и уток стреляют. Мало того, они подбивают на всякие противозаконные сделки малоустойчивых женщины на ферме, которые по причине занятости не могут сами выкашивать телячьи делянки. И косят вместо них, а взамен берут пшеном и деньгами. Куда такое дело годится? Мы не потерпим, чтобы нетрудовой элемент Кузькин разлагал нам колхоз. Просим исполком утвердить решение нашего колхозного собрания об исключении Кузькина. (*Сел.*)

Итог этой главе, пожалуй, можно подвести рассказом В. Золотухина:

«...где-то на восьмое марта 76-го года я попал в один племенной совхоз ...на праздник. ...как я сейчас помню, сидело несколько пожилых женщин, ...человек, может быть, 25. Меня посадили на почетное место. И мы ждем. Кого ждем? Генерального директора. Вот, приходит этот директор, ...а мое место рядом с ним. <...> И мы там выпиваем, закусьваем. И тут он говорит: “А мы с Вами знакомы”. Я: “Как?” – “А я у вас видел замечательный спектакль!” Тут до меня начинает что-то такое доходить. – “Я Вас видел в ‘Жизни Федора Кузькина’, ‘Живого’. Вы там замечательно играли. А я этот спектакль закрывал у вас” <...>

Так вот, этот директор мне рассказывает, Герой Соцтруда: “Нас собрали за неделю до просмотра, инструктировали...”

Что же у нас за мощное государство было в этом смысле? Для того чтобы закрыть спектакль на Таганке, собрали специалистов подмосковных, кого-то еще пригласили. Они жили за государственный счет где-то в пансионате. Их кормили, поили и учили, как закрыть спектакль...»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Запись рассказа В. Золотухина для фильма «Борис Можаяев» (автор Е. Абельюк, режиссер К. Мурашов).

## Глава пятая

# Круги по России

«...я сужу о спектаклях не как посторонний наблюдатель,  
а как ваш союзник и даже сообщник».

*Из письма зрителя<sup>1</sup>*

«В самые плохие времена театр Любимова  
был для своих зрителей бастионом Свободы».

*Б. Зингерман. «Эстетика гражданственности»*

## Школа свободного высказывания

В январе 1971 года один из зрителей Таганки С. Подольский писал в театр: «Благодарю за “Галилея”. Это настоящая вещь, чисто брехтовская и совершенно русская <...>. О ней можно сказать, как про Балду (в “Сказке о попе и работнике его Балде”) — в Москве веревку крутит, а круги по России идут»<sup>2</sup>.

«Круги» по России действительно шли, и не только от «Жизни Галилея», «Доброго человека» или какого-то другого спектакля...

Общественное значение имела даже та сторона жизни театра, которая была скрыта от глаз зрителя, например, деятельность Художественного совета. Что происходило на Совете, мы можем представить себе, читая стенограммы заседаний<sup>3</sup>. Конечно, сегодня эти обсуждения могут восприниматься всего лишь как захватывающие спектакли, но необходимо понимать, как важен

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 197. Л. 7–10, без даты; подпись неразборчива.

<sup>2</sup> Из письма Ст. Подольского от 13.01.1971. Новочеркасск (РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 277. Л. 7).

<sup>3</sup> Ряд стенограмм помещен в этой книге, в разделе «Приложение». Многие из них публикуются впервые.





был их исход — здесь решались судьбы спектаклей реальных. Перед нами протоколы свободных публичных дискуссий — факт, которому невозможно не удивиться. Ведь происходили эти дискуссии в то время, когда свободное спонтанное слово публично практически не звучало — выступления готовились заранее, редактировались, согласовывались или даже утверждались в инстанциях (или хотя бы выверялись «внутренним редактором»).

Вчитываясь в эти протокольные записи, обращаешь внимание не только на содержание речи или эмоциональность звучащих оценок, но и на полемический задор выступающих. На то особое напряжение, которое здесь царит — особенно в том случае, если высказываются при «чужих» (чиновниках Управления или Министерства культуры) или даже «в стане врага», в обстановке

враждебности (не в театре, а в стенах Управления или Министерства). Каждое слово выступающих записывается, стенографируется. Однако все это не мешает участникам (большинству из них) говорить свободно.

Можно представить себе, какой «отдушиной» и даже школой свободного высказывания были для членов Художественного совета театра и его гостей эти обсуждения. А побывали здесь очень и очень многие.

Еще шире «круги» (не столько по России, сколько по Москве) расходились благодаря показам зрителю еще не разрешенных спектаклей, которые в будущем нередко запрещались. Это делалось на неофициальных показах, объявляемых как репетиции. Иногда спектакль успевал пройти на сцене Таганки десятки раз, прежде чем был запрещен. Значит, его могли посмотреть сотни зрителей.

*Начальнику Главного управления  
Культуры Мосгорисполкома  
тов. Покаржевскому Б. В.*

#### *Докладная записка*

*Довожу до Вашего сведения, что 6 марта с.г. на репетиции спектакля «Товарищ, верь!..» присутствовало около 150 — 200 человек, среди которых были ответственные работники аппарата ЦК КПСС, члены Художественного совета театра, писатели, литературоведы, пушкинисты, ученые, работники театральных мастерских и ателье, студенты постановочного ф-та школы-студии МХАТ, принимающие участие в создании этого спектакля, актеры и работники постановочных цехов театра, не занятые в этом спектакле.*

*Все присутствующие были приглашены на репетицию главным режиссером театра и мною.*

*Директор театра Драмы и Комедии на Таганке*

*Н. Дупак<sup>1</sup>*

Но основным источником общественного резонанса были, конечно, московские и гастрольные спектакли Театра на Таганке.

Последняя глава посвящена взаимоотношениям театра и его зрителей.

## **Зритель — участник представления**

Вспомните начало спектакля «А зори здесь тихие...». Вы пришли в театр, и вместо третьего звонка звучит сирена. Из-за низко свисающего над дверью брезента, чтобы попасть в зал, вам приходится пригнуться. Вы входите — куда?

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 9.

В бомбоубежище? в блиндаж? в плащ-палатку? Ясно одно: вы попадаете не просто в зрительный зал — вы попадаете в пространство войны, становитесь участником происходящих событий.

Или — вы только зашли в здание театра, попали в фойе и почему-то видите себя в кривом зеркале. Оказывается, знаменитый вопрос «Над кем смеетесь?..» из «Ревизора» обращен именно к вам. Спектакль «Ревизская сказка» еще не начался, но вы уже в гоголевском мире.

Мы помним, как зритель «Десяти дней, которые потрясли мир» окунался в эпоху Октябрьской революции, еще не переступая порога театра — спектакль начинался прямо на улице.

Необычным способом попадала публика и на спектакль «Деревянные кони»: для того чтобы занять свое место, нужно было сначала пройти через сцену. Этот путь описал Давид Боровский: «Специально пробили вход из фойе на сцену. В основном горожане не бывают в деревне. <...> И нам хотелось, чтобы люди не со стороны на сцену смотрели, а как бы через нее. Мы развесили там подлинную вологодскую утварь, расстелили дорожки. И произошел какой-то потрясающий эффект: люди шли на сцену по дорожкам, привезенным из деревни, они как бы проходили через избу и оставляли себя в ней»<sup>1</sup>.

До начала спектакля «Преступление и наказание» зрителю предстояло вплотную приблизиться к содеянному героем Достоевского. В описании Анатолия Смелянского это выглядело так: «...в зал попадаешь только через ближайшую к стене дверь. Но поток зрителей, направляемый волей режиссера в единственно открытое узкое русло, вдруг натывается на преграду. Справа в углу просцениума, так что не отвернуться, в жалком тесном закутке — два женских трупа. Одна из убитых распластана на полу, другая — словно сползла по стене. На лица убитых наброшены полотенца, испачканные кровью. На полу разбросаны какие-то старые журналы. <...> Они находились в опасной нетеатральной близости от нас, хоть дотронься. Можно рассмотреть высокий старушечий ботинок, складки задравшейся юбки. Но в упор смотреть — страшно»<sup>2</sup>.

Благодаря таким приемам пространство сцены, сценической игры расширялось и втягивало в себя зрителя.

Римма Кречетова писала: «Зритель стал для Таганки не просто свидетелем спектакля, но и его участником. Актеры добивались прямого общения с залом, которое ощущалось как своего рода сговор собравшихся единомышленников. <...> Как и в театре Брехта, ... Любимов полагался на открытость зрелища, на художественный и интеллектуальный эффект от встречи двух миров — сценического и зрительского. Однако ... утверждение Брехта, что зритель в театре должен сидеть, спокойно откинувшись на спинку кресла, для Любимова звучало странно. Он непременно хотел ввергнуть зрителя в интеллектуально-эмо-

<sup>1</sup> Боровский Давид. Подписи к картинкам // Театральная жизнь. 1994. № 5. С. 27.

<sup>2</sup> Смелянский А. М. Испытание Достоевским // Театр. 1981. № 8. С. 89–101.



«Преступление и наказание». Сценография Д. Боровского

циональную бурю. Его спектакли были перенасыщены эффектами, которые непрерывно бомбардировали спокойствие зрителя, просто-таки встряхивали его за шиворот. Спектакль постоянно держал всех на грани неожиданного. Актеры “лезли” к публике, дерзили, наступали на ноги, приставали, как клоун в цирке, готовый в любой момент испечь яичницу в вашей шляпе. Театр, серьезный, но веселый и раскованный, требовал от публики участия в своей игре, ответного веселья и раскованности. Какое уж тут “откидывание на спинку кресла!” Впрочем, и “кресла” на Таганке были всего лишь не слишком удобными стульями, как на собрании»<sup>1</sup>.

Будоражили спектакли Таганки не только манерой игры, но и постоянными отсылками к современности, тем более что били обычно в самые больные точки. Можно сказать, что в Театре на Таганке целенаправленно воспитывали в зрителе активность.

<sup>1</sup> Кречетова Р. П. Любимов // Портреты режиссеров: Сб. М., 1977.

*Из ответов на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке:*

**Чем был для Вас Театр на Таганке?**

*«После разгона “Нового мира”, после ухода из жизни великих стариков МХАТа и превращения этого театра в проходной двор официальной и мелкотравчатой драматургии, “Таганка” стала единственным островом свободомыслия и высокой гражданственности Московского общества. Для меня же “Таганка” в те времена была “то раздале удалое, то сердечная тоска” – пять раз запрещали высокие инстанции моего “Живого” и трижды... накладывали вето на другие мои вещи...»*

*Б. А. Можжев, писатель*

## «А “Стряпуху” на пенсию...»

Спектакль «Десять дней, которые потрясли мир» заканчивался, но зрителю предлагалось тут же, не выходя из здания, выразить свое отношение к спектаклю. Для этого достаточно было опустить свой билет в один из ящиков, висевших рядом с выходом. Если спектакль нравился, билет следовало опустить в красный ящик, если нет – в черный. Впрочем, этим зрители обычно не ограничивались – на билетах писались записки, адресованные создателям спектакля. Переполнен, как правило, был красный ящик. Среди сохранившихся записок – такие:

*«Дорогие товарищи! Выражаем наше недовольство. Вам нужно помещение на 6000 мест. Нужно, чтобы хотя бы раз в месяц ваш театр мог все это показывать во Дворце съездов... Кондратьева. 30.04.1965».*

*«Братишки! Молодцы!»*

*«Спектакль – алмаз, но только в россыпи, а иногда хочется в руках подержать – слиток! Не разменивайте Высоцкого на характерные роли. С уважением.*

*В. Пономаренко. 23.09.68».*

*«Поменьше стреляйте! Это не обязательно. А вообще-то вы – молодцы. Да, но с Вами можно поспорить. Допускаете некоторые грубости, что портит впечатление. (Старушка)».*

*«С пламенным приветом! Легче бы билетихи достать?! И дешевле! Студенты».*  
*«Щербаков<sup>1</sup> – умница!»*

*«Спасибо! М-о-л-о-д-ц-ы!»*

*«1) В общем хорошо. 2) Матросы в 17–20 гг не были с бородами (одно и то же лицо в нескольких ролях, поэтому не стоит лишний раз гримироваться).*

*3) тельняшки должны быть синими, а не красными. 4) у судей и у лиц из Благородного собрания одни и те же брюки».*

*«Все отдельные эпизоды великолепны (постановка), световые эффекты поразили, но я ждала от спектакля другого, более серьезной передачи книги Джона Рида.*

*Пенсионерка, 71 год. Вся революция прошла на моих глазах».*

<sup>1</sup> Дальвин Щербаков – с 1965 г. актер Театра на Таганке.



Ящик для зрительских отзывов на спектакль «Десять дней, которые потрясли мир». Фойе театра

*«Ясно, что 10 дней потрясли, неясно, почему потрясли».*

*«Браво Любимову и синтетическим актерам».*

*«Поздравляю Ю. Любимова и всю труппу театра с блестящим успехом!»*

*В. Левитин, научный работник. г. Запорожье. 31.10.68».*

*«Частушки перед началом спектакля противоречат его серьезному духу».*

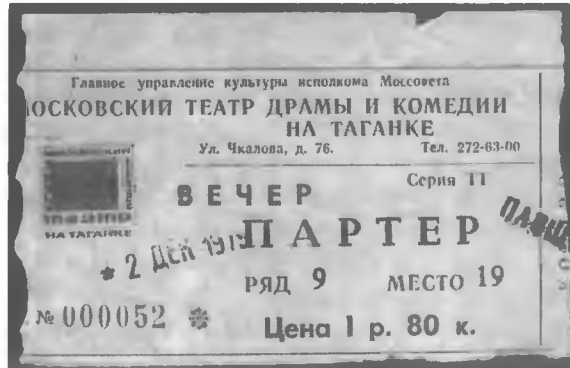
*«Браво! А "Стряпуху" на пенсию...»<sup>1</sup>*

## «Таганцы»

«Своя» аудитория у Таганки появилась сразу. Ю. П. Любимов рассказывал: «...Брехт, видимо, близок тому зрителю, которого я могу назвать дорогим мне зрителем. Самой лучшей, самой чуткой аудиторией, с которой мы встреча-

<sup>1</sup> В советское время пьеса А. Софронова «Стряпуха» шла во многих театрах СССР.

• РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 253. Л. 177.



Билет на спектакль Театра на Таганке «Павшие и живые»



Фальшивые билеты на спектакль Театра на Таганке «Дом на набережной»

лись, были физики города Дубны. Я еще никогда не видел, чтобы зрители так реагировали на эстетические моменты спектакля. Брехтовский неожиданный поворот действия, построение мизансцены, острота внутреннего хода — на все была реакция точная и непосредственная. А когда эта аудитория принялась обсуждать наш спектакль, мы были поражены знаниями выступавших в области литературы и театра. Мы встретились с аудиторией, которая не меньше, а, может быть, больше нас знала искусство. То же самое повторилось в институте химии, которым руководит академик Семёнов...<sup>1</sup>»<sup>2</sup>.

Сохранившееся в архиве театра письмо Якова Иоффе из Харькова, написанное весной 1964 г., относится, скорее, к предыстории Театра на Таганке — оно посвящено студийному спектаклю:

«Мне хочется с Вами поделиться необыкновенным днем в моей жизни: это день двадцать восьмого января сего года, это три с половиной часа, проведенных в зрительном зале театра им. Евг. Вахтангова, это (Вы, конечно, уже поняли) спектакль “Добрый человек из Сезуана” Бертольда [верно: Бертольта] Брехта.

Хотя мы с женой не считаем себя людьми, искусственными в вопросах сценического искусства, Ваш “Добрый человек...” нас буквально ошеломил. Мне лично несколько раз в жизни приходилось видеть постановки и исполнение, которые превышали все мои представления о возможностях искусства. Такие веки в моей жизни — игра Б. Щукина (“Егор Булычѳв и др.”), игра Михозлса, кинофильмы Г. Чухрая и несколько, может быть, других явлений нашего искусства.

Поистине непостижимо, как это такими, на первый взгляд, простыми средствами Вам и Вашему коллективу удалось добиться столь высокого и чистого звучания, такой необыкновенной силы воздействия. Совершенно оцепеневший во время спектакля (и еще долгое время после него), я даже и сейчас не могу понять, как это ЧЕЛОВЕК может достичь таких несравненных высот в искусстве. Это, простите за сравнение, в некотором смысле похоже на оторопевшего обывателя после выступления Кио<sup>3</sup>: “А нет ли там чуда?”

А может быть, это у Вас случайно так получилось? Может быть, Вам действительно не хватило средств на то, что принято называть декорацией, реквизитом, гримом? Ведь кажется просто парадоксальным тот факт, что крайняя скромность в оформлении спектакля не только не снизила, а, бесспорно, усилила эмоциональное воздействие на зрителя: для того чтобы драгоценные

<sup>1</sup> Речь идет об академическом Институте химической физики, которым руководил первый советский лауреат Нобелевской премии по химии академик Н. Н. Семёнов.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. О начале. Все начиналось с этого зрителя // Театр. № 4.

<sup>3</sup> Кио (настоящая фамилия Гиршфельд-Ренард) — псевдоним артистов цирка, иллюзионистов отца и сыновей Эмиля Теодоровича, Эмиля Эмильевича и Игоря Эмильевича.



камни хорошо играли, нужно создать не только умелое освещение, но и не отвлекающий внимания спокойный фон.

Таких парадоксов в спектакле множество. Так, госпожа Янг выглядит в спектакле чуть ли не моложе своего сына Янг Суна (в действительности артисты А. Демидова и Б. Ватаев, видимо, сверстники). Но трудно представить, что стройная молодая женщина с изящной фигурой и красивыми руками, с тонкими чертами лица, могла бы с такой потрясающей силой внушать своим обликом ужас, олицетворяя, если позволено так выразиться, живую смерть. Ведь ее лицо — это лицо молодой женщины на смертном одре с остановившимся стеклянным взглядом. И вот оказалось, что смерть в образе красивой молодой женщины (и, видимо, чем она моложе и красивей, тем страшней) может обладать более сильным эмоциональным воздействием, чем в привычном всем образе старухи с свалившимся носом и скрюченными пальцами.

А вот и еще один парадокс. Торговец коврами — высокий юноша без грима, студент 2-го курса Училища<sup>1</sup> Б. Хмельницкий, ведет бережно жену, семениющую мелким шагом, маленькую, согбенную, внешне безобразную старушку (Л. Возиян). Жизнь ее, видимо, страшно надломилась, но никакие силы не смогли потушить в ней любви к людям и природной доброты, отраженных в ее лучистых глазах. Рядом с рослым юношей — «стариком», который ее бережно поддерживает, она кажется еще меньше и еще более беззащитной (да разве дело в натуральном старике?). <...>

Что говорить: слыхано ли, чтобы скупость в театральных реквизитах была бы не только разумной, но и служила одним из способов большого эмоционального воздействия! Но почему же?

Видимо, потому, что каждый образ спектакля — это не столько конкретный персонаж, сколько широко обобщенный тип или даже явление.

Боги — символ бездушия и абсолютного игнорирования житейских неурядиц, касающихся простых смертных.

Шен Те (З. Славина) — олицетворение здоровых сил жизни, пытающихся идти вопреки мутному течению.

Летчик Янг Сун (Б. Ватаев) — иллюстрация того, как молодой физически сильный человек... может превратиться... в эгоиста и разрушителя. <...>

Семья столяра — серая аморфная масса, потерявшая человеческий облик, — это только тени бывших людей.

В противовес им водонос Ванг (А. Кузнецов) — калека, несущий чашу с водой, в полной мере познавший всю чашу горестей и несправедливостей, но сохранивший чувство человеческого достоинства и полный решимости бороться со злом.

Цирюльник Шу Фу — тип мерзкого приспособленца и себялюбца, роль которого прекрасно исполняет артист И. Петров — на сцене юноша с приятными чертами лица и почти без грима».

---

<sup>1</sup> Имеется в виду Высшее театральное училище имени Б. В. Шукина.

Обстоятельно анализируя спектакль, Я. Иоффе замечает: «Разбирая так подробно эту исключительную по замыслу и воплощению постановку, я прекрасно отдаю себе отчет в своей недостаточной компетенции в вопросах театра и драматургии (не сомневаюсь, что специалисты-театроведы еще производят, и не единожды, глубокий и всесторонний анализ этого удивительного спектакля). Если какой-нибудь маститый критик все же где-нибудь в рецензии уронит привычную фразу: “Вместе с тем следует отметить и некоторые слабые места в спектакле...”, то это больше будет свидетельством слабых мест у автора подобной рецензии. Я категорически утверждаю: В ВАШЕМ СПЕКТАКЛЕ СЛАБЫХ МЕСТ НЕТ! В отличие от простых смертных, ваш “Добрый человек” безгрешен. В нем нет ни слабых актеров, ни слабых сцен..., ни даже слабых... пауз между сценами. Есть талантливый коллектив актеров, играющих как один человек, воодушевленный каким-то святым чувством значимости своей миссии. Уму непостижимо, сколько в этот спектакль вложено труда, душевных сил постановщиков и исполнителей и, наконец, гуманизма — не слезливого или декларируемого, а искреннего и динамичного».

Письмо это написано 5 апреля 1964 года. После того как Я. Иоффе и его жена М. Александрова увидели спектакль, прошло несколько месяцев, но потребность рассказать о своих впечатлениях осталась.

*Из ответов на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке*

*Ваши первые воспоминания о «Таганке»:*

*«25 лет назад. Студенческий спектакль “Добрый человек из Сезуана” в училище им. Шуккина. Переполненный зал, мы с моим учителем Г. Н. Бояджиевым сидим на доске, положенной в проходе на два кресла. У обоих у нас в первые же минуты спектакля возникает ощущение внезапного несомненного счастья. И последняя, 25 лет спустя, встреча с Таганкой. Тот же спектакль. То же ощущение счастья, которое испытываем мы оба, мой пятнадцатилетний внук Тимур<sup>1</sup> и я».*

*Б. И. Зингерман, театровед.*

Заслуженный артист РСФСР, актер Вологодского драматического театра Л. С. Державин пишет о «Добром человеке», поставленном уже в стенах Театра на Таганке:

«Уважаемый товарищ Любимов! Семь недель назад, 9 сентября, посмотрел я Ваш спектакль “Добрый человек из Сезуана”. Пронзил он меня, по сей день празднично на душе, и нет-нет, да возвращаюсь к нему, перебираю, проглядываю ту или иную сцену. И не могу, не хочу оставаться должником перед 1964 годом, перед Вами, славным Вашим коллективом — примите глубочайшую благодарность».

---

<sup>1</sup> Сегодня Тимур Бадалбейли — один из ведущих актеров Театра на Таганке.

Взволнован, пленен формой, мерой условности, лаконизмом, решением спектакля внешним, а более того — духом его. Ах, каким огнем начинили Вы Ваших мальчиков и девочек! Не увлечение — остервенение, бой. И каждый выкладывается, ощущение — до предела. Умные глаза, сосредоточенность, вера. Хочется верить, что это на каждом спектакле, как и великолепный контакт со зрительным залом. Победоносный спектакль — таким, собственно, и должен быть театр.

Рядовой театра, более 3-х десятков лет попирающий подмостки, земно кланяясь Вам, Вашему коллективу за добрый заряд, которым вы одарили меня.  
<...>

С ув. Л. Державин.

Вологда. 29 декабря 1964 г.»<sup>1</sup>.

*Из ответов на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке.*

*Ваши первые воспоминания о «Таганке»:*

*«Мою первую встречу с «Таганкой» не забуду никогда. «Таганка» тогда находилась еще не на Таганке. В ЦДЛ\* шел спектакль «Добрый человек из Сезуана», поставленный Юрием Любимовым с группой ребят из Щукинского училища. Будущая «Таганка» сразу начала со своего звездного часа. Казалось, был даже не шум, а гром аплодисментов. И как молния среди этого грома, носилась по сцене Зинаида Славина».*

*З. С. Паперный, литератор.*

Юрий Щуцкий, актер и режиссер Русского драматического театра Литвы, отозвался на «Гамлет» Театра на Таганке стихами:

#### **Песенка зрителя**

Я на сцену гляжу, прищурясь,  
Ногу за ногу заложив.  
А, меня веселя, балагуры  
Извиваются, как ужи.  
Я смеюсь: во, артист! Во, дает!  
И трясется мой пышный живот.

Он заплачет, жалею как брата  
И готов за него хоть в тюрьму:  
Понимаю, наверно, зарплаты  
Не хватает, бедняге, ему.  
Порыдай, порыдай, отчаянный,  
Оно, глядишь, полегчает.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

\* Центральный дом литераторов в Москве.

Только вот, один дурачок  
Не смеется, не плачет, а просто  
Посмотрел на меня разок...  
Сумасшедший, аж в дрожь меня бросил.  
Я за ним все слежу, слежу,  
Отчего, сам не знаю, дрожу.

И на вид вроде он не дюжий,  
Но уж больно опасен взгляд...  
Я зашел в ресторан отужинать —  
Из бокала глаза глядят.  
А когда я заснул, измороженный,  
Он кинжал мне во сне под горло!

С той поры я в театр не хожу:  
Тоже выдумали — театр!  
Хорошо там, когда меня  
Попечалют, повеселят...  
А когда хулиганят на сцене...  
Ну их! Мы то искусство не ценим.

В почте театра много благодарных, даже немного восторженных писем. Возникает ощущение, что зритель ждал и дождался своего театра.

«Я старая москвичка, с детства любившая хороший театр, хороших артистов, — пишет зрительница, подписавшаяся «Соколова». — Первое впечатление о театре — «Синяя птица», «Сверчок на печи»<sup>1</sup>, потом Чехов, Горький — в Художественном, в Малом — Островский. Шло время, и это уже становилось обычным, но тут на мое счастье встреча с творчеством Мейерхольда, Театр Революции, Камерный. Мне нравилось все, что было талантливо поставлено и интересно сыграно.

Потом длинная полоса бесцветных спектаклей, жутко бездарных и фальшивых пьес, и театр перестал притягивать к себе, как бывало.

На какой-то срок Вахтанговский, «Современник», а потом вообще перестала тратить время, уж лучше хорошая книга.

И, как струя свежего воздуха, — Театр на Таганке. Что ни спектакль, то новое, беспокойное, о чем долго думаешь, придя домой.

«Павшие и живые», «Жизнь Галилея», «Антимиры», «Пугачев», «Час пик» и вот теперь «Гамлет» — это самое лучшее из всего Вами сделанного.

---

<sup>1</sup> Автор письма вспоминает две знаменитые постановки Московского Художественного театра — «Синюю птицу» по М. Метерлину (1908) и «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу (1914).



В центре — Питер Брук



Юрий Любимов среди зрителей

Ни на одном спектакле с пышной декорацией, костюмами, с так называемой эпохой, Шекспир не звучал так по-шекспировски. Внешняя мишура не заслоняет самого значительного — слова.

Все вроде условно, а вот землю копают настоящую и бессмертные слова звучат в полную силу.

Не все, правда, смотрится одинаково. Излишне затянуто представление бродячих актеров. Как-то выпадает из чего-то общего Хмельницкий. Хорош могильщик. Офелия подкупает простотой.

Ну, а о Высоцком — просто не нахожу слов, он, как обычно, не играет, а живет и горит. ...сведишь за его глазами, голосом, жестом и всему веришь.

Его Гамлет сложен и прост, понятен и близок — он наш современник. <...>

Если бы я была критиком, искусствоведом, то написала бы серьезней и толковей, и Вам, может быть, было бы интересно, но я просто благодарный зритель.

Соколова.

10 декабря 1971 г.»<sup>1</sup>.

Но даже поклонники понимали, что нормальная жизнь такого театра невозможна без обратной связи со зрителем, и спектакли не только можно, но и нужно критиковать.

#### «АРТИСТАМ, ИСПОЛНИТЕЛЯМ СПЕКТАКЛЯ “ПОСЛУШАЙТЕ!”

Спасибо, друзья. Всех, кто принимал участие в рождении спектакля “Послушайте!”, прошу принять низкий поклон... от человека, далекого от театра, но любящего наше искусство и болеющего за него. Спасибо за бережное отношение к памяти поэта, за любовь к живому человеку и ненависть к травившей его “мертвечине”, за ломку прокрустова ложа, в которое пытаются втиснуть его творчество, за богатство стихов и мыслей, за то, что спектакль начинается с “Послушайте!”, а заканчивается “Подумайте!”.

Спасибо, друзья.

Это я должен был сказать. Остальное, вероятно, мог бы и не говорить, поскольку я не только не поклонник театра, но даже его противник и потому невежда в сфере цивилизованного лицедейства. Тем не менее, хочу сказать несколько слов о собственном впечатлении, полагая, что и Творец нуждается в обратной связи. Просто один из нескольких тысяч ответов на анкету несуществующего общественного мнения. Ответ, возможно, безграмотный, но честный.

Прежде всего, о сценарии. Материал, несомненно, слишком велик для изложения в принятых временных рамках. <...> Словам тесно, они стучаются друг о дружку, налезают одно на другое, не оставляя места для необходимой

---

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

цезуры осмысления. <...> Кроме того, судя по реакции зрительного зала, зрители достаточно знакомы с творчеством Маяковского и можно было чуть более свободно располагать их памятью. <...>

Теперь о режиссуре. Она превосходна. Ее замечаешь, когда уже возвращаешься со спектакля. <...> Удручает только обилие перестановок с кубиками. Я понимаю, что скупость декораций продиктована как духом спектакля, так и стилем вашего театра. Но скупость средств должна усиливать их выразительность, а не комбинаторное многообразие. Чаплин в одном из фильмов проделывал с креслом-качалкой черт-те что, и это было оправдано. В качестве поллярного примера можно привести спектакль богослужения в северных русских церквях.

Наконец, об актерах. <...> Полагаю, имеет смысл соблюдение определенной диеты, равно как и упражнения с камушками во рту. Игра стоит свеч.

В общем, работали неплохо. <...> Порой даже перебивали друг друга подобно школьникам, отлично выучившим урок. В отдельных сценах сердце начинало прыгать мячиком, отзываясь на эмоциональный ток со сцены. Мне понравился актер, читавший "Послушайте!", и ведущая, стоящая справа. Должен извиниться за незнание фамилий. Я их непременно узнаю. Актрисе я очень благодарен за цветы, положенные к портрету, и за то, как они были положены. <...>

Вдруг все закурили. И в первых рядах стало невозможно дышать. Как курильщик с двадцатилетним стажем, я могу понять, но как зритель... По-моему, можно было обойтись без облаков. Есть и недопустимая небрежность: при смене сцен, прямо по ходу действия, актер, стоя рядом с рампой, в партере, бросает окурок на ковер и изящным движением учителя твиста гасит его. Мне так понравился ваш театр, его приятный интерьер, уютность зала, род и вид публики. Глядя на рваное и латаное покрытие сцены и на некоторые другие детали, нельзя сказать, что вас субсидирует Крѐз. В этой связи небрежности определенного рода видеть не хотелось бы.

С великим к вам уважением. И простите, если что не так сказал» (Письмо от 21 мая 1972 года)<sup>1</sup>.

Театр на Таганке стал своим для самых разных зрителей. В их числе можно было увидеть и людей, занимавших высокие посты в советской государственной иерархии, и оппонентов режима.

А Вознесенский вспоминал: «На премьере "Пушкина" я оглянулся — рядышком тесно сидели А. Д. Сахаров, В. Максимов<sup>2</sup>, член Политбюро

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке, подпись неразборчива.

<sup>2</sup> Владимир Емельянович Максимов (наст. имя Лев Алексеевич Самсонов) (1930–1995) — писатель, публицист. Автор произведений «Жив человек», «Баллада о Савве» и других. Его романы «Карантин» и «Семь дней творенья» не были опубликованы, распространялись в Самиздате. Максимов был исключен из Союза писателей и помещен в психиатрическую больницу, а затем вынужден эмигрировать (1974).

Полянский<sup>1</sup>, писатели, космонавты, подпольный миллионер, диссиденты, либеральный партаппарат, светские львицы, студенты»<sup>2</sup>.

Приславшая в театр письмо семья Котельниковых разделяла всех (или почти всех) театралов на «таганцев и прочих» Котельниковы причисляли себя к «таганцам» и объясняли почему.

«Москвичи весьма четко делятся по системам взглядов на “таганцев” и прочих. <...>

Может быть, мы плохие театралы и потому пусть наше мнение не будет осуждением всех других коллективов, но только в вашем театре мы увидели этот дружный и близкий нам по духу коллектив. И именно поэтому мы можем и хотим ходить сюда так, как ходят к настоящим друзьям — без счета». (Котельниковы. Письмо от 4 июля 1967)<sup>3</sup>.

### «...и прочие»

Однажды в фойе театра, рядом с красным и черным ящиками, появился еще и желтый, с надписью — «Для воздержавшихся». Произошло это вечером того дня, когда в утренней газете «Комсомольская правда» было опубликовано письмо зрителей под названием «Театр без актера».

«Уважаемый Юрий Петрович! В фойе Вашего театра висит плакат, призывающий зрителя сообщить свое мнение о спектакле “Десять дней, которые потрясли мир”. Плакат требует категорических “да” или “нет”, как бы не допуская возможности более сложных промежуточных ответов. Но как быть, если хочется сказать: “и да и нет”? Третьего ящика Вы не повесили. Это-то и заставило нас опустить свой ответ в обычный, нейтральный почтовый ящик, одинаково безучастный как к хорошему, так и к плохому мнению о Вашем театре.

Ваш театр — явление — безусловно, не рядовое. Более того, он меняет традиционное представление о театре вообще. Весь этот каскад непрерывно следующих друг за другом ярких режиссерских открытий поражает, ослепляет, захватывает. Это даже не находки. Находка — что-то редкое, единичное, случайное. А Вы разбрасываете свои открытия щедрой рукой направо и налево, словно берете их из каких-то неисчерпаемых запасов. Это, скорее, метод. Скорее, способ смотреть на вещи. Это талант, возведенный в степень повседневной нормы.

---

<sup>1</sup> Дмитрий Степанович Полянский — советский государственный и партийный деятель, Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР. У Полянского с Театром на Таганке были семейные связи: его дочь была женой актера театра Ивана Дыховичного.

<sup>2</sup> Вознесенский А. Таганка — антитюрьма // Театр. 1989. № 4. С. 110—111.

<sup>3</sup> Архив Театра на Таганке.



...в сферу воздействия на зрителя Вы вовлекаете едва ли не все пространство зрительного зала... Вы начинаете "обрабатывать" зрителя еще в фойе, даже в вестибюле.

Ну и, конечно, свет... <...> Нельзя... не восхищаться сценой митинга и финальной сценой, когда мелькание..., какие-то скачки световых пятен, выхватывающих из темноты то одну, то другую группу людей, воссоздают напряженность, ...вызывают иллюзию грандиозного скопления народа...

Да что там свет! Даже его противоположность — темноту — вы используете как художественное средство. Весь спектакль, за исключением отдельных сцен, идет в полутьме... как бы в ответе костров и пожарниц. <...>

Все это, казалось бы, относится к формальной стороне дела. Но в том-то и состоит Ваша победа, что форма у Вас не идет в ущерб содержанию... <...> Без этой яркой, впечатляющей формы было бы невозможно передать атмосферу и самую суть исторических дней, которые потрясли мир... Именно это позволяет Вам отказаться от сюжета и поставить традиционную актерскую игру совсем в иную, новую, непривычную для зрителя плоскость. Центр тяжести в Вашем театре перенесен с актерской игры на режиссуру.

И тут возникает кошунственный вопрос: а нужен ли в Вашем театре вообще актер?

Впрочем, вопрос этот столь же кошунственен, сколь и комплиментарен. Может быть, в этом-то и заключается Ваша главная заслуга — создан театр без актера. Нечто вроде магазина без продавцов. Театр на самообслуживании. Мы говорим это без тени иронии. Ведь если Вам удастся так мощно воздействовать на зрителя, обходясь без настоящей серьезной актерской игры, то, собственно, зачем она тогда нужна? Ведь не вводить же ее ради нее самой как таковой, только потому, что у других она есть. Да, у других она есть. Но у других нет зрителей. А вот театр, где тонкая игра заменена подчас клоунадой, где что ни роль, то грубоватый гротеск, — этот театр ломится от публики.

Может быть, в том-то и состоит своеобразие Вашего театра, что это театр одного актера — Любимова? Одного талантливого актера, который не появляется на сцене? Что ж, такая творческая позиция тоже правомерна. <...>

И с этим можно было бы согласиться, но... Но Ваш театр сам не раз блестяще доказывал уязвимость этой позиции.

Вы как режиссер не могли не заметить, как начинал сверкать спектакль "Жизнь Галилея", когда на сцену выходили Ронинсон и Смехов. Тут начиналось то самое необъяснимое чудо, которое называется искусством. <...> ...результат игры Высоцкого — чисто количественный. Его Галилею начинаешь верить лишь под конец спектакля. Просто свыкаешься с ним. <...>

Способны Славина, Губенко. Есть, по-видимому, немалые данные у Золотухина. Но создается впечатление, что им трудно в полной мере выявить свои возможности. И еще: с ними, как нам кажется, мало работают в актерском плане.

Короче говоря — покажите нам актеров!

Нам представляется Ваш будущий спектакль, в котором Ваше всегда феноменально талантливое творчество сольется с отличной, профессиональной игрой всего коллектива. Когда Ваши питомцы, чем-то напоминающие дружную футбольную команду, приобретут еще и индивидуальное мастерство. Когда они хорошо выучат текст блоковских стихов. Когда, кроме ошеломляющего фейерверка режиссерских открытий, будут потрясающие актерские открытия. Когда любимый Вами гротеск станет убийственно точным и метким. Когда голос актера получит интонационное богатство...<...>

И тогда мы, взволнованные и растроганные, выйдем из зрительного зала и без колебаний опустим свои билеты в красный ящик. А потом смущенно, как школьники, преподнесем Вам корзину прекрасных благоухающих цветов.

С уважением, Л. Амирагова, П. Кордо»<sup>1</sup>.

Среди записок, брошенных в красный ящик одним из зрителей, была такая: «Нет, товарищи из “Комсомольской правды” не правы. Материала для актерской игры в “10 днях” более чем достаточно, и актеры проявляют себя в полной мере»<sup>2</sup>.

Письмо Л. Амираговой и П. Кордо кажется доброжелательным и похоже на искреннее; оно написано людьми, привыкшими к иной театральной эстетике. Однако оно вполне могло послужить сигналом для развязывания какой-то кампании. И это не могли не понимать авторы письма, которые один экземпляр послали в театр, а другой — в «Комсомольскую правду».

Время от времени в прессе можно было встретить такие письма. Как правило, их публикации не становились началом свободных дискуссий о проблемах искусства — они решали совсем другие задачи. Хотели того авторы этих писем или нет, у начальства появлялись «серьезные» аргументы для того, чтобы прижать театр.

Конечно, зрителей, которым не нравились новаторские спектакли Театра на Таганке, было немало. В таком случае можно было бы просто не ходить на спектакли. Однако бывало, недовольные зрители выбирали и другую стратегию. Чувствуя молчаливое одобрение властей, они становились активными противниками театра, и тогда появлялись самые обыкновенные доносы — письма отсылались то в газету, а то и в Министерство культуры.

Одно из таких писем, подписанное «Потрясенный зритель С. Головин»<sup>3</sup>, было отправлено одновременно и в театр, и в вышестоящую организацию. Автор письма добился своей цели — из Министерства СССР последовал выговор.

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 259. Л. 169, без даты.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 253. Л. 177.

<sup>3</sup> Сохранилось два письма «потрясенного зрителя» С. Головина — Архив Театра на Таганке (от 21.12.1967) (РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 253. Л. 181 (от 12.07.68)).

Головин писал:

«Считаю, что опустить входные билеты в черный ящик явно недостаточно, нужно при этом что-то добавить. Представление “Десять дней, которые потрясли мир” мне не понравилось, больше того, если бы я обладал соответствующим правом, то дал бы указание запретить его, как искажающее историю революции, утрируя то, что не заслуживает внимания. Так издеваться над лучшими делами нашего народа могут только не понимающие его величия...».

Далее Головин перечислял недостатки спектакля:

«1) Группа гитаристов с аккордеонистом, видимо, изображают баянов истории. Что плохо? Они вопят что-то сильными голосами. <...> Вместо солдатской гармошки появился аккордеон, сейчас уличные “музыканты” увлекаются гитарами, а тогда они были крайне редки. <...> Стало быть, в этих баянах сделана попытка соединить историю с современностью — “смесь французского с нижегородским”. <...> ...перед входом к Ленину матрос с гитарой! Как это оправдать?»

2) Много раз уже подчеркивалось по разным поводам, что врагов дураками изображать не следует, этим мы компрометируем только себя. Но здесь “переплюнуто все”: Керенский непрерывно хватается “за свой предмет”, за зад гимназистки и даже превращает кафедру в уборную. А эффект? Смотреть неприятно. Не слишком ли много раздеваний? Женский батальон, дамы полусвета, “долой стыд” и т. д. Женские груди в различных ракурсах. Кто из постановщиков — сексуалист? <...>

3) Благородное собрание, судьи над Д. Ридом, приспешники Романовых, белая гвардия, отцы города, дипломаты, Временное правительство — все в грубо шаржированном виде. <...> Современник скажет, как легко революция делалась, с дураками-то просто бороться...

4) Калейдоскоп на митингах очень похож на Вашу театральную раздевалку, видимо, отсюда и был взят обобщающий этюд. Обычно в театрах с тесным помещением администрация следит за очередностью и порядком... На настоящих же митингах выступали эрудированные ораторы (например, Ленин, Луначарский и др.), никаких криков в разных концах (как на сцене) не бывало, т.к. все очень внимательно слушали очередного оратора... Не крики, а убежденность словом была главным!

5) Преимущественно все картины происходят в темноте или под световыми прикрытиями. <...> Нет положительных светлых пятен, не показаны моменты, которыми стоит гордиться.

6) Когда что-то куют, сыплются искры, а не выбивается огонь. <...>

7) Спектакль неправильно освещает историю и, тем самым, не дает “общую картину настоящей народной массовой революции”, и он не будет “иметь особо большое значение для молодежи” (Н. Крупская)».

Примерно в это же время в журналах «Коммунист» и «Огонек» появились статьи, направленные и против Театра на Таганке, и против поддерживающего его журнала «Театр». Авторам этих статей ответил зритель — инженер из Донецка В. Карпекин. Копии своего письма он послал оппонентам Любимова и в театр.

**Передовая статья, передовица** — редакционное (реже авторское) публицистическое выступление, открывающее очередной номер периодического издания (газеты, журнала). В партийно-советской печати П. с. — одно из важных средств пропаганды политики КПСС во всех областях общественной жизни. П. с. ... освещают и комментируют важнейшие актуальные события, задачи внутренней и внешней политики КПСС и Советского государства, указывают средства практического решения очередных задач коммунистического строительства, пропагандируют передовой опыт, подвергают критике недостатки...

(Большая советская энциклопедия. М., 1975. Т. 19)

**Н. Игнатовой, А. Солодовникову**  
**По поводу статей «Театр и критика», «Об отношении**  
**к классическому наследию» (Коммунист. 1968. № 12, 13)**

**Н. Толченовой, Д. Аврову**  
**По поводу статей «На эзоповском языке»,**  
**«Предостережение от идеи»**

**(Огонек. 1968. № 33, 34)<sup>1</sup>**

Я гражданин и патриот своей страны. Я инженер. Искусство не является сферой моей основной деятельности, но оно никогда не было мне чуждо. Свое отношение ко всему происходящему в природе и обществе я строю на цифрах, фактах, логике и здравом смысле.

Театр и театральная критика представляли для меня лишь косвенный интерес. Почти случайно я познакомился с вашими статьями. Вопрос оказался гораздо более серьезным и сложным, чем это казалось мне и, по всей вероятности, чем это кажется вам самим.

Чувство долга обязывает меня выразить свое отношение к вашим позициям.

В г. Донецке, где я живу, гастролируют и провинциальные, и столичные театры. Посещение спектаклей, которое, как мне кажется, удовлетворяет нашим понятиям о «трех китах»<sup>2</sup>, привело меня к полному разочарованию в

<sup>1</sup> Н. Игнатова — автор статьи «Театр и критика» (Коммунист. 1968. № 12); А. Солодовников — «Об отношении к классическому наследию» (Коммунист. 1968. № 13); Н. Толченова — «На эзоповском языке» (Огонек. 1968. № 33); Д. Авров — «Предостережение от идеи» (Огонек. 1968. № 34).

<sup>2</sup> «Тремя китами» советской сцены принято было считать МХАТ и Малый театр в Москве и Академический театр драмы им. А. С. Пушкина в Ленинграде.

театре вообще. Это было безликое безыдейное и малосъедобное «варево». Убогость сюжетов сочеталась с неестественностью действий актеров. Театрализованность их движений и реплик совершенно противоречила предполагаемой натуральности сцен. Сначала я уходил со спектаклей после одного-двух актов, а потом и вовсе перестал посещать театр.

Впоследствии, под влиянием знакомых театралов, я побывал на нескольких спектаклях Театра на Таганке и «Современника». И вот тут-то меня буквально вывернули наизнанку — все мое... Я был действительно потрясен до глубины души. Театр был рожден для меня заново.

И вот теперь вы катите на режиссера Ю. Любимова свои пустые бочки, бодро размахивая черным флагом «заботы о прогрессе советского искусства». <...> Право же, мне эта ситуация напоминает известный диалог между Моськой и СЛОНОМ.

Основное жало вашей критики направлено против журнала «Театр». Сейчас я очень жалею, что не имел возможности читать его. Но даже из тех немногих выдержек, которые приведены в ваших статьях, можно сделать вывод, что и его редактор Ю. Рыбаков, и остальные критики (А. Аникст, М. Строева, Е. Пульхритудова, Н. Крымова, М. Рехельс, В. Кардин и др.<sup>1</sup>) — это прогрессивные люди, по-настоящему заботящиеся о прогрессивном развитии не только нашего театра, но и всего общества. <...>

Ваши ехидные вопросы типа «кому это служит?» напоминают подножку или «удар под дых». Это нечестные приемы, направленные против честных людей. Тем более что в вашем понимании роль искусства (да, вероятно, не только искусства) «в острейшей идеологической схватке борющихся лагерей» сводится к незатейливому тезису: у нас все хорошо — у них все плохо<sup>2</sup>. И баста. Неважно, что позолоченный орех часто оказывается гнилым. Это вас меньше всего заботит.

Н. Толченова задает вопрос: «Почему быть современным на языке журнала “Театр” значит видеть только недостатки в окружающем?» Да потому, что прогрессивное развитие общества возможно только при критическом отношении членов этого общества к его моральному и материальному состоянию, к его устоям. И современность тут ни при чем. Это историческая закономерность развития мира, и идет это «от Адама». <...>

В этом отношении очень характерны слова Н. Игнатовой: «Критика, которая не видит недостатков в работе того или иного художника и каждое его новое творение всегда объявляет вершиной искусства, — такая критика способствует проявлению зазнайства, гипертрофированного тщеславия, самомне-

---

<sup>1</sup> Резкой критике в указанных статьях подверглись, например, такие работы: *Анастасьев А.* Сорок лет спустя // Театр. 1968. № 5; *Строева М.* «Жизнь Галилея» // Театр. 1966. № 9; *Кардин В.* Достоинство искусства. Раздумья о театре и кинематографе наших дней. М.: Искусство, 1967.

<sup>2</sup> «У нас» — это в СССР, «у них» — это на Западе.

ния». <...> Остается... все поставить с головы на ноги и решить — кого же это касается, к кому относится. Мне кажется, что меньше всего к Ю. Любимову. <...>

Демагогия — это ужасная вещь. Именно она готова перевернуть все с ног на голову. Вы же жонглируете понятием идейности. Но ведь вы не служите идейности — вы ей прислуживаете. Разве не прав В. Кардин? — «Когда идея, пусть самая актуальная, становится чем-то вроде шор, заслоняющих полную борений и противоречий жизнь, получается плохо...». Именно поэтому передовые деятели театра говорят — мы не хотим ставить инсценированные передовые статьи [так называемые «передовицы»], пьесы, где идея умещается в газетной шапке, пьесы, единственное достоинство которых — лауреатские значки авторов. <...>

Меня долгое время удивляло, почему и радио, и телевидение, и печать (специальную театральную литературу я не читал) бойкотируют Театр на Таганке. В этом было что-то странное.

И вдруг — лавина официальной критики! Все стало на свое место. Все это уже было, все это уже знакомо. Снова «корчеватели»... <...> Корчевали уже многих — Ахматову, Зощенко, Пастернака, Мейерхольда, Шостаковича, Мурадели, Эренбурга, Дудинцева, Каверина, Вознесенского... Разве всех упомянешь, разве всех перечтешь?

Конъюнктуристов-корчевателей никто не помнит. А корчующие по-прежнему остаются гордостью нашего народа, нашей литературы, нашего искусства. Поймите, наконец, это закономерность!

Вы нередко приводите вполне здравые мысли («Дискуссии должны помогать, а не мешать развитию советского искусства», «Настоящий художник никогда не останавливается на достигнутом», «Театр — это кафедра, с которой можно много добра сказать людям», «Когда в мыслях нет идеи — глаза не видят фактов», «Причины и корень большинства ошибок... в неумении видеть главные процессы времени...»). Но почему-то эти мысли вывернуты в вашем понимании наизнанку. Каждый из вас представляется мне человеком, сидящим за рулем первого класса автомобиля, но по какой-то злой иронии судьбы движущимся только на задней скорости и только в «обратном направлении». <...>

Да, дискуссии помогают развитию серьезного искусства, но только в том случае, если они не превращаются в травлю. К счастью, естественная эволюция не подвластна искусственным догмам.

**К машинописному тексту письма, адресованного в театр, от руки сделана приписка:**

Ю. П. Любимову,  
заслуженному артисту

Хочу поблагодарить Вас за те два ящика — черный и красный. Я не видел их содержимого, но я чувствовал их содержание. Каждый, желающий объек-

тивно оценить свою деятельность, должен иметь мужество выставить такие ящики — и относится это, конечно, не только к театру.

А театр? Это просто — «корчеватели» приходят и уходят, а искусство остается.

Золото потому и ценно, что, когда его травят, оно не тускнеет!

Искренне благодарю Вас и всех актеров театра!

19.10.1968.

Инж. В. Карпекин.

г. Донецк. Улица...

Карпекину Виктору Владимировичу<sup>1</sup>

*Из ответов на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке.*

*Какие ассоциации возникают у Вас при слове «Таганка»?*

*«В первую часть жизни – ассоциация с песней “Гурьма Таганская”... Потом, конечно, с театром. Удивительно, но между обеими ассоциациями есть что-то общее: стремление к воле, стиснутое неволей».*

*Л. В. Карпинский, журналист.*

Если одних зрителей необычная стилистика театра удивляла и радовала, то другие не могли смириться с ней. Раздражала «простая черная трикотажная тренировочная рубашка, довольно старые, ветхие брюки, бледно-синие, с обливными бледными пятнами» Высоцкого. Авторам этих слов кажется, что такой вид унижает артиста. Любопытно, что так пишут не обычные зрители, а артисты. «С приветом. Группа артистов цирка», — подписываются они. (Письмо от 12 августа 1974 г.)<sup>2</sup>.

Москвичка С. Носкова возмущается спектаклем «Деревянные кони»; она пишет: «удивляет, почему Ф. Абрамову захотелось показать бесконечную пьянку и мат. <...> Я глубоко уверена, что никогда, никогда со сцены МХАТа, Малого театра, им. Вахтангова, им. Маяковского не прозвучит мат и восхищение пьянкой»<sup>3</sup> (Письмо от 27 июля 1980)<sup>4</sup>.

Некоторые зрители хотели увидеть в театре то, что привыкли видеть, а не увидев, разочаровывались:

«Уважаемые товарищи! Мне довелось побывать у вас в театре 28.X.65 г. на спектакле “Добрый человек из Сезуана”, — писал житель г. Сочи. — Еще до начала спектакля я обратил внимание на оборудование вашего театра. Тесовая обшивка сцен, полумрак. Подмостки вместо сцены с довольно грязными

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>3</sup> Ср. это письмо зрительницы с претензиями, которые предъявляли к спектаклю «Деревянные кони» цензоры (см. главу «Театр и цензура»).

<sup>4</sup> Архив Театра на Таганке.

полами, а потом появление артистов в лохмотьях, дешевая музыка, крикливые песни, истеричные крики артистов, особенно женщин, и много табачного дыма. Все это вы преподносите в качестве нового искусства. Дорогие товарищи! Поверьте мне, который прожил 56 лет и видел за 48 лет существования нашего государства и Мейерхольда, и всякого рода синеблузников, спектакли почти всех ведущих театров Москвы, Ленинграда, других крупных городов страны, такой, простите меня за выражение, похабщины, как у вас в театре, я не видел нигде. Теперь мне становится понятным, откуда берут себе пример всякие стилиаги, подонки нашего общества. <...>

У вас идет "поэтическое" представление "Антимиры" А. Вознесенского, которое кто-то посмел выдвинуть на соискание Ленинской премии. Я посылаю Вам статью из газеты "Советская Кубань" за 30. I. 66 г. по этому поводу и целиком присоединяюсь к поэту Чихачеву П., который от имени кубанских хлеборобов и рабочих дает оценку творчества этого, с позволения сказать, "поэта". В заключение своего небольшого письма я хочу вам сказать: перестаньте играть для людей с извращенными понятиями о нашей жизни и для всяких пошляков. Их у нас не так много, правда, для вашего сарая их хватает. Но нормальных людей в миллионы раз больше. Создавайте для них хорошие спектакли, чтобы, уходя от вас, люди получали заряд бодрости и веры в то, что мы строим лучшее общество, строим Коммунизм.

Фельдман Б. И.

г. Сочи. Улица...»

Свое письмо автор заканчивал припиской:

«Прилагается статья "Молчать нельзя!". Автор — Петр Чихачев. Поэт, член Союза писателей СССР с 1934 года»<sup>1</sup>.

Интересно, что поклонники театра сами пытались объяснить причины неприятия спектаклей Таганки частью зрителей. И. Руднева пишет:

«...опишу забавную сценку, подмеченную нами после спектакля "Пристегните ремни", на котором нам посчастливилось побывать 13-го января. В вестибюле среди возбужденного восторженного гула зрителей вдруг раздался скрипучий старушечий голос: "Безобразие какое-то, а не спектакль! Да чтоб я еще когда-нибудь..." и т. д. В толпе рядом с нами протискивались к вешалке две бабуся и буквально исходили негодованием. Бедные бабушки, привыкшие к тому, что в театре их ждет отдых и развлечение, где грим и костюм четко обозначают характер героя, а бутафория — место и время действия, и где им, зрителям, остается только смеяться или пускать слезу после четко предназ-

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 197. Л. 4–5.



наченных для этого реплик, — вдруг попали на спектакль, который требовал напряженной работы от зрителя, а без активного соучастия в воссоздании внутреннего действия спектакля все оказывалось запутанным и непонятым» (И. Руднева. Письмо от 20 января 1975 г.)<sup>1</sup>.

## «По-видимому, я являюсь чрезмерно активным зрителем...»

«Общественное самосознание возрождалось в России. И глубокий этот процесс во многом шел через искусство. <...>

Вся творческая история Театра на Таганке — не что иное, как драматическая история рождения нового сознания в нашей стране. Вот почему город так тянулся к этому театру»<sup>2</sup>.

Слова, вынесенные в заголовок, — цитата из письма зрителя, который из самых добрых побуждений не мог удержаться от советов главному режиссеру театра:

«Уважаемый товарищ Любимов! Я понимаю, что в принципе это не мое дело. Понимаю также, что времени у Вас свободного для выслушивания посторонних не слишком много. Понимаю кое-что еще, но... Но даже это не удерживает меня, и я вам пишу. По-видимому, я являюсь чрезмерно активным зрителем. ...в этом положении есть одно оправдание — это лучше, чем полное равнодушие» (В. Прокопенко. Письмо от 27 ноября 1973 г.)<sup>3</sup>.

Театр хотел получить активного зрителя, и он его получил. Авторы обычно начинали с того, что к театру прямого отношения не имеют, «не театроведы», и указывали свою профессию — физики, геологи, учителя: «Сначала разрешите представиться, я — просто человек, читатель, зритель» (Станислав Вениаминович. Письмо от 8 апреля 1983 г.)<sup>4</sup>. Чувствуя театр своим, они хотели быть причастными ко всему, что он делал.

Многие заинтересованные зрители Таганки давали коллективу театра советы по самым разным поводам. Например, по подбору репертуара. «... я хочу предложить Вам вспомнить Карела Чапека и, в частности, его пьесу “Из жизни насекомых”»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Бачелис Т. Уроки Таганки // Театральная жизнь. 1994. № 5. С. 25.

<sup>3</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>4</sup> Архив Театра на Таганке, фамилия неразборчива.

<sup>5</sup> Прокопенко В. Письмо от 27 ноября 1973 г. (Архив Театра на Таганке).



«Тартюф»

Эту же пьесу рекомендовал театру и другой зритель: «Я понимаю, что у Вас в голове планов на много лет вперед, ... что советчиков, прошенных и непрошенных, у Вас тоже более чем достаточно, — и все-таки очень хочется когда-нибудь увидеть “Из жизни насекомых” в Вашей постановке» (Т. Е. Каменир)<sup>1</sup>.

Такого рода совпадения — не единичный случай.

Тем более интересны случаи, когда разные зрители угадывали направление развития театра и предлагали те произведения, которые в дальнейшем действительно были поставлены. Так произошло с «Борисом Годуновым».

По воспоминаниям И. Энгельгардта, «на одной из встреч в начале шестидесятых годов в Институте философии АН СССР вышел на трибуну один из зрителей и сказал: “Я вижу в Юрии Петровиче и его театре тех, кто поставит нам на нашей советской сцене “Бориса Годунова” и “Историю одного города”. По эпической силе театр может ставить Пушкина, по силе отрицания он равен Свифту и Щедрина»<sup>2</sup>.

Почти двадцать лет спустя другой зритель написал: «До сих пор отсутствует удачное сценическое воплощение “Бориса Годунова” — одной из вершин

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке, без даты.

<sup>2</sup> В архиве Театра на Таганке сохранилось большое письмо-рецензия на спектакль «Борис Годунов», подписанное: «И. Энгельгардт, редактор ИНИОН АН СССР. Телефон...»

пушкинской поэзии. Мне кажется, что сейчас эта задача по плечу только вашему театру. Виктор Коробов, 1957 г.р., Ташкент. Ноябрь 1981»<sup>1</sup>.

Одна из зрительниц (москвичка Виолетта Азоян) предложила убрать антракты:

«...великолепный ритм [“Доброго человека из Сезуана”] и искренняя игра увлекают полностью... Причем антракты воспринимаются как излишняя досадная принудилровка (наверное, их можно заменить небольшими музыкальными паузами)» (Письмо от 10 июня 1964 года)<sup>2</sup>. Позднее Ю. П. Любимов действительно начал ставить без антрактов.

Родители ходили на Таганку сами, хотели привести сюда своих детей. Жительница Москвы Анна Лобова просила поставить что-то, подходящее для ее восьмилетней дочери. Обращаясь к Ю. П. Любимову, она писала: «Недавно я прочитала книгу Л. Кассиля “...Ваше Высочество” (простите, я забыла полное название книги)<sup>3</sup>. Книга изумительная. <...> Этот спектакль я видела в МТЮЗе ... Я думаю, что с Вашими способностями и талантом этот спектакль будет выглядеть на 5 +++» (Письмо от 26 сентября 1969 г.)<sup>4</sup>.

*Из ответов на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке.*

*Чем был для Вас Театр на Таганке?*

*«Один из немногих очагов беспокойного, нормального в среде разлагающегося лжеблагополучия».*

*А. Г. Шнитке, композитор.*

Доходило до курьезов. В одном из писем читаем следующее:

«В 1982 году “Крокодилу” будет 60. <...> Можно было бы к юбилею “Крокодила” подготовить ряд миниатюр из журнала, объединенных общей темой и т. д... Тарахан Виктор Саввович, Черкасская обл., г. Канев...» (Письмо от 16 апреля 1981 г.)<sup>5</sup>.

Некоторые зрители не ограничивались указаниями на произведения, но и советовали, как их ставить:

**«Юрий Петрович! Извините меня за бестактность, но мне кажется, что Все<sup>6</sup> почитатели Вашего Театра хотели бы увидеть на его сцене спектакль “Бесы”**

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>3</sup> Полное название повести Л. Кассиля: «Будьте готовы, Ваше Высочество!».

<sup>4</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>5</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>6</sup> Авторская орфография и выделения в тексте сохранены.

**Федора Михайловича Достоевского.** За всю историю России была только одна попытка в 1913 году в МХТ под названием “Николай Ставрогин”. <...> Репетировать “Бесов” надо параллельно с “Канунами” **Василия Ивановича Белова.** “Кануны” — есть гениальное продолжение “Бесов”, а **Белов есть новый Достоевский.**

Роли **Николая Ставрогина** из “Бесов” и **Нила Ерохина** из “Канунов” можно поручить одному артисту, например, **Николаю Губенко.** Роли **Петра Верховенского** и **Якова Мейерсона** поручить, например, **Валерии Золотухину.** Роли **Алексея Кириллова** и **Игнахи Сопронова** тоже поручить одному артисту. Тем самым Вы покажете преемственность **Бесов времени Нечаева** и **Бесов времени Сталина**. (Письмо от 25 октября 1983 г.)<sup>1</sup>. Автор этого письма, подписавшийся «Ваш Почитатель», рекомендовал Ю. П. Любимову в качестве художника спектакля пригласить Илью Глазунова.

Другой зритель подробно разрабатывал тему постановки Булгакова: «Глубокоуважаемый Юрий Петрович! Кто Вам пишет — это не столь важно. Лучше перейдем сразу к делу. Представьте себе на сцене Вашего театра (и нашего тоже) постановку “Дней Турбиных” М. Булгакова. <...> (постановка МХАТА не в счет, потому что это — плохо!) <...> Начнем с декораций. Открывается стена (в новом здании)<sup>2</sup>. Там — пушки, дула — в зрителей (желательно не по-настоящему, только световой и звуковой эффект)». И далее очень подробно, по сценам, с описанием реквизита, портьер из тяжелого темно-вишневого бархата в глубине сцены и т. д.

Завершает эту «режиссерскую» экспликацию распределение ролей с указанием званий актеров: Турбин Алексей Васильевич — з. а.<sup>3</sup> В. Шаповалов; Николка — Д. Щербаков; Елена Тальберг — з. а. А. Демидова и т. д. В некоторых случаях автор письма предлагает Ю. П. Любимову два актерских состава. Так, Мышлаевского, по его мнению, могут играть Ф. Антипов и В. Золотухин; Шервинского — В. Смехов и Л. Филатов, Студзинского — А. Пороховщиков и А. Сабинин, Тальберга — М. Лебедев и К. Желдин. И только одна роль вызвала у него сомнения: рядом с именем Лариосика стояла фамилия Межевича с двумя вопросительными знаками. Заканчивал свое письмо этот неизвестный зритель так: «Всего наилучшего. Ваши почитатели, вечно стоящие с протянутой (за лишним билетиком) рукой (у Вашего Театра). Привет всем!»<sup>4</sup> Вот так: одновременно и с уничижением, и — как близким друзьям, может даже показаться, что почти фамильярно.

<sup>1</sup> Архив театра на Таганке, подпись неразборчива.

<sup>2</sup> Этот прием был использован Ю. П. Любимовым в финале спектакля «Три сестры» (1981), поставленного на новой сцене театра, — стена здания со стороны Садового кольца раздвигалась, и зрители видели реальный город.

<sup>3</sup> З. а. — заслуженный артист.

<sup>4</sup> Без даты; подпись неразборчива.

## «Партийное беспокойство»

Однажды в парторганизацию театра пришло такое письмо:

Московский театр драмы и комедии.  
Парторганизация, секретарю парткома.

Дорогой товарищ!

Я, старый большевик, Шульга Софья Ильинична, смотрела у вас в прошлом году спектакль «10 дней, которые потрясли мир». Впечатление производит этот спектакль очень большое. Я, сама участник событий, как бы вновь перенеслась в те исторические дни Октября 1917 года в Петрограде, и за это хочется выразить горячую благодарность всему вашему коллективу.

Однако когда со сцены в зрительный зал стали разбрасывать листовки «К гражданам России!», я была буквально потрясена той грубой ошибкой, которую я обнаружила в ней. А ведь это ленинский документ, он был написан В. И. Лениным ранним утром 25.10.1917 года.

Конечно, я поняла, что не сам театр в этом виноват, кто-нибудь из научных сотрудников ИМЛ<sup>1</sup> приложил к этому свою руку. Я стала разыскивать виновника и скоро нашла его, специально поехала к нему, побеседовала с ним, предложила ему сравнить подлинный текст этого документа — (см. Полное собрание сочинений В. И. Ленина, том 35, стр. 1) с листовкой театра и обосновала недопустимость такого произвола... Он согласился со мной и обещал принять все меры, чтобы исправить эту ошибку, заверив меня, что исправленный текст этого документа мне будет прислан домой. Прошло уже более полугодия с того момента, но я так и не получила этой ленинской листовки в исправленном виде. Недавно я вновь позвонила в ИМЛ этому товарищу, он повторил мне свое обещание, но так до сих пор я его не имею. Надеюсь, что Вы, дорогой товарищ, как секретарь парткома, поймете мое партийное беспокойство и примете меры, чтобы я смогла убедиться в том, что грубое искажение в ленинском историческом документе действительно исправлено. Прошу Вас прислать мне листовку в том виде, как она у Вас в театре сейчас передается в зрительный зал.

С коммунистическим приветом,

С. И. Шульга, член КПСС с 1916 года.

Мой адрес...

13.06.1967 г.<sup>2</sup>

Что же имеет в виду автор письма, говоря о «грубом искажении в ленинском историческом документе»? Очевидно, не безграмотное соединение ста-

<sup>1</sup> Института марксизма-ленинизма.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2485. Оп. 2. Ед. хр. 117.

рой и новой орфографии (например, в 1917 году еще писали «Россія»). Речь идет о содержании текста: в листовке были пропущены подзаголовок («Обращение Петроградского ВРК ...») и фраза: «Государственная власть перешла в руки органа Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов, Военно-революционного комитета, стоящего во главе петроградского пролетариата и гарнизона». Зато появились популярные в годы революции, но отсутствовавшие в оригинале лозунги: «Хлеб — голодным! Землю — крестьянам! И т. д.» Современному читателю эти изменения показались бы не заслуживающими внимания. Иначе рассматривала их автор письма, воспитанная своим временем и пережитыми страной событиями.

## «С нетерпением ждем ответа...»

*Из ответов на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке.*

*Какие ассоциации возникают у Вас при слове «Таганка»?*

*«...Очень важно: в театр невозможно было попасть, а у него была репутация самого демократического учреждения культуры при самой элитарной публике, на которую театр чаще всего обрекался».*

*В. А. Коротич, главный редактор журнала «Огонек».*

Любительские и учебные театры чувствовали потребность на своих сценах сделать нечто похожее на то, что они видели в спектаклях Любимова. Чтобы повторить эксперимент Таганки, авторы многих писем обращались к режиссеру за консультациями, просили выслать им сценарии конкретных спектаклей:

«Уважаемый товарищ Любимов! <...> Пишу я Вам от имени Магаданского молодежного театра. Мы очень просим Вас написать нам о том, как Вы работали над материалами к “Десяти дням, которые потрясли мир”. Каким материалом Вы пользовались и как? Дело в том, что наш театр работает над представлением о периоде между февральской и октябрьской революциями. Мы хотим показать, как поэты, писатели того времени откликнулись на события тех дней. Но за неимением нужного материала работа продвигается крайне медленно. Нам надо найти стихи поэтов, которые отнеслись к революции враждебно, и поэтов, которые приняли революцию. Стихов поэтов, которые приняли революцию, у нас предостаточно, но вот первых мы никак найти не можем. Мы обращаемся к Вам с просьбой, так как Вы уже имеете опыт революционного представления. У нас же опыта нет. У нас есть только энтузиазм!» (Валерий Сажин. Письмо от 10 сентября 1965 г.)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

«Уважаемый товарищ Любимов!

Я — учительница. Преподаю литературу в 9-х — 10-х классах. Живу в г. Нефтеюганске Тюменской области. Пишу Вам я не только от себя лично, но и от всех моих ребят, которым рассказала однажды о театре, руководимом Вами. Наш городок очень маленький и очень молодой, дошкольник еще — ему всего 6 лет. Он вырос на месте огромных болот и кедрового леса. Сообщение к нам пока только воздушное. <...> Можете себе представить, как мало видели эти ребята, как мало читали, ведь даже сейчас здесь очень трудно с книгами. <...> Родители тоже очень мало могли сделать для ребят в этом отношении, т.к. в основном люди очень малограмотные. <...> Помогите нам, пожалуйста, провести вечер, посвященный Маяковскому. <...> Наша мечта — сценарий..., но мы, конечно, будем Вам очень благодарны за советы, ведь такая громада материала: можно “утонуть” в нем, а можно и упустить что-то очень важное. С нетерпением ждем ответа» (Марианна Николаевна и 10-в класс)<sup>1</sup>.

«...Мы, группа студентов режиссерско-театрального отделения III курса, считаем Вас и Ваш театр нашим крестным. Пусть Вас, дорогой Юрий Петрович, это не смущает. На II курсе мы организовали на кафедре режиссуры творческое объединение, работали ночами и выпустили первый спектакль “Поезд” по мотивам романа Н. Мейлера “Майами и осада Чикаго”; это политически-развлекательное обозрение о “демократических” выборах, мыслях и страданиях честных художников и поэтов США. Мы использовали стихи, письма и т. д. <...> Скоро у нас вторая премьера — это “Мокинпотт” П. Вайса. <...> Дорогой Юрий Петрович, нам дорог Ваш театр, мы видели почти все Ваши спектакли. Театр на Таганке — это театр с ярко выраженным темпераментом мысли. <...> Юрий Петрович, у нас в костюмерной висит Ваш портрет, и в трудные минуты мы вспоминаем Ваши спектакли, Ваших актеров.

Нам часто бывает трудно, зовут наше объединение “Публицист”. <...> В нашем городе, городе “тихой обители”, где процветает Софроновщина<sup>2</sup> и др. вещи, мы ставим “Мокинпотта”. Некоторые видели Ваш спектакль<sup>3</sup>.

Хотелось бы, чтоб Вы нам ответили и... подняли дух наших ребят, Ваше письмо будет зарядом нам на всю жизнь. Хотелось бы встретиться с Вами, услышать Ваши мысли по поводу современного состояния театра, его путей, поисков.

Напишите нам о Мокинпотте.

Ответьте нам. От этого много зависит» (Александр Потапов, г. Тамбов)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке, без даты.

<sup>2</sup> Авторская орфография сохранена.

<sup>3</sup> П. Вайс «О том, как г-н Мокинпотт от своих злосчастий избавился». Постановка Ю. Любимова. Режиссер М. Левитин. Премьера состоялась 23 апреля 1969 г.

<sup>4</sup> Архив Театра на Таганке, без даты.

## Поддержка зрителя

На вопрос «Чем был для Вас Театр на Таганке?»<sup>1</sup> А. Е. Бовин ответил так: «Осажденной крепостью, которую надо защищать».

*Из ответов на вопросы анкеты к 25-летию Театра на Таганке.*

*Расскажите о Вашей первой встрече с Театром на Таганке.*

*«Спектакль “Павшие и живые” должны были играть в помещении театра им. Маяковского... И вновь очередной запрет и приказ растащить декорации. Пригрозили милицией. И мы “восстали”...»*

*Помню, как не только молодежь, но и старики стояли, сжав кулаки, готовые идти на баррикады и драться...»*

*Чем был для Вас Театр на Таганке?*

*«Наше поколение, те, которых сейчас называют “шестидесятниками”, хорошо помнит войну. Но на фронте мы по малости лет не были. Так вот, Таганка во времена застоя была нашим фронтом».*

*В. Т. Логинов, историк.*

Поддержать театр готовы были и многие зрители. В 1978 году, после публикации в газете «Правда» очередной разносной статьи о театре<sup>2</sup>, агроном Н. Быков писал Ю. П. Любимову:

**«У Вас огромное Дело жизни<sup>3</sup> — не реагируйте болезненно на выпады столь безосновательные! <...> Это все так глупо, ничтожно по сравнению с тем, о чем говорит Ваша “Ревизская сказка” или “Мастер и Маргарита”. <...> Публицистика и лирика пронзительны в Театре на Таганке. Из зала выходишь не убаюканным, но мобилизованным на реальную борьбу с повседневным злом...»** (Письмо от 3 февраля 1979 г.)<sup>4</sup>.

Сказанное Быковым можно воспринять как абстракцию в духе советского времени. Однако «борьба с повседневным злом», о которой говорит зритель, могла принимать и вполне реальные формы. Выходило так, что отстаивать приходилось сам театр. Особенно активны зрители были в том, что касалось защиты спектакля о Владимире Высоцком. Когда в очередной раз эта работа театра была запрещена к показу (это произошло после прогона 31 октября

<sup>1</sup> Анкета к 25-летию Театра на Таганке (Архив Театра на Таганке).

<sup>2</sup> Статья Н. Потапова «Сеанс “черной магии” на Таганке» о спектакле «Мастер и Маргарита» была опубликована в газете «Правда» 29 мая 1977 г. Как вспоминает Ю. П. Любимов, вслед за публикацией один из секретарей ЦК КПСС потребовал от руководителей театра устроить собрание коллектива. Режиссер не стал обсуждать статью без ее автора, но автор приходиться отказался.

<sup>3</sup> Авторская орфография и выделения в тексте сохранены.

<sup>4</sup> Архив Театра на Таганке.



1981 года), энтузиасты из МИФИ (Московского инженерно-физического института) составили обращение к студентам с просьбой поддержать спектакль «Владимир Высоцкий».

Авторы этого письма сравнивали положение Таганки с ситуацией, которая сложилась вокруг театра В. Э. Мейерхольда в 1928 году (тогда ГосТИМ<sup>1</sup> поддержала общественность, и театр просуществовал еще десять лет), и возмущались действиями чиновников:

«Так же, как нынешние чиновники от искусства с удивлением рассуждают о невежестве тех, кто травил Маяковского, Пастернака и других, а сами в то же время не признают творчества выдающихся современников, так и в будущем новые чиновники будут удивляться насчет теперешних, не замечая очередного будущего гения. <...> История иногда повторяется. <...> Мы считаем невозможным сидеть сложа руки и молча наблюдать, как разрушается один из лучших театров, оказавший такое влияние на нашу театральную современность. Театр Любимова должен жить! Мы предлагаем обратиться с письмом в Центральный Комитет нашей партии, в редакции центральных и московских газет, в Союз писателей, ВТО. Мы обращаемся ко всем комсомольцам, студентам, сотрудникам института, к тем, кто любит и ценит театр, кто верит, что его можно сохранить, с призывом встать на защиту театра, выразить свою поддержку и подписать письмо» — говорят авторы обращения<sup>2</sup>.

Широкой кампании тогда не получилось. Спектакль «Владимир Высоцкий» отстоять не удалось — в конце концов, его было разрешено показывать только два раза в год: в день рождения и в день смерти поэта. Тяжелые испытания ожидали весь театр.

---

<sup>1</sup> ГосТИМ — театр имени Вс. Э. Мейерхольда.

<sup>2</sup> Полный текст письма см. в Приложении.

## Заключение

Конечно, история Театра на Таганке не закончилась в 1980-е годы. Но мы сознательно остановились именно на этом рубеже; взяли тот период жизни театра, когда он, как и другие советские театры, существовал в рамках единой системы государственного контроля за искусством.

Приходя на спектакли, зритель мог подумать, что тиски советской цензуры Таганке совсем не мешали — настолько сильным, необычным, даже ошеломляющим казалось то, что делал этот театр. Но, узнавая подробнее, чего стоили руководителям театра, актерам, даже его друзьям, вышедшие спектакли, понимаешь — настоящее искусство «прорастало» в тоталитарной системе, как пробивается трава сквозь асфальт.

И тут парадокс. Ведь не в любую, даже самую демократическую, эпоху появляется нечто такое, что переворачивает с ног на голову и искусство, и мышление людей. Почему это произошло в Театре на Таганке?

История Таганки давно стала легендарной, «обросла» мифами. Это театр политический, театр без актера. Здесь процветают диктат режиссера и произвольное прочтение классической литературы.

Казалось бы, многие мифы уже должны быть развеяны. Хорошо известно, какую плеяду замечательных актеров вырастил Театр на Таганке, какие тут работали художники и композиторы, как много значил для театра Давид Боровский.

И «политическим» этот театр тоже не назовешь. О нем, скорее, говорят как о «поэтическом». В репертуаре Таганки прочное место заняли стихи. И другие спектакли здесь строятся по законам поэзии — на емких метафорах. Даже постановки, сделанные по заказу, по силе художественного решения не уступали лучшим спектаклям театра, вспомним «Мать» и «Что делать?».

Менее известно, что многие спектакли Ю. П. Любимова рождались в творческом сотрудничестве с самыми разными людьми — актерами, учеными, му-

зыкантами, писателями... Наконец, только внимательный зритель и опытный читатель оценит, с каким вниманием относились в театре к литературному материалу, даже когда шли на самые смелые эксперименты.

Чтобы понять, что же все-таки происходило в Театре на Таганке, мы обратились к сохранившимся документам, говоря языком советской эпохи, к «Личному делу» театра. Читая документы, мы старались делать только самые необходимые, непосредственно вытекающие из них выводы. Нам хотелось, чтобы остальные выводы сделал читатель. С этой же целью некоторые документы мы помещаем отдельно — в Приложении к книге.

## От режиссера

Искусство театра лишь тогда вызывает живое эхо, когда оно рассказывает о самом волнующем и насущном.

Откровенно смеясь над тем, что нас возмущает, и утверждая со всей искренностью то, что нам представляется правдивым и честным, мы стремимся, чтобы каждый наш спектакль не оставлял людей равнодушными к жизни общества.

Однако быть правдивым — это высокое мастерство. Искренность дается лишь благодаря граненой технике. Потому каждый спектакль, каждый поиск того, как «мысль разрешить», неотделим для нас от поисков современной эстетики. На наш взгляд, в образном языке сцены должна найти выражение та конденсированность событий, которая характерна для нынешней жизни. Театр на Таганке тяготеет к поэзии, с ее насыщенностью образами и щедростью воображения, смелыми сопряжениями далекого и близкого, исторического и интимного.

Пастернак называл метафору «скорописью духа», мгновенным и сразу понятным озарением. Мы также ищем метафорические, наиболее действенные приемы для выражения своих мыслей и чувств и рассчитываем на творческую активность зрителя.

Художественное своеобразие — не оригинальничанье, а жизненная необходимость. Ромен Роллан был прав, когда предостерегал художника: «Если тебе нечего сказать — молчи!»

Но как будет говорить тот, кто не знает, как сказать то, что ему хочется?

Косноязычие в искусстве может обернуться пародией на те идеи, которые таким образом высказываются, так же, как буквальное перенесение реального явления на сцену может обернуться ложью.

Когда Коклен<sup>1</sup> заснул на сцене, критики написали, что он разучился правдоподобно изображать храпящего. Правда театра — в вымысле: «Над вымыслом слезами обольюсь...». Искусство говорит образами, и мы пытаемся дать не точную копию жизни, подобную посмертному слепку, а ее сгусток, ее наиболее яркие грани.

Театр — не для слепых; это искусство не только слышимое, но и видимое. Меня увлекает возможность найти в пьесе не только смысловой, но и чисто театральный, зрительный ход.

Мысль выражается словом, но и телом. Театр — искусство синтетическое, он вбирает в себя не только литературу, но и живопись, скульптуру, музыку, игру света...

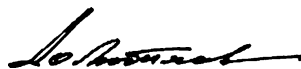
Подобно тому как в поэзии рифмуются, обретая единство, различные понятия, на сцене сочетаются свет и слово, ритм и пластика. И этот язык сценических композиций говорит очень многое.

Как известно, смешение угля и селитры дает порох. Мы тоже стремимся к взрывчатым сочетаниям сценических элементов, желая, чтобы они дали вспышку, озаряющую все вширь и вглубь, бросающую яркий свет на душевную жизнь человека. Мне кажется, новое легче искать на стыке жанров.

Творчество — это, как говорил Маяковский, «езда в неизвестное», открытие нового. За линией рампы вещи, явления, люди должны сбросить стертые облоочки, поражая нас своей новизной. Отметая привычное, искусство стремится к существенному. Форма — это наиболее выразительный способ говорить правду, это предельная острота идеи, способная пробить броню равнодушия.

Быть может, мне еще потому чужды так называемые бытовые формы театра, что я не приемлю спокойно-созерцательное отношение к жизни. Не уступать обстоятельствам, не поступаться своими жизненными принципами ради стандартных норм, которые подчас диктует нам окружающий мир. Несмотря на трудности, твердо верить в свой путь. Только все это может дать удовлетворение в жизни, только это наполняет жизнь смыслом и содержанием. В поисках этого пути я и хотел бы прожить оставшиеся годы.

Для нас являются единым целым высота помыслов и высота мастерства, глубина содержания и глубина формы. Повторяю — только зная, ЧТО говорить и КАК говорить, художник имеет право требовать к себе внимания.



---

<sup>1</sup> Эта история хорошо известна благодаря тому, что французский актер и теоретик театра Бенуа Констан Коклен — Коклен-старший (1841–1909) сам рассказал о том, как, исполняя роль Аннибала в комедии Э. Ожье «Авантюристка», заснул и даже захрапел в сцене, где его герой по ходу действия должен был спать. Поскольку некоторые зрители утверждали, что он храпел ненатурально, Коклен сделал вывод, что естественное в жизни не всегда является натуральным на сцене.

**ПРИЛОЖЕНИЕ**  
**Из истории спектаклей**

## «Пугачев»

Стенограмма обсуждения на расширенном заседании  
Художественного Совета театра  
7 октября 1967 года  
(Фрагмент)

**Тов. Коржавин**<sup>1</sup>. В пьесе показано, что Пугачев поставил на грань гибели всех этих людей, а может быть, всю Россию. В интермедиях это показано..., но они появляются, а затем пропадают. Эти интермедии надо продолжать, они пропадают незакономерно. Всего две сцены такие в спектакле.

**Ю. П. Любимов**. У нас есть еще третья сцена, но мы ее сняли.

Не надо было снимать, это столкновение с царизмом шло в спектакле и должно было идти дальше.

**Тов. Нечкина М. В.** <...>Надо продолжить интермедии. Они решены хорошо, в определенном театральном ключе и образном. <...> Может быть, надо уменьшить численность актеров в финале, но показать образ Пугачева более сильным. Ведь в эпоху Павла крестьянское движение жило этим образом, а при Павле I было сильное крестьянское движение. В спектакле надо было показать, что расправу [по-видимому, опечатка — следует читать: расправу] производит над Пугачевым дворянство, правящий класс.

Здесь справедливо прозвучала мысль, что интермедии надо бы было продолжить, но они должны прозвучать более сильно, с показом духовного нич-

---

<sup>1</sup> Наум Коржавин (наст. имя Эммануил Моисеевич Мандель) (р. 1925) — поэт, драматург. Публикуется с 1941 г. В декабре 1947 г., будучи студентом Литературного института им. А. М. Горького, был арестован за стихи. В 1954 г., освобожденный по амнистии, вернулся в Москву. В 1963 г. выпустил первый и единственный за годы советской власти легальный поэтический сборник «Годы» (стихи 1940—1960-х годов). В начале 1970-х гг. вынужден был покинуть Россию.

тожества Екатерины и ее приближенных, но надо показать и силу победителей, силу палача.

**Юткевич С. И.**<sup>1</sup>

... Тут есть и переключки с народным зрелищем. Эти интермедии идут еще от царя Максимилиана<sup>2</sup>, они идут от народного театра. Но мне хотелось бы, чтобы эти интермедии были выражены более точно. Здесь, может быть, должна быть и блоха... здесь необходимо присутствие Петрушки. Необходимы здесь три интермедии, и они должны быть трагикомические. Может быть, было бы хорошо, если бы Екатерина кормила грудью и с молоком матери Павел всасывал бы все по наследству.

**Ю. П. Любимов.** У нас была сделана третья интермедия, где была показана метафора — царица кормит грудью младенца, и он всасывает все ее мечты и деяния ...

**Юткевич С. И.** Это было бы хорошо, но тут что-то есть от эстрады; может быть, можно найти другой ход. В этой третьей интермедии должно возникнуть какое-то новое качество, трагическое для народа, трагическое и для всех тех, кто этот народ душит. Такая интермедия нужна и сценически, и политически, так как это трагедия политическая; к ней так и будут все подходить, и это, безусловно, правильно.

Большое число находок есть в решении художника Васильева — тут и эшафот, тут и плаха, тут отроки, масса голых тел и цепей. Фактура выполнена здесь не только исходя из метафоры, но и из поэмы Есенина. Все сделано очень хорошо.

Когда я смотрел спектакль, у меня возникла явная переключка с первыми спектаклями 20-х годов, это были первые агитспектакли первых лет революции<sup>3</sup>. <...> Этот спектакль переключался для меня с Маяковским, с «Мистерией-буфф», здесь возникли все лучшие традиции русского революционного театра. Все это делает спектакль волнующим и значительным.

Театру Любимова живется очень трудно по разным причинам. Но меня больше всего возмущает молва, которая идет вокруг театра и в нашем кругу, к сожалению, когда многие снобы говорят (а они знатоки театра): «Да, это интересный театр, талантливый режиссер и коллектив, но где же здесь актер и человек? Это театр режиссера и внешнего эффекта».

---

<sup>1</sup> Сергей Иосифович Юткевич (1904–1985) — режиссер, художник, теоретик кино; автор фильмов «Человек с ружьем» (1938), «Отелло» (1955), «Рассказы о Ленине» (1957), «Ленин в Польше» (1966), «Сюжет для небольшого рассказа» (1969), «Ленин в Париже» (1981) и др. С. Юткевич был автором программ для Ансамбля песни и пляски НКВД, в котором с 1941 по 1946 г. служил Ю. Любимов.

<sup>2</sup> Царь Максимилиан — центральный персонаж народной комедии.

<sup>3</sup> Агитспектакли первых послереволюционных лет обычно выглядели как монтажи из инсценированных стихов и песен, частушек, одноактных пьес, хореографических композиций на злобу дня и т.п.



Театр, мне кажется, в этом спектакле на все это дает великолепный ответ. Без грима, без театральной бутафории, без всего того, что должно помогать театру и актеру для его перевоплощения и создания образа. Обнаженные люди, молодые люди бросают в зал слова, которые прекрасно до вас доходят, которые прекрасно доносят до зрителя великолепную поэму Есенина.

**Тов. Шмидт**<sup>1</sup>. Мне надо было бы сказать многое о спектакле как историку, но это не так просто. Спектакль потрясает, и хочется отказаться от ... профессиональных замечаний.

Тут уже говорили, что в этом спектакле возрождаются традиции античной трагедии. те народные действия, которые происходили в этом спектакле, очень близки и к тому, что мы видели в первые годы революции. Но сегодня мы впервые увидели в театре народную трагедию. <...> Это значительно, это то, чего мы все ожидали.

Выступавшие товарищи уже говорили о возможности совмещения спектакля с есенинским текстом. Театр впервые открыл Есенина как драматурга.

Сочетание интермедий с есенинским текстом допустимо. Исторически эти интермедии оправданы. Может быть, есть частности, которые можно было бы убрать, но слишком хороший текст, о котором идет речь.

Правильно высказывались пожелания о том, чтобы дополнить интермедии историческими фактами. Милица Васильевна уже говорила о необходимости отразить ужасы самодержавия. В спектакле все сосредоточено на социальных недостатках, а надо было бы отметить и ужасы самодержавия.

**Зимин**<sup>2</sup>. В спектакле есть сочетание двух стихий — трагедийной, есенинской, и той, где даны интермедии. Это сочетание удачное. Это сильно не только с эмоциональной стороны, но и с чисто исторической стороны. [Нужно], чтобы показать не только народ, но и Екатерину, и ее окружение. <...>

Я не согласен с тем, что тут только гротеск... Это зрелище не только смешное, но и страшное.

Здесь уже говорили о необходимости третьей интермедии. Я с этим согласен.

Эта трагедия и этот спектакль наполнены революционным пафосом, и это прекрасный подарок к 50-летию Великого Октября.

---

<sup>1</sup> Сигурд Оттович Шмидт (род. 1922) — известный российский историк, академик с 1992 г. Основная сфера научных интересов С. О. Шмидта — эпоха Ивана Грозного, особенно проблема политической организации русского общества середины XVI века; а также проблемы исторического источниковедения и некоторые другие.

<sup>2</sup> Александр Александрович Зимин (1920—1980) — известный советский историк, доктор исторических наук (с 1959 г.), автор трудов по истории России IX—XVIII вв., источниковедению, специальным историческим дисциплинам. За годы своей профессиональной деятельности А.А. Зимин прошел путь от схематичного восприятия исторического развития России, сложившегося в сталинское время, до внутренней оппозиции к тоталитарной идеологии, с которой он отождествлял марксизм. Труды, отражавшие новый взгляд ученого на исторические процессы, были опубликованы уже после его смерти.

Если добавить третью интермедию, то в каком же [ее сделать] ключе? Думаю, что надо было бы показать все отвратительные стороны царизма, но будет ли эта интермедия тогда звучать так, как звучали две первые, или же она нарушит ткань спектакля?

**Яшин**<sup>1</sup>. В отношении интермедий. Все очень здорово и интересно. Есть такие разговоры, что была третья интермедия, но вы ее сами сняли. Она нужна, но я не могу сказать, какой должна быть эта третья интермедия.

---

<sup>1</sup> Яшин (настоящая фамилия – Попов) Александр Яковлевич (1913–1968) – поэт, прозаик.

Первый сборник стихотворений «Песни Северу» вышел в 1934 г. в Архангельске. В 1941 г. А. Яшин окончил Литературный институт им. М. Горького; во время Великой Отечественной войны ушел добровольцем на фронт; в качестве военного корреспондента и политработника участвовал в обороне Ленинграда и Сталинграда, в освобождении Крыма. Поэтические книги и проза А. А. Яшина публиковались до последних дней его жизни. В 1972 г. посмертно вышли два тома его сочинений.

## «Живой»

(по повести Б. Можаява)

Обсуждение спектакля в Театре на Таганке  
6 марта 1969 г.

**В. Кухарский**<sup>1</sup>. Ничего святого нет. Выставили журнал «Новый мир» как символ.

**Е. Фурцева**. Невозможно такой спектакль принять. Вы — писатель, ничего не создали, вас никто не знает. Мы присутствовали на ярком выражении политической пошлости. Мы высказывали опасения, что из такой повести спектакль получиться не может. Получается сцена какого-то застенка, когда Кузькина почти что пытаются. Дело не в том, что критикуют руководящие кадры, это искажение действительности. Надо прийти к единому заключению: почему все ушли из колхоза? Председатель колхоза — подлец. Это называется подлость.

**Б. Можаяв**. Это не подлость — это самодурство.

**Ю. Любимов**. Это осуждение методов.

**Б. Можаяв**. Кузькину дали паспорт, и он опять пришел в колхоз.

**Е. Фурцева**. Бедные, несчастные дети, голодные.

**Б.**<sup>2</sup> Поскольку театр впечатляет в десять раз больше...

**Е. Фурцева**. Обидно за то, что описывают имущество рядового колхозника, у которого голодная семья. Что они ищут — эти из области? Надо лазить

---

<sup>1</sup> Василий Федорович Кухарский — заместитель Е. А. Фурцевой, позднее заместитель министра культуры СССР П. Н. Демичева.

<sup>2</sup> В стенограмме полное имя Б. не указано. По-видимому, один из помощников министра культуры.

секретарю обкома в погреб и на чердак? Ведь видно, что изба голая, дети голые. Это не деталь. Это принижает. ... ты не обязательно должен лезть на чердак, чтобы убедиться. Если человек вам говорит, то вы должны с доверием [к нему относиться] — это оскорбление лезть на чердак и в подпол. Это — оскорбление для партийного работника, которого вы выводите. Эта вся мелочь, ужимки, пережимки...

**Б. Можаяев.** Нужна честность.

**Е. Фурцева.** Я должна сказать Вам, дорогой мой, в Чехословакии вот эту историю прошлого нагнетали и перенагнетали так, что уходящие из зала выкрикивали антисоветские лозунги. С этого все начиналось<sup>1</sup>. Не о критике идет речь, а об обобщении. Кого больше: Кузькиных или Гузенковых?

**Б. Можаяев.** Если бы было больше Гузенковых, мы бы с вами оба, Екатерина Алексеевна, без штанов ходили.

**Е. Фурцева.** На каком материале сделан спектакль? Я не против обобщений. Надо не смеяться, а сочувствовать тому, что делает Кузькин.

**Григорий Иванович**<sup>2</sup>. Сделали вы вредное дело. Это мнение всех присутствующих здесь товарищей. Речь идет о политике.

**Ю. Любимов.** Не угрожайте мне!

**Е. Фурцева.** Весь тон спектакля, вся атмосфера ужасны. В открытую дверь вы ломитесь. С того времени прошло много времени<sup>3</sup>. И была советская власть. Вы начинаете жизнь советской власти с определенного периода, а она — с семнадцатого года.

**Б. Можаяев.** Память об общественной жизни — очень важное явление. Мы считаем, что заглядывали верно.

**Х. Монолог Кузькина** — определенное кредо автора.

**Е. Фурцева.** Пустой разговор. Когда с людьми разговариваешь откровенно, то в чем-то сходимся, в чем-то расходимся. Очень жаль, что так себя люди ведут. Надо собрать общественность, обсудить. Собрать Московский Комитет Партии. Обсудить линию театра. Можно и писателей пригласить. Заранее вам говорю: дело будет очень печальным, очень. Отказать вам можно на любой стадии. До такой степени удручающее впечатление производит спектакль. После этого спектакля советскую власть ненавидеть будете. Речь идет о строе, о системе.

**т. Закшевер**<sup>4</sup>. Такая глыбища горя, такое болото кругом, что все ненавидеть нужно.

<sup>1</sup> Речь идет о событиях «Пражской весны» — о тех политических реформах, которые проводились в Чехословакии (ЧССР) при первом секретаре ЦК Коммунистической партии Александре Дубчеке. С момента введения в Чехословакию советских войск в августе 1968 г. и подавления «Пражской весны» до приезда Е. А. Фурцевой в Театр на Таганке прошло всего семь месяцев.

<sup>2</sup> Григорий Иванович Владыкин — заместитель министра культуры.

<sup>3</sup> События в повести Б. Можаяева «Из жизни Федора Кузькина» («Живой») происходят в послевоенной деревне.

<sup>4</sup> И. Б. Закшевер — работник Управления культуры исполкома Моссовета.

**Е. Фурцева.** Есть кто-нибудь, кто в пользу спектакля выскажется?

**Родионов**<sup>1</sup>. Есть находки, но они работают против спектакля.

**т. Закшевер.** Мы отлично все понимаем.

**Ю. Любимов.** Почему вы считаете, что только то, что вы говорите, справедливо?

**Е. Фурцева.** Вопрос не о художественном решении, это — политический вопрос.

**Р**<sup>2</sup>. Есть ли необходимость устраивать дальнейшее обсуждение. «Живого» доработать невозможно.

**Е. Фурцева.** Аппелируйте, пожалуйста! Вы можете сколько угодно отставать. Запомните: этот спектакль не пойдет, не будет принят и не будет приносить пользы. Для чего мы завоевали советскую власть? У вас это положительное начало приклеено ни к селу, ни к городу. Разбойный председатель колхоза.

**Р.** Вы по всей Москве распустили слухи, что вас сняли. Это наше общее поражение, этот спектакль. Вы что считаете, что секретарь райкома у вас живой человек?

В пересказе Ю. П. Любимова это обсуждение выглядело так:

«На прогоне не позволили присутствовать ни художнику Давиду Боровскому, ни композитору Эдисону Денисову. Случайно пробрался Вознесенский. Сидел заместитель министра Владыкин, еще кто-то, знаете, я всех их упомянуть не могу, они так меняются. Был еще молодой чиновник Чаусов. И сидела уважаемая Екатерина Алексеевна, с которой, при всех ее недостатках, работать было намного проще, чем с ее последователем Петром Нильчем Демичевым.

Приехали они с утра. Остались в пальто, в театре было холодно. Приказали закрыть все двери и никого не пускать. От нас сидели директор театра Дупак, парторг Глаголин, я и автор. Случайно забыли выключить трансляцию, и весь театр слышал это обсуждение.

После последней сцены первого акта, когда артист Джабраилов в роли ангела пролетал над Кузькиным, Фурцева прервала прогон. Джабраилов был в мятом, рваном трико (это, конечно, было сделано сознательно). Он летел через деревню Прудки и останавливался над Кузькиным, который рассматривал вещи, присланные приодеть его голодных и холодных ребятишек. Кузькин комментировал, увидев фуражки: “А это уж ни к чему. По весне-то можно и без них обойтись. Лучше бы шапки положили”. А ангел ему так говорил, посыпая его манной небесной из банки, на которой было написано “Манна” — ну, манка, крупа: “Зажрался ты, Федор. Нехорошо”. И тут, значит, Екатерина

---

<sup>1</sup> Борис Евгеньевич Родионов — начальник Управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>2</sup> По-видимому, Родионов.

Алексеевна хлопнула ручкой и сказала: “Есть здесь партийная организация?” Встал бледный, белый Глаголин. Она посмотрела и говорит: “Ясно! Нет партийной организации! Сядьте! Артист, вы там, эй, вы там, артист!” Высунулся Джабраилов. Она ему: “И вам не стыдно участвовать во всем этом безобразии?!” Тот маленький, кочки волос торчат, и он испуганно отвечает: “Нет, не стыдно”. — “Вот видите, — обратилась она ко мне, — до чего вы всех довели”. Потом поэт Вознесенский пытался что-то сказать: “Екатерина Алексеевна, все мы, как художники...” Она ему: “Да сядьте вы, ваша позиция давно всем ясна! И вообще, как вы сюда пробрались? Одна это все компания. Ясно. Что это такое нам показывают! Это же ведь иностранцам никуда даже ездить не надо, а просто прийти сюда (а они любят сюда приходиться) и посмотреть, вот они всё увидят. Не надо ездить по стране. Здесь все показано. Можно сразу писать”. Она очень разволновалась, а ее спутники изредка поворачивались ко мне и орали. Текст я не мог различить. Потом они обращались к Фурцевой: “Екатерина Алексеевна, извините, мы просто не могли себя сдержать, извините, ради бога, что мы себе это позволили”. И замолкали в скорбном молчании. Тут вскакивает этот — Чаусов — и спрашивает: “Екатерина Алексеевна, вы разрешите мне сказать от всего сердца?” Она ему говорит: “Скажите, от молодежи”. Он ей: “Екатерина Алексеевна, что же это такое они нам смеют показывать! Это же крепостное право! Это же нельзя удержаться от гнева!” Она ему: “Да, говори, говори им смело все”. И вот он возмущался, возмущался, но тут вмешался Можаяев. Он зашагал по проходу и сказал Чаусову: “Сядьте!” Тот сел. И Можаяев ему так пальцем сделал: “Ай-яй-яй-яй-яй, молодой человек, ай-яй-яй, такой молодой и так себя ведете, как жалкий карьерист. Что же из вас выйдет? А вам, министр культуры, как вам не стыдно, кого вы воспитываете, кого растите”. Те обалдели, а он ходил и читал им лекцию про то, что творится, что они себе позволяют, как разговаривают с нами. Это он может. Он вошел в раж, стал весь красным. Вмазал целую речугу.

Потом Екатерина Алексеевна очухалась и сказала: “Ладно, с вами тоже все ясно, садитесь”. И тогда она обернулась ко мне: “Что вы можете сказать на все это? Вы что думаете: подняли ‘Новый мир’ на березу и хотите далеко с ним ушагать?”<sup>1</sup> А я не подумал, и у меня с языка сорвалось: “А вы что думаете, с вашим ‘Октябрем’ далеко пойдете?” И тут она замкнулась. Она не поняла, что я имел в виду журнал “Октябрь”, руководимый Кочетовым. Потому что тогда было такое противостояние: “Новый мир” Твардовского и “Октябрь” Кочетова. А у нее сработало, что это я про Октябрьскую революцию сказал. И она сорвалась с места: “Ах, вы как... Я сейчас же еду к Генеральному секретарю и буду с ним разговаривать о вашем поведении. Это что такое... это до чего мы

---

<sup>1</sup> Журнал «Новый мир» был прикреплен к березе, и его листал Валерий Золотухин, начинавший спектакль чтением слов от автора, а затем исполнявший роль Кузькина. В «Новом мире» была напечатана повесть Б. Можаяева «Из жизни Федора Кузькина».

дошли..." — И побежала... С ее плеч упало красивое большое каракулевое манто. Кто-то подхватил его, и они исчезли...

С ними исчез спектакль "Живой"<sup>1</sup>.

Итогом посещения театра Е. А. Фурцевой стал следующий приказ:

ПРИКАЗ № 58 Управления культуры  
исполкома Моссовета  
От 12 марта 1969 г.

Рабочая репетиция, проведенная 6 марта с.г., показала, что автор пьесы т. Можаяев Б. А. ничего не сделал для исполнения порочной концепции, заложенной в пьесе, а режиссеры-постановщики тт. Любимов Ю. П. и Глаголин Б. А. усугубили ее вредное звучание (ряд мизансцен, частушки, оформление и т. д.). В результате получился идейно порочный спектакль, искаженно показывающий жизнь советской деревни 50-х годов.

На основании вышеизложенного ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Директору театра т. Дупаку Н. Л. и главному режиссеру т. Любимову Ю. П. исключить из репертуарного плана и прекратить работу над спектаклем по пьесе т. Можаяева Б. А. «Живой».

2. Произведенные материальные затраты в установленном порядке списать на убытки театра.

Начальник Управления культуры исполкома Моссовета Б. Родионов<sup>2</sup>.

Через шесть лет театр писал уже новому министру культуры:

24 апреля 1975 г.

Министру культуры СССР  
Тов. Демичеву П. Н.

Многоуважаемый Петр Нилович!

Прошел почти год, как мы сдали доработанный вариант пьесы «Живой» в Управление культуры при Моссовете и в Главное Управление Министерства культуры СССР. Нам было обещано рассмотреть нашу просьбу о возобновлении работы над спектаклем с тем, чтобы показать его комиссии. В одно время долгожданное разрешение мы получили от Вашего заместителя К. Воронкова, но через неделю это разрешение он забрал обратно. Мы в крайнем недоумении — с чего бы это? Поданный нами вариант «Живого» хорошо известен читающей публике нашей страны, совсем недавно он был опубликован массовым тиражом и получил положительную оценку прессы: газет «Комсомоль-

<sup>1</sup> Цитируется по ст.: *Аксенова Галина*. Театр на Таганке: 68-й и другие годы // Горизонт. 1989. № 4. С. 53–55.

<sup>2</sup> Там же. С. 55.

ская правда», «Труд», «Литературная Россия», журналов «Наш современник», «Смена», «Дружба народов» и др. 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 обыкновенный бюрократический произвол? Мы надеемся, что нам, наконец, позволят показать работу большого коллектива, на которую было затрачено так много душевных и физических сил и, кроме всего прочего, израсходованы изрядные средства.

Главный режиссер

Театра драмы и комедии на Таганке

Писатель

(Ю. Любимов)

(Б. Можаев)<sup>1</sup>

О приходе Демичева на прогон «Живого» рассказывает Ю. П. Любимов<sup>2</sup>:

«Пришел на спектакль П. Н. Демичев. Посмотрел, а потом так вяло спросил своего заместителя Г. А. Иванова (я когда-то работал с ним в Вахтанговском театре. Он играл маленькие роли, и среди них японца, который все время говорил: “Мы подождем”, и дождался больших чинов): “Ну как тут у вас в обычном порядке разрешают эти спектакли?” Встал главный редактор журнала “Театр” А. Салынский<sup>3</sup> и сказал: “Замечательно! Можно уже статью заказывать”. Демичев весь побагровел и, наверное, подумал про Салынского: “С ума он сошел, ничего не понимает”. <...>

Кончился прогон, повалил там весело министр комедию, что он-де не в курсе. А что ты за министр, если ты не знаешь, как спектакли выпускаются... Нам он только сказал: “Зачем такие частушки?” А Можаев в ответ: “Частушек, знаете, сколько народ написал — тома, мы другие подберем, если вам эти не нравятся”. Потом дали нам 90 замечаний, и мы их два месяца выправляли<sup>4</sup>».

Пьеса была отредактирована и послана в Министерство. Туда же было направлено следующее письмо:

Заместителю министра культуры СССР

Тов. Воронкову К. В.

В соответствии с замечаниями, высказанными театру и автору по поводу пьесы «Живой», нами проделана работа, в результате которой все имевшие место предложения учтены.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Ю. П. Любимов говорит о втором этапе борьбы за спектакль — 1975 г.

<sup>3</sup> Афанасий Дмитриевич Салынский (1920—1993) — драматург. Автор пьес «Дорога первых», «Опасный спутник», «Забытый друг», «Хлеб и розы», «Барabanщица», «Ложь для узкого круга» и других. Ю. П. Любимов ошибается: Салынский был главным редактором журнала «Театр» позднее, с 1987 по 1992 г.

<sup>4</sup> Цитируется по ст.: Аксенова Галина. Театр на Таганке: 68-й и другие годы // Горизонт. 1989. № 4. С. 56—57.



Просим Вас определить день приема спектакля с 16 по 21 июня с.г. и о принятом решении поставить нас в известность.

С уважением  
Директор театра  
Главный режиссер театра

(Н. Дупак)  
(Ю. Любимов)

Последовало обсуждение:

**Стенограмма обсуждения спектакля «Живой»<sup>1</sup>  
24 июня 1975 года**

Председатель — К. В. Воронков<sup>2</sup>

**К. В. Воронков.** Товарищи! Этот спектакль неоднократно обсуждался, и сейчас мы обратились в Министерство сельского хозяйства с просьбой принять участие в обсуждении и хотели бы, чтобы деятели сельского хозяйства высказались об этом просмотренном спектакле. <...>

**И. И. Кухарь<sup>3</sup>.**

*Выступающий перечисляет все заслуги колхоза. Затем подробно рассказывает свою биографию.*

Были у нас трудности и в те годы, о которых пишет автор. Но прежде, чем сказать о самой пьесе, хотелось бы поблагодарить артистов, которые действительно вложили много труда в этот спектакль. Они должны играть хорошо и играли очень хорошо. Но о самой пьесе нужно поговорить и серьезно подумать, над чем работали в этой пьесе и что было в те годы.

Все было. И немножко голодали... Но помните, что партия целенаправленно работала над вопросом о том, как быть, какими путями улучшить дело. Помните, что начали укрупнение колхозов и как колхозники на это реагировали, как переходили к вопросам материальной заинтересованности.

На Украине в 1943—44 гг. летом я работал на жатке и заработал 50 кг зерна. Но люди все-таки активно работали, работали на полях, где были мины, взрывались на этих полях, но продолжали делать то, о чем мечтали, что — мы сегодня видим — осуществилось.

Хотелось бы пригласить артистов в наш колхоз, чтобы вы посмотрели нашу жизнь и работу, даже на те перемены, которые произошли после Мартовского пленума<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> В сокращенном варианте эта стенограмма была опубликована Г. Аксеновой (*Аксенова Галина*. Театр на Таганке: 68-й и другие годы // Горизонт. 1989. № 4. С. 58—62).

<sup>2</sup> К. В. Воронков — зам. министра культуры СССР. Бывший секретарь Союза писателей СССР.

<sup>3</sup> И. И. Кухарь — председатель колхоза им. Владимира Ильича Ленинского района Московской области.

<sup>4</sup> И. И. Кухарь имеет в виду Мартовский пленум ЦК КПСС 1965 г. На пленуме было признано, что сельское хозяйство развивается недостаточными темпами. Было решено начать реформы — увеличить капиталовложения в сельское хозяйство, повысить закупочные цены на продукцию колхозов и совхозов, стимулировать производительность труда и т.д. и т.п.

Есть вещи, которые действительно нельзя забывать, но и нельзя в факте одной семьи показывать весь колхоз. В этой пьесе не чувствовалась решающая роль государства и партии.

Хотелось бы сказать, что над этим спектаклем нужно поработать, иметь правильное направление, поговорить. Нужно мобилизовать его на дела.

Можно привести примеры из практики. У нас сейчас тоже трудная засуха. Трудно нам — будет трудно и вам. У нас сложилось положение такое, что за два дня должны были прополоть 22 га свеклы. Мы обратились за помощью ко всем коллективам и жителям. Можете проехать по Каширскому (Калужскому) шоссе 33 км в Пахру и увидеть, какая там чистая свекла. Вот что нужно делать и как нужно работать. <...> А идти вперед мы обязаны, как бы трудно нам ни было. Спасибо за внимание.

**Ю. Д. Черниченко**<sup>1</sup>. Я целинник, очеркист, с сельским хозяйством 20 лет. Надеюсь, что я точно понимаю тов. Кухаря, который перед этим выступал, что он принадлежит к другим председателям колхозов, которые представлены здесь образом Долгого<sup>2</sup>. <...> Те, которые здесь изображены, — Мотяков и Гузенков — сюда<sup>3</sup> не приехали, и их теперь в сельском хозяйстве действительно нет.

Вчера в прессе напечатана небольшая статья о новом паспорте<sup>4</sup>. Здесь подспудно речь идет не только о паспорте, но и о гражданстве человека, который работает и живет, где положено. В описании паспорта сказано, что будет три фотографии: первая — человек молодой, 16 лет, другая — 25-летняя, и третья — в возрасте 45 лет. Жизнь одна, но человек меняется. То же и жизнь колхозной страны. Если в паспорте дадите только одну, заключительную фотографию, ...этот паспорт будет недействителен. (*Аплудисменты.*)

Кроме того, хотел сказать о трудностях, которые переживает сельское хозяйство. Вы знаете о нечерноземной зоне, а здесь нечерноземная зона, т.к. ни на эстонской, ни на кубанской земле этот материал поставить нельзя. Возьмите официальный справочник МГУ. Эта зона собирает ржи 13, 5 центнера с гектара.

Откуда это взялось? Это взялось оттого, что Кузькин не работал?

Я второй раз смотрю этот спектакль. Он очень давний, и первые мальчики, которые тогда играли роль детей Кузькина, уже, очевидно, в армии служат. Спектакль дозрел трудно.

---

<sup>1</sup> Юрий Дмитриевич Черниченко — писатель, автор публицистических статей, в основном о социальных проблемах деревни.

<sup>2</sup> Председатель колхоза Петя Долгий играет и в повести Можяева, и в спектакле положительную роль. Его колхоз находится рядом с тем, откуда исключают Федора Кузькина. Петя Долгий умело ведет дела колхоза, заступает за Кузькина на собрании. Он предлагает отпустить его с миром, так как понимает, что если колхоз хороший, то из него не уходят. Пете Долгому возражает Мотяков: «У тебя колхоз на ногах стоит, а у Гузенкова [председателя кузькинского колхоза] на четвереньках... Разница!»

<sup>3</sup> То есть на обсуждение спектакля.

<sup>4</sup> В 1974 г. постановлением Совета Министров СССР было утверждено новое Положение о паспортной системе в СССР и введен новый образец паспорта гражданина СССР.

Кузькин в известной степени — тип русского человека, сродни Василию Теркину, только в совершенно другой области. (*Аплодисменты.*)

Там не было сказочного замеса, у Теркина, так как он не знал, выживет ли, будет ли цел, здесь же он выживает. С начала и до конца пьесы ясно, что победа будет за ним. Этот Кузькин глубоко верит в победу правоты... и всерьез воспринимает позиции, которые записаны в колхозном Уставе и в большом Уставе — нашей Конституции. <...>.

Его война — это война словом и делом. Здесь, в сущности, получается единственно работающий человек — это Кузькин...

Актерище какой возник — Золотухин! Все его давно знаем. Он примелькался как известный актер, а теперь признаем его как Большого актера. (*Аплодисменты.*)

**Исаев В. Ф.**<sup>1</sup> Я тоже являюсь председателем колхоза, работаю 23 года с 1952 года. Это колхоз им. Горького, по соседству с колхозом им. Владимира Ильича, это тоже по Каширскому шоссе, 23 км.

Что хотелось бы сказать об этой постановке? Я прожил свыше 60 лет и всю жизнь посвятил сельскому хозяйству. По образованию я ветеринарный врач, окончил в 1938 году.

Откровенно говоря, сегодня постановка не понравилась. Прав ли я — вам судить. Артисты играли замечательно, особенно Золотухин, в которого я просто влюблен. Давно мечтал увидеть его на сцене. Это перспективный актер. Но сама постановка не отражает действительности, которую хотелось бы увидеть. (*Смех в зале, аплодисменты.*)

Вы меня не так поняли. Было много плохого, на трудностях росли наши хозяйства. Особенно поднялись хозяйства при укрупнении и из отсталых стали крупными и хорошими хозяйствами. Но эта постановка не отражает этого.

Очень долго во втором отделении показывают о захвате земли, что ушел из колхоза, не отдавали ему паспорта. Почему должны были быть колхозники на привязи и не могли менять место жительства?

Колхозники давно имеют паспорта и могут уйти из колхоза<sup>2</sup>. Заявление рассматривается на общем собрании — и отпускаем. Так же и принимаем вновь. У нас многие работают рабочими, не являясь членами колхоза. Средняя зарплата в колхозе — 200 рублей. Отлично! А Феде плохо, т.к. трудодни мало оплачивались. Лучшие условия создавали сами колхозники при помощи государства. Государство систематически помогало сельскому хозяйству и помогает сейчас, особенно после Мартовского пленума ЦК КПСС. Особое внимание уделяется сельскому хозяйству, т.к. это основа жизни человека. Мы все это прекрасно понимаем, никто без этого не обойдется. Но кто должен создавать эти блага?

---

<sup>1</sup> В. Ф. Исаев — председатель колхоза им. Горького.

<sup>2</sup> До конца 1950-х гг. в СССР колхозники, как и военнослужащие, не получали паспортов.

Хотелось бы, чтобы сцена отражала действительное положение и не только на одном участке воспитывать людей, а на широкой программе и построить это иначе. <...> В целом же постановка поучительна, нужна, и это следует доработать так, чтобы она отражала жизнь и народ мог бы ее посмотреть.

**Осипова.** Товарищи, я не работник сельского хозяйства, я учительница, мне приходится воспитывать, проводить беседы. Тут уже говорили, что театр провел огромную работу, и мы низко кланяемся актерам, которые с таким усердием играли. Вот я — учительница, и я сидела и плакала, потому что вспомнила ту пору, когда я еще не была учительницей и вспомнила, почему я стала учительницей. Я в 1946-м кончила школу, а в 1947-м пришла в Московский университет, а тот год — с 46 до 47-го — может, некоторые не помнят, это был очень тяжкий год. Говорили о 1933-м, а 46-й — первый послевоенный — я не знаю, был ли он лучше. Наверное, он был хуже.

1946-й — это после войны. Я из сельской местности, из Пензенской области. Весной 1947-го людям было очень трудно сеять, у них не было сил, да и некому было сеять, но люди шли и сеяли. И потому мы с вами (я говорю: мы с вами — потому что в конце 1947 года я вместе с вами была в Москве), мы с вами в конце 47-го года получили отмену карточной системы, мы с вами стали есть хлеб досыта. Но, товарищи, тот, кто был в деревне, еще не ел этот хлеб досыта. Но уже тогда наметились перемены, понимаете?

Вот здесь говорят о том, что так было. Было. И говорят здесь, что не было. Не было, потому что этого не было уже в 1956 году. Это было в самом конце войны, и в самые первые послевоенные годы.

А я вот пошла в учителя. <...> Мне трудно было, я хотела понять, почему происходит такое и потому стала историком, чтобы разобраться, где, что, почему. А вот когда я кончила университет — это был 52-й год, я не вернулась в деревню, хотя все эти годы думала о том, что приду в свою школу и буду учительницей, но не пришла. Не потому что испугалась деревни, нет. Там я уже была не нужна, там были люди талантливее меня, лучше меня. Их туда послала партия... *(Шум в зале.)*

Вы что же, думаете, в 56-м году наш главный герой, хороший герой, замечательный герой, он был один? Да нет же, не был он один. *(Шум обсуждения в зале. Далее очень эмоциональное выступление.)*

**Председатель.** Товарищи, вас призвали все-таки к спокойному обсуждению. *(Шум в зале.)*

**Реплика из зала.** Уберите ее.

**Председатель.** Так обсуждение вести нельзя.

**Осипова.** Я ведь патриотка деревни не меньше, чем авторы. Но я еще и историк. Так вот, нельзя же 40-е путать с 50-ми годами, нельзя. И нельзя даже 40-е годы представлять без коллективизма, без борьбы. Нельзя. <...>

**Председатель.** Товарищи, надо кончать нам обсуждение. Юрий Петрович, Ваши гости ведут себя не хорошо.

**Ю. П. Любимов.** А мне кажется, Ваши. *(Смех в зале.)*

**Председатель.** Спокойно, товарищи.

**В. А. Царёв**<sup>1</sup>. Здесь присутствовали несколько человек представителей газеты «Сельская жизнь». Я, посоветовавшись со своими коллегами, выступаю здесь. Фамилия моя Царев, Василий Алексеевич.

Известно, что сатира и комедия имеют право на преувеличение, на какую-то гиперболу, и видимо, с этим надо считаться в данном случае ... Но когда мы говорим, что спектакль должен отразить правду, то правда эта, наверное, должна быть всеобъемлющей. То есть она должна отобразить главное. Вот здесь мой коллега — Юрий Черниченко вспомнил о фотографиях на паспорте, но если, скажем, Юрию Черниченко в его новый паспорт вклеили фотографию 25-летнего возраста, не его, а мою. Я думаю, он, наверное, возмутится. *(Шум в зале.)*

Так вот, мне кажется, что этот спектакль, и такого же мнения мои коллеги..., знающие сельское хозяйство, что этот спектакль, извините, — подсунутая фотография. Эта фотография не принадлежала тому времени. Правда, многие черты схвачены в этом спектакле очень точно, талантливо. И все-таки я беру на себя смелость утверждать, что не вся правда нашла в этом спектакле свое отражение.

Вы вспомните, это ...судя по тексту, 56-й год. Это время после известного Сентябрьского пленума ЦК нашей партии. Этот пленум, который не вычеркнешь из истории нашей и истории развития сельского хозяйства. Этот пленум, который положил начало очень важному этапу в нашей жизни<sup>2</sup>. Этапу какого-то выздоровления, этапу обновления, внедрения новых принципов в наше сельское хозяйство. Да, были Мотяковы, были. И может быть, их много было. Были ситуации сходные. Были. Мы люди, которые тоже много ... лет работали в сельскохозяйственных газетах, знаем, что это было... Но исчерпывается ли этим та обстановка, та атмосфера, которая характеризовала это время? Я думаю, что далеко не исчерпывается. Более того, нарочно из жизни выдернуто только больное, только нездоровое, а весь этот, товарищи, большой подъем, который в ту пору в деревне нашей тоже был, повторяю, особенно после Сентябрьского пленума 53-го года, все это осталось где-то за бортом.

Ну, можно было бы согласиться с тем, что наш основной герой, которого так прекрасно исполнил наш любимый актер Золотухин, что он... мог быть. Но давайте разберемся. Этот наш герой, он представлен, как обобщающий **тип**, как человек, который олицетворяет (это из спектакля видно) все наше крестьян-

---

<sup>1</sup> В. И. Царёв — журналист из газеты «Сельская жизнь».

<sup>2</sup> На Сентябрьском пленуме ЦК КПСС 1953 г. с докладом выступил новый Генеральный секретарь, Н. С. Хрущев. Он говорил о тяжелом положении в деревне и сельском хозяйстве. Для улучшения ситуации предлагалось предоставить колхозам и совхозам относительную самостоятельность, увеличить капиталовложения в сельское хозяйство, обеспечить материальную заинтересованность колхозников в качестве сельхозпродукции и т.д.

ство того времени. Вы вспомните реплики, когда на суде предъявляют к нему претензии, обвиняют, другие ему говорят (я не дословно): «Какой ты хитрый, что же мы все не такие умные, как ты. Он, значит, уйдет из деревни, а мы должны оставаться?» Да не все, меньшая часть хотела уходить. Неправда это. Неверно. Исторически не соответствует действительности. И в связи с этим я должен спросить: «Надо ли нам такой спектакль показывать молодежи, которую мы хотим научить, как было... (Смех в зале.) <...>

**Председатель.** Минутку, товарищи, потом вы зададите вопросы автору пьесы. Слово предоставляется тов. Перфильевой, секретарю партийного комитета Министерства сельского хозяйства.

**А. Перфильева**<sup>1</sup>. Ну что, выступили большие мужчины. Женщины не выступали еще. Я бы хотела в своем небольшом выступлении вот что сказать. Кончила техникум, работала агрономом, кончила Тимирязевскую академию, работала в машинно-тракторной станции, агрономом, директором МТС, начальником районной инспекции, председателем райисполкома, первым секретарем обкома партии...

Что бы я хотела сказать вам о своем впечатлении по спектаклю. Ну, прежде всего, конечно, хорошая игра актеров и главного<sup>2</sup>... Можно только пожелать, чтобы пьесы на сельскохозяйственные темы играли так же хорошо, как сегодня играла труппа театра.

Теперь о том, о чем выступали товарищи. Правда это или не правда? Нужен такой спектакль или нет? Я бы вот о чем сказала, что труженики в сельском хозяйстве в деревне были и есть, что колхозникам трудно жилось, особенно в годы послевоенные. Вот когда я кончила Тимирязевку и приехала в Хвостовический<sup>3</sup>, в один из отдаленных колхозов Калужской области, то я увидела и лапти, и поневы, и хлеб из колосков и мерзлой картошки, и сама его ела, и насекомых привозила домой к матери, отмывалась от поездок по колхозам, и ноги отмораживала...

Были ли такие в колхозах работники? И ситуация, показанная в сцене? Вы меня извините, дорогие товарищи авторы, но вы не в ладах с истиной. И вот почему. Исключали из колхозов тех людей, кто плохо работал в колхозе. Могли ли исключить Федора? Нет, не могли. У него было 840 трудодней. А кто мало-мальски связан с деревней, тот знает, что до Сентябрьского пленума палочку в колхозе ставили — день отработал, получил трудодень. Ну-ка, посчитайте, если он каждый день работал, без выходных и праздников, это было бы 360. А он выработал 840. Так что ж, извините меня, разве там одни олухи были? Правление колхоза, партийная организация, районное руководство — прямо все были слепцы, и никто ничего не понимал. Если вы уж хотите Федора ис-

<sup>1</sup> А. Перфильева — секретарь комитета партии Министерства сельского хозяйства.

<sup>2</sup> Имеется в виду В. Золотухин в роли Ф. Кузькина.

<sup>3</sup> Имеется в виду Хвостовический район.

ключать, так сделайте так, чтобы он, прежде всего, меньше работал, чтоб было действительно за что исключать.

Дальше. Конфликт о земле. Но дело в данном случае выеденного яйца не стоит. В конечном счете суд разобрался в том, что 15 соток семье Федора положено. Так спрашивается, зачем было этот огород городить? Зачем нужно было эту постыдную сцену суда изображать?

Если сказать о себе: в 38-м году я лишилась отца, во время Берии. Эти времена осуждены партией и в те годы могла быть несправедливость, она была. Но ведь это показано совершенно другое время. Время 56-го года. Таких сцен в суде не было, и быть не могло. Это надуманная сцена. Юрист в роли прокурора, он ведет допрос прямо по Чехову. Зачем же его таким глупцом изображать? <...>

Действительно было, землю отрезали у тех, кто ушел из колхоза, кто не выработывал минимум трудодней. Но обыгрывание этой сцены в присутствии малых детей... и пение каких-то евангельских напевов, зачем это нужно? Кому это нужно? Совершенно немыслимая сцена... Но сказать, что наше время — гниль, это значит — не знать жизни, дорогие товарищи.

И еще, что я хотела бы сказать. Вот тут показаны районные руководители, областные руководители в... сатирических, юмористических подчас сценах... Глупцы ведь они на любом уровне встречаются... *(Оживление в зале.)* Но ведь этого глупца по-разному преподнести можно. Сцена, когда председатель райисполкома распоряжается, чтобы семье Федора выдать буханку хлеба. Не было этого, и не могло быть, черт возьми. Потому что у председателя райисполкома других дел по горло. И мне, бывало, господи прости, поесть самой некогда было, бегом, потому что все время люди, все время заботы, и о тех же дорогах... и о школах, и о больницах, и о том и о сем... То есть это тоже надуманная ситуация. Председатель райисполкома мог допустить неквалифицированное руководство колхозов, быть в каких-то вопросах необъективным, но эта сцена тоже, простите, натасканная.

И еще мое впечатление: сам сценический показ своеобразный. Это, наверное, может быть, поиск и находка сценаристов и художников. Но вы знаете, я не знаю, вызывает ли чувство восприятия исполнение скабрёзных частушек. Но и сцена с ангелами не совсем пристойная. Я советовала бы дорогим авторам и сценаристу об этом подумать.

А в общем, конечно, хочу пожелать нашим сценаристам, Министерству культуры, чтобы наши писатели, наши актеры как можно [больше] исполняли пьес с показом истинных тружеников, людей, которые беспредельно преданы земле, которые нас кормят и поят. Вот в этом хочется пожелать успехов нашему Министерству культуры и нашим драматургам.

**Председатель.** Слово предоставляется Звегинцеву Петру Ивановичу из Министерства сельского хозяйства СССР. *(Шум в зале.)*

**Реплики.** А где колхозники?

**П. Звезгинцев.** Товарищи, ну позвольте мне тогда, как колхознику, сказать. Потому что когда меня из колхоза отпускали колхозники, Юрий Дмитриевич Черниченко может подтвердить, говорили, буду находиться в отходничестве. Иначе я колхозник-отходник... отпущенный из колхоза. Меня избрали из председателей колхоза в председатели райисполкома, затем секретарем райкома, и сейчас я работаю в Министерстве сельского хозяйства.

Я не могу согласиться со своим старым другом Юрием Дмитриевичем Черниченко, с его оценкой этого спектакля и его выводами. <...> Я хотел... сказать, товарищи, что необъективно преподнесена нашему зрителю жизнь этого периода. И вот почему. Нельзя строить нам произведение только на отдельных фактах, как, к примеру, выработка минимума трудодней. Да, она была, налоги были, и их выполняли, выполняли всем селом, и кто не выполнит, что-либо не сделает, его же на сельском сходе обсуждали, срамили и этими продуктами, сданными крестьянами из своих личных огородов, из подсобного хозяйства, удельный вес их был весомый в общем балансе нашей страны — 20—25%.

Но ведь как эту идею на сцене преподнести? Эти налоги колхозник сдавал как именно для народа, чтобы кормить рабочий класс. Здесь мы этого не почувствовали. Это с другой стороны преподнесено. Минимум трудодней<sup>1</sup> был установлен специально для лодырей, и если кто не выработал, его исключали из колхоза. Исключал не председатель, а общее собрание колхозников, и без исполкома. В исполком вопрос выносился только в том случае, если колхозник писал заявление, что он не согласен с решением общего собрания. Это закон такой был, устав.

Не было паспортов, колхозники имели колхозную справку. Но понимаете, когда все эти моменты взяты и показаны на сцене, у меня, как колхозника, как сына председателя колхоза, создается неправильная картина.

Заканчивая свое выступление, хочу поблагодарить театр, Министерство культуры за то, что нас пригласили посмотреть этот спектакль, за внимание, которое уделяется сельскому хозяйству, поблагодарить автора за то, что он взялся за эту трудную тему. Мы бедны, у нас нет спектаклей, как и картин с сельскохозяйственной тематикой.

Но согласитесь, товарищи, как говорили предыдущие авторы, что и сатира имеет предел. Она должна быть, эта сатира, объективной. В данном случае односторонне показана жизнь колхозного крестьянства. Хотелось бы, чтобы автор подработал пьесу. Я думаю, что специалисты нашего министерства могут доработать, ...чтобы пьеса пошла на сцене. А сейчас это, может быть, не

---

<sup>1</sup> Обязательный минимум трудодней для трудоспособных колхозников впервые был установлен в постановлении ЦК ВКП (б) и СНК СССР от 27 мая 1939 г. «О мерах охраны общественных земель колхозов от разбазаривания». К колхозникам, не выработавшим обязательного минимума трудодней (как и к городским «тунеядцам»), применялись различные административно-карательные меры.



вина артистов, а их беда, они прекрасно играли. Но наше мнение, мнение специалистов сельского хозяйства, — массовому зрителю преподносить ее в таком виде нельзя.

**Б. А. Можаяев.** Я, товарищи, как автор пьесы, и режиссер-постановщик Любимов, когда пригласили министра культуры тов. Демичева, мы вопрос об этом просмотре поставили. Петр Нилович сказал нам, что на этот спектакль должна быть приглашена общественность и со стороны сельского хозяйства. Был задан ему вопрос специально: «Будут писатели?» — «Обязательно, пусть и писатели примут в этом участие, и общественные деятели, и театральные».

Этот вопрос, при свидетелях, в присутствии трех министерств был заявлен. А товарищ Воронков злоупотребляет. Я, товарищ Воронков, доведу до Вашего сведения, что здесь я написал пьесу, и театр поставил пьесу не по надобу молока, не по тому, на какую глубину мы должны пахать и на какой высоте срезать колос. Я могу поговорить со специалистами сельского хозяйства и на эту тему, но в другом месте. Здесь мы обсуждаем спектакль, и, пожалуйста, товарищ Воронков, дайте высказаться не только специалистам сельского хозяйства, но вот и старому большевику, бывшему руководителю сельского хозяйства — Михаилу Михайловичу Яншину, народному артисту СССР (*аплодисменты*), Солоухину и т. д.

**Солоухин** (*из зала*). Дайте агроному сказать.

**К. Н. Воронков.** Нет. Минутку... Всем дам слово. Мы, по договоренности с Юрием Петровичем и с автором пьесы, по договоренности с министром культуры П. Демичевым, пригласили деятелей сельского хозяйства. Я в самом начале сказал, что этот спектакль многократно обсуждался и писателями, и деятелями театрального искусства. Важно послушать сегодня специалистов сельского хозяйства, ведь они прибыли из области и министерства.

Товарищ Залыгин, пожалуйста.

**С. П. Залыгин**<sup>1</sup>. Товарищи, здесь заведено сообщать свою биографию. Я не буду делать из этого правила исключения. Я кончал сельскохозяйственный техникум, работал агрономом, кончил сельскохозяйственный институт, работал инженером мелиорации, заведовал кафедрой сельскохозяйственной мелиорации, защищал диссертацию. Отсюда можно сделать вывод, что я имею какое-то отношение к тем проблемам, которые сегодня обсуждаются. И, кроме того, мне удалось кое-что написать из жизни деревни, о сельской теме, как у нас называют, хотя я считаю... есть одна тема — о людях, об их чувствах и жизнях.

---

<sup>1</sup> Сергей Павлович Залыгин (1913–2000) — писатель, публицист, общественный деятель. В 1939 г. окончил гидромелиоративный факультет Омского сельскохозяйственного института, заведовал кафедрой сельхозмелиорации (1946–1955); кандидат технических наук (1949). Автор повестей «Свидетели», «Обыкновенные дни», «На Иртыше», романов «Тропы Алтая», «Соленая падь» и др. Выступал со статьями в защиту природы. С середины 1960-х гг. Залыгин занимал руководящие посты в Союзе писателей СССР и РСФСР; главный редактор журнала «Новый мир» в 1986–1998 гг.

Меня сегодняшнее обсуждение как-то задело, и с не очень хорошей стороны. Мне не хотелось как писателю противопоставлять себя специалистам сельского хозяйства. Потому что мы все обязаны тем людям, которые работают на полях и самое главное, может, в жизни делают. Вот об этом моя последняя работа<sup>1</sup>. Она о том, что испокон веков не было более святого труда, чем труд в сельском хозяйстве. И получается, что и режиссер, и автор не хотят этого понять, даже не хотят упоминать и этот труд, и этого человека, своего кормильца. <...>.

Но это не так. Это не так уже по одному тому, что эта вещь напечатана, ее прочитало людей несравненно больше, чем ее увидят здесь, в этом театре <...>.

Мне кажется, что нам нужно искать больше контактов и больше взаимопонимания, чтобы не уйти с этого обсуждения — людям, советским людям — говорящими как будто на разных языках. Это не годится. Тем более что я вижу здесь много Героев Социалистического Труда<sup>2</sup>. Мы относимся к ним с огромным уважением, и, следовательно, дело здесь в каком-то недопонимании. Я попытаюсь сказать, в чем оно заключается, на мой взгляд.

Дело в том, что в прекрасном выступлении Юрий Черниченко задал не совсем правильный тон, в том смысле, что сразу пошел на фотографии. Вот 1-я фотография, 2-я фотография, 3-я фотография. Но искусство никогда не было фотографией. Этот формальный признак, он толкнул нас на эти сравнения. <...> ...если мы будем сравнивать с фотографией, тогда просто скажем — сатира нам не нужна. <...> Был Салтыков-Щедрин. Так что, его не должно быть? Я больше скажу: не должно быть Пушкина, потому что такой жизни, красивой и гармоничной, в конце концов, тоже не было. Ведь есть еще какая-то фантазия авторская. И она тоже нечто реальное. Мы ведь воспитываемся на характерах людей, которые живут в литературе. И если мы не будем заострять человеческие черты, тогда что же у нас получится? Тогда мы все будем одинаковыми. И нам нечего будет изображать в искусстве.

Возьмите любой характер в классической или советской литературе. Где вы его встретите без каких-либо заострений? Если мы перейдем на такой путь, то надо отрицать роль искусства. <...> (*Аплудисменты.*) Это деловое обсуждение, могут быть разные точки зрения, они могут сталкиваться.

Дальше. Этот спектакль — очень примечательное явление искусства. В чем я это вижу? Прежде всего, потому, что ...Театр на Таганке ... научился минимизировать, по существу, драматургию. Он берет прозу и переносит ее на сцену. Это новое явление и в литературе, и в драматургии. <...>

Второй пункт... <...> Все мы знаем, что у Театра на Таганке репутация слишком современного театра. Вот он там переделывает что-то по-своему. Сегодня мы видим ... разговоры о хлебе, о пахоте, о бревнах, о сплаве, и все это самое

---

<sup>1</sup> Роман «Комиссия» (1975).

<sup>2</sup> Почетное звание в СССР, высшая степень отличия за труд.

реальное, что раньше называли прозой жизни. <...> ...все это передано в необычайной условной форме и нечто самое консервативное сочетается с самым современным, в смысле самой постановки. И я думаю, что, если мы станем зачеркивать и этот опыт, это никому не принесет пользу. Потому что и у театра, и у прозы тоже есть своя судьба, такая же судьба, как и у сельского хозяйства, хотя ему отдается предпочтение.

Конечно, это основа основ, я повторяю еще раз, мы об этой второй судьбе тоже должны заботиться. И если мы будем пренебрегать теми истинами, которые нам дает театральное искусство или литература, мы ведь тоже далеко не уйдем. <...> Нужно относиться бережно к тем достижениям искусства, которые создают люди, трудящиеся на этой ниве. В дальнейшем я бы призвал всех к большему взаимопониманию. (*Аплодисменты.*)

**Председатель.** Юрий Петрович, у меня писатели больше слова не просят!

**Бакланов**<sup>1</sup>. Собрание надо правильно вести, тогда не будет недоразумений. Когда вначале было сказано, что присутствующие выслушают только специалистов отрасли, возник удивительный, странный и ненужный антагонизм.

Мы заняты одним делом. Возьмите простую вещь. Здесь выступал довольно молодой человек, работник сельскохозяйственной газеты и говорил: «Было, было, но не было...» В вашем «но не было» ... повелительное наклонение. Было. Но искусству запретили писать, что было — вот что в вашем «но не было».

В 68-м году был напечатан в «Известиях» мой очерк о старике, у которого 5 детей погибло на фронте, а шестой погиб, разминировав орловские поля после Орловско-Курской битвы. И у него на глазах всего села отрезали половину усадебного участка, ему было лет 70 почти, без двух. И оставили зарастать бурьяном. И я спрашивал председателя колхоза, агронома, мать троих детей, которая отрезала, я спрашивал: «Вы знаете, что в Италии есть Олита Черви, отец столько-то детей, национальный герой только потому, что они погибли. Как вы могли заставлять национального героя полтора года ходить по учреждениям?» Я спрашивал колхозников: «Почему же вы не заступились?» Знаете, что ответили? «Его дочь работает уборщицей в сельсовете, и она не пропадает свеклу, а на нас по лишней сотке наложили».

Вы знаете это, вы лучше меня это знаете. Почему же это должен говорить я, а не вы? Мы очень уважаем сотрудников сельского хозяйства, тем более увенчанных высокими наградами. Я думаю, что вы здесь были поставлены в неправильное положение. Вот почему. Поймите. Не только хлеб нужен народу, но еще и духовный хлеб, и люди, которые этим заняты, жизнь кладут. Можаяв из деревни и всю жизнь провел в деревне, то есть писал человек знающий.

---

<sup>1</sup> Григорий Яковлевич Бакланов — писатель. Автор многих произведений о Великой Отечественной войне: повестей «Девять дней», «Пядь земли», «Мертвые сраму не имут», «Навеки — девятнадцатилетние», а также романа «Июль 41 года» и др. С 1986 по 1993 г. Г. Я. Бакланов — главный редактор журнала «Знамя».

Далее. Давайте же задумаемся на секунду. Если бы «Война и мир» Толстого была поставлена на суд только военных специалистов... Вы же знаете высказывания военных, они же были целиком против этого величайшего произведения искусства, национальной гордости. Ведь мы же не стесняемся говорить, что мы не понимаем в другой области специальной. С уважением надо и к нашему труду отнестись, колоссальному труду.

Было здесь такое утверждение: авторы взяли нездоровые явления и сделали их предметом сатиры... А если бы здоровые явления подвергли сатире, это что, хорошо бы было? Подумайте сами. Именно нездоровые явления и должны становиться предметом сатиры. За что тут авторов обвинять? Как же иначе написан был бы «Ревизор» Гоголя? А мы все на нем воспитывались. Неужели же «Мертвые души» отразили всю Россию? Да нет же. В них подвергнуто сатире все нездоровое, и все мы воспитывались на этой книге.

Если на суд поставлено это произведение, эта пьеса — «Живой», нужно смотреть и судить со всех сторон, а не с одной узкой точки зрения. У нас нет оснований для взаимного непонимания, мы делаем общее дело и так к своей задаче должны подходить.

Этой работе, этому спектаклю уже 8 лет. Книга Бориса Можаяева «Из жизни Федора Кузькина» получила за это время широкую известность, напечатана многотысячными тиражами. А пьеса по этой повести никак не выйдет до сих пор. Надо, наконец, решить этот вопрос, и решить положительно.

**Солоухин**<sup>1</sup>. Я люблю этот театр, часто сюда хожу. Не все спектакли мне нравятся одинаково. Я воспринимал его в свое время как театр чисто московский, театр московской интеллигенции, который ставил спектакли по стихам Вознесенского, Евтушенко, по книге Джона Рида и так далее. Я посмотрел второй спектакль на, так сказать, деревенскую тему. «Деревянные кони» по повести Федора Абрамова<sup>2</sup> и вот спектакль по повести Можаяева. И я вижу, что произошло какое-то чудо, потому что этому, глубоко московскому Таганскому театру эти два спектакля удались лучше, чем все остальное. (*Аплодисменты.*)

<...> Вот я сидел эти два спектакля, я не знаю... Мне пятьдесят первый год... У меня дрожали губы, у меня в горле ком стоял. Какими технологиями сельского хозяйства можно мерить эти категории? Это искусство. И я буду жалеть всю жизнь, если окажется, что я посмотрел, я воспринял этот спектакль, а другие москвичи, тысячи москвичей окажутся обездоленными и не увидят этого замечательного спектакля. (*Аплодисменты.*)

---

<sup>1</sup> Владимир Алексеевич Солоухин (1924–1997) — писатель. К деревенской теме Солоухин обращался в очерках и повестях «Владимирские проселки» (1957), «Капля росы» (1960), «Третья охота» (1967).

<sup>2</sup> Премьера спектакля «Деревянные кони» состоялась 16 апреля 1974 г. Таким образом, это была последняя постановка театра перед второй попыткой выпустить «Живого».

Хочется, чтобы все сразу было в одной пьесе... <...> Вот было такое, и такое... <...> Есть один поэт московский, который подошел ко мне и сказал: Володя написал стихи о любви — и закрыл тему. Нельзя одной пьесой закрыть тему, тем более что речь идет о сатире. Надо же помнить и о законах жанра, о законах гротеска, о законах преувеличения. Правильно здесь говорили ...таких ревизоров-прощелыг, как Хлестаков, в чистом виде, может быть, и не было в России. ... нетипично это было, если арифметически подходить-то. А пьеса гремела и гремит. Я не знаю, что стали бы говорить на обсуждении этой пьесы, если бы туда пригласили городничих и ревизоров в свое время. (*Аплодисменты. Смех в зале.*) Я не знаю, как прошло бы обсуждение.

Я сам уже давно работаю, пишу, худо-бедно... И задумывался над этим вопросом, что же такое правда в искусстве. Вот я вам сейчас маленькую притчу... Представьте себе, что у вас в другом городе, допустим, в Киеве, болен человек, у него прошла операция и вы ждете узнать, как у него там... Или дочка поступала в МГУ и надо узнать, как она сдала экзамены. А ее родители получают письмо от своего московского товарища, который пишет: «В Москве жара 28°, идут гастроли французского театра, на Таганке происходит обсуждение пьесы, метро работает исправно...» Он пишет правду, он ни одного слова не солгал. Но там нет только одного — как дочка сдает экзамены, [пьеса] провалилась или не провалилась. <...>

Читатель ждет-то только одной фразочки, благодаря которой все станет на свои места. Встанет на место и обсуждение на Таганке, и жара 30-градусная, если будет та крупница настоящей правды, которую ждет читатель и зритель. А она в этом спектакле есть. Недаром дрожат губы, я же живой человек, недаром ком в горле, недаром слеза. Но, может, мне 51-й год... Но рядом дочка моя сидит, чуть не плачет. Она смотрит «Деревянные кони». Она не знает той деревни — 46-го, 56-го года, но она плачет. Значит, что-то происходит с нами, значит, это большое искусство, которое высекает из нас слезу. Да и какое имеет значение, было ли это в 46-м или в 56-м году, это будет впредь. Речь идет не об отрезании участка у Кузькина, речь идет о справедливости человеческой, речь идет о ...столкновении живого человека ...с тупым равнодушием, а это будет всегда. Пьеса и спектакль будут злободневны и сегодня, и через 10 лет, и через 20 лет, потому что мы не можем жить в совершенно бесконфликтном обществе. Есть у нас пережитки бюрократизма.

Сидят 500—600 человек, всем понравилось, мы переживаем, аплодируем. За что же мы будем обездоливать других зрителей, не давать им этого спектакля, не показывать им этой пьесы? Я полемически выступаю, но если бы не было проблемы, то мы не обсуждали бы сейчас эту пьесу, если бы все было ясно...

**Реплика из зала.** Она бы шла?

**В. А. Солоухин.** Сейчас мало пьес о деревне. Я убежден, что, если бы этот спектакль вышел 10 лет назад, как реакция на него появились бы и другие

пьесы о деревне. Другие углы зрения, понимаете? Может, кто-нибудь написал бы что-то в противовес этой пьесе. То есть был бы живой театральный процесс... А вот она не вышла 10 лет назад и мы сейчас ее опять обсуждаем, а оглянемся вокруг — и душа наша уязвлена будет, потому что пьес о деревне нет<sup>1</sup>. Нет. <...> (Аплодисменты.)

**Председатель.** Так что, будем заканчивать. Да, товарищи, будем заканчивать.

**Реплика.** Дайте высказаться. Все-таки есть писатель, который это написал, есть режиссер, который это поставил. Разрешите сказать.

**Председатель.** Обязательно.

**Ю. П. Любимов.** Вы осудили нас сурово, так дайте нам сказать.

**Председатель.** Слово предоставляется Сухаревичу В. М. Он проводил коллективизацию, хлебозаготовки, писал о сельском хозяйстве тысячу раз.

**В. М. Сухаревич<sup>2</sup>.** Я должен сказать, что товарищи не могли противостать правде. Все они говорили: «Было, но не так, как надо бы». Но дело все в том, товарищи, дадим политическую оценку событиям. Вот сейчас Солоухин сказал совершенно правильно — вышла бы раньше пьеса, начался бы новый процесс в драматургии. А ведь что происходит? Когда начинаются разговоры, все время говорят: «Вот в 56-м, 57-м...» Давайте разделим даты. В 1964 году с доктором экономики сельского хозяйства я спорил на глазах у многих моих приятелей (они все живы: Дворецкий, Герасимов и другие многие литераторы). Я спрашивал: «Объясните мне, дорогой, самостоятельность поощряется в области художественной самодеятельности, в области политической. Почему не поощряется самодеятельность в области производства сельскохозяйственных продуктов? Почему поставлено столько препон колхозникам для того, чтоб корову взрастить? Что происходит? Что лгут, что у нас 37% уходит в песок?» Очень много было разговоров.

<...> Театр совершает гражданский подвиг, он хотел рассказать нам о том, из какой беды вызволила партия колхозников. Он хочет рассказать, как было. <...> Товарищи, которые выступали от сельского хозяйства, живут уже сегодняшним днем. Они видят колхозы цветущими. И было бы чудовищной неправдой не сказать этого. В колхозах живут сейчас превосходно. Приехали мы с группой «Нового мира» и оделись попроще, даже флант Евтушенко. Мы там выглядели нищими. Мы были плохо одеты по сравнению с колхозниками ...на Дальнем Востоке. <...>

...надо писать в высшие партийные органы и сказать, что вам не разрешают сказать правду о том, что происходит в сельском хозяйстве. Я объехал всю Тюменскую область. Я говорил: «Товарищи, мне бы хотелось написать про оригинала». Спрашивал у каждого председателя колхоза. Один председатель

<sup>1</sup> В. А. Солоухин перефразировал фразу А. Н. Радищева «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала» («Путешествие из Петербурга в Москву»).

<sup>2</sup> В. М. Сухаревич — журналист, театральный рецензент; работал в газете «Советское искусство», «Литературной газете», журнале «Крокодил».

мне говорит — есть у нас такой. В другом — «у нас Афоня». Я встречаюсь с секретарем обкома Щербиным, спрашиваю: «У вас оригиналы есть?» Он говорит: «Ух, есть одна телятница...».

Выясняется, что для живой жизни до резки нужны Кузькины. И они уже пошли в ход и они уже говорят яростные речи, и очень жаль, что пришли руководители сельского хозяйства, а не пришли колхозники. Я уверен, они поддержали бы решительным образом, потому что все это было на наших глазах, все это происходило в колхозах. Никто из выступавших это отрицать не может.

Почему же об этом надо молчать? Почему искусство не имеет права помнить о прошлом с очень правильных партийных позиций? <...> Какая же это сатира, если бы не было сгущено. Вот поэтому такая долгая и непонятная неразбериха вокруг этого спектакля мне представляется просто поразительной. И, вероятно, если все среднее руководящее звено выступило против, это объясняется просто: ему не по силам это разрешить. Вероятно, надо обращаться в какие-то высшие инстанции. И рассказать о том, что так нельзя, товарищи, жить. Мы же самыми благородными чувствами движимы. Мы хотим, чтоб народ узнал правду о том (повторяю), из какого болота вызволила компартия колхозы и колхозников. (*Аплодисменты.*)

**Б. А. Можаяев.** Сегодня мы обсуждаем спектакль перед нашей общественностью и специалистами сельского хозяйства. Мне очень бы хотелось надеяться, что сегодняшнее обсуждение не будет перенесено в колхоз или совхоз, чтобы обсудить этот спектакль перед колхозниками, уже рядовыми. Я полагаю, Константин Васильевич [Воронков], все-таки это будет уже последнее обсуждение, которых, в самом деле, было очень много.

Дорогие товарищи, представители Министерства сельского хозяйства. Я писатель. Я говорю вам совершенно искренне: ни на рабочую тему, ни на сельскохозяйственную я никогда не писал и писать не буду. <...> ...в нашей литературе, которой занимаются не просто посторонние, а работающие в ней люди, отлично понимающие, что словами «рабочая тема» еще ничего не сказано..., точно так же, как и словами «сельскохозяйственная тема». Писатель, если он писатель, сегодня пишет о Петре Ивановиче, который живет в деревне, завтра — об Антоне Ивановиче, который живет в городе. <...> Автор желает сказать обществу о тех достоинствах или недостатках, которые оно переживало. Как писал Лермонтов, отвечая на критику: «Достаточно того, что порок укаан, а как излечить его — Бог знает!» Этим должно заниматься общество.

Я внимательно слушал все выступления и скажу откровенно, был некоторыми из них чрезвычайно огорчен. Люди, которых я встречаю за последние 20 лет своей корреспондентско-писательской работы, приезжаю к ним на место, затем выступаю в их газетах, может быть, вы читали мои статьи и очерки<sup>1</sup>... Обычно

---

<sup>1</sup> В 1960-е гг. Б. Можаяев написал ряд очерков, посвященных проблемам сельской жизни и сельского хозяйства: «Земля и руки», «Эксперименты на земле», «Земля ждет хозяина» (для того чтобы последний очерк был напечатан, из его названия пришлось убрать слово «хозяин»; читатель знал его как «Земля ждет») и другие.

как-то очень быстро находишь с ними общий язык. Все друг друга понимают. Я понимаю, что не так просто и теперь быть председателем колхоза, даже если Герой и Звезда у него на груди — все равно трудно. <...> Дай Бог, как говорится, каждому так работать, как работают наши председатели колхозов. Я много писал о таких председателях, многих знаю, очень люблю их и высоко ценю. <...> Большую часть года я живу в селе Дракине у матери своей, пенсионерки, бывшей колхозницы. И на обсуждение приехал оттуда. Я вижу, как живут и председатели, и бригадиры, и директора...

*(Обрыв записи.)*

Надо смотреть на произведение искусства со всех сторон, а не с одной узкой точки зрения и нам, и вам. Я думаю, нет никаких оснований для взаимного непонимания. Но подумайте, что это труд десяти лет. Это вещь, получившая уже мировую известность, потому что эта книга издана не один раз. *(Аплодисменты.)*

**М. М. Яншин**<sup>1</sup>. Я не буду говорить о своей автобиографии — это неинтересно. Я скажу только то, что всякий раз, когда я бываю в этом театре, я упрекаю себя в том, что я редко бываю там. Сравнительно. Я видел здесь почти все большие постановки, целый ряд постановок, но все равно этого недостаточно. Почему? Не потому, что я такой яростный поклонник Любимова. Это не мое вероисповедание: отсутствие драматургии, некоторая увлеченность формальными приемами меня иногда пугают. Может, по старости лет я к этому никак не могу приучиться. Но я всегда получаю огромное удовольствие от того, что у него не так, как везде. Это совершенно по-новому, интересно, всегда поучительно, всегда с определенной направленностью — очень мне близкой направленностью. В этом я вижу большую гражданственность, откровенность, смелость взгляда художника. Это так, к сожалению, не часто встречается у нас.

Я считаю себя невеждой в сельском хозяйстве. Раньше я знал деревню очень хорошо. Сейчас, в силу своего возраста, я нечасто там бываю. То, что я читаю иногда в газетах, — это всякие очерки и фельетоны. Что касается телевидения, то у меня к нему недоверие. Потому что я по себе знаю, что на самом деле там все не так.

Вот что в сегодняшнем спектакле примечательно: какая-то большая узнаваемость. <...> Не о том, товарищи, речь идет, где пашут и что сеют. Речь идет о том, что в нашей жизни встречается много такого, чего могло бы не быть. <...> Простая вещь: я сболтнул, что плохо живу. Начались хлопоты насчет квартиры. Я проклял тот час, когда сказал, что плохо живу. Мне приходилось встречаться с такими людьми, узнанными мною сегодня на сцене. Просто диву даешься. Далекый сельсовет, и персонаж далекий, а Яншин здесь, в Москве, но полная узнаваемость. *(Аплодисменты, смех.)*

---

<sup>1</sup> Михаил Михайлович Яншин — актер МХАТ, народный артист СССР. Ранее Б. А. Можяев уже представлял Яншина собравшимся не только как актера, но и как человека, родившегося в деревне и знакомого с проблемами сельской жизни не понаслышке.



И эта узнаваемость меня порадовала. С одной стороны, существует зеркало, отражающее все то, что у нас встречается. Но тут же у меня возникло опасение: узнают ли себя в этом зеркале те люди, которые сказали, что таких здесь быть не может. (Смех.) <...>

Я был на обсуждении «Сталеваров»<sup>1</sup>. Там тоже были люди, которые говорили, что так не бывает, а один слесарь встал и сказал: «Нет, именно так и бывает». — «Где ты видел? Да ведь мы тоже...». <...> (Смех в зале. Аплодисменты.)

Я не считаю себя большим специалистом в сельском хозяйстве, чем секретарь партийной организации Министерства сельского хозяйства. Мы всегда готовы прислушаться к мнению специалистов. Прислушаться, но, извините, не слушаться. Топорков<sup>2</sup> мне <...> рассказывал, как он однажды пригласил на спектакль дантиста. Тот посмотрел. Он долгое время с ним не встречался. Наконец встретились на улице. Тот говорит: «Великолепно. Просто потрясающе. Только с правой стороны коронка поблескивает».

Это не просто анекдот. Товарищи, ведь этот вопрос для нас, работников театра, серьезный, кровный вопрос. Вы не думайте, что это так проходит мимо жизни, что мы пытаемся, может, неудачно, иногда что-то делать, может, не хватает таланта. А иногда — и хватает таланта, а за это его — по шапке. Тоже ведь бывает. Тоже нужно учесть, что талантливого человека необязательно бить по голове. Иногда нужно его сохранить. И если он талантливый, он сам поймет, что надо и что не надо. (Аплодисменты.)

**Председатель.** Товарищ Борщакровский говорит.

**Тов. Борщакровский**<sup>3</sup>. Вы извините, я понимаю, что все устали. И вышел только потому, что мне кажется, я могу сказать нечто дополнительное, не повторяясь. Я слушал выступление секретаря партийного комитета Министерства сельского хозяйства<sup>4</sup> и думал, как можно в такой мере расходиться с живой практикой.

Год тому назад на страницах «Правды» ...был напечатан ответ секретаря Рязанского обкома партии ...по поводу того, что председатель колхоза им. Ленина в Кузьминском, Константинове и еще в трех деревнях с разрешения Рыбновского райкома отнял землю приусадебную более чем у ста человек одновременно. Отнял землю огородную, на которой десятилетиями работали, кормились люди, помогали государству.

Я хочу сказать о том, что мы абсолютно запутаемся, если будем примерять произведение искусства к тому или иному краю, области, к местным условиям. <...> Я знаю хорошо Рязанщину, Украину, но не могу прикладывать опыт

<sup>1</sup> «Сталевары» — спектакль МХАТа по пьесе Г. Бокарева (1972; реж. О. Ефремов).

<sup>2</sup> Василий Осипович Топорков (1889—1970) — актер, народный артист СССР, актер МХАТа.

<sup>3</sup> Скорее всего, в документе допущена опечатка; вместо Борщакровский следует читать Борщакговский. Александр Михайлович Борщакговский (1913—2006) — критик, писатель, сценарист.

<sup>4</sup> Речь идет о Перфильевой.

какого-то района или свой личный опыт как приговор производству искусства.

Я твердо знаю только одно — не мы с вами, а именно партия, Пленумы ЦК ...сказали об ошибках прошлого в области сельского хозяйства ... Цель была единственная — изменить сложившееся положение... поставить тружеников села, хлеборобов в другие условия. Об этом мы обязаны задуматься.

Когда издается партийный документ — для вас это руководство к прямому действию, то есть, вы ...по-иному начинаете руководить, по-иному начинаете проводить собрания. Но ведь мы всего этого не можем. Не могут люди искусства иначе участвовать в этом процессе обновления, как средствами своего искусства. И, конечно же, если они начнут со сцен, со страниц романов заниматься техническими подробностями, докладов, партийных документов, ни вы, ни тот, кто ничего не знает, ...не будет ничего этого смотреть и читать.

Как случилось, что коммунист Любимов, коммунист по существу своих убеждений в искусстве, и беспартийный Можаяев, который всю жизнь свою отдает тому делу, которому отдаете и вы, но своими средствами, средствами своего искусства, вот уже несколько лет бьются над тем, чтобы была принята их лепта, чтобы их усилия внесли необходимый гражданский опыт? <...>

Мы бы перестали быть марксистами, если б думали, что достаточно постановления, самого идеального и самого точного, чтобы исправить положение на 100%. Нет, остается эта огромная масса работы, может, главной работы, воспитательной работы, создание тех общественных условий, при которых Мотяковы и Гузенковы чувствовали бы себя сжатými до захрустевших ребер, не продохнуть бы им. А такие условия можно создать, только сказав правду о них же.

Я бы сказал иначе. Здесь говорили о сатире и ее правах. <...> Да какой же сатирический характер Кузькин?! Кузькин — характер прекрасный, сильный, объемлющий и сатиру, и юмор, и героическое начало в человеке. Разве мы не видим, ... что Кузькин — плоть от плоти колхозной жизни, человек, порожденный нашим временем, его сложностью и его испытаниями? <...> Но здесь, собравшись вместе, мы почему-то боимся живой жизни и ее верного образа. <...>

...обрушиваясь на Мотяковых и Гузенковых, поддерживая всем сердцем этого доброго, веселого и хорошего человека, ...мы можем только радоваться тому, как точно расставлены театром акценты. Этот спектакль (я лично смотрю его в пятый раз, что совершенно невероятно было бы для меня в других обстоятельствах) дает заряд жизненности, правды, гражданственности, таланта. Вот это соединение делает его живым, уже существующим. (*Аплодисменты.*)

**Б. А. Можаяев.** <...> Есть такая статья — «Уехал парень из села». Я вам зачитаю буквально два абзаца, чтобы вы почувствовали совершенно идентичный случай, который мы с вами видели на сцене, но уже в иных житейских условиях. Прекрасно работающего парня изгнали из колхоза помимо воли колхозников. Я бы, если бы был на месте парторга Министерства, я бы

возмутился таким фактом и, наверно, попросился бы съездить туда и разобраться, в чем дело.

Инвалид Отечественной войны, мать престарелая, парень пришел из армии, великолепно работает на заводе по изготовлению зеленого конвейера (кормов), ему обещают уплату. Все обещают и обещают. Выплаты нет. Потом следует второй тур с тем же успехом. Начинает человек возмущаться на заседании правления. Ему — выйди вон! Просто изгоняют из колхоза. Пожалуйста, запишите номера газет, прочтите. Это тот самый случай, товарищ парторг, когда хорошо работающего человека незаслуженно изгоняют из колхоза и наша советская пресса заступается за него...

Особый случай? Инвалид Отечественной войны, одноногий, с пятью детьми, был уволен с работы. Отобрали у него лошадь, мальчика этого, который для него был всем, и его инвалидной коляской, и его работой, всем — а за сопротивление у него даже огород отрезали. Этот случай очень известный, удивительно повторяющийся случай Федора Кузькина. *(Аплодисменты.)*

**Ю. П. Любимов.** Я расстроен, Константин Васильевич [Воронков], уважаемый. Зачем создана такая страшная атмосфера и столкнули людей искусства с людьми, которых мы глубоко ценим и уважаем. Это неправильно. Это абсолютно неправильно. <...> А делаем мы с вами одно общее дело. Вы опять поделили зал на «ваших» и «наших». <...> ...может, где-то соленого много — имелись в виду частушки народные. Вы знаете — все вы люди взрослые, — частушки бывают и не такие. Помните знаменитую о борьбе за мир: «С неба звездочка упала... и попала... хоть бы все там оторвало, лишь бы не было войны». И все поют, и все хохочут, так что здесь еще тактичные частушки. <...>

...вы учтите, дорогие люди, мы уже 8 лет это сдаем. А получаем только по шее... Что нами движет? Выгода? Что мы с Можаяевым, вредители, хотим вредить, записываем Кузькина в советское общество насильно? Да если бы было много таких Кузькиных, нам было бы значительно легче. Это же несерьезно. Мы с Можаяевым не хотим вас обижать, но мы же что-то понимаем в своем деле. Разве можно сравнивать таблетку с «Кузькиным»? Таблетку пососут и выплюнут, чтобы легче стало, но не вылечатся. <...>

Вы рисуете примитивные схемы, далекие от жизни и от искусства.

Потом вы, может быть, измените свое мнение. Верю, что это глубоко честное произведение. Ведь здесь происходит очередное беззаконие. *(Аплодисменты.)*

Мало того, что издано 300 тысяч экземпляров, нас заставили специальную пьесу писать. Мы дали пьесу. Поставили «Лит». Кого-нибудь это убедило? Нет.

Пришел Можаяев, я. И сугубо городские люди после каждой страницы учили Можаяева, как нужно правильно писать о деревне. По каждой странице — выбрасывали, вставляли другое. Цензура разрешила, а вы запрещаете.

**Реплика из зала.** Можно по существу?

**Ю. П. Любимов.** Спектакль может идти по всем советским законам, а он не идет, поэтому я чувствую, что будет другая инстанция<sup>1</sup>. Но мы это делаем и будем делать. Тут я приложу все усилия, как и все 8 лет, чтобы он пошел. Я оптимист... Успокойтесь. А спектакль пойдет, очень скоро пойдет! (*Продолжительные аплодисменты.*)

**К. П. Калинин<sup>2</sup>.** Я беру на себя смелость выступить здесь только потому, что я всю свою жизнь отдал сельскому хозяйству. Я не родился заместителем министра, больше 30 лет работал директором совхоза, зоотехником совхоза на центральной усадьбе, затем директором, затем вот ... в аппарате министерства.

Все эти годы, все эти невзгоды, которые вы видели на сцене, я их перестрадал, я их знаю. В эти годы сельское хозяйство работало очень трудно. Мучительно становилось на ноги и все-таки стало на ноги. Были разные в нем люди, были и такие, о которых очень талантливо рассказал коллектив театра. Им надо отдать должное и за это поблагодарить. Но, товарищи, что из себя представляли председатели тех годов, которые показаны? Большинство из них — это были полуграмотные люди с четырьмя классами образования. Могли среди них быть и такие, которых вы видели на сцене. Да, они были. Но типично ли это явление для нашего хозяйства? Да нет же. Нет. (*Хохот в зале.*)

Подождите смеяться. <...> Да тот, кто бывал на колхозных собраниях хоть один раз в те годы, он никогда не поверит в то, что было на сцене, потому что так никогда не было. Если бы вы были на таком собрании, вы бы видели, как коллектив отнесся бы к этому делу. Этого председателя растерзали бы на куски, потому что каждый из них знает, что он может попасть в такую же коллизию. <...> Нет. <...> Я глубоко убежден, искренно убежден, что так быть не могло. Поэтому так, как было на сцене... это не годится. Так не могло быть. Это неправда.

**Голос из зала.** Это правда. (*Шум в зале. Любимов успокаивает людей.*)

**Председатель.** Юрий Петрович, разрешите нам вести собрание. Сегодня проводит обсуждение не Юрий Петрович, а мы. Я еще раз обращаюсь с просьбой и еще раз хочу подчеркнуть — мы пригласили сегодня деятелей сельского хозяйства. Я подчеркиваю, мы хотим в аудитории сельского хозяйства обсудить этот спектакль. Поэтому я обращаюсь к деятелям сельского хозяйства высказать свое мнение.

**Всеволод Воронков.** Я в течение нескольких лет [работал] на Тамбовской машинно-тракторной станции. По решению Сентябрьского 53-го года пленума ЦК КПСС направили на работу в сельское хозяйство. Правда, некоторое время я уже не работаю в... сельском хозяйстве, но хотел бы сказать пару слов. По-честному, я не знаю, нужно ли обязательно обсуждать эту пьесу и этот

---

<sup>1</sup> Пытаясь обойти цензуру, Ю. П. Любимов неоднократно обращался с письмами к высшим партийным руководителям страны. Одно из таких писем «наверх», адресованное Л. И. Брежневу, опубликовано в главе «Репертуар» (см. с. 192–194).

<sup>2</sup> К. П. Калинин — зам. министра сельского хозяйства СССР.

спектакль только с работниками сельского хозяйства. (*Аплодисменты.*) Конечно, если театр собирается выезжать с этим спектаклем по сельским местностям и ставить его для людей <...> интересующихся только сельскохозяйственной темой... <...>.

...мне кажется, вопрос не об этом. Вопрос — ставить пьесу или не ставить, ...говорить ли правду или не говорить о том, что было. <...>

Вот мой сын, например, не знает того, что видел я, приехав в 1953 году в этот сельский район Тамбовский. <...> Я ему рассказываю, потому что я считаю, что это ему помешает делать те ошибки, которые делаем мы. Мы — я имею в виду всех нас. К моему глубокому сожалению, если бы здесь в нашем зале не присутствовали эти самые Гузенковы, которые, как кто-то из зала сказал, по его мнению, отсутствуют... Если бы у нас вообще не было бы элементов бюрократизма, который еще так велик...

<...> ...были большие победы, мы ими гордимся. Но они были бы еще большими, если бы мы не делали ошибок. Если бы каждый из нас на своем посту, где бы он ни работал, не важно, сельское ли это хозяйство или другая какая-нибудь область... Если бы он по-честному на всех собраниях (а я был на всех собраниях Тамбовского района) выступал с принципиальной критикой действий тех председателей и тех зажимов и того произвола, который творится...

Нам-то что? Мы приехали из Москвы и мы там кое-что сделали в этом смысле. А местные, простите, не выступали. Местные боялись выступать, потому что они там жили, у них там могилы дедов. Куда там? Он руку потянет, его тут же чего-то лишат. Если мы не будем обращаться к тому, что было, затем, чтобы научиться на наших же ошибках, мы будем медленнее двигаться вперед. И мне кажется, пьеса и сам спектакль не о сельском хозяйстве, а о правде, о принципиальности, о том, чтобы мы были настоящими большевиками. (*Продолжительные аплодисменты.*)

**Председатель собрания.** Я от всего сердца благодарю товарищей, которые здесь выступили. Большая благодарность всем, кто принял наше приглашение и участвовал в просмотре. Юрий Петрович, передайте самую высшую благодарность актерам. Они сегодня великолепны. Большое спасибо. На этом сегодня закончим.

Несмотря ни на что, театр продолжал борьбу:

18 декабря 1978 г.

Глубокоуважаемый Константин Устинович!<sup>1</sup>

Примите мои искренние поздравления с избранием Вас членом Политбюро ЦК нашей партии!

---

<sup>1</sup> Ю. П. Любимов обращается к Константину Устиновичу Черненко. Будущий генсек с 1965 по 1982 г. заведовал общим отделом ЦК КПСС.

Хочется также от всего сердца пожелать Вам в наступающем Новом году крепкого здоровья и доброго счастья!

Может быть, не совсем удобно, поздравляя Вас, тут же изливать свои жалобы, но к этому вынуждает меня упорное нежелание Министерства культуры СССР и его руководителя П. Н. Демичева дать разрешение на спектакль «Живой», давно подготовленный нашим театром. Снова возбудить этот вопрос я решил после изучения решений Июльского пленума ЦК КПСС, а особенно после внимательного прочтения воспоминаний Леонида Ильича о целине<sup>1</sup>. По существу, в его книге ставятся те самые проблемы, которые попытался отобразить театр в своем спектакле. Позиция, занятая тов. П. Н. Демичевым, непонятна. Ведь сам он в присутствии группы писателей и артистов заявил, что с политической точки зрения спектакль не вызывает сомнений. Почему он затем изменил точку зрения и запретил спектакль, я не знаю. Ссылки же его и его заместителей, что они сами готовы были разрешить спектакль, но опасались реакции «сверху», теперь, после Июльского пленума ЦК и выхода в свет воспоминаний Л. И. Брежнева, мне кажутся неосновательными.

Надо учесть и то, что повесть Б. Можяева «Живой», по которой поставлен спектакль, выдержала уже несколько изданий, последнее в этом году. Повесть разошлась сотнями тысяч экземпляров и никто из нас в театре не может понять, почему нельзя осуществить спектакль по произведению, проникнутому искренней мыслью об устранении недостатков на селе, к чему неустанно призывает нас тов. Л. И. Брежнев.

Может быть, я и ошибаюсь, но мне кажется, что здесь играют роль определенные личные антипатии тов. П. Н. Демичева к режиссеру и к писателю, что мешает ему в деловом духе решить вопрос о спектакле. Может быть, также тов. П. Н. Демичева задевает то обстоятельство, что, когда возникает конфликт или недоразумение между ним и театром, я обращаюсь выше. Но спрашивается, куда же еще мне обращаться за помощью, как не к Вам и к Генеральному Секретарю ЦК нашей партии!

Опыт научил меня, что именно обращаясь выше, я и получал нужную поддержку.

Дорогой Константин Устинович!

В коротком письме невозможно рассказать о всех тех вопросах, которые мешают нормальной работе театра и которые могли быть легко решены при деловом подходе. Если бы у Вас нашлось время, чтобы принять меня, я мог бы более обстоятельно изложить наболевшие нужды Театра на Таганке.

С уважением

*Ваш Ю. Любимов*

---

<sup>1</sup> Книга воспоминаний «Целина», как и другие книги трилогии («Малая Земля» и «Возрождение»), была опубликована в журнале «Новый мир» (1978). Подписанная именем Л. И. Брежнева, она была написана другими авторами. «Труды» Брежнева широко обсуждались в советском обществе и даже были внесены в школьную программу по литературе.

С точки зрения Министерства культуры история спектакля «Живой» выглядела так:

Подотдел писем общего отдела ЦК КПСС: 29 января 1979

ЦК КПСС

О работе Московского театра  
драмы и комедии на Таганке  
над спектаклем «Живой»

В соответствии с поручением Отдела культуры ЦК КПСС Министерство культуры СССР докладывает о работе Московского театра драмы и комедии на Таганке над спектаклем «Живой».

В 1968 году режиссер Ю. П. Любимов подготовил спектакль «Живой» по пьесе Б. Можаяева, написанной автором на основе его повести «Из жизни Федора Кузькина» (Новый мир. 1966. № 7).

В повести Б. Можаяева, подвергнутой в свое время резкой критике в печати, в предельно мрачных красках нарисована безотрадная картина послевоенной деревни и на этом фоне показана тяжелая судьба рядового колхозника, бывшего фронтовика, оказавшегося жертвой беззакония и произвола должностных лиц.

Свойственные повести Б. Можаяева односторонность и предвзятость с еще большей очевидностью проявились в пьесе и особенно в спектакле, где внимание заострено главным образом на теме беспросветной нищеты, моральной деградации личности, полнейшей безысходности. Ни автор пьесы, ни театр не поднялись до понимания и глубокого художественного анализа подлинных причин трудностей в деревне той поры, не увидели и не отобразили громадной работы, проделанной КПСС и Советским государством по подъему и развитию сельского хозяйства в первые послевоенные годы.

В марте 1968 года состоялся просмотр спектакля, в ходе которого были высказаны серьезные критические замечания по поводу идейной направленности спектакля. Главным управлением культуры Мосгорисполкома спектакль не был принят.

В январе 1973 года по просьбе руководства театра состоялся вторичный просмотр спектакля, на котором присутствовали т. Фурцева Е. А., заместитель Министра культуры СССР т. Воронков К. В., члены коллегии, начальник Главного управления культуры Мосгорисполкома т. Покаржевский Б. В. и др. На обсуждении отмечалось, что Ю. П. Любимов не учел ранее высказанных критических замечаний и советов и что концепция произведения по-прежнему вызывает принципиальные возражения. Спектакль не был разрешен для показа.

В 1975 году Ю. П. Любимов вновь поставил вопрос о выпуске спектакля «Живой». В связи с этим был организован общественный просмотр спектакля с участием писателей, представителей театральной общественности, работни-

ков министерств сельского хозяйства СССР и РСФСР, редакции газеты «Сельская новь», председателей и директоров ряда подмосковных колхозов и совхозов. На состоявшемся 24 июня 1975 года просмотре и обсуждении, в ходе которого высказывались неоднозначные суждения, в целом возобладало мнение о неправомерности и неубедительности предлагаемых авторами спектакля художественных решений. Работа драматурга и театра была признана неудачной. Т.т. Любимову и Можаяеву в Министерстве культуры СССР были даны соответствующие разъяснения.

Министерство культуры СССР считает, что в настоящее время возвращаться к вопросу о выпуске спектакля «Живой» нецелесообразно. За истекшее время его идейно-художественная концепция не претерпела изменений. Содержащаяся в нем явная попытка спроецировать ошибочные представления и взгляды автора пьесы и режиссера на положение дел в современной деревне, где произошли огромные позитивные изменения после мартовского (1965 г.) Пленума ЦК КПСС, была бы истолкована как возврат к тем негативным тенденциям в освещении советской действительности, которые получили четкую оценку на XXIV съезде КПСС.

Первый заместитель Министра  
культуры СССР

*Ю. Я. Барабаш*

Отдел культуры ЦК КПСС поддержал решение Министерства:

№ 268546  
ЦК КПСС

В ЦК КПСС поступило письмо главного режиссера Московского театра драмы и комедии т.т. Любимова Ю. П. с просьбой оказать содействие в выпуске спектакля «Живой».

Первый заместитель Министра культуры СССР т.т. Барабаш Ю. Я. доложил в ЦК КПСС о работе Московского театра драмы и комедии над спектаклем «Живой» по пьесе Б. Можаяева, написанной автором на основе его повести «Из жизни Федора Кузькина».

По сообщению министерства, спектакль был подготовлен театром в 1968 году. В нем показывается безотрадная картина послевоенной деревни, тяжелая судьба рядового колхозника, бывшего фронтовика, оказавшегося жертвой беззакония и произвола должностных лиц. Автор пьесы и театр не поднялись до понимания и глубокого художественного анализа подлинных причин трудностей в деревне той поры, не увидели и не отобразили громадной работы, проделанной КПСС и Советским государством по подъему и развитию сельского хозяйства в первые послевоенные годы.

Главное управление культуры Мосгорисполкома после просмотра и обсуждения спектакля не сочло возможным включить его в репертуар театра.



В 1973 году по просьбе Ю. П. Любимова состоялся вторичный просмотр с участием Министра культуры СССР. В связи с тем, что театр не учел ранее высказанных критических замечаний и советов, спектакль не был разрешен для показа.

В 1975 году Министерство культуры СССР вновь организовало просмотр спектакля и подтвердило свое решение о нецелесообразности включения его в репертуар театра.

Отдел культуры ЦК КПСС считает возможным согласиться с решением московских организаций и Министерства культуры СССР.

Автору письма дан ответ в Отделе культуры ЦК КПСС.

Зав. отделом культуры

ЦК КПСС

В. Шауро

12 февраля 1979 года

## «Деревянные кони»

(по произведениям Ф. Абрамова)

### Стенограмма

обсуждения в Главном Управлении культуры Исполкома Моссовета  
8 апреля 1974 года

Председательствует Б. В. Покаржевский

**Б. В. Покаржевский.** Начнем обсуждение, товарищи. Пожалуйста, Владимир Иосифович.

**В. И. Розов.** Я видел этот спектакль два раза: один раз на репетиции, второй раз на сдаче. И должен сказать, что на обсуждении, которое у нас было после репетиции, когда нас пригласил театр, было сделано очень много замечаний. Театр принял эти замечания и по очень многим замечаниям сделал соответствующие исправления. <...>

...песни заменены в сценах застолья; несколько сокращены эти сцены, что в целом пошло на пользу спектаклю. <...>

Театр хорошо сделал, что убрал Хо Ши Мина<sup>1</sup>... <...> ...было сделано уточнение и с портретом Ленина<sup>2</sup>. <...> Ряд частушек был сокращен. <...> Театр попытался и несколько смягчить сцену раскулачивания.

Я почему начал с этого, — потому что мне кажется, что театр идет с пониманием на наши замечания; он понимает, что в общем-то и у нас, и у театра

---

<sup>1</sup> См. с. 291 настоящей книги.

<sup>2</sup> В сцене застолья у Анисьи был эпизод, когда пришедшая к ней Маня-маленькая крестилась на портрет Ленина. Далее следовал такой диалог героинь:

«Маня-большая. Дура слепая! В углу-то у ей Ленин.

Маня-маленькая. Ничего. Власти от бога». В спектакле была сделана купюра.

одна-единственная цель, одна-единственная задача — выпустить настоящий, нужный спектакль.

В том, что это очень нужный спектакль, ни у кого из нас нет сомнений. Больше того, московские театры в большом долгу именно перед этой темой — темой сельского хозяйства. Нам очень важно правильно, по-партийному раскрыть эту тему на московской сцене.

Говорили в прошлый раз, и мне и сейчас хотелось бы сказать, что в целом получается очень интересный спектакль, и я сейчас уже не хочу отрывать Федора Александровича [Абрамова]<sup>1</sup> и театр один от другого, потому что здесь уже настолько тесно переплелись и автор, и театр... <...>

Очень интересны актерские работы. <...> Прежде всего это Демидова<sup>2</sup>, которая создает действительно потрясающий образ русской женщины, труженицы, человека своего слова, она глубоко, не сниженно решает этот образ. <...>

Необходимо также сказать и о работе Славиной—Пелагеи. Великолепная работа! ... по сравнению с первым просмотром, ...она играла еще сильнее, еще лучше. <...>

Есть целый ряд актерских удач — маленьких ролей, вроде бы незаметных. В первом действии сидит старуха на первом плане и бросает маленькие реплички, но это делается великолепно, ...создается ... атмосфера посиделок во всей деревне...

Великолепно, мне кажется, сыграл очень сложную роль во второй части, роль Павла, артист Бортник. <...>

Наряду с большими удачами в целом мне хотелось здесь сказать, Борис Васильевич [Покаржевский], и о тех замечаниях, над которыми необходимо театру в обязательном порядке еще серьезно работать.

На сегодняшний день, мне кажется, — и это не только мне кажется, потому что мы обменивались мнениями, и наше мнение таково, что если все оформление решено очень точно, очень интересно, легко, образно, то на сегодняшний день остается по-прежнему для нас обязательным исправление того момента, когда борона становится тюрьмой. Этот прием, к сожалению, в дальнейшем дает неправильный акцент... Все омрачается. Мне кажется, что здесь надо обязательно этот момент уточнить.

В первом акте на сегодня, к сожалению, остается кульминацией ... сцена раскулачивания. Хотя я уже говорил, что театр здесь несколько и смягчил, но при всем этом эта сцена остается самой действенной во всем первом действии. И получается несколько неправильный акцент...

Вот, пожалуй, это два основных замечания по первому действию.

Что касается второго акта, здесь замечаний несколько больше, и, прежде всего, я хотел бы вернуться к тому замечанию, о котором мы говорили и на котором сегодня я тоже хочу заострить особое внимание.

---

<sup>1</sup> Писатель активно участвовал в создании спектакля.

<sup>2</sup> Алла Демидова исполняла роль Василисы Миленцевны.

Это сцена двух застолий. Театр действительно сменил песни, несколько сократил. Но все равно остается какое-то гнетущее ощущение после этих двух сцен. Вы меня извините, но идет пьянка, и сидят там не люди, которые пьют, а они уже как животные стали. Все берут руками, причем все время идут перебивки — то одно, то другое<sup>1</sup>, — это нагнетает очень не нужную атмосферу для всего спектакля.

Я бы просил театр очень внимательно подумать и найти какое-то решение этой сцены.

Мне кажется, что послужила бы хорошим подспорьем для высветления всего второго акта сцена, которая происходит в клубе. Сейчас фактически там заняты только Алька и офицер, и потом выходят в пляс Маня-большая и Маня-маленькая. Мне кажется, театру, может быть, стоит подумать над тем, чтобы показать ... современную молодежь. По-моему, сцена в клубе как раз и дает такую возможность... и, возможно, в эту жизнь врываются Маня-большая и Маня-маленькая. Сейчас же получается, что вся эта сцена сделана ради того, чтобы показать этих двух подвыпивших баб, и она звучит как пародия, как издевка над русским человеком, над русской пляской нашей. Они танцуют эту «барыню», которую все русские люди очень любят.<...>

Нужно ... где-то еще найти какие-то такие акцентики, которые могли бы как-то высветлить вторую часть.

К сожалению, произошло вот что: хотя театр и многое сделал в работе над образом Пелагеи, и (ее монолог о хлебе звучит очень хорошо) вдруг здесь прозвучала нотка трагедийная, и я бы просил театр, чтобы Славина играла так: это должен быть монолог о хлебе как о радости труда... В последнем монологе у нее появилась грустинка, но я думаю, что это дело наживное.

Мне кажется, что Петра Ивановича театр точно определил: это человек, примазавшийся к труженикам села, он пробивной, решает какие-то вопросы... Мне хотелось бы, чтобы театр ... подумал о какой-то диалектике этого образа. Да, мы знаем, что после войны, когда не было ничего, в деревне было очень сложно, таких людей было очень много, которые добывали, пробивали, но та самоуверенность, с которой приходит Петр Иванович в финальной сцене, в разговоре с Пелагеей, — мне кажется, что эту сцену можно решить и несколько по-другому.

Мне кажется, что, к сожалению, хотя театр уже кое-что и сделал по уменьшению сцены пьянки, все-таки во втором действии уж огромное количество этих выпиваний. Мы говорили об этом, мне не хотелось бы сейчас повторяться вновь, но мы указывали конкретные моменты, где, наверное, и не нужно уже выпивать. <...>

Сейчас... нашу советскую деревню показывают внешне [неправильно] даже с точки зрения одежды... А народ... появляется первоначально очень бедно

---

<sup>1</sup> В спектакле поочередно показывались картины застолья «У Петра Ивановича» и «У Анисьи».

одетый, так и в финале спектакля он остается таким. Нужно подумать... — я точно не могу сказать, это дело режиссера, — но подумать, как-то показать, что народ тоже за это время изменился и есть какие-то положительные сдвиги.

Мы говорили тогда Юрию Петровичу, и он согласился с нами в том, что сцена, где показывается выход Лидки<sup>1</sup>, — это очень хорошая красочка, но подумать нужно. И, кстати, в повести говорится, что она приходит помогать Пеллагее, — может быть, несколько расширить эту сцену...

Если вы заметили, то все мои замечания сводятся к тому, чтобы найти какие-то моменты высветления всей второй части. <...>

Театр поднимает очень важные вопросы, вопросы проблемные. Проблемные вопросы решить так просто и так гладко невозможно. Проблема и есть проблема, она требует рассуждений и мыслей. И то, что сегодня происходит у нас здесь обсуждение, это как раз и говорит о том, что мы чрезвычайно заинтересованы, точно так же, как и театр, в появлении на сцене очень нужного и необходимого нам спектакля. Мне кажется, Борис Васильевич [Покаржевский], что сейчас спектакль на верном пути, но требуется еще серьезная работа, для того чтобы его показать на зрителе.

**В. П. Селезнев.** Прежде всего, хочется поблагодарить театр за обращение к теме ... важной и серьезной и не столь уж, наверное, успешно в художественном отношении осмысленной на сцене. Мне кажется, здесь содружество с автором дает очень интересные, положительные в своей основе результаты. Именно с этого мне хочется начать ..., потому что мне кажется, что театр находится сейчас на пороге создания ... очень интересного спектакля. Поэтому такое исследовательское у автора ... осмысление ... жизни, характера русского человека на деревне — это, мне кажется, представляет большой художественный интерес, и в большой степени это удалось сделать и театру. <...>

Прежде всего, наверное, здесь режиссура интересна, и интересные актерские работы открылись. ...я полностью присоединяюсь к тому, что было высказано в смысле актерских работ и Демидовой, и Славиной. Мне кажется, это очень интересные характеры, прежде всего, у Демидовой — характер русской женщины, ... доброта человека, которая пронесена через всю жизнь, через все ее сложности жизненные...

...особого упоминания заслуживает и работа Жуковой в обеих частях. <...> ...в первой части это очень интересный, колоритный образ невестки Миленьевны... И во второй части это яркое актерское перевоплощение<sup>2</sup> интересно и с точки зрения опыта режиссерского — дать одной актрисе разные по типу характеры, и мне кажется, что она достигает большого, хорошего результата. Правда, мне показалось, что во второй части ... немножко ... актриса

---

<sup>1</sup> Лида — подруга одной из центральных героинь, Альки. Многие участники обсуждения подчеркивали: важно, что это современная, хорошо одетая девушка. Говорили, что Лида олицетворяет новую советскую молодежь. Роль Лиды исполняла Виктория Радунская.

<sup>2</sup> Во второй части спектакля Татьяна Жукова исполняла роль Мани-большой.

боится, что она будет пользоваться красками, узнаваемыми по первой части... <...> Это просто мое зрительское пожелание театру — я высказываю пожелание, а не предлагаю.

...я ...буду вынужден повторить то, что говорил Владимир Иосифович [Розов], но вот что мне показалось в музыкальной интонации спектакля: ... вся эта интонация идет от русских народных песен, в таком разрезе слышатся песни и в сцене пьянки<sup>1</sup>. Они трудно монтируются даже в художественном отношении. <...> Есть такая песня — «Я люблю тебя, жизнь»... но сейчас она в стиле спектакля неправильно воспринимается мною, я ее недопонял<sup>2</sup>.

Мне кажется, что, благодаря такому точному быту деревни, ... достигается ощущение архаики, может быть, и не нужной. Нет прямой связи со второй частью, ... с появлением в самом конце доярки в туфлях на платформе<sup>3</sup>. Здесь происходит разрыв — нарушается художественная логика, характеризующая и время и приметы времени. <...> Слова по тексту: «Сколько стоят эти сапоги?» — это у автора есть, и никто с этим спорить не собирается. Но здесь магнитофон воспринимается как чужеродная деталь, потому что он находится среди окружения исконно русского, самодельного.

Нельзя не согласиться с тем, что сегодня сцена раскулачивания, — я первый раз смотрел, Борис Васильевич, — эта сцена раскулачивания несет в себе трагическую окраску. <...> [не нужна] на сегодняшней день такая трагическая нота...

Мне представляется Пелагея ... талантливым русским человеком, несмотря на ее заблуждения, несмотря на неточно определенный ею смысл жизни. С одной стороны, она шла в эту пекарню для того, чтобы было чем покормить борова, купить какой-то костюм, выхаживать мужа, а с другой стороны, она ходила от ручья к ручью, чтобы найти, где вода лучше, чтобы был более пышный хлеб. В этом смысле монолог, раскрывающий ее по-настоящему талантливый характер, по актерским приемам несколько обедненным ... делается. Я

<sup>1</sup> В сцене, о которой идет речь, героини пьют частушки. Например, такие:

Пейте, девушки, вино,  
Сорок градусов оно,  
Холостого ли женатого  
Любить-то все равно...

Я любила лейтенанта,  
А потом политрука,  
А потом все выше, выше.  
И дошла до пастуха...

<sup>2</sup> Песню «Я люблю тебя, жизнь...» пели гости, собравшиеся у Петра Ивановича. Выглядело это так:

«Вот уж окна зажглись,  
Я шагаю с работы уставши,  
Я люблю тебя, жизнь...  
Афонька. Потому что я снова поддамши».

<sup>3</sup> Туфли «на платформе» в середине 1970-х гг. воспринимались как «крик моды».

в нем ощущаю больше претензий [к жизни], больше злости... Мне кажется, что если бы ... любовь к своему делу больше засела у нее в душе, то и выразительные средства чисто актерские могли бы быть иными. <...>

...я разделяю позицию Владимира Иосифовича [Розова], ... и недалек тот день и час, когда мы сможем стать свидетелями интересного спектакля.

**Н. И. Кропотова.** Мне кажется, что театр за небольшое время, прошедшее между показом первым и вторым, провел очень серьезную работу, с очень большим вниманием отнесся к тем замечаниям, которые были ему высказаны. И мне кажется, многое уже сделано для выполнения этих замечаний. Наверное, с какой-то частью замечаний театр не согласился. Мне придется к этому вернуться и какие-то замечания обосновать, потому что мне представляется, что целый ряд моментов в спектакле все еще нуждается в уточнении.

Я вижу, что театр работал по линии того, чтобы не было демонстрации пьянства как пьянства. Наше замечание о том, что должен меняться образ деревни от Милентьевны до наших дней, тоже учитывалось, и в целом ряде моментов это сделано...

Мне кажется, театр попытался найти человеческие черты в облике Мани-большой и Мани-маленькой. Другое дело, что, на мой взгляд, это пока сделано недостаточно... <...>

Первая часть мне представляется совершенно завершенной, и, что чрезвычайно украсило ее по сравнению с предыдущим показом, — это гораздо большая мягкость в исполнении Жуковой по сравнению с тем, что мы видели раньше. Сейчас даже, на первый взгляд, незаметный жест, с которым Жукова обращается к своему мужу, показывает, что это замужество по любви, что ее не выдали, как в свое время Милентьевну, и при всем том, что эта женщина показана неулыбчивой и неуживчивой, это создает очень интересную атмосферу.

С очень точным рисунком играет Демидова, и то, что Федор Александрович [Абрамов] изменил несколько текст, ... это дает спектаклю более точную, более глубокую и, я бы сказала, изящную интонацию...

Замечание по первой части остается — не по тексту сцены коллективизации, а по ее сценической интерпретации. Я бы очень просила театр не использовать в этой сцене решетку. Это главное замечание, потому что, коль скоро один раз борона работает как решетка (две бороны, которые снимаются с боковых простенков), — далее это образ такой громадной ассоциативной силы, что отрешиться от него уже невозможно на всем протяжении спектакля. И коль не будет этого решения... мне кажется, ...и давящей атмосферы в спектакле тоже не будет.

Я бы просила переодеть исполнителей, работающих в сцене раскулачивания, — чтобы они были не в спецодежде, в черных рубашках. Ведь это не энкавэдэшники приезжали, а свои же, местные власти, которые внешне не отличаются от тех, кто был раскулачен. <...>

Эти два замечания по сцене интерпретации первой части, мне кажется, должны быть уточнены театром. Сложнее несколько обстоит со второй частью. ... занервничала Славина, и спектакль, который шел на прошлом прогоне очень патетично, очень искренне и очень мягко, пришел на последний прогон хуже по резкости и истерике. В частности, ее первая стычка с Анисьей после возвращения из гостей шла на крике. <...> ...опущено и снижено значение сцены похорон Павла, которая на предыдущем прогоне была патетической, поэтической и очень сильной сценой. И вслед за этим монолог Пелагеи о том, что она не ценила Павла при жизни, и ее жизнь прошла впустую, и Павла она не сберегла, — тоже в этом показе не имел того эмоционального накала и впечатляющей силы, как это было в первый раз.

Я думаю, что это может быть возвращено спектаклю, и спектакль не будет идти на неровной и несколько взнервленной ноте, на которой он шел на последнем показе.

Я вижу желание театра ... раскрыть облик этих двух старух — Мани-большой и Мани-маленькой. Хотелось бы посоветовать Докторовой<sup>1</sup> в сцене, когда она в застолье поет, не идти на комедийную реакцию, а просто хорошо петь песню. Смеяться над ними уже не хочется. [Но] ...преодолеть чувство неловкости оттого, что так идут пьяные старухи в пляс, не удастся. ...сцена танца Мани-большой после Альки все-таки производит очень тяжелое впечатление, все-таки создается ощущение, что мы смеемся над старостью. ...она выглядит очень жалкой, и мне казалось, что от этой сцены танца Альки надо непосредственно переходить к сцене болезни Павла, к первому удару Павла. Тогда и спектакль несколько облегчится, и станет, по-моему, более точным по звучанию. ...сейчас все-таки ... много показа ... этих старух, которые внутренне не развиваются и дают мрачноватый оттенок этой картине.

Мне кажется, что сейчас начало — показ этих Мань, когда Алька смотрит в окошко, — найдено режиссерски очень точно и очень интересно, когда не просто проходят две старые женщины, а замерли и высветляются полусилуэтом. <...>

Два замечания по тексту второй части, которые все-таки, к сожалению, остаются. Когда человек говорит: «Я как директор школы», то в контексте спектакля этот текст читается очень плохо. Лучше бы сказать: «Я как работник школы».

И второе замечание касается перечисления гостей у Петра Ивановича. Все-таки хотелось бы, чтоб они не перечислялись<sup>2</sup>. Федор Александрович объяс-

---

<sup>1</sup> Маргарита Докторова исполняла роль Мани-маленькой.

<sup>2</sup> Собираясь в гости к Петру Ивановичу, Пелагея говорила мужу: «Собирайся живо. Живо! Петр Иванович худых гостей не позовет. Не такой он человек, чтобы всякого вином поить. Перво-наперво будут головки: председатель сельсовета да председатель колхоза, потом будет председатель сельпо с бухгалтером, потом начальник лесопункта — сын Петра Ивановича — Сережа у него служит. Потом пойдет народ помельче...»



нял, что это есть реальное сегодняшнее бытие деревни, что это восприятие Пелагеи, но коль скоро этот текст произнесен, все присутствующие за столом воспринимаются как реальные власти. Если Пелагея ... скажет, что это нужные люди, ... а не будет текста о «головках» деревни, то целый ряд претензий, очень серьезных, которые возникают по сцене застолья, отпадет сам собой, потому что, как бы сценически ни интерпретировать эту картину, эти назывные предложения о том, кто там сидит, так и остаются в памяти у зрителя, и отказаться от этого ощущения и объяснить, что это восприятие Пелагеи, практически невозможно. <...>

Я очень высоко ценю этот спектакль, я верю в его будущность, в возможность его совершенствования, и мне кажется, что эта, на мой взгляд, небольшая по объему, но существенная совокупность замечаний должна быть театром выполнена до показа спектакля на зрителе.

**Б. В. Покаржевский.** Основные докладчики изложили позиции, все они как будто сходятся. Один дополнил другого.

Кто хотел бы дополнить? Или есть другая точка зрения?

Пожалуйста.

**М. А. Светлакова.** <...> Действительно, этот спектакль обещает быть очень интересным. У нас, когда мы разговаривали про этот спектакль в Министерстве, говорили, что это где-то по значительности линия самого театра — рядом с «Зорями тихими», рядом со спектаклями по-настоящему масштабного, крупного плана. Поэтому тем более, по ряду некоторых замечаний, которые еще остаются по спектаклю, ... театру нужно внимательнее к ним отнестись.

В первой части, в сцене раскулачивания был целый ряд замечаний... Нужно, может быть, поискать другое решение, чтобы не было игры с решетками. Понятно, что символ труда, основы труда — это борона — становится для Оники Ивановича вроде бы решеткой и, тем не менее, это слишком сильный образ, который едва ли выдерживает ту нагрузку, которая предложена по силе обобщения.

Я думаю, ... что и одеты эти люди должны быть соответственно. Мы предлагаем их одеть в стиле спектакля, как и остальных исполнителей этой первой части.

Я думаю, что во второй части необходимо обратить внимание на то, о чем говорила Нина Ивановна [Кропотова]: во многом сняты сцены пьянства... но какие-то детали можно и сегодня убрать. Скажем, эта бутылка, символ пьянства, которая стоит очень долго на сцене после ухода Мани-большой, после ее возвращения и в разговоре с Петром Ивановичем, который прикладывается к этой бутылке, — это все уже излишне...

Я думаю, что, если снять сцену пляски двух Мань, это тоже снимет оттенок неловкости, неудобства за этих в общем-то тоже тружениц, которые сейчас пьяные, нелепые, смешные, но за их плечами годы и годы труда, и как ни го-

ворите, но в тексте это есть: даже в первой части, когда на посиделках Жукова—Евгения говорит: «И косточки их сыновей давно сгнили, а они жить хотят», — невольно думаешь, что, может быть, у этой Мани-большой и сын где-то погиб, а если не у нее, то у многих из них. И какой-то элемент издевательства, на мой взгляд, здесь не нужен. <...>

Такая небольшая деталь, у нас говорилось об этом, — есть некоторый натурализм в хрипе умирающего Павла. Но это замечание — по ходу.

А в целом, мне кажется, что спектакль, который мы смотрели, будет очень интересным явлением и для этого театра и для нашей театральной Москвы вообще. И я думаю, что какие-то уточнения в этом спектакле ... пойдут на пользу.

**В. Н. Юрьев.** Товарищи высказали, в основном, мнения, которые были в Министерстве культуры, и я хотел бы высказать сегодня [некоторые суждения]: это сцена в первом акте, когда Прохор задает два вопроса в зрительный зал<sup>1</sup>. Мне показалось, что ... от этой длинной паузы, интонации задаваемого вопроса в какой-то степени где-то возникает сомнение: а почему не могли решить эти проблемы раньше? Мы отлично понимаем, что это созвучно с последними событиями, с постановлением Центрального Комитета партии<sup>2</sup>, но здесь, мне думается, требуется очень точное сценическое решение и исполнение этих двух задаваемых вопросов, которые обращены в зрительный зал. Это первое.

Я полностью разделяю те пожелания, которые высказывались по поводу того, чтобы поискать... в решении спектакля примет современной деревни. Вероятно, то, что показана Лида и какие-то еще отдельные реплики, ... этого мало. Все-таки есть ощущение сгустка всего тяжелого, что несла в себе в прошлом деревня...

А в целом спектакль получается очень интересным, и я хотел бы отметить, что сценическое решение спектакля очень приближено к авторскому замыслу... <...>

---

<sup>1</sup> Выпивоха Прохор обращался в зрительный зал с такими вопросами:

«Прохор (*в зал*). Вот ты, дорогой товарищ, живешь в одном городе с главным начальством жизни. Ответь ясно, почему в южных краях заново распаивают целину, а у нас, наоборот, взят курс на ольху и осину?»

Голос. Вероятно, невыгодно земледелие в глухих лесных районах.

Прохор. Так, так, теперича невыгодно? А в войну, дорогой товарищ? Выгодно было, я вас спрашиваю, в период Великой Отечественной? Одне бабы, понимаешь, с ребятишками все до последней пяди засевали...

Милентьевна. Поля лесуют, и души у людей лесуют.

Прохор. А это ты верно, верно, тёта засветила. Тогда еще один вопросина, дорогой товарищ. Скажи, что выгоднее возить с поля: березовые дрова или жито? Так сказать, по науке. (*После паузы.*) Ответ не ясен.

<sup>2</sup> 20 марта 1974 г. было принято постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию сельского хозяйства Нечерноземной зоны РСФСР».

**Ф. А. Абрамов.** Прежде всего — маленькое лирическое отступление. Я слушал выступления товарищей и все время ловил себя: собственно, зачем Любимов и зачем Абрамов? Прямо надо Управлению брать в свои руки постановку спектаклей, потому что если суммировать то, что было высказано здесь товарищами, то спектакль надо отменить почти по всем пунктам, он несостоятелен: там неверно, там неверно, там неверно — и т. д. Тут, слава богу, правильно было сказано, что автор и Любимов сейчас вместе работают. Это верно. Мы работаем действительно очень много вместе. Я жил здесь больше двух недель, работали мы с сознанием той высокой цели, которую мы ставили перед собой и которая, в общем, идет в русле тех решений партии, которые были в последнее время.

И все-таки осадок у меня огорчительный. Перед вами сидит, я бы сказал, режиссер номер один. Правда, он даже не имеет звания. Я ходил по всем театрам, везде режиссер — народный артист; у Любимова вообще нет звания. Но это всецело на вашей совести. Это вообще удивительно не только мне — это удивительно всем.

И вот у меня такое впечатление грустное от этого обсуждения: спектакль не тот, спектакль нуждается в доработке... Мое мнение совершенно другое: спектакль готов, спектакль надо ставить на публике, и спектакль поистине патриотический и партийный. Это спектакль открытого, прямого текста, без всяких намеков, без всяких кукишей из кармана — тех, которые порой иногда сам увидишь. Нет, это гражданский спектакль, если хотите, спектакль, который ... соответствует всему ходу жизни, который в последнее время подтвердился решениями партии.

Теперь — по существу. Первая часть — раскулачивание. Прежде всего, я должен сказать, что раскулачивание не есть кульминация в первой части. Это неверно, это неправильное чтение. Кульминация вещи — это уход Милентьевны, верной слову, это подтверждение той нравственной красоты, тех нравственных устоев, которых она придерживалась всю жизнь и которые она, как завет, дает всем нам, зрителям и ... участникам спектакля, и последняя забота у нее может быть перед смертью — ...о внучке, о новом человеке, о маленьком человеке, который должен нас всех заменить. Вот ведь где кульминация — кульминация верности слову, кульминация всегда идти за слово на смерть. Она ведь все это говорит — мы сделали этот текст.

Но, конечно, раскулачивание тоже есть, и мы его не обходим, это один из моментов ее биографии. Может быть, мы здесь открываем в раскулачивании что-нибудь новое с Юрием Петровичем, или я, как автор повестей, по которым написана пьеса? Ничего подобного! Коллективизация, классовая борьба, раскулачивание, ликвидация целого класса — это же все известно нам по литературе, и куда как в более решительных, резких и прямых формах, и все это изучается в средней школе как программный материал. Я имею в виду, прежде всего, «Поднятую целину». «Поднятая целина» вся заострена на раскула-

чивание, причем тирады отнюдь не всегда приемлемые, — насчет детишек: «Я бы их всех перестрелял — ставь пулемет»<sup>1</sup>.

Или, скажем, там раскулачивают красного партизана Тита Бородина — ссылают и даже не вспоминают. Это было в порядке вещей.

Возьмем «Бруски» Федора Панферова<sup>2</sup>. Целая книга посвящена показу кулацкого восстания, в которое втягивается целая деревня. Идет серьезная классовая борьба.

Ведь коллективизация и рассматривается как революция в деревне, как революция в нашем обществе.

Мы в своем спектакле берем коллективизацию в самом облегченном варианте, в плане перегибов, которые были допущены во время коллективизации. Об этих перегибах писал в свое время Сталин в специальной статье «Головокружение от успехов», об этих перегибах было специальное постановление Центрального Комитета принято в марте месяце, которое сыграло огромную роль<sup>3</sup> (Ф. А. Абрамов имеет в виду постановление ЦК ВКП(б) от 14 марта 1930 г. «О борьбе с искривлениями партлинии в колхозном движении»).

Я с севера. Мне было десять лет, когда началась коллективизация. Наши деревни были битком набиты так называемыми спецпереселенцами — кулаками. Дети, ребятишки умирали, как мухи. Потом их сослали в специальные лесные поселки, и там они почти все закончили свою жизнь...

Мы ни о чем об этом не говорим, мы только напоминаем один из важных фактов в биографии Милентьевны, с похвалой Милентьевне. Это апофеоз русской старухи, апофеоз русской женщины, которая снесла все тяготы, выпавшие на ее долю, и тяготы, выпавшие на переустройство нашего общества, и тяготы личного порядка: неудачное замужество, муж застрелился, затем война, затем смерть дочери. И, несмотря на это, мы показываем, как велик наш русский народ: все выдержал, выстоял. Ведь памятник — эта старуха! Ведь это даже не о деревенской старухе разговор. Неужели вы сами не чувствуете, — ведь у каждого из вас, даже городских людей, есть в родословной эта старуха!

Почему же мы не можем воздать ей должное? Почему же мы должны умалчивать? Почему мы должны наводить глянец на ее жизнь? Этого партия тре-

---

<sup>1</sup> Ф. А. Абрамов имеет в виду эпизод из «Поднятой целины» Шолохова, в котором происходит стычка между Размётновым, Давыдовым и Нагульниковым. Андрей Размётнов жалеет детей раскулаченных: «Я... с детишками не обучен воевать!..» — говорит он. За этим следует реакция Нагульнова. «Гад! — выдохнул звенящим шепотом, стиснув кулаки. — Как служишь революции? Жа-ле-е-ешь? Да я... тысячи станови зараз дедов, детишков, баб... Да скажи мне, что надо их в распыл... Для революции надо... Я их из пулемета... всех порежу! — вдруг дико закричал Нагульнов, и в огромных, расширенных зрачках его плеснулось бешенство, на углах губ вспикела пена».

<sup>2</sup> Федор Иванович Панферов (1896—1960) — писатель; состоял в руководстве РАПП, с 1931-го до конца жизни был главным редактором «рапповского» журнала «Октябрь». В романе «Бруски» (1928—1937) автор выступил в поддержку коллективизации.

<sup>3</sup> Ф. А. Абрамов имеет в виду постановление ЦК ВКП(б) от 14 марта 1930 г. «О борьбе с искривлениями партлинии в колхозном движении».

бует? Это в интересах дела? Нет! Скажем честно — не во весь голос, но честно. Я не хочу, и не хочет Любимов, чтобы об этом говорили на Западе, чтобы нас на каждой пресс-конференции допрашивали: «Почему вы скрываете?» Ничего не скрываем, нам нечего скрываться. Да, были недостатки, были перегибы, но была великая история, и вот она, овеществленная, прежде всего в этом начале, в этой старухе.

Да, образ тюрьмы — борона. Но ведь там сценическое решение, если вы заметили, и это очень хорошо, я хотел бы воздать должное нашему талантливому художнику [Д. Боровскому]: да, на время она превращается в решетку, но ведь ... люди исправляют это, ... и начинается снова жизнь, ... как это было в истории.

Что же вас пугает, что же вас коробит? Ничего решительно нет, ни на йоту мы не отступаем от правды жизни, ни на йоту мы не отступаем от решений партии по вопросам сельского хозяйства.

Все это выверено, все проверено, все взвешено. <...> Неужели мы будем наговаривать сами на свой народ или хотим представить его в недостойном виде? Только для этого создан спектакль?..

Я считаю, что с первой частью обстоит все абсолютно благополучно. В крайнем случае единственное, если вас это шокирует, — одежда. Ну, давайте заменим одежду в раскулачивании...

**Ю. П. Любимов.** Я думаю, что вы этим сделаете хуже. Это театральный прием. <...>

**Ф. А. Абрамов.** <...> Я не знаю, о чем тут можно говорить. Тут все выверено. Даже придираешься будешь, и то нельзя придраться.

Теперь — по «Пелагее». Товарищи, вы меня удивляете. Снова мотив, прежний мотив: дескать, мрачновато. «Пелагея» — это же очень светлый спектакль от начала до конца. Прежде всего, необыкновенный свет исходит от двух этих людей-тружеников: от Пелагеи и от Павла. О Павле я не говорю, но Пелагея — сложный образ, в нем сочетаются разноречивые черты. Неужели нельзя ей поклониться в ноги за то, как она работает. Мы здесь сидим, все разговариваем, а, в общем-то, за ее хлеб беремся, когда садимся за стол. Она героиней труда. О жизни...

**Б. В. Покаржевский.** Федор Александрович, но ведь никто не сказал, что Пелагея в чем-то ущербна в этом плане. Не о Пелагее идет речь. Никто не нападает на Пелагею.

**Ф. А. Абрамов.** И я ни на кого не нападаю. Поймите меня правильно. Я, может быть, несколько задиристо говорю, но ведь речь идет о больших, серьезных вопросах, которые мы, как мне кажется, поднимаем в этом спектакле.

О течении жизни. Все время мы подчеркиваем: как изменилась жизнь буквально во всем. Вот Лида, вот Павел. Вы говорите, что они плохо одеты. Павел в шляпе, Пелагея сама хорошо одета, Алька хорошо одета, Лида хорошо одета, старухи-пенсионерки хорошо одеты. Братцы мои, я сам каждый год в

деревне живу, это же моя среда. Как еще можно их одеть? Куда еще? Мы же об этом все время говорим.

Я хотел дать вначале справку — совершенно забыл. Почему я так говорю обо всем об этом подробно. Дело в том, что мы буквально все пожелания, замечания, которые были высказаны Управлением культуры и лично Борисом Васильевичем, выполнили, а многие даже и перевыполнили. Скажем, исключили председателя сельсовета, возложили все на фигуру проходимца, который нам примелькался в «Правде», в «Известиях» и в других газетах. И он терпит в конце спектакля полный крах и провал<sup>1</sup>. Так что я с этим не согласен.

У нас как раз из-за этого был спор с Юрием Петровичем. Юрий Петрович, то ли запуганный, или от незнания деревни, но позволяет себе своеволие, кстати, ненужное. Все-таки автор — я. Идя на какие-то запрещения, не знаю почему, снял песню «Мы за мир». Ничего в этом плохого нет, в городе эти песни давно не поют, а в деревне эти песни поют. Кого это компрометирует? Да, праздник, выпили, стучат и поют. В чем дело? Что — мы не пьем, что ли? Пьем!

Или сноп жита...

**М. А. Светлакова.** Федор Александрович, побойтесь бога! При чем тут Юрий Петрович? Вы сами сняли [сцену с этой песней].

**Ф. А. Абрамов.** А сейчас плохо работает. Плывет вся Анисья.

Послевоенная жизнь деревни. Вы что думаете, там рай? На протяжении сорока лет после войны подъем сельского хозяйства все время стоит как общенародная задача. Это же партия на это обращает наше внимание. Значит, с деревней у нас не все благополучно. На протяжении многих лет мы ввозим муку из-за границы, тратим дорогую валюту на хлеб. Вероятно, мы могли бы при таких хлебных массивах обходиться без этого.

Возьмите последнее постановление партии о подъеме экономики нечерноземной полосы. Там говорится о мелиорации, о мелиорации целых миллионов гектаров. Программа рассчитана до 1990 года, на шестнадцать лет, и какие средства отпущены! А что за этим скрывается? А за этим скрывается, что дела в нечерноземной зоне, в 29 областях, которые составляют хребет нашей русской государственности, обстоят далеко не важно.

Что значит мелиорировать десятки миллионов гектаров леса? Это значит, что они заболочены. Когда-то были пашни, а сейчас в заболоченном состоянии, поросли лесом.

Это имело какой-то отпечаток на жизни людей? Имело. Ничего мы не омрачили, ничем жизнь деревни не пригасили.

...Пройдусь по отдельным замечаниям.

Сцена двух застолий — гнетущее впечатление... Да полноте, это только улыбку вызывает и смех. Праздник. Очень хорошо поставлено, и ничего страш-

---

<sup>1</sup> Речь идет о «ловкаче» Петре Ивановиче, от которого в финале спектакля отвернулись все герои. Типажи такого рода были объектом критики советской прессы.

ного нет. Господь с вами — какое гнетущее впечатление? Собрались мужики, подвыпили, и, слава богу, — пусть поорут, завтра лучше работать будут. Действительно ли, что каждый праздник кончается поножовщиной, кутузками? Тут ничего этого нет. Что вас пугает? Вы что — жизни реальной не видели, что ли? Это обычное состояние, и ничего здесь нет.

Хочу решительно вступить за старух, за своих Мань. Смягчены они здесь Юрием Петровичем, и это мой упрек режиссеру. Мани у меня написаны более колоритно и более весома. Никакой идеализации. Это старухи-бобылки. Труженицы. Здесь их никто не оскорбляет, они идут как комические фигуры, хотя, в общем, не очень безопасные. Маня-большая — это прощельга порядочная, это пиявка, которая использует все дразги и все конфликты в деревне, влезает в любую щель и этим пользуется. И таких людей очень много и в городе и в деревне. <...> Что же вас коробит? <...>

А что касается Мани-маленькой — это высокая старуха. Дай бог каждому иметь такую старуху. Она ведь правдоискательница. Она уличает и Пелагею, и Петра, говорит: «Ты врешь». Пойдите в каждую деревню — вы найдете абсолютно таких старух, причем не одну-две, а в большом множестве.

У Пелагеи трагедийная нотка в сцене хлеба и в сцене с Петром Ивановичем. Конечно, у Пелагеи трагедия. Пелагея — это трагическая фигура. А как же? Этот человек — труженица, каких свет не видел, но где-то она проглядела время, проглядела себя. Она перепугалась нужды, когда у нее отец с голоду умер, и братья, и первенец зачах с голоду, потому что груди пересохли. А это так и было. Вот она и перепугалась и стала хапать отрезы и прочее. А жизнь-то ведь шла, жизнь ушла далеко вперед, все наелись, и отрезы никому не нужны. Поезжай в деревню — ломятся магазины от мануфактуры, а деревня ходит не хуже, чем мы с вами. Тоже разбираемся. Но она проглядела время, она, этот человек страстный, как накинулась на эти отрезы, так и продолжала, и выпала из телеги, она отстала от своего времени. Она, в общем-то, очень талантливая по-своему натура, яркая натура, — она проглядела время, и она несет ответственность сама. Тут не общество виновато, и она не костит общество, а костит себя.

Почему же? Разве мало сейчас встречается людей, которые проглядели себя, продали талант, не оправдали надежд, которые на них возлагали? Почему же мы должны играть в жизнь, а не показывать ее? Мы ставим вопрос серьезно, и Пелагея достигает трагичного накала, — только так, и никак иначе.

Петр Иванович терпит крах по всем линиям — это по эстетике по самой правоверной. Отрицательный герой потерпел крах по всем линиям. Во-первых, к концу в его услугах никто не нуждается, и в конце отвернулись дети, и Пелагея его выгоняет. Пелагея ему и говорит: «Ты, гад, всю жизнь сосал — и хватит». Вся пьеса заключается в том, что у труженицы Пелагеи, которая, в общем, не безгрешная баба, наступает прозрение великое, она другими глазами на все смотрит, и слава богу, что смотрит, — очень хорошо.

Народ бедно одет... Не знаю.

**Б. В. Покаржевский.** Федор Александрович, здесь дело не в том, бедно или богато, а дело в том, что, может быть, подумать о том, чтобы его показать в развитии: заставка вначале и заставка в конце, где идет финал, в общем, кроме девочек, все остальные так же одеты, как и в начале.

Вот это главное.

**Ф. А. Абрамов.** Я в связи с этим хотел сказать вот что. Это спектакль не о деревне. Это заблуждение. Здесь деревня привлечена только постольку, поскольку требуются какие-то вещи, реалии для раскрытия трех характеров: Милентьевны, Пелагеи, Альки.

**Б. В. Покаржевский.** Но деревня здесь де-факто и де-юре. Вы сами себя опровергаете, Федор Александрович.

**Ф. А. Абрамов.** Ведь спектакль очень простой, мысль спектакля простая: вот три поколения, вот прошли перед нами люди, два старых человека из которых умирают: Милентьевна и Пелагея. И вот Алька. Как ей отнестись к опыту своих родителей? Перечеркнуть? Долой предков! — как кричит сейчас молодежь.

Мы полагаем с Любимовым, что из опыта наших родителей, из опыта наших отцов и матерей нужно взять все ценное, на чем стояла и стоит вся земля, — нравственные, духовные ценности. Алька-то как раз, мне кажется, — самая главная любимовская удача, по-моему, режиссерское, чисто живописное решение. <...> Если бы Алька не была так решена, как сейчас, то можно было бы считать: да, к спектаклю можно предъявлять кучу, тысячу претензий, но сейчас ведь выход на Альку. Вот две старухи прожили жизнь, а ты, Алька, как собираешься жить? И она задумывается. Ее тянут и потребительские, праздные настроения, и не случайно этот «Джонни» лупит<sup>1</sup>, и вдруг она натывает на другую мелодию, мелодию жизни своих отцов и матерей. <...> Не случайно она все время допрашивает: что говорила ее мать? Она повзрослела, она не такая шальная, как была, она мучительно ставит вопрос: «Как жить? Чем жить? Какими ценностями?» И не случайно девка, шальная девка, сексапильная девка вдруг задумывается: «Тетка, почто меня никто не любит?» Это надо оценить: ребята на нее кидаются, а она задает этот вопрос.

Мне это как раз нравится — режиссерское решение нравится, то, что Алька на протяжении всего спектакля мучительно думает и ищет себя, ищет те духовные ценности, на которые нужно опереться в жизни... <...>

Анархия в оформлении. Я согласен. Конечно, тут много бытовых предметов, но надо учитывать и особую эстетику театра<sup>2</sup>. Это театр, который всегда

---

<sup>1</sup> Модная песенка.

<sup>2</sup> Д. Л. Боровский так объяснял свою художественную задачу: «У Абрамова горожанин приезжает в глухую деревню и на все смотрит со своей городской точки зрения. Описывает “живую” домашнюю утварь, будто экспонаты в музее. Собственно, так и зритель в городском театре смотрит на тот же быт, ту же утварь. Но каким образом все это передать сценически?» (Боровский Д. Убегающее пространство. М., 2006. С. 293).



опирается на какую-то метафору. И образ земли, который мы так долго искали — все искали, и художник, который ездил на север<sup>1</sup>, и Юрий Петрович искал, и я думал, — как же не оценить это? На бороне, как на лафете, как воина, уносят Павла-труженика.

Если отбросить все эти детали и еще какие-то находки, то о чем же говорить? Тогда — ничего нету...

И мне кажется, что образ земли — это самое главное. А мне это очень важно, потому что я терпеть не могу псевдодеревни на сцене. И вообще я слишком свято отношусь ко всему, что связано с деревней, хотя бы потому, что я до 60-го года тащил всех своих племянников и племянниц, детей убитых братьев на войне, и за старшего брата платил налоги в самое тяжелое время, когда одно мясо стоило 40 рублей за килограмм, а в городе оно стоило 15 рублей, а колхозники платили 40 рублей, для того чтобы заплатить налог. Я сам высылал деньги. Я работал заведующим кафедрой в Ленинградском институте литературы и все свои деньги тратил на эти налоги.

Это к сведению — о деревне. Могут ли к деревне относиться как-то иначе?..

Игра артистов. Тут уж позвольте режиссеру!.. Я бы отвел многие упреки сегодня. Это чисто режиссерское решение. У вас зрение несколько иное, у Любимова — другое. Пишу книжки я, ставит спектакль режиссер. Позвольте нам тоже кое-что думать и решать. И я насчет игры артистов удовлетворен. Зинаида-Пелагея — это прекрасно. Она играет порой на грани гениальности. Это надо оценить. <...>

Во-первых, извините меня за то, что я слишком долго говорил, — болтун я страшный. Второе — хочу просить, чтобы дали нам играть спектакль 9-го, завтра. И в-третьих, я считаю, что спектакль совершенно готовый.

**Ю. П. Любимов.** Мы в пятницу принимали, в субботу репетировали спектакль.

Что мы делали на репетиции? Частично делали то, о чем сегодня говорили.

Предположим, мы проверяли Мань — пляску: я ни в коем случае выкидывать ее не буду, никто не издевается. Мы проверяли на репетиции, народу было немного, но они не были отягощены тем, что им надо решать... И поверьте, что вы зря боитесь. Наоборот, эти комедийные сцены снимают трагичность, а здесь трагедия народная. <...>

Мы решили этот спектакль через образную эстетику. Что бы мы там дома стали строить, коней выпускать? ...мы так погрязли в быту, что костей не соберешь, — так это будет нудно и тягостно. <...>

Может быть, не надо в конце пляски падать? Я наблюдал: Докторову протанцевала, и ей аплодировали именно за то, что она несурзальная. И в этом не было издевательства.

---

<sup>1</sup> Готовясь к оформлению спектакля «Деревянные кони», Давид Боровский специально ездил в северные области России.

**Ф. А. Абрамов.** Поезжайте в любую деревню: каждый вечер — в пляску обязательно вваливается старуха и пляшет русского.

**Ю. П. Любимов.** <...> У нас была тяжелая, сложная работа. У всех — свое понимание искусства — вы можете высказываться, и вы сами говорите, что мы массу вещей сделали, но нельзя меня учить, как в детском саду послушного мальчика: «Здесь акцентируйте так, а здесь этак». Ваше право другое — можете нас заменять.

**Б. В. Покаржевский.** Не надо так, Юрий Петрович. Здесь дружеское обсуждение.

**Ю. П. Любимов.** У художника есть право делать так, как он считает нужным. Я не за анархию какую-нибудь, мы послушно делаем и послушно сдаем. Я же не в укор говорю, но есть какой-то предел и есть мое понимание спектакля. Если мы его начнем мытарить, он будет все время становиться хуже. Слава богу, что с вами пришло народу много, но если бы было человек пять — просто молчаливый зал в спектакле, где есть ряд комедийных моментов. Спектакль рождается на зрителе, ... зритель вносит неожиданные вещи. ... рядки смеховые нужны.

Славина хорошо говорила, — и смотрите, какая была реакция: когда она говорила о пилораме, ржали все.

И она прозревает перед смертью и говорит: «Зачем мне твоя дурацкая компания? И Антоху назовешь Антоном Павловичем». И когда она вырядилась и стоит, как на портрете, — смех. В ней есть эта жилка упрямой бабы, почему ее и называют сложной. Но ее последняя нота, уход из жизни — это прозрение.

Зачем мы сделали такой финал? Человек умирает, а мы все высветлили. Мы хотели показать, что это по закону трагедии — очищение. И она, как актриса, говорит: «Вот и отжила». Театр явно подчеркнул, что это труженица.

И монолог. Простите, я с вами согласиться не могу. Славина очень трудный человек, она очень нервна, ее может занести, но она, простите за старомодность, богом отмечена. Это талант редкий. Я с нею борюсь. Но как она дала последний монолог!.. Она очень нервничала на просмотре.

**Б. В. Покаржевский.** Она немножко перекричала.

**Ю. П. Любимов.** Но у нее минуты просто озарения. Как она вспоминает, вся умытая слезами, о муже. Ведь это вся биография, это прозрение человеческой души. И как с Павлом жили — тут нет пессимизма, тут есть суровые обстоятельства жизни.

Возвращаемся к замечаниям. Федор Александрович говорил, что можно спеть один раз «Мы за мир», а потом «Летят перелетные птицы».

В пляске можно не падать Мане-маленькой, она и так несуразно это делает.

Вас шокирует, что бутылка стоит. <...>Блюдо стоит — его можно унести. В театре это целая проблема — принести и унести.

...вы говорите, что нет современной деревни, — тут же нет натурального какого-нибудь вещественного подхода. Тут есть в другом — в отраженном свете. Мы с вами в плакат пойдём, если покажем наше благосостояние. Но это сильнее идет через Пелагею, когда она говорит: «Как же жизнь ушла вперед». Это гораздо лучше, чем если мы выпустим трех хорошеньких, молоденьких актрис. И даже этот проходимец Петр Иванович недоволен, считает, что его времена отошли. Он, может быть, более озлобленный, потому что он выбит из седла. Это, мне кажется, сильнее, чем одевать их. Там все хорошо одеты, и Анисья, и Алька хорошо одеты, но как только вы начнете их наряжать, у вас не будет обобщающего образа, и мы пойдём по натуралистическому пути...

Мы проверяли на самых разных людях<sup>1</sup>. Одно дело критики — Михайлов, Овчаренко, Залыгин, Нилин или Туровская — они объединяются на этом спектакле, значит, мы нашли что-то, что трогает людей, разно думающих... <...> Тот же Озеров говорит: «Надо ставить вопрос, чтоб ходила молодежь».

**Ф. А. Абрамов.** Это говорит секретарь Союза писателей СССР, главный редактор «Вопросов литературы», человек, который не бросается словами, — у меня статью в последнем номере подрезал...

**Б. В. Покаржевский.** Я сейчас улавливаю некоторые нотки у Славиной: она у Вас кое-что схватила...

**Ю. П. Любимов.** Я все время им велел, чтоб они его [Ф. А. Абрамова] слушали!

**Б. В. Покаржевский.** Интонации, речи, обороты...

**Ю. П. Любимов.** Это же живой представитель.

...Значит, бутылку снимем. Усилим финал Петра Ивановича. Танец сделаем другой.

Сделаем, чтоб не выглядели рабочие [сцены] черными<sup>2</sup>. Оденем как рабочих. Это прямой театральный прием. <...>

**Б. В. Покаржевский.** ...вы посмотрите, Федор Александрович, ведь раскулачиванием занимались эти же крестьяне, а сейчас эта ассоциация нам не нужна. Если они будут одеты так же, как другие, то вопросов не будет.

**Ф. А. Абрамов.** Мне нравится, что они сами же все восстанавливают.

**Ю. П. Любимов.** Мы делали так, что приходил милиционер, — получается хуже. Получается странная эклектика: спектакль сделан через условный ход, метафоричным приемом, а тут — реалии нашего времени. В один спектакль сведено чуть не семьдесят лет.

**Н. И. Кропотова.** У вас все время реалии и символы.

**Ю. П. Любимов.** <...> ...небольшие зазоры, огрехи мы выверяли в субботу. Даже нашли одну байку про борону: Бежит лиса, дождь идет. Лиса — раз под борону. Ей говорят:

<sup>1</sup> Речь идет об одном из прогонов, на который были приглашены названные далее литераторы.

<sup>2</sup> Одетые в черное рабочие сцены в эпизоде раскулачивания вызвали у чиновников ассоциации с энкавэдэшниками.

— Ты что, дура? Под бороной не скроешься.

— А все не каждая капля упадет...

Это место, чтоб заострить бороны.

Вот что по замечаниям я записал: снять последнюю выпивку, Петра Ивановича сделать более энергичным в конце, снять падение Мани-большой — Докторова это очень хорошо делает.

**Б. В. Покаржевский.** Значит, учли и нашли свой ход, не разрушая. Это хорошо.

**В. И. Розов.** Очень хорошо решена сцена, когда вешается дочка Милентьевны.

**Ю. П. Любимов.** Процесс очень затянулся. Выпуск идет уже месяц, и актеры уже начинают тосковать.

**Ф. А. Абрамов.** Психовать.

**Ю. П. Любимов.** <...> Им нужно сказать: «Завтра вечером вы сыграете». А если мы опять скажем: «Поработайте, а мы еще посмотрим», — я не знаю, как это будет.

**Ф. А. Абрамов.** И я прошу разрешения первую песню пропеть «За мир». Это разнообразит.

<...>

**Б. В. Покаржевский.** Есть еще у кого-нибудь замечания, пожелания?..

Нет.

Позвольте мне сказать несколько слов.

Я первый раз посмотрел прогон и должен вам чистосердечно признаться: я человек эмоциональный и воспринимаю то, что вижу, и на меня отдельные сцены произвели огромное впечатление своей художественностью, своей обобщенностью. <...>

...если говорить по первой части, мне особенно понравилась Демидова. Действительно, театр в образе Василисы Милентьевны сумел воспеть эту труженицу, русскую женщину. Пожалуй, Некрасов о таких женщинах писал и вот — Федор Абрамов.

Мне очень понравилась в этой части Жукова — Евгения. По-моему, она очень точная, она несет и аромат деревни и воздух этой деревни.

Мне нравятся эти посиделки — они живые, запоминающиеся. <...> Я недавно посмотрел один спектакль (не буду его называть), сперва он на меня произвел хорошее впечатление, потом, когда стал анализировать, почему он произвел такое впечатление (пьеса-то слабая!), оказывается, из-за одного актера, который изумительно сыграл.

Здесь же много ярких, запоминающихся, убедительных, талантливых актерских работ.

Во второй части мне очень нравится Славина. Когда к ним в дом приходит Анисья приглашать их на день ангела, и разговор с Анисьей — он дорогого

стоит, он цельный, образный, яркий. Мне эта сцена особенно понравилась. Это изумительная сцена. Перед глазами — огромный образ. «Ну и пускай», — и легла, и — сразу сборы к Петру Ивановичу<sup>1</sup>.

Да, я с вами согласен, что это явление, явление в актерском мире.

Мне кажется, что здесь можно назвать и Альку — она на месте, у Анисьи все намечено, и хорошо она несет характер, и Петр Иванович намечен, и Мани, большая и маленькая; здесь, может быть, где-то потеряно чувство меры, особенно в Мане-большой есть какой-то перебор. Я даже не могу разобраться, в чем, может быть, есть что-то лишнее, что-то мне мешало в восприятии. <...>

Можно было бы, повторяю, много говорить. Наверное, если критики по-серьезному отнесутся (а я надеюсь на это), то многое напишут и об актерах, и о достижениях, о режиссерском решении... В целом получается интересный спектакль. <...>

Вместе с тем я бы очень просил Юрия Петровича (нам нельзя навязывать художнику!) посмотреть сцену раскулачивания. Вы правильно сказали, Федор Александрович, коллективизация — это острая классовая борьба. Здесь эта борьба как таковая не изображается, здесь только кульминация показана, рассказ и кульминация. Это как штрихи в судьбе Милентьевны. Если бы эта сцена была развернута со всеми «за» и «против», наверное, можно было бы более точно расставить акценты. <...> Что касается этой бороны, которая затем становится решеткой, — хотите или не хотите, я после этого на бороны смотрю не как на бороны, а как на решетки. Удивительная вещь искусство! Оно способно так обобщать явление, что никуда не денешься. Один раз лучше показать, чем двадцать раз сказать. <...> Поэтому просьба обратить внимание на эту часть. Никто, конечно, не протестует, чтоб были ярко показаны классовая борьба, вопросы коллективизации, но, видимо, не это основная часть в этой «Василисе Милентьевне». <...> ...здесь представители и Министерства культуры СССР, и Министерства культуры РСФСР, и Главного управления, — все сошлись, не сговариваясь, на этом замечании.

Сцены во втором акте, конечно, прекрасны, я бы мог много сказать доброго, хорошего: и то, что Павла поднимают на бороне, и то, что хлеб вы поставили на борону. Это очень хорошо. И, кстати говоря, когда застолье у Анисьи, и на эти решетки накинута тряпка, это как-то здорово оживляет, делает решетку окном, а когда тряпки снимаются, то ощущение решетки не воспринимается именно в этой сцене. Вся эта сцена воспринимается в идейном отношении так, как нужно.

Подумайте, чтоб борона не становилась тюрьмой. И насчет сцены раскулачивания.

---

<sup>1</sup> Б. В. Покаржевский вспоминает эпизод, в котором Пелагея отказывается пойти на именины к родственнице Анисье, однако сразу же после ее ухода получает приглашение от Петра Ивановича и, забыв о болезни мужа и собственной усталости, устремляется к «сильному мира сего».

Сцена двух застолий. <...> Что мне лично как зрителю бросилось в глаза в этих двух сценах? Конечно, театр этого не хотел, но всем ходом эта сцена получилась... Как бы мне точнее выразить... Мне бросилось в глаза, что эти гориллы гуляют. Ощущение чего-то животного. Или потому, что все стучат... Чего-то человеческого в этих сценах не хватает. Мне как-то жаль этих персонажей. <...>

Я думаю, что ... у Славиной монолог о хлебе ... больше будет звучать гимном труду. ...думаю, что прогон на прогон не похож, но очень важно, чтобы именно этот кусок прозвучал так, как мне рассказывали, например, на прошлом прогоне.

Есть отдельные частные замечания. О них товарищи сказали. Я думаю, что театр пройдет по стенограмме, посмотрит, с чем-то согласится, с чем-то не согласится, но основные замечания были высказаны по ощущению точно. Что-то театр уже почувствовал сам, от чего-то отказался. Работа над спектаклем продолжается.

Поэтому я думаю, что мы сейчас никакой точки ставить не будем. Можно отметить, что театр ведет работу в нужном направлении, что получается очень интересный, яркий спектакль. Когда его будем показывать, это мы, наверное, решим, когда мы получим тот документ, который дает нам право на показ. На следующем прогоне, если нужен будет зритель, мы, наверное, сумеем решить эту проблему, но очень большая просьба отнестись к основным замечаниям с пониманием тех задач, которые перед нами вместе с вами стоят. Я не хочу, повторяю, влезать в кухню режиссерского решения спектакля, да и товарищи высказывались только из добрых побуждений, потому что видят, что рождается интересное явление в театральном искусстве и важно его довести до точного идейно-художественного звучания. <...> Посмотрите, Юрий Петрович, потому что здесь сидят не враги, а друзья театра, и мы вместе с вами несем ответственность и хотим, чтобы в нашем театре был праздник, хотим быть участниками этого праздника.

Поблагодарим театр, пожелаем ему успеха, если нет других пожеланий.

**Ф. А. Абрамов.** У меня есть пожелание, которое я хочу повторить: играть 9-го числа.

**Б. В. Покаржевский.** Федор Абрамович, я ведь говорил о том, что надо все-таки посмотреть Юрию Петровичу, что из сказанного сегодня будет принято. Видимо, какие-то акценты надо уточнять. О них сегодня говорили. И потом мы дадим прогон, чтобы проверить на зрителе.

**Ю. П. Любимов.** Давайте завтра будем работать. Мне кажется, спектакль — в завершенной форме.

**Б. В. Покаржевский.** Спектакль завершен, но есть моменты, которые нуждаются в уточнении.

**Ю. П. Любимов.** Это акцентировка.

**Б. В. Покаржевский.** Это очень важная акцентировка.

**Ю. П. Любимов.** Мне нужна одна репетиция. <...> Если мы будем так идти, то это будет размагничивать.

**Н. Л. Дупак.** Я думаю, что в этом плане мы с вами встретимся и решим, когда спектакль назначить в репертуар.

**Ф. А. Абрамов.** Борис Васильевич, дайте мне завтра посмотреть прогон!..

**Н. Л. Дупак.** Я скажу одно слово от имени театра.

Очень приятно, что в такой атмосфере проходили и первое и это обсуждения.

Спасибо всем, кто говорил.

### Стенограмма обсуждения спектакля «Деревянные кони»

12 апреля 1974 года

Председательствует Б. В. Покаржевский

**Б. В. Покаржевский.** У меня есть предложение — обменяться мнениями по увиденному.

**В. И. Розов.** Прежде всего — по первой части. Те замечания, которые мы сделали по первой части, сейчас выполнены, и у меня лично замечаний по первой части нет.

Я считаю и хочу сказать, что Славина стала сегодня еще лучше играть по сравнению с прошлым разом.

Есть у меня такое пожелание, — Юрий Петрович, это не замечание, это пожелание.

Сегодня в сцене раскулачивания ясно, что выходят рабочие, делают перестановку, — по-моему, кто-то из этих ребят-рабочих толкает Милендьевну на пол. Может быть, не нужно это делать — она сама упала.

А так — по первой части у меня замечаний нет.

Что касается второй части, то, к сожалению, те замечания, которые я высказал на прошлом обсуждении, в общем-то, в основном остались. Это сцена застолья. Мне показалось, что тут ничего не изменено. Водки стало немножко меньше, — это когда Петр Иванович приходит. <...>

Вот таково мое мнение...

**Н. И. Кропотова.** Мне кажется, что театр провел очень большую работу и по первой и по второй части, и в частности, ценность этой работы в том, что театр пытался не просто формально выполнить замечания, которые были даны на обсуждении, а найти образный эквивалент несколько измененным решением. И все те заботы о том, чтобы вошел образ деревянных коней, о том, что конь — это орудие труда, что конь — это первая игрушка ребенка, что борона становится и словесным, не только зрительским образом спектакля, — все эти вещи очень серьезно укрепляют и поэтическую сторону первой час-

ти, не говоря о том, что по чистоте и прозрачности исполнения и точности решения мне вся первая часть представляется абсолютно законченной.

Мне хочется сказать, что новое решение, предложенное в сцене коллективизации, не ослабило ее воздействия и не ухудшило движения спектакля, а сделало иной поворот. Сейчас эта сцена представляет собой не объективированный рассказ о мелиорации, а сцену воспоминаний Милентьевны, и в этом смысле ее значение в спектакле не уменьшается, а решение становится более точным... более поэтическим и по-своему чрезвычайно сильным. <...>

Я уверена, что в этом виде первая часть просто как вылитая песня, ...производит громадное впечатление, несмотря на то что актеры в трудных условиях играют — на пустом зале...

Вторая часть чрезвычайно сложна... Мы не можем добиться, естественно, чтобы все это звучало оптимистически, потому что это история... жизни человека талантливого, но живущего неверно и свой громадный талант употребившего не так, как она могла бы в других условиях его употребить, или ежели у нее была иная мера нравственной ответственности перед собою и перед людьми. Поэтому все моменты более светлого звучания во второй части чрезвычайно необходимы, иначе воспринимается эта вторая часть чрезвычайно трудно. И не случайно на двух предыдущих обсуждениях мы искали возможность подсказать театру найти светотень в характерах, в движении спектакля. Мне кажется, что в этом направлении очень многое уже сделано.

...у меня по-прежнему остается ощущение, что песню «Мы за мир» не надо петь: оставьте второе решение — песню «Летят перелетные птицы»<sup>1</sup>.

...решение этих двух сцен звучит как обоснование пьянства. Что действия происходят в общий праздник, объяснено только тем, что люди к этому празднику закупают водку. И тогда выстраивается линия, что в праздник надо пить. Поэтому сокращение этой сцены будет, видимо, способствовать более точному звучанию спектакля.

По-прежнему остается в силе просьба, чтобы директор школы был назван работником школы, а не директором школы.

И у меня остается замечание по поводу сборов Пелагеи в гости к Петру Ивановичу. ... мне кажется, здесь все-таки должна быть купюра текста: пожалуйста, говорите «головки», ...но когда перечисляются головки по именам, это невольно ассоциируется с теми, кто присутствует в застолье.

Гораздо более мягок стал танец двух Мань. Если Юрий Петрович сочтет возможным сделать его еще более комедийно-привлекательным, это, пожалуй, высветлило бы спектакль.

В целом я считаю, что те замечания, которые сегодня даются по этому прогону, вполне в силах выполнить театр, и, ежели он с ними согласится, никаких препятствий к показу спектакля я не вижу.

---

<sup>1</sup> Н. И. Кропотова имеет в виду, что патетическая советская песня «Мы за мир» не должна быть увязана с темой пьянства. Заменить ее она предлагает лирической песней «Летят перелетные птицы».



Естественно, нам нужно разрешение лита...

**В. Н. Юрьев.** Работа очень большая, ...очень значительная, интересная. Об этом уже говорили на предыдущих обсуждениях — и о режиссерских интересных удачах, об актерах. Очень много интересных работ. В принципе у нас, я думаю, нет никаких принципиальных оснований для того, чтобы откладывать: спектакль надо принимать, и авторы спектакля, в частности, Юрий Петрович еще будет искать звучания отдельных сцен на зрителе. Я смотрел второй раз и ощущал, как актерам сложно приходится играть на пустом зале.

Но я бы хотел поддержать Нину Ивановну — у нас здесь просьба к автору Федору Александровичу по поводу текста о руководителях села, председателя сельсовета и всех «головок», — здесь хотелось бы провести какую-то корректуру.

А в целом хочется поздравить коллектив театра с удачей и пожелать успеха.

**И. Л. Хамаза<sup>1</sup>.** Мне кажется, что спектакль, безусловно, очень интересный, работа коллективом проделана огромная, и первая часть спектакля мне представляется просто большим, законченным и сделанным произведением, удивительно поэтическим, сохраняющим колорит.

По первой части никаких замечаний нет. Очевидно, театр уже сделал многое.

Что касается второй части, ... хотелось бы выполнить то, о чем говорила Нина Ивановна. Сцена застолья. Мне показалось, что она слишком длинна. Вторая часть именно в этой сцене выиграла бы, если бы театр здесь пошел на какие-то сокращения. <...>

Мне кажется, что очень любопытно решен финал спектакля, и мне представляется, что при очень небольшой доработке спектакль получился бы интересней.

**М. С. Шкодин.** <...> Что касается второй части, то я разделяю позицию товарищей...

...если проводить работу со второй частью, то спектакль может получиться интересным.

**Б. В. Покаржевский.** Есть другие соображения? Согласны все? Юрий Петрович, мне или Вам высказать свои соображения?

**Ю. П. Любимов.** Как Вам угодно, Борис Васильевич.

**Б. В. Покаржевский.** Нельзя не согласиться и с оценкой и с замечаниями, которые сейчас были высказаны. Я, может быть, несколько повторюсь...

Еще раз хочется сказать, что первая часть и работы, например, Демидовой, Жуковой заслуживают всяческой похвалы, и это, мне кажется, крупное явление в создании ярких образов женщин русской деревни. Крупное явление!..

И все те изменения, которые были проведены после прошедшей репетиции, пошли на пользу, и, я бы сказал даже, на большую пользу, потому что эти изменения перевели эту часть, в частности сцену коллективизации, на мой

---

<sup>1</sup> Инна Леонидовна Хамаза — заместитель начальника Управления театров Министерства культуры СССР.

взгляд, в ключ всего спектакля, первой части; именно она в ключе всего спектакля. Тогда она выбивалась и давала неточное звучание. Сейчас это законченное произведение, которое заслуживает, по-моему, всяческой поддержки. И, наверное, я выражу сердечную признательность театру за внимательное отношение к этому обсуждению, которое было, и к тем нашим добрым пожеланиям, и мы получили, по-моему, очень интересное решение первой части.

Во второй части я вижу несколько больше, чем некоторые заметили, проведенной работы. Это и в сцене у клуба (танцы), ...и в сцене, когда Петр Иванович появляется у Пелагеи, — здесь значительное изменение. Нельзя не сказать о том, что и Пелагея у Славиной — замечательное явление, Бортник — интереснейшая работа. Можно перечислить и другие работы — интересные образы, характеры русские.

Но я бы хотел присоединиться все-таки к тем товарищам, которые остановились на замечаниях по поводу застолья.

Знаете ли, эти сцены с перебивками немножко дают не тот оттенок, не ту краску для спектакля, ...человеческое переходит в чуть-чуть звериное. Эти крики — ну, застолье, радость, веселые люди... Мне бы очень хотелось попросить Юрия Петровича: посмотрите эту сцену. Хорошо, если вы ее сделаете жизнерадостной: люди веселятся, но не звероподобные люди, лезут руками в рот, — это эстетически немножко неприятно. <...> Поверьте, что мы от добра говорим об этом, хочется, чтобы весь спектакль получил новое звучание.

Я даже не за то, Юрий Петрович, чтобы сокращать это застолье, но сделать его человеческим; сейчас оно немножко звероподобное.

Я согласен с Ниной Ивановной, что нужны светлые моменты, нужно вернуться к той песне, — это было лучше, чем то, что сейчас исполняется.

В отношении купюры я бы тоже поддержал Нину Ивановну. Я думаю, что это пошло бы на пользу в целом спектаклю.

А в целом, если бы Вы, Юрий Петрович, нашли что-то, — нельзя навязывать что-то художнику, но если бы вы нашли еще яркие краски для второй части, чтоб ее высветлить, дать немножко поэзии деревни, — вот тогда бы у нас поднялась бы вторая часть до уровня, я бы сказал, первой части. Сейчас еще очень много мрачного. <...>

Вот, пожалуй, только эти соображения я бы высказал — от доброго восприятия, от того, что мы видели, — от великолепных актерских находок, режиссерских находок. Но то, о чем мы говорили, обязательно нужно поискать во имя спектакля, во имя его будущего, во имя театра.

...Юрий Петрович, пожалуйста.

**Ю. П. Любимов.** Федор Александрович, может быть, Вы скажете...

**Ф. А. Абрамов.** Что ж говорить... Говорить приходится все одно и то же. Тяжелая задача... Вот уже месяц мы работаем. Мы выполнили буквально все замечания, которые к нам предъявлялись, но сегодня уже новые предъявляются.

**Б. В. Покаржевский.** Абсолютно нет, Федор Александрович. Абсолютно ни одного нового замечания сегодня не высказывается!

**Ф. А. Абрамов.** Сегодня высказываются уже новые замечания. До сих пор меня заверяли, что никаких претензий по тексту нет, да их и не может быть, уважаемые товарищи! Какие могут быть претензии по тексту, когда все эти повести были напечатаны по несколько раз, когда они прошли строжайшую цензуру?..

Сегодня уже предъявляются нам замечания, требования, пожелания по поводу так называемых «головок».

Уважаемые товарищи! Есть же образное слово, и если на сцене этого слова нет, то там нечего делать. По всей России, в каждом колхозе, в каждой деревне председателя колхоза, председателя сельсовета, представителей властей называют «головками». «О нет, постойте, собрание нельзя проводить, еще «головки» не пришли».

Ничего же в этом нет ни предосудительного, ни плохого, ни хорошего. Это просто очень короткое название. Один из главных законов всякого языка, в том числе и русского, — это стремление к предельно краткому объяснению понятия. «Председатель сельсовета» или «Председатель комитета по управлению объединенной техникой при Совете Министров Союза ССР» — никто не в состоянии так сказать. Это словотворчество существует, но в народе все время идет еще и другое словотворчество — да и не только в народе: скажем, «Совмин», чтобы не говорить «Совет Министров». Так же и в народе — все предельно сокращается. А «головки» — это председатель колхоза, председатель сельсовета. Прелестное название. Когда я в первый раз услышал это название лет двадцать назад, я подпрыгнул от радости.

Пусть они будут все перечислены. Почему не перечислять? Ведь в этом же смысл? Нельзя опять вставить на этот путь: если ткачиха у нас плохо изображена или выведена как отрицательный тип, это не значит, что мы бросаем тень на все сословие ткачих. Нельзя же так к искусству подходить.

Вы говорите о директоре школы. Вас шокирует, что там директор пьяный сидит ... в этой компании. Господи, боже мой! Во-первых, к вашему сведению, многие директора выпивают, это несколько их не компрометирует. Во-вторых, и среди директоров попадаются такие субъекты, что дальше некуда. Я помню, в «Комсомольской правде» был о директоре школы — это же страшный был материал, но газета не побоялась, газета не дрогнула вывести его. Там ученик оказался загубленным, и директор оказался стяжателем. Здесь директор только выпил — тихий, спокойный рыжий симпатичный парень. Никакой компрометации. Ну нельзя же, господа! Тогда вы должны отказаться от изображения жизни. Тогда надо поставить на жизнь крест: это запрещено для искусства.

Можно, конечно, сказать: «работник школы», но всякий умный человек поймет, что тут лукавят.

Это словотворчество не высшего порядка, это словотворчество отдает казенщиной, бюрократизмом. На путь бюрократического словотворчества театр пойти не может.

Поэтому, уважаемые товарищи, не насилуйте меня с «головками»: ничего не выйдет. Стою насмерть! И вы меня не уговаривайте.

«Мы за мир». Я сегодня слушал — мы уже меняли один раз. Ничего я не увидел. Ну что? Господи, боже мой, ничего там страшного нет. И вообще, застолье, — ну что там звериного? Иногда впечатление такое, что товарищи, простите меня, не видали реальной жизни.

**Ю. П. Любимов.** Вот мы вышли с Вами из Управления, а там стоят люди и дерутся урнами.

**Ф. А. Абрамов.** Ну, ничего здесь страшного, ничего звероподобного нет. Может быть, действительно излишне каждый раз руки запускать за капустой.

**Б. В. Покаржевский.** Это нехорошая краска.

**Ф. А. Абрамов.** С водкой мы уже подсушили, дорогой Борис Васильевич, подсушили мы это. Если вы заметили, — в конце у нас тоже было с водкой. Ведь события разворачиваются в праздник. Если я в городе приду к Вам, — представьте себе, мы оба с Вами 20-го года рождения, следовательно, жизнь позволяет нам быть товарищами; я пришел в праздник, и Вы мне не выставили полбанки...

**Б. В. Покаржевский.** Как не выставлю?

**Ф. А. Абрамов.** Вы меня кровно обидите. Хорошие мы или плохие, но мы такие, русские. Я бывал во Франции, в Германии, — там каждый рассчитывается, в том числе и девица, которая приглашена. Но не такие мы!.. Мы действительно народ широкой натуры. Да, часто у нас рабочий меньше получает, чем у них, но наш рабочий щедрее, наш рабочий выше в нравственном и прочих отношениях.

**Б. В. Покаржевский.** Федор Александрович, одну реплику можно? Я был в Америке, и нас пригласили в Сан-Франциско к одному доценту, который занимается в обществе американо-советской дружбы. Естественно, мы с собой в портфелях кое-что принесли, в том числе и это. Сели за стол. Он достает одну треть бутылки русской водки и говорит: «Вот, пожалуйста. Был у нас Игорь Моисеев, мы выпили две трети бутылки, одна треть осталась. Давайте выпьем».

**Ф. А. Абрамов.** А у нас это оскорбление — это в городе. А в деревне, если праздник, так принято. У нас все дело идет в праздник. У нас в спектакле водка сведена до минимума. Эти пальцы, запускающиеся в капусту, это можно подсушить, я не возражаю, но нельзя же водку исключить!

И если мы сделаем красивыми, оптимистичными, эстетичными эти застолья, — так позвольте: чего тогда Пелагея ополчается против Петра Ивановича? Чего она тогда дурака-то валяет? ...да потому, что у Петра Ивановича нечисто, и люди вокруг него нечистые. Давайте поедем со мной на мою Пинегу,

в мой край, и я покажу всяких председателей сельсоветов. Что же это значит, — что у нас вся власть плохая? Ничего подобного! Есть замечательные люди, которые насмерть работают. Но ведь в семье не без урода...

И вот мы, в конце концов, разоблачаем, Пелагея понимает это, она прозревает, она проклинает мир ловкачества, который олицетворяет Петр Иванович и который так или иначе пытается под себя подмять всех. Ведь от него отказывается сын, и мы всячески подчеркиваем, что и дочь его не приемлет. Он здесь тоже терпит крах. Чего же вам нужно, господа? (Вы простите, что я вам говорю «господа», — я это говорю в хорошем смысле. Это то поганое словотворчество, которым я иногда занимаюсь.)

Насчет светлоты. Я тоже не хочу черноты. ...у меня непосредственно все с этим [с деревней] связано... — как же я могу хаять?

Меня этот спектакль подкупает своей достоверностью, чистотой. Ну, что может быть прекраснее? Я плакал, когда смотрел на этого Павла. Я редко видел в жизни такую трогательную чистоту и красоту в отношениях мужа и жены, потому что нервный век у нас. Как Пелагея поднимает Павла, как он трогательно за ней ухаживает! Она командёр, она министр в своей семье. И он умный, но он понимает ее организаторские способности и идет за ней доверчиво, как малый ребенок. <...>

Неужели в этом мало света? Оказывается, что вся любовь Пелагеи и Павла в самые мрачные моменты была окрашена этим светом. Да, приобретательница, но тяжелая жизнь была, у нее есть свое алиби.

И в заключение. Все хвалили Демидову и других игроков. Я должен со всей решительностью сказать, что Славина — это удивительно. Я который раз смотрю ее, и каждый раз я плачу очистительными слезами. Это не зря. Она играет, конечно, совершенно бесподобно. Я за этот месяц много посмотрел артистических работ, не буду выделять ее особо, но эта работа — редкая. Это прошибает, это, по-моему, просто дивно.

В общем, я за то, чтобы сегодня Борис Васильевич подписал нам акт и вечером чтобы мы играли премьеру.

**З. А. Славина.** Борис Васильевич, вся труппа просит Вас. Пожалуйста, дорогой!

**Б. В. Покаржевский.** Все ведь делается для того, чтобы спектакль шел, а не для того, чтобы его как-то ущемить. Вы сами знаете, Федор Александрович, что сегодня невозможно играть, потому что еще нужно иметь на это соответствующее решение. Мы договоримся о спектакле, так что актеры должны быть спокойны, уверены. <...>

...Юрий Петрович, пожалуйста.

**Ю. П. Любимов.** Я не буду повторяться. Хорошо, что сегодня идет все быстро, но все-таки я должен вот что сказать.

Давайте мы сегодня решим судьбу. Лит нам дадут — так меня заверили — к концу дня. Можно даже сейчас справиться. Да его и не могут не дать, потому

что это чисто формальный факт: произведение это издано, и лит — это не проблема. Давайте мы наберем мужества и сами решим этот вопрос. Это же нонсенс — не получить лита!

**Б. В. Покаржевский.** Я думаю, что вопрос относительно лита обсуждать не надо.

**Ю. П. Любимов.** Да здесь нет вопроса — лит будет получен.

Что я хотел сказать. Вы мало заметили еще одну вещь.

Во-первых, театр развил линию Павла, и вы отмечаете это как положительное. И развил линию Альки, то есть Федор Александрович больше вывел Альку по сравнению с повестью, и все ее вставки говорят о том, что она засомневалась в своей жизни: бери, живи, хватай, срывай цветы удовольствия и дуй дальше.

Актриса все время набирает<sup>1</sup>.

**Б. В. Покаржевский.** Сегодня она значительно лучше.

**Ю. П. Любимов.** Лучше, точнее.

**Ф. А. Абрамов.** Она сегодня очень хорошо играет.

**Ю. П. Любимов.** И вы сами понимаете, как актеры нервничают, потому что они не получают дыхания зала. Так создан артист — я всю жизнь был артистом и понимаю: артист — это лошадь, которая должна чувствовать узду, а то она и будет ходить как квелый пес. И мы бы тогда лучше почувствовали переборы. Вы меня никогда не убедите, — часто я не мог угадать: мне казалось, что я рассчитываю правильно, а зритель вносит свои коррективы; я вижу длинноты, здесь нужно менять, или наоборот — какие-то вещи на зрителе обретают другое звучание.

Ну посмотрите текст. Я считаю, что и Славина сегодня излишне нервничала. Где-то у нее были светлые моменты, а в финале у нее был нервный надрыв. Она забыла, что в конце она больная и крику должно быть меньше. У нее были хорошие вещи, когда выздоровел Павел, когда она на покое. А потом она становилась чересчур злой.

Вас шокирует, что там что-то неэстетично, но здесь нужно все в меру, — здесь все-таки против пьянства очень много сделано. Вот мы видим молодого человека, Сергея: вначале с юмором, а потом он опустил. Это должно быть порочное застолье, его нельзя сделать светлым. <...>

«Председатель колхоза» — нигде напрямую не говорится. Я тут погляжу, сниму какую-то одну перебивку.

Я не вижу шокинга в том, что они поют «Мы за мир». Здесь ... сатирическое застолье, и если вы снимете сатиричность, это будет хуже.

Можно где-то мягче сделать и Маню-большую и Маню-маленькую. В танце мы это сделали, но опять-таки, если ... она не выругается, то нельзя ей сказать, что ее выведут с танцплощадки.

---

<sup>1</sup> Роль Альки исполняла Нина Чуб.

**Б. В. Покаржевский.** Танцплощадка не вызывает сегодня возражений. Она очень мягка. В таком качестве это достойно и вызывает улыбку.

**Ю. П. Любимов.** Когда на какой-то репетиции был непосредственный зритель, он реагировал смехом, а раз он смеялся, значит, это верная реакция. Было бы хуже, если бы мы делали это серьезно. Здесь высмеивается пьянство.

**Б. В. Покаржевский.** Юрий Петрович, я не влезаю в ткань, просто спрашиваю: эти танцы — нельзя вывести людей за пределы решеток?

**Ю. П. Любимов.** Этого я не могу сделать ... — весь настрой нарушится. Там же все дело в том, что они смотрят в окна. И деревенская, будущая горожанка Алька выпендривается, и ... с нею тот, который привез магнитофон, приехал с техникой. <...>

То, что я обещал, я сделал, хотя, в общем, не очень согласен. Я не видел в метафоре никакого подрыва наших устоев, но то, что я обещал, я сделал. Поэтому пьянки я еще порепетирую с учетом ваших замечаний, а гульбища я делать не могу. Тогда пропадет то, что Пелагея умиляется на эту танцульку. Если делать эту сцену массовой, нужно делать ее очень мощной, это сразу выбьется из стиля всего спектакля. Спектакль сделанный — нравится или не нравится, но он имеет свою эстетику, свой почерк, и здесь очень трудно разрушить его условность. Тогда и борона пропадет, борона — метафора как орудие производства. А сейчас мы ввели и байку о лисе, и народное выражение «на борону» (имеется в виду — на зубья посадить).

Пелагею я уточню. Она перестанет нервничать, дергаться... Как уберется нервность, уйдет излишний трагический надрыв, этот пережим.

Это существо нервное, трудно управляемое, трудно воспитуемое, но талантливое, а с талантливым человеком приходится считаться. Один и правильно все делает, а играть не умеет. Все хорошо — и мало выпивает, и ходит на собрания, а таланта мало, и искусства не получается.

Так же, как и Федор Александрович, сложный человек...

Значит, по мере возможности, я учту. Конкретно — почищу пьянки, сделаю их помягче, чтоб это не было так грубо.

**Б. В. Покаржевский.** Чтоб они были людьми. И немножко где-то осветлить.

**Ю. П. Любимов.** Пелагея намного лучше раньше говорила монолог о душе. И Бортнику не надо громыхать коробочками — спокойнее это сделать.

**Б. В. Покаржевский.** Тогда в понедельник мы составим акт, внесем те вопросы, о которых мы договорились.

**Ф. А. Абрамов.** А нельзя ли сегодня подписать? Чего я здесь торчу?

**Б. В. Покаржевский.** Автор в акте не участвует.

**Ф. А. Абрамов.** Но я хочу присутствовать при этой торжественной процедуре. Это моя работа — я иначе не могу.

**Ю. П. Любимов.** Я бы просил, чтобы нам разрешили премьеру 16-го.

# «Ревизская сказка»

(по произведениям Н. В. Гоголя)

Стенограмма обсуждения спектакля  
в Управлении культуры Мосгорисполкома  
по произведениям Н. В. Гоголя в Театре на Таганке  
1 июня 1978

Председатель — В. С. Ануров.

**В. С. Ануров**<sup>1</sup>. Спектакль сложный. Есть предложение послушать специалистов-гоголеведов, чтобы прояснить концепцию спектакля и наше восприятие.

**С. А. Макашин**<sup>2</sup>. Спектакль произвел на меня сильное впечатление: талантливостью, яркостью, необычностью. Должен, однако, сказать, что партитура спектакля сложна и «прочитать» ее за один раз я не мог, тем более что я даже афиши не видел и не знаю, как называется спектакль.

**Ю. П. Любимов**. «Ревизская сказка».

**С. А. Макашин**. Тогда позвольте начать с критики. Я думаю, что такое название неудачно. И по трем соображениям. Во-первых, потому что такого понятия в научной историографии нет, единственного числа нет (или оно употребляется очень редко), есть только «ревизские сказки» — форма учета населения, существовавшая при крепостном праве и отмененная в начале

---

<sup>1</sup> Виталий Семенович Ануров — начальник Главного управления культуры исполкома Моссовета.

<sup>2</sup> Сергей Александрович Макашин — доктор филологических наук, член правления Московской писательской организации, научный сотрудник Института мировой литературы им. Горького АН СССР, специалист по творчеству М. Е. Салтыкова-Щедрина.



70-х годов. Во-вторых, в спектакле действуют, за малыми исключениями, чиновники и помещики; они в «ревизские сказки» не входили, входили только лица податного сословия — крестьяне и мещане. В-третьих, поскольку история преподается в школе плохо, названную учетную документацию мало кто знает и слова «ревизская сказка» будут понимать в буквальном смысле, как какую-то разновидность фольклорного мира. Полагаю, что нужно найти другое название.

<...>...я попытался определить для самого себя, что же это такое — это яркое театральное зрелище на темы и тексты Гоголя? И я пришел к выводу, что это ближе всего к жанру, который известен в музыке как парафраз. Напомню знаменитые листовские парафразы на темы опер Моцарта и Верди или рахманиновский парафраз на темы Паганини. Авторы парафразы сохраняют основные темы парафразируемого произведения, но отбор тем неизбежно сопровождается элементами деформации материала и субъективности в его интерпретации.

Я так и определил для себя: это парафраз на темы всего зрелого творчества Гоголя и самого его образа. Парафраз выдержан в стиле гротеска с трагическим напряжением сценической структуры и публицистической социально-этической страстностью. <...> Я противник ... субъективистского произвола режиссера по отношению к постановкам пьес классического репертуара. Там необходимо бережно относиться хотя бы к авторскому тексту.

Принципиально иначе обстоит дело с инсценировками и особенно парафразами. Их нужно судить исходя из того творческого задания, которое ставил перед собой автор инсценировки или парафразы. Я так и подхожу к оценке «гоголевского спектакля» в Театре на Таганке.

Это Гоголь, Гоголь, присутствующий всюду, но Гоголь, увиденный глазами режиссера Любимова, его театра, данный в стилистике и поэтике гротеска. Что здесь есть от Гоголя?

Многое — и в отношении текста, и в отношении тем. Не буду перечислять, но на слух я уловил тексты из «Шинели», «Портрета», «Носа», «Ревизора», «Записок сумасшедшего», «Мертвых душ», «Театрального разъезда», из «Выбранных мест из переписки с друзьями»<sup>1</sup>. Тексты неизбежно фрагментированные, но в этих рамках точны или почти что точны. Также и гоголевская тематика или «проблематика» — ею насыщен спектакль, и она представлена в главных своих аспектах.

Вот несколько примеров. Это не новинка для Театра на Таганке, но нельзя не отметить, ... как удивительно ярко и сильно создан в спектакле интегрированный групповой образ всевластного, хищного, бездушного чиновничества. Эти шипящее движение гусиных перьев, безразличие и механистичность бюрократической машины ... и бездушные, с которым преследует маленький человек, производят большое впечатление.

---

<sup>1</sup> В композицию по произведениям Гоголя вошла еще и «Развязка «Ревизора»».

Не менее сильно звучит тема художника, который пошел на поводу у тщеславия, корысти и погубил свой талант. <...> У Гоголя в «Портрете» есть фраза: «Он [художник] начал писать весь город». Эти слова получили в спектакле очень яркое гротесковое развертывание: из проемов в сукнах-стенах появляются заказчики-монстры своих портретов, они мучат своими заказами художника и приводят к гибели его талант<sup>1</sup>.

Не все еще, на мой взгляд, удалось в решении образов «существователей» и «накопителей» из «Мертвых душ». Изумительно дан генезис Чичикова. Монструозно страшны Коробочка, Плюшкин, Манилов, Собакевич, Ноздрев. Особенно сильно предстает семья Маниловых. Этот елей, льющийся свысока, эта непрекращающаяся изумительная песня Фемистоклюса создают очень сильно музыкально-зрелищный контрапункт. Но вот Ноздрев не очень удовлетворяет. Гротеск здесь абстрактен... лишен связи с бытом. <...>

Мы знаем Юрия Петровича Любимова как выдающегося мастера гротеска, но в гоголевском спектакле он превзошел сам себя. Здесь такое огромное количество находок, поворотов... Это фантазмагорический мир, гротесковый мир, гоголевская Россия, которая существовала и сосуществовала вместе с Россией Пушкина, куда более светлой. <...> Это спектакль... даже скорее в стилистике Салтыкова-Щедрина, потому что он почти всегда подчинен философии и поэтике гротеска, средства очень сильного, очень острого...

...гоголевская Россия масок, фантомов, манекенов показана очень сильно даже таким приемом, как подсветка лиц. Это уже не люди, а тени или, лучше сказать, призраки. Такой образ России в представлении о Гоголе входит. Очень интересен в социально-этическом плане и прием генерализации «пороков» в образах гигантских монстров<sup>2</sup>.

При общей высокой оценке спектакля я не могу сказать, что у меня вовсе не возникли кое-какие критические замечания и пожелания, хотя эти пожелания носят чисто факультативный характер. Я весьма далек от того, чтобы давать какие-то советы такому мастеру сцены, как Юрий Петрович. <...>

Но поскольку этот спектакль связан с Гоголем, есть одна сторона, которая, на мой взгляд, недостаточно звучит в нем. Своему отчаянию перед зрелищем современной ему крепостнической России Гоголь противопоставлял страстную, беззаветную любовь к русскому народу, к России, любовь, доходившую

<sup>1</sup> «В спектакле художника Чарткова, одиноко стоящего в пустоте сцены, вдруг окружало множество человеческих голов. Снизу, сверху, сбоку, отовсюду, заполняя все пространство, к нему обращалась “натура”. Требуя своего воплощения в “портрете”, она просила, молила, кричала, искушала творца. Она обещала все блага мира — и в этом вселенском сумасшествии художник должен был выбрать свой путь. И выбрать его не мог» (Смелянский А. М. Наши собеседники // Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М., 1981. С. 83).

<sup>2</sup> «...каждый гоголевский помещик вырастает перед коренастым единственно стоящим на земле Чичиковым — Ф. Антиповым в виде какого-то чудовищного трехметрового миража, медленно вспухающего из-под планшета сцены на высоком постаменте» (Смелянский А. М. Наши собеседники // Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М., 1981. С. 86).

до мессианистических крайностей. Этот высокий патриотизм Гоголь выражает в той лирической стихии, которая пронизывает все его произведения. Стихия лирики присутствует в спектакле, но звучит без той мощи, с которой она звучит у Гоголя. <...> Может быть, ничего не нужно добавлять в отношении текстов, но ... звучание этой темы хорошо бы усилить, чтобы и зритель заразился гоголевскими чувствами, чтобы ему было ясно: да, это Гоголь, он глубоко страдает от зрелища этой России, но есть Россия, которую он страстно любит и [в которую] столь же страстно верит. <...>

Думаю, что нужна корректура эпилога. Здесь незаконно произведена генерализация темы Поприщина<sup>1</sup>. Поприщин у Гоголя — это тема того же маленького человека, раздавленного всей пирамидой государственности. Он доходит в своем ощущении раздавленного ничтожества до сумасшествия, до Фердинанда VII. Это все та же тема маленького человека. В эпилоге же Поприщин размножился на ряд лиц, которые мелькают как стрижи, выкрикивают слова самого Гоголя; их ловят, сажают в сумасшедший дом жестокие его служители. Этого у Гоголя нет, и я думаю, что здесь в финал нужно внести коррективы. Не говорю уж о том, что сама тема больницы для умалишенных развернута в эпилоге, где театр и зрители подводят итоги. Создается впечатление, что Гоголь воспринимал Россию как некий сумасшедший дом. Такие восприятия в литературе есть. Сошлюсь на Щедрина: «Больница для умалишенных»<sup>2</sup>. Конечно, он имел в виду Россию правящих классов, эксплуататоров. Но этого нет у Гоголя.

Несколько частных замечаний.

Думаю, что следует убрать цитату из Несторовой летописи: «Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет». Она относится к известной легенде о призвании варягов на Русь из так называемой норманнской теории, давным-давно отвергнутой наукой и превратившейся во фразеологизм, идеологически далеко не нейтральный. Комментировать эту фразу в спектакле невозможно, но она повисает и может быть неправильно понята. Я рекомендовал бы эту фразу снять.

Затем эпизод, относящийся к Костанжогло. Он выступает с изложением некоторых мыслей Гоголя о русском характере<sup>3</sup> и др. Высказывания эти пере-

---

<sup>1</sup> Действие заключительной части спектакля разворачивается в сумасшедшем доме. При этом пространство сумасшедшего дома как бы вбирает в себя пространство и других произведений Гоголя; здесь оказывается не только герой из повести «Записки сумасшедшего» Поприщин, но и художник из повести «Портрет»; зритель видит здесь персонажей из «Ревизора» — Хлестакова и Землянику (последний выполняет роль лечащего врача). Сюда же попадает и актер, исполняющий роль Гоголя, который произносит знаменитый монолог героя «Записок сумасшедшего»: «Боже! Что они делают со мной! Они льют мне на голову холодную воду! Что я сделал им?» И т.д.

<sup>2</sup> Имеется в виду прозаическое произведение М. Е. Салтыкова-Щедрина «В больнице для умалишенных».

<sup>3</sup> Монолог Костанжогло о русском характере («Ведь досадно то, что русский характер портится. Ведь теперь явилось в русском характере донкишотство, которого никогда не было!» И т.д.) взят Ю. П. Любимовым из второго тома «Мертвых душ».

бываются почему-то современными песнями: «Русское поле», «Рушник»<sup>1</sup>. Откровенно говоря, я просто не понял смысла этого решения, а в той мере, как я понял, оно вызывает у меня возражение. <...> Реакция зрителей меня, откровенно говоря, вообще удивила<sup>2</sup>. На спектакле «Балалайки»<sup>3</sup> щедринско-михалковском я тоже был удивлен. Казалось бы, публика была «цивилизованная», а смех звучал там, где его, казалось бы, не должно быть.

Вот, например, начало. Выходит Гоголь, говорит глубоко скорбные слова. Вверху сидит на колосниках мужчина, персонифицирующий здесь народ, массы. Он подает скептически-иронические реплики на слова Гоголя, вызывающие веселый смех. <...> ...речь тут идет об одной из острейших трагических проблем всей русской демократии ..., о страшной отдаленности, пучине, существовавшей между передовыми идеалами и массами, ... которые пребывают в состоянии тяжелой непробужденности, не умеют осознать свои собственные интересы. И вот когда закономерно для Гоголя возникает эта трагическая тема, в зале возникает веселый смех. Может быть, нужна другая интонация?..

Далее, неуместно, мне кажется, приводить в спектакле первые слова из завещания Гоголя, где он просит похоронить его только тогда, когда на трупе его появятся явные признаки тления. Это страшные слова, это уже клиника или даже морг. Известно, что Гоголь боялся, чтобы его не похоронили живым. Но нужно ли это вводить в спектакль? <...>

Закрываю. Гоголь вместе с Островским — это самая сильная традиция русского театра. <...> Но сценический Гоголь имеет право и на более острую поэтику гротеска, сатирического обобщения в формах условных. Это традиция, начатая Мейерхольдом, спектаклем «Ревизор»<sup>4</sup>, у нас заглохла.

Новый спектакль Театра на Таганке возобновляет линию сценической интерпретации Гоголя в активных формах поэтики сатиры и гротеска... Некоторые корректуры в спектакле нужны. <...> Это явление в нашей театральной жизни, явление сильное, яркое.

**Ю. В. Манн**<sup>5</sup>. Спектакль действительно значительный, интересный и сложный. Сложность в значительной мере предопределена характером материала. Перед нами сложность общетеоретическая, заключающаяся в том, что Гоголя

---

<sup>1</sup> Использование песен, популярных в советское время, смущало Макашина. Между тем «осовременивание» спектакля происходило и другими способами: например, на сцене появлялся персонаж с венком. В тот момент, когда этот венок возлагался к постели «умершего» Гоголя, среди персонажей раздавался громкий шепот: «Кто это?» — «Высоцкий, друг Гоголя». Так автор композиции играл на совпадении фамилий реального товарища Гоголя по лицу и актера театра.

<sup>2</sup> На закрытые прогоны спектаклей иногда удавалось пригласить обычных зрителей, например, работников подшефных предприятий.

<sup>3</sup> Речь идет о спектакле «Балалайки и К°», поставленном московским театром «Современник» в 1973 г. Сценарий был написан С. В. Михалковым по сатирическому роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия».

<sup>4</sup> Спектакль поставлен в ГосТИМе в 1926 г.

<sup>5</sup> Юрий Владимирович Манн — доктор филологических наук, специалист по творчеству Н. В. Гоголя, в момент обсуждения научный сотрудник ИМЛИ АН СССР.

как эпика (а театр имеет дело преимущественно с эпическими произведениями Гоголя — «Мертвыми душами», повестями, его письмами, эпистолярным жанром) трудно переводить на сцену. Чаще всего такой перевод ... приводит к довольно буквальным решениям, неинтересным и, как ни странно, формальным. Формальное решение бывает там, где выхолащивается смысл.

Интерес спектакля, прежде всего, в том, что он находит какие-то адекватные театральные средства для демонстрации гоголевского художественного метода. Как правило, ... театральные метафоры — это метафоры содержательные, которые вырастают из гоголевского художественного метода. Они наглядны для восприятия. Достаточно сказать об этом конвейере, который олицетворяет царскую бюрократическую машину, раздавившую Акакия Акакиевича и других гоголевских героев. Эта машина наглядна.

Более сложный случай с выростанием и опусканием персонажей «Мертвых душ». Человеку, не занимающемуся Гоголем повседневно, многие годы, может показаться, что это внешний и случайный прием. Между тем театр извлек этот прием из гоголевского художественного мира, и это опять-таки содержательный прием. У Гоголя эти вырастающие и пропадающие фигуры — это призраки..., которые исчезают от дуновения живой жизни. Здесь нет чрезмерности, потому что это метафорический рисунок всего спектакля. Он удачно завершается в эпилоге, когда приводятся собственные слова Гоголя, горестное, глубокое, выстраданное восклицание: «Боже, как пусто становится в твоём мире!» и т. д.

Гоголевская скука — это не утомление от ничегонеделанья, а пустота от неправильного хода вещей. Эти слова, может быть, надо подать ... сильнее, чтобы они завершали стилистический рисунок спектакля.

Можно было бы привести и другие примеры в объяснение сложности метафорического рисунка спектакля. Этот рисунок вырастает вообще из гоголевского художественного мира. Значение этого спектакля в том, что [мы] ошутимо, всем сердцем чувствуем трагизм Гоголя — тот трагизм, который лет двадцать назад старательно пытались затушевать и представить Гоголя таким очень веселым парубком.

Парубок — это даже неточно, потому что у Гоголя парубок — фигура сложная, непростая. Скорее, пытались представить его каким-то преуспевающим приказчиком. Наука наша давно рассталась с таким пониманием Гоголя. Этот образ постепенно уходит и из зрелищных мероприятий, из театра. Но сильнейший удар этому мифу наносит обсуждаемый нами спектакль и делает это, конечно, с блеском и, главное, с полным историческим правом. <...>

...чем глубже мы поймем трагического Гоголя, его странное положение сатирика, писателя комического, тем сильнее будет комический эффект. Достаточно вспомнить слова Луначарского, который писал, что трудно представить себе во всей литературе, не только русской, более трагический образ, чем

Гоголь<sup>1</sup>. Черный силуэт Гоголя, который не раз возникает в спектакле, поистине ранит сердце. <...> Чувствуется его боль, его любовь к народу, его глубоко выстраданные думы о судьбе России.

Не надо упрощать и гоголевские лирические отступления; они звучат очень сложно. <...> Вспомните «Мертвые души», когда вдохновенные слова Гоголя о дороге, о Руси вдруг перебиваются словами: «Держи, держи, дурак!». Это, как говорил Потебня<sup>2</sup>, гениальное место. Здесь дан перебив, дан сильно ранящий сердце контраст между высокой думой поэта и пошлой действительностью, которая его окружает. Я нахожу очень интересными многие критические замечания Сергея Александровича [Макашина], но не хотелось бы, чтобы было принято мгновенное решение по отношению к сцене Чичикова и Костанжоло. Трудно отвечать за реакцию всего зрительного зала, как известно, она не всегда непосредственно вытекает из наличного материала. <...>

Чичиков — приобретатель, делец, персонаж, вызывающий отрицательные эмоции. Этого сглаживать нельзя, и театр этого не делает. Но тот же Чичиков рассуждает о мертвых крестьянах, о бурлаках, о замечательной русской песне и о раздолье русской жизни. Это же слова Чичикова, и Гоголь оставил эти слова за Чичиковым, несмотря на замечания Белинского и Шевырева<sup>3</sup>. В «Мертвых душах» есть слова: в губернии неурожай, а помещики разрядились за счет крестьян. Эти слова говорит Чичиков, выступая с вполне справедливыми и близкими и Гоголю и нам рассуждениями<sup>4</sup>. Для такого художника, как Гоголь, с его стремлением глубоко психологически мотивировать высказывания персонажей, это не может быть случайным. Это говорит о сложности структуры этого образа и о том, какая роль ему предстояла в дальнейшем — его тяжкий путь к исправлению, изменению, развитию этого образа. <...> Видеть всю сложность этого типа и не бояться некоторых инородных вкраплений — это отвечает гоголевскому художественному миру<sup>5</sup>.

Если говорить о недостатках спектакля, хотелось бы отметить еще не сложившийся облик ... некоторых персонажей. Собакевич слишком далек от гоголевского образа. <...> С Кошкарёвым не все удалось. <...>

Очень сложно обстоит дело с «Носом». Театр сделал многое из того, что можно сделать, но «Нос» — вещь, которую заведомо трудно реализовать. <...>

<sup>1</sup> Имеется в виду статья А. В. Луначарского «Что вечно в Гоголе».

<sup>2</sup> Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 372.

<sup>3</sup> Речь идет о статье В. Г. Белинского «Похождения Чичикова, или Мертвые души» и, видимо, об отзыве С. П. Шевырева, опубликованном в журнале «Москвитинин» (1842. № 7. С. 216). (См. также статьи Белинского «Несколько слов о поэме Гоголя "Мертвые души"», «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя "Мертвые души"», 1842).

<sup>4</sup> Точно эти слова Чичикова звучат так: «В губернии неурожай, дороговизна, так вот они за балы!»

<sup>5</sup> В композицию гоголевского спектакля Театра на Таганке была введена сцена «Раскание Чичикова». Здесь звучал монолог героя из второго тома «Мертвых душ» («Я мерзавец, последний негодяй...»).

Когда вы читаете, вы все понимаете, но как только вы хотите дать зримое выражение тому, что читаете, так гоголевский рисунок буквально улетучивается, гоголевские краски тускнеют на ваших глазах. Один персонаж говорит: «Я подумал, что это нос, а потом увидел, что это не нос, а человек». В тексте — это одно, а когда театр или художник хочет это проиллюстрировать, это оказывается невозможно... Я не за то, чтобы от этого места отказаться, но за то, чтобы, может быть, поискать более тонкого выражения. Слишком резкие черты огрубляют гоголевский рисунок. Но это, конечно, мое частное мнение.

Бросается в глаза, что театр очень бережно относится к гоголевскому тексту. <...> Нет искажений, которые обычно бывают в этих случаях. <...> Театральная яркость и смелость, дерзость сценического решения сочетается с буквальным следованием гоголевскому тексту. Это очень ценно.

Но еще важнее — верность гоголевским мотивам, гоголевским сквозным образам, сквозным метафорам, проходящим через все его творчество.

Поприщин действительно воплощает тему маленького человека, но и тема болезни очень важна. У Гоголя тема болезни страны и исцеления страны — одна из сквозных тем его творчества. Она получает воплощение в «Выбранных местах», в частных письмах, во втором томе «Мертвых душ». <...> Россия гибнет не от нашествия вражеских языков, а сама от себя гибнет — от произвола царских чиновников. <...>

В заключение хочется подчеркнуть, что спектакль яркий и действительно возрождает на сцене ... те тенденции, которые многие годы назад были перечеркнуты: гротескное начало, которое так ощущала в Гоголе старая русская критика — Белинский, писавший о призраках, очень чувствовал Аполлон Григорьев и другие русские критики, и такие театральные деятели, как Мейерхольд.

Художественному строю спектакля прекрасно отвечает музыка Шнитке. <...>

**В. Ю. Силюнас**<sup>1</sup>. Я, грешным делом, рассматривал этот спектакль не столько в контексте творчества Гоголя, сколько в контексте тех театральных процессов, которые происходят в нашем театре вообще и, в частности, в Театре на Таганке. Я не собираюсь давать каких-то оценочных формулировок спектаклю, тем более что я очень редко присутствую на обсуждениях в Управлении культуры, и на тех обсуждениях, на которых я бывал, я видел не стремление к оценочности (которой грешим даже мы, специалисты), а стремление к качественному разбору.

Качественные стороны спектакля на фоне наших общих театральных дел мне кажутся чрезвычайно любопытными, в частности, в связи с проблемой постановки классики, поскольку у нас долгое время шла как бы ответная реакция на монопольное решение классики в духе бытового реализма.

---

<sup>1</sup> Видас Юргевич Силюнас — театровед, культуролог, доктор искусствоведения; специалист по испанскому театру.

Выслушав с огромным вниманием и пользой для себя выступление Сергея Александровича [Макашина], я думаю, что он в одном месте оговорился, — когда сказал, что есть реалистическое решение Гоголя, а здесь — гротескное. Я думаю, что реализм гротеску не противопоказан. Одно время мы реализм очень сильно обедняли. Это не могло не сказаться на трактовке классики. Как раз наследие русского XIX века, более чем другое искусство в мире, демонстрирует необычайное, неиссякаемое богатство реализма, который способен питать самые яркие творческие искания XX века, как мы можем убедиться и на этом примере.

Лет десять назад классику делали предметом <нрзб.>, для того чтобы повернуть ее обязательно какой-то новой гранью; не очень заботясь о цельности художника, к которому обращается театр. Как раз последнее время забота о цельности становится очень важной частью наших практических театральных дел — стремление показать автора в его разнообразии. Это стремление настолько трудно, что в постановке «Мастера и Маргариты» я столкнулся с парадоксальной вещью. Рядом с очень сильными местами есть более слабые места, может быть, потому, что Любимов решил сохранить автора во всем объеме. В данный момент ему трудно было сказать все на привычном ему творческом накале, и он решил, может быть подсознательно, жертвовать завершенностью и блеском выражения, для того чтобы передать все грани Булгакова. Я увидел здесь почти откровенно исповедуемое глубочайшее уважение к автору. Для меня в этом заключался некоторый парадокс. Стремление сохранить всю полифонию Булгакова порой оказывалось спектаклю во вред.

В этом спектакле есть стремление сохранить Гоголя во всей цельности его наиболее специфических черт, не случайных, не второстепенных, тех, которые составляют художественную неповторимость именно этого автора. Это, прежде всего, и привлекает в спектакле. Он как бы нарочито лишен чрезмерной яркости, чрезмерной красочности, чрезмерной многоцветности. Это не случайно, не просто эпизод в жизни театра, это свидетельство некоторых качественных сдвигов, существующих в работе коллектива.

Я вспоминаю «Бенефис», который давал такие широкие краски Островского, что это не складывалось у меня в один портрет Островского. <...> Здесь режиссер и коллектив, прежде всего, думали о величии Гоголя и стремились найти в этом величии самые живые черты.

Сергей Александрович [Макашин] очень интересно говорил про то, как гротеск оказывается средством, к которому прибегает художник в самые кризисные моменты жизни культуры, конечно, это так, но гротеск одновременно не только средство, которое сильно действует, но оно чрезвычайно многообразно. Гротеск может довести художника до нигилизма ..., как это иногда происходит в современной западной литературе. Так вот, для меня еще одна из дорогих черт этого спектакля заключается в том, что гоголевский гротеск никогда не становится гротеском нигилистическим, сгущение отрицательных



сторон действительности не приводит к тотальному отрицанию действительности в полном ее объеме.

Иногда, изображая царскую Россию, мы исходили ... из того, что там все было скверно, ... как будто бы существовали одни мертвые души. А в спектакле присутствует живая душа Гоголя. Это говорит о том, что Россия никогда не была полностью мертвой. Живая душа Гоголя проявляется, прежде всего, в живой боли. Эта боль, с одной стороны, заставляет воспринимать со всей остротой то, что есть в России отрицательного, ...но одновременно это и та живая боль, которая открывает перспективу иной дороге...

Может быть, еще более цельным может стать эпилог — в нем есть излишняя динамика; она не всегда фокусируется в финальный цельный аккорд, в котором может быть трагичность Гоголя, — такая трагичность, которая свидетельствует не столько о мрачном взгляде на жизнь, сколько об огромных духовных потенциях художника. <...> Я согласен, что Собакевич выглядит не гоголевским и художнически пока не вылупившимся, так же, как и «Нос» выглядит еще проходным эпизодом. Может быть, ... и фаллический момент на сцене слишком откровенен. У самого Гоголя «Нос» настолько фаллическое произведение, что для того, чтобы оно давалось по-настоящему, нужно пойти на такую степень гротеска, что сцена этого не выдержит. Здесь ... загвоздка. Я думаю, что это обратная сторона тех плодотворных тенденций, которые я вижу в спектакле. <...>

**И. А. Вишневецкая.** Я впервые выступаю у вас. Поскольку это мой дебют, то, может быть, я неточно знаю форму подобных выступлений. Я скажу то, что думаю о спектакле.

Его не стоит рассматривать, что и делалось, изолированно от того, что происходит сейчас в нашей действительности, и от того, что делает Театр на Таганке. Во-первых, существует огромный интерес к Гоголю. Я ездила недавно в Венецию — рассказывать о том, что дала Гоголю Италия. <...> Нам тут долго объясняли, что в Италии мало знают Гоголя... Но стоило нам прийти туда, где мы выступали, как прибежала университетская молодежь: «Как дела у Эфроса? Как “Женитьба”? Мы следим за тем, что с Гоголем, нам интересно».

Гоголь стал писателем читаемым и играемым, может быть, больше, чем все остальные. Вот вышли три фильма: «Нос», «Женитьба», «Ревизор»<sup>1</sup>. Стали выходить книги, о которых стоит очень серьезно спорить<sup>2</sup>. <...>

Поэтому этот спектакль очень вписывается в ту активную современную жизнь, которой живет Гоголь. Более того, он очень интересно вписывается в

---

<sup>1</sup> Только в 1977 г. были сняты три художественных фильма по Гоголю — «Нос» (реж. Р. Быков), «Женитьба» (реж. В. Мельников) и «Инкогнито из Петербурга» по мотивам пьесы «Ревизор» (реж. Л. Гайдай).

<sup>2</sup> В 1978 г. вышли сразу две знаменитые книги о Н. В. Гоголе — И. П. Золотусский. Н. В. Гоголь. (ЖЗЛ, издательство «Молодая гвардия») и Ю. В. Манн. Поэтика Гоголя (издательство «Наука»).

то, что делает Театр на Таганке по отношению к русским гениям. Идет шаг за шагом исследование души, творчества, жизни и смерти великих художников — Пушкина, Гоголя, Островского, Маяковского, Чехова. Создается «антология» великих живых душ, вечных душ. Это тоже очень интересная работа театра.

Мне хотелось бы если не поспорить, то взять другую сторону дела, нежели мои коллеги, очень интересно выступавшие. Мне не кажется, что этот спектакль продолжает традиции Мейерхольда. Что вот, мол, был Мейерхольд, а теперь Любимов, который продолжает традиции. Нет, дело обстоит интереснее. Спектакль начинает новую традицию, связанную с Гоголем, которая была бы для Гоголя чрезвычайно важной...: традицию нравственного преобразования человека, очень современную. <...> Толстой, читая Гоголя, расставлял отметки. За мысли о нравственном усовершенствовании человека он ставил ему пять с плюсом, а там, где Гоголь говорит о церкви, о религии, ставил не единицу, а ноль.

Спектакль удивителен своей нравственной тональностью, обращением к нам. Он обращается не к традиции, не к классике, а к нам, сидящим в зале.

Почему Гоголь два раза уходил со спектакля, когда ставили «Ревизора»? Существует хрестоматийное представление, что плохо играл Хлестаков. Я дала себе труд восстановить, что же было? И выяснила, что играли актеры прекрасно, это были лучшие спектакли, которые могли тогда быть, играл Щепкин, — чего уж лучше! В то же время Гоголь, несчастный, раздосадованный, убитый, гневный, уходил, не кланяясь. Но самое главное, что все это он знал до спектакля. Мы читаем его письма, и он там говорит: «Ничего хорошего не будет». <...>

Мне показался очень интересным, сильным, может быть, самым ярким кусок в финале, когда он говорит о Завещании.

Очень интересно, что Гоголь, проживший столь сложную жизнь, и после смерти раскололся на два памятника, и после смерти он не целостен. Когда эти два Гоголя, тесно обнявши друг друга и присовокупивши к себе Чичикова, кричат, что самое главное — обратиться к себе, воспитать себя, это мне показалось очень сильным<sup>1</sup>.

Интересно действуют Костанжогло и Чичиков. Тот ход из капустника, когда поется «Русское поле», может быть, и уместен. И Костанжогло, и Чичиков — не русские люди (я сейчас поясню, что я хочу этим сказать). Когда наши великие писатели писали людей, которые задумывали великие преобразования, они давали им нерусские фамилии, например, возьмите Штольца. <...>

---

<sup>1</sup> В сценарий спектакля вошел текст Завещания Н. В. Гоголя, в том числе такие слова: «Завещаю... не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианна недостойном». Однако в финале спектакля появлялись силуэты двух памятников писателю. Это памятник работы Н. А. Андреева, простоявший 42 года на Гоголевском бульваре в Москве, и памятник работы Н. В. Томского. В 1952 г., по приказу Сталина, андреевский памятник был заменен на памятник работы Томского.

**С. А. Макашин.** Почему Чичиков не русский человек?

**И. А. Вишневецкая.** Его анкета мне совершенно ясна, а я говорю о его побуждениях, о том, что он не может в полном смысле называться русским национальным характером.

Какие у меня есть в связи со спектаклем сомнения? <...> ...создавая синтетический спектакль, говоря, что мы хотим объединить все, что сделано до нас, мы все-таки многое упускаем. Товарищи говорили, что это трагедия, что Гоголь трагичен, что, слава Богу, закончился период веселого Гоголя, не думающего, бытового, реалистического, и что начался трагический Гоголь, который заставляет заглянуть в его измученную больную душу.

Мне кажется, что никакого закончившегося и начавшегося периода не должно быть. Если мы будем периоды начинать и заканчивать, у нас ничего не получится. Почему не думать, что Гоголь был веселый человек? Он был очень веселый. То, что я читаю в пьесе «Ревизор», безумно смешно. Почему я должна все время рыдать! Я вижу его молодой портрет, где у него хохолок и веселый взгляд. Я читаю воспоминания о том, что он пришел куда-то веселый.

Может быть, не стоит обрывать сразу какое-то начавшееся лирическое отступление, ...может быть, не откажемся от тройки или от того, чтобы до конца договорить монолог о Руси. Не забудем о том, что вчера было хрестоматийным. Соединим то, что в Гоголе было веселым, романтическим, с тем, что в нем есть трагического.

Театр открыл нам то, чего мы не знали в Гоголе. Театр взял и «Театральный развезд», и «Выбранные места», но не будем забывать и бодрого (пусть это плоское слово) Гоголя. <...>Жаль, что спектакль заканчивается на нотах трагических, сатирических. <...>

**Ю. В. Трифонов**<sup>1</sup>. Я редко принимаю участие в обсуждениях. Я член Художественного совета этого театра, но... в первую очередь, я зритель. Мне хочется, как зрителю, сказать о своих общих впечатлениях.

Я думаю, что иногда стоит давать оценки, стоит говорить то, что у тебя на душе и то, что произвело на тебя большое впечатление. Это вообще очень важно, когда идет разговор об искусстве, делать его не очень научным. Искусство обращено, прежде всего, к чувствам людей, и это важно для художников, для тех, кто делает это искусство.

Должен честно сказать, что спектакль произвел на меня огромное впечатление. Это ... замечательное театральное зрелище, оно поражает ... огромной изобретательностью. С первых же сцен идет каскад... замечательных театральных находок. Мне кажется, что в этом спектакле Юрий Петрович просто превзошел самого себя в смысле чисто театрального, режиссерского искусства, не

---

<sup>1</sup> Юрий Валентинович Трифонов (1925–1981) — писатель. За роман «Студенты» (1950) Трифонов получил Государственную премию. Автор романов «Утоление жажды» (1963), «Нетерпение» (1973), «Дом на набережной» (1976), «Старик» (1978), «Время и место» (1981), а также ряда рассказов и повестей. Ю. В. Трифонов — член Художественного совета Театра на Таганке.

говоря уж о том, что задача была поставлена грандиозно трудная — за два с половиной часа показать всю прозу Гоголя — практически вся проза Гоголя вошла в этот спектакль, если не говорить о ранних его малороссийских вещах. <...>

И еще должен сказать, что здесь гоголевская суть, ... не разгаданная, просвечивает, и мы о чем-то можем по-новому догадаться, что-то по-новому понять.

Не хочется заниматься подробным разбором отдельных сцен. Можно увидеть в Гоголе великого реалиста и сатирика, и мастера гротеска, и просто большого патриота, но как-то все это соединить, создать энциклопедический портрет Гоголя — это задача мало возможная. Меня в спектакле поразило другое — поразила гоголевская любовь к человеку. Это начинается со сцен с «Шинелью», в них есть огромная лирическая струя. Здесь кто-то говорил, что не хватает лирики в спектакле, а мне кажется, что лирика есть. Это обращение к чувству человека, к страданию человека. Как же это не лирика, когда мы невероятно сочувствуем Башмачкину. Это обращение — «я же брат твой»<sup>1</sup> — в конце спектакля подкрепляется, когда один из двух Гоголей, обращаясь к залу, говорит: «Я же брат ваш».

Это было правильно сказано, что все мы вышли из гоголевской «Шинели»<sup>2</sup> — и Достоевский, и Тургенев восприняли его сострадание к маленькому человеку. Но я бы сказал (может быть, резко), что из гоголевских отступлений пошла плохая русская литература — из этих пейзажей, от мифической птицы, которая не долетает до середины Днепра, вся лубочная литература, которая подражает Гоголю. А после «Мертвых душ» сразу же появились «Записки охотника».

В этом спектакле обращение к чувству очень велико. Сцена в «Шинели» со снегом<sup>3</sup> и все обращения в зал — это тоже лирическое обращение к зрителю.

Это спектакль очень современный, хотя бы по своим героям. Чичиков — это же современный человек, и у нас есть чичиковы. Что греха таить, какие-то черты чичиковщины сохраняются и в наше время.

И еще одна важная черта. В нашем литературоведении появились некоторые чичиковы, которые пытаются сказать, что николаевская Россия была какой-то рай, что при Николае были замечательные писатели: и Пушкин, и

---

<sup>1</sup> Уже после сцены смерти Башмачкина в спектакле происходил диалог, в котором использовался текст «Шинели»:

**Гоголь.** И долго потом среди самых веселых минут представлялся низенький чиновник со своими проникновенными словами...

**Акакий.** Оставьте меня, зачем вы меня обижаете? Я брат твой...»

<sup>2</sup> Знаменитую фразу «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»» приписывают и Тургеневу, и Достоевскому.

<sup>3</sup> «Снег» — один из лейтмотивов спектакля. Он «падал», когда актер, играющий Гоголя, надел на Башмачкина шинель, когда Башмачкин приходил к генералу, чтобы пожаловаться на кражу. Чиновники осыпали снегом умершего Акакия Акакиевича и т.д.

Гоголь. Спектакль беспощадно говорит о николаевской России. Когда мы обращаемся к свидетельствам писателей тех лет, того же Гоголя, не говоря о Пушкине и Лермонтове, мы видим, что не случайно возникли народники и не случайно в России произошла революция. <...> Спектакль ... показывает исторические причины, которые привели Россию к тому, что затем произошло. <...> ...это сказано у Гоголя. Я думаю, что мы можем верить ему, а не современным чичиковым. <...>

Мне понравилось очень многое. Кстати, понравился мне и весь «Нос», показывающий абсурдность чиновничье-бюрократического мира. Понравился мне и «Портрет». Конечно, замечателен Поприщин... «Записки сумасшедшего»...

Прекрасное место, когда Чичиков говорит: «У меня жена и дети»<sup>1</sup>. Вдруг понимаешь, что этот человек не так уж худ. Ну, немножко мошенничает, что же делать...

Говоря о Гоголе, я бы не старался разбавлять этот спектакль каким-то сахаринном. Здесь говорилось о каких-то светлых лирических местах. Назовите, какие это места. Из «Майской ночи» брать их или из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»? Какие светлые места могли войти в этот коллаж, в это видение, которое представил Любимов? Это какая-то маниловщина с Вашей стороны: «Хорошо бы построить мост!» Не надо этого. Спектакль построен на том, за что Гоголь больше всего любил русскую классику...

Я взял с собой известное всем стихотворение Некрасова, написанное на кончину Гоголя и говорящее о том, как он понимал Гоголя, за что он его восхвалял: «Питая ненавистью грудь...»<sup>2</sup> (цитирует стихотворение).

Это любовь сквозь ненависть или смех сквозь слезы. Все это в спектакле дано очень сильно.

Какие-то мелкие замечания я выскажу Юрию Петровичу. Но общее мое впечатление — что это очень сильный, замечательный спектакль.

**М. П. Еремин.** Мне хотелось бы сказать о современном звучании этого спектакля. <...>

Сидя на этом спектакле, испытываешь боль не ретроспективную, а боль, которую тебе причинили сейчас.

С тем, что говорили в позитивном плане Сергей Александрович [Макашин] и Юрий Валентинович [Трифонов], я согласен. А мне хотелось бы, кроме того, обратить внимание и на то, что это спектакль, конечно, Ирина Александровна [Вишневецкая], все-таки трагедийного звучания. В нем есть сквозная тема. Это

---

<sup>1</sup> В своем покаянном монологе во втором томе «Мертвых душ» Чичиков говорил: «Я действительно лгал, я не имел ни детей, ни семейства; но, вот бог свидетель, я всегда хотел иметь жену, исполнить долг человека и гражданина, чтобы действительно потом заслужить уважение граждан и начальства...».

<sup>2</sup> Строка из стихотворения Н. А. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...», написанного 22 февраля 1852 г., на следующий день после смерти Н. В. Гоголя.

не только творения Гоголя, смысл этих творений, судьба этих творений, истолкование этих творений, но тема спектакля — это еще и судьба самого творца, художника. <...>

Надо иметь в виду, что в спектакле дается действительно трагическая судьба художника, всю жизнь свою питавшего одну страсть: сделать добро для России. Неудобно об этом даже говорить, все об этом знают, но у Гоголя была такая задумка, чтобы, может быть, в роли министра юстиции все исправить, все наладить. Не через сто лет устроить (этим он не похож на Радищева), а чтобы все исправить сейчас же. Он, может быть, не дотягивал до того великолепно-го скепсиса, который был у Герцена, который сказал: мы не врачи, мы — боль. А он все время хотел быть врачом. Это усиливало его трагедию.

В спектакле это покоряет и потрясает. Почему? Потому что это ценность [не] из ретроспективных книжных переживаний — этот взгляд уже преодолен. Пушкин, Лермонтов, Гоголь — это не уроки литературы, не прошлое, а живая, современная действительность. <...> Нужно помнить, что Гоголь был во всех отношениях «неудобным» писателем для властей. Крупнейшие писатели русского освободительного движения это понимали. Те же «Выбранные места из переписки с друзьями» Чернышевский через 10 лет после Белинского оценил по-иному<sup>1</sup>. Он увидел в этом субъективное желание Гоголя служить России. <...> Что же скрывать, что внешнее давление было, что имя Гоголя было запрещено, тем более в печати, и что за такое упоминание Тургенев отсидел на съезжей<sup>2</sup>.

У Гоголя было желание добра сейчас же. А ответа нет! Это очень звучит в спектакле и это очень нужно и вызывает боль.

У Ленина есть мысль о том, что Россия выстрадала революционную теорию.

---

<sup>1</sup> Письмо В. Г. Белинского Н. В. Гоголю (1847) с резкой критикой религиозных идей «Выбранных мест из переписки с друзьями» не предназначалось для публикации и долгое время «ходило» в рукописи. Впервые письмо было опубликовано А. И. Герценом в 1855 г. в журнале «Поллярная звезда». Отзыв Н. Г. Чернышевского появился в его статье «Сочинения и письма Н. В. Гоголя» (1857).

<sup>2</sup> Речь о статье И. С. Тургенева, написанной им на смерть Н. В. Гоголя. Тургенев предложил статью газете «Санкт-Петербургские ведомости», однако цензура не пропустила ее. Запрет был подтвержден попечителем Петербургского учебного округа и председателем цензурного комитета М. Мусиным-Пушкиным. На запрос начальника III отделения и шефа жандармов гр. А. Ф. Орлова Мусин-Пушкин ответил, что ему «казалось неуместным писать о Гоголе в таких пышных выражениях, едва ли приличных, говоря о смерти Державина, Карамзина или некоторых других наших знаменитых писателей, и представлять смерть Гоголя как незаменимую потерю, а не разделяющих это мнение — легкомысленными или близорукими». Тогда Тургенев переслал статью в Москву — она появилась на страницах газеты «Московские ведомости» под названием «Письма из Петербурга», а затем стала поводом для ареста писателя. Как писал Тургенев Полине Виардо, «это только послужило предлогом — статья сама по себе совершенно незначительна. Но на меня уже давно смотрят косо и потому привязались к первому представившемуся случаю... Хотели заглушить все, что говорилось по поводу смерти Гоголя, — и кстати обрадовались случаю подвергнуть вместе с тем запрещению и мою литературную деятельность» (Тургенев И. С. Собр. соч. М.: Правда, 1949. Т. 11. С. 96). Письмо от 1 мая 1852 г.

Он указывает на таких предшественников марксизма, как Белинский, Чернышевский, Добролюбов. Конечно, это люди, которые понимали боль России, но их чувства по отношению к России, их любовь к России в значительной степени воспитаны именно творчеством Гоголя.

Я думаю, что этот спектакль в своем общем звучании имеет чрезвычайно, если хотите, воспитательное значение и этически очень ценен.

Что касается частных замечаний, то, очевидно, все сегодня сходятся на том, что Собакевич не получил должного воплощения. Я, пожалуй, согласен с Сергеем Александровичем [Макашиным], что убрать бы фразу о том, что не хорошите до появления явных признаков тления. «Не ставьте надо мной памятника» — это другое дело.

«Земля наша велика и обильна» — это цитируется у Гоголя, но для той кумы, которая сумеет достать билет на спектакль, не нужно этого, черт с ней, пусть кума остается без пищи.

Насчет фаллического начала. Думаю, что этой темой можно пожертвовать.

**Ю. П. Любимов.** А как же быть с плодородием?

**М. П. Еремин.** Тогда нужно прибегнуть к приему античного театра<sup>1</sup>.

В заключение я хочу сказать, что мы сейчас рассуждаем о ... некоем творении, имеющем уже и самостоятельную ценность. Очень хочется, чтобы это великолепное создание увидело как можно больше людей.

**С. А. Макашин.** Юрий Валентинович [Трифонов], я Вас очень прошу, откажитесь от мысли, что из лирических отступлений Гоголя вышла вся плохая русская литература.

**З. А. Славина.** Я хочу сказать о том, что, мне кажется, витает в воздухе, но не вылилось в слова. <...> ...мы все время ищем положительного героя. Говорят: где в литературе положительный герой, где ответчик за Россию? — Покажите нам его.

По-моему, в этом спектакле положительный герой — сам Гоголь. <...> Ценой своей жизни, ценой своих переживаний он получает право осмеивать<sup>2</sup>.

Эпилог, последний монолог звучит трагично: что же ты сделал, чтобы не было этих парадоксальных явлений в нашей действительности? <...> Юрий Петрович, — не знаю, сознательно или бессознательно, — подчеркивает влияние на нас Гоголя.

<sup>1</sup> Это предложение Еремин высказывает иронически: на праздниках в честь бога Диониса, давших начало античному театру, корифей хора нес фалл, символ плодородия.

<sup>2</sup> В финале спектакля Гоголь произносил монолог, заканчивавшийся словами: «И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех правителей, не в силах поправить зла, как ни ограничвай он дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Знаю, меня будут обвинять в суровой жестокости, но я должен обратиться в бесчувственное орудие правосудия, в топор, который должен упасть на головы виновных». Сам Н. В. Гоголь вложил этот текст в уста героя второго тома «Мертвых душ», генерал-губернатора, выступавшего перед чиновниками города.

Все говорят о двух Гоголях и пугаются этого. А для меня двух Гоголей нет, а есть одиозность в том, как его видят.

Лиризм, Сергей Александрович [Макашин], есть в последнем эпизоде, когда мы страдаем и плачем его болью, его ответственностью перед Россией. <...>

**А. А. Смирнова.** Мы столкнулись с очень сложным явлением — сценическим и литературным. Хочется еще раз оговорить субъективность моих впечатлений, чтобы они не воспринимались как основополагающее выступление. <...>

Мне лично очень близок этот жанр — парафраз, как очень точно и четко определил Сергей Александрович [Макашин], и ... как определяю я, — литературный коллаж. Это близко к ритмам XX века ... и, с другой стороны, к какому-то очень своеобразному интегрированию, как очень точно сказал Сергей Александрович, ... мыслей, волновавших, в данном случае, Гоголя. Этот жанр имеет, с одной стороны, свои сильные стороны и, с другой стороны, — потери и убытки.

Такой синтез в спектакле о Пушкине был сделан более основательно, более продуманно, более объективно<sup>1</sup>. И спектакль об Островском был того же жанра<sup>2</sup>. Это [гоголевский спектакль] — метаморфоза, развитие того же жанра. <...>

...мне хочется сказать сначала о потерях, как они мне представляются... Неслучайно говорилось об известном недоиспользовании лирических отступлений Гоголя. Это говорилось правомерно. Ряд простейших звеньев его лирических отступлений о России (это отступления в главе 6-й, 7-й «Мертвых душ»; они рассеяны по всей поэме) выражают не только боль, отчаяние, ... но и целый рой верований и упований Гоголя, веру в высокую духовность русского народа, его духовную мощь. <...>

Мне думается, что тут, несомненно, произошли потери, и я присоединяюсь к точке зрения, что ... размышления Гоголя о судьбах России прозвучали в скорбной своей ноте, но не прозвучала нота его верований.

Мне представляется очень ценным, что второй вариант этой композиции резко отличается от первого в сторону совершенства. <...>

Финал «Театрального разезда»<sup>3</sup> — трагическая вещь. Там очень взволнованное рассуждение Гоголя о том, что такое побасенки<sup>4</sup>. Это вызывает слезы и глубокое волнение. Здесь же два раза это звучит очень облегченно и поверхностно.

<sup>1</sup> А. А. Смирнова имеет в виду спектакль «Товарищ, верь...» (1973).

<sup>2</sup> Речь идет о спектакле «Бенефис» (1973).

<sup>3</sup> Мотивы «Театрального разезда» пронизывали всю композицию «Ревизской сказки».

<sup>4</sup> В «Театральном разезде» в своем заключительном монологе автор произносит: «Все, что ни творилось вдохновеньем, для них пустяки и побасенки; создания Шекспира для них побасенки; святые движенья души — для них побасенки...» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. 1949. Т. V. С. 170).



Я попыталась привести всего два примера, как этот жанр оборачивается не только своей сильной стороной, но и явными потерями и убытками. Думаю, что можно было бы привести и другие примеры.

Это — известное однозначное цитирование лирических отступлений. Я думаю, что на замечание о том, что отсюда пошла вся «дурновкусная» русская литература, можно даже и не возражать. <...>

То, что здесь есть очень ... точная линия Гоголя как художника, заслуживает большого одобрения. Большая удача спектакля — поручение основной роли Гоголя артисту Трофимову. Он обладает такой духовной наполненностью, взволнованностью, что эта взволнованность решает для меня смысловой, идейный, человеческий, гуманистический баланс этого спектакля. <...>

Очень интересно сделана «Шинель», очень хорошо играют актеры. Очень интересны эти проходы через департамент, столы чиновников ..., и скрип перьев, и этот «снег... снег... снег...». <...>

Тут есть человеческая непосредственность, метафоричность очень смелая, очень в гоголевском духе, может быть, кроме финала, когда подсвечиваются лица и взвиваются кверху все шинели.

Очень интересно исполнение Смеховым Плюшкина, эти пустые глаза и косноязычное забалтывание. За этим встают страшные гоголевские миры — до какой мелочности может дойти человек.

Очень интересно исполнение Хмельницким Ноздрева. Это очень точное попадание в гоголевскую эстетику, проблематику, гоголевскую систему — яркое, талантливое, темпераментное. <...>

Очень талантлива музыка Шнитке, очень яркая, неожиданная, которая во многом поддерживает и укрепляет спектакль.<...>

Меня очень восхитило решение «Портрета», когда возникают портреты по внутреннему занавесу, по выгороженному полукругу шинельного сукна, когда эти портреты то загораются, то исчезают. <...>

Меня ... восхитил какой-то своеобразный конспект жизни Чичикова, как талантливо ... и смело показывается, как происходит такой генотип — кормление манной кашей, генезис Чичикова. Это заслуживает всяких похвал.

В «Портрете» очень интересно работает тот же Хмельницкий. <...> Я имею в виду умопомрачение художника-лжегения, ... который разменял свой талант..., пошел навстречу всем соблазнам, исчерпал и зачеркнул сам себя. Его монолог ... — это безумие, помрачение сознания<sup>1</sup>. Здесь и возникает то, что дает право санитарам увести его. <...>

---

<sup>1</sup> В монологе художника были, например, такие слова: «Прежним художникам чересчур много приписано достоинств; все они до Рафаэля писали не фигуры, а селедки. Микель-Анджел — хвостун, потому что он хотел только похвастать знанием анатомии, грациозности в нем нет никакой». И т.д. А затем, «бешено хохоча», художник из «Ревизской сказки» выкрикивал: «Психе! (дает пинок). Марс! (пинок). Байрон! (пинок). Гофман! (пинок). Шиллер! (пинок). Рафаэль! (пинок в воздух). Леонардо да Винчи! (В воздух)» И т.д. Далее появлялись люди в белых халатах, которые уводили его.

Я думаю, что совмещение Гоголя с его героем Поприщиным не вполне убедительно. <...> ...наложение сумасшествия Поприщина, продиктованного крушением иллюзий, но иллюзий другого порядка, с финальным умопомрачением Гоголя, неправомерно. <...> Не поймите мое выступление как выдачу рецептов, требований, я просто делюсь своими сомнениями... <...>

Появились два памятника — на мой взгляд, очень емкая сценическая метафора. Андреевский памятник и памятник Томского — разные ипостаси восприятия гоголевской философии, его общественного значения и т. д. — могут сосуществовать. Но когда они возникают в последней трети спектакля, ...я все время ловлю себя на мысли, что эта линия постаментов, которая шла от Чаркова-лжегения, совмещается с фигурой основного, первого Гоголя, исполняемого Трофимовым. Театр хочет показать сложную многогранность души Гоголя, но этот стилистический повтор целого ряда памятников начинает нас запутывать. <...>

Первый акт заканчивается словами Гоголя «не пора ли припрячь подлеца», и потом — «Эх, тройка птица!»... <...> В известной степени первая фраза о подлеце отсвечивает на тройку и получается чуть ли не ироническое звучание мысли о тройке. Он говорит: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа».

Во второй части спектакля, может быть, оттого что я смотрела его один раз, мне не удалось глубоко это понять, ... но у меня ощущение, что во втором акте есть известная глобальность метафоры сумасшедшего дома. Вся Россия — сумасшедший дом. Художник с Невского кончает безумием. <...> Кончают безумием чиновники в канцелярии, и затем все это восходит к безумию художника Гоголя.

Это генезис очень интересный. Об этом говорит Салтыков-Щедрин. А я все время вспоминаю «Сон смешного человека» Достоевского. Это отсутствие нравственного выхода. Но когда весь эпилог предстает так с самого начала, когда на персонажей нахлобучиваются колпаки, на них выливается вода, — да это сплошной сумасшедший дом. <...> ...когда ... все смешалось, все в нечеловеческом искажении и возникают два памятника Гоголя, то совершенно невольно перекидываются какие-то мостики в современность. Глобальность этой метафоры, что вся Россия — сумасшедший дом, совершенно правомерна для эпохи николаевской реакции, но когда она соединяется с какими-то современными символами, аллюзиями, намеками на современность, она перестает быть современной.

То же самое с Костанжогло. Очень интересен диалог Костанжогло и Чичикова. <...> Костанжогло — филантропичен, занудлив. Все есть в исполнении актера, но когда оно прерывается современной песней, — хотим мы или не хотим, это переносит нас в мир современных ассоциаций. Я не хочу сказать, что классика не должна переносить нас в мир современных ассоциаций, но

нужен какой-то более точный отбор музыкального материала, песни, которая... не вызвала бы ассоциаций в виде прямых пережестов в сегодняшний день.

Текст [сценария] страниц 63, 64, 65 по авторской линии нуждается в выверке. <...> На этих страницах идут точные гоголевские тексты, но они аранжированы таким образом, что выстраивают мысль достаточно однозначно. Если все это называется «Завещанием» Гоголя, то последняя мысль, обращенная к нам, выглядит достаточно обедненной и выстроенной по точной тенденции<sup>1</sup>.

**М. Г. Дружинина.** Сказано много добрых слов и замечаний в адрес спектакля. Мы все знаем творчество Юрия Петровича, его обращение к Островскому, Пушкину. Теперь познакомились с Гоголем. Работа очень интересная, сложная для восприятия, заслуживающая огромного внимания и уважения. <...>

В спектакле очень удачно подобран материал поэмы Гоголя, рассказывающий об истории жизни Чичикова, об истории становления этого характера, ... который стал не просто конкретным образом, а символическим явлением. Интересно, что мы прослеживаем этот характер с детских лет до момента его взрослой сознательной жизни. <...> Музыка<sup>2</sup> вместе с создателями спектакля иронизирует, негодует, жалеет и составляет лирическую тему этой постановки. Здесь есть и увертюра, и речитативы, разработана музыкальная партия характеров.

Интересно оформление спектакля художником Кочергиным<sup>3</sup>, которое дает широкий простор для режиссерской фантазии и одновременно создает точный образ спектакля. <...>

В спектакле есть ряд спорных моментов: можно говорить о ряде затянутых сцен... Можно спорить и говорить о повторе приема с вырастающими фигура-

---

<sup>1</sup> В тексте «Завещания», звучащего со сцены, — пять пунктов:

«1. Завещаю... тела моего не погребать до тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения.

2. Завещаю... не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина недостойном.

3. Завещаю... вообще никому не оплакивать меня, и грех себе возьмет на душу тот, кто станет почитать смерть мою какою-нибудь значительною или всеобщою утратой.

4. Завещаю... по смерти моей не спешить ни хвалой, ни осуждением моих произведений в публичных листках и журналах.

5. Соотечественники! Страшно!.. я вас любил, любил тою любовью, которую не выказывают, которую мне дал Бог, за которую благодарю Его, как за лучшее благодеяние, потому что любовь эта была мне в радость и утешение... Может быть, посмертный голос мой напомнит вообще об осмотрительности.»

<sup>2</sup> Композитор А. Г. Шнитке.

<sup>3</sup> Над спектаклем «Ревизская сказка» работал художник Э. С. Кочергин. Сценографию Кочергина критика истолковывала так: «В макете к спектаклю Московского театра драмы и комедии на Таганке «Вечер Гоголя» пространство трактовалось как гигантская смиренная камера, стены которой наглухо затянуты серым шинельным сукном. <...> Возникает образ адского чрева, мрачного застенка, куда втиснуты жертвы петербургского казенно-демократического механизма, жертвы жизни, управляемой демоническими законами» (*Любимудров М. Языком суровых символов // Советская культура. 1977. 21 июня.*)

ми. Наверное, можно говорить о худшей и лучшей игре. <...> Но есть моменты, о которых бы хотелось сказать особо. <...>

При чтении инсценировки никто из нас, наверное, не мог себе представить, что в эпилоге спектакля так четко и последовательно прозвучит тема сумасшедшего дома, сумасшествия персонажей всех без исключения. Трудно было себе представить введение в пьесу современных песен «Русское поле» и «Ридна маты». Трудно было себе представить, что Чартков будет отправлен людьми в белых халатах в преисподнюю. Уже говорилось, что это ... недостаточно органично звучит в спектакле. Может быть, есть возможность подумать о[б ином] финале этой сцены.

В первом акте в сцене «Театрального разезда» есть текст о правительстве. Он дается непосредственно в зал и уводит зрителей от эпохи<sup>1</sup>. Происходит временное смещение, что вряд ли целесообразно. Тема о переключке времен — это памятник, созданный Томским, это танцевальный шаг ансамбля «Березка», использованный в сумасшедшем доме, это современные песни, это джинсы, надетые на Ноздрева, бутылка шампанского с современной наклейкой. Помимо этих конкретных моментов хочется еще обратить внимание на переключку времен, звучащую более символично. В финале первого акта актер, исполняющий роль автора, вопрошает: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Нет ответа».

Во всяком случае, эпилог, который по законам искусства является резюмирующей частью любого произведения, приводит действующих лиц и зрителей практически в сумасшедший дом. <...> А элементы современности, почти постоянно присутствующие современные песни дают возможность соотнести эту атмосферу сумасшедшего дома с нашими днями. Ощущение такое, что это ответ на то — куда ж несешься ты, Русь? Это уводит нас от конкретного Гоголя. <...> ...это нежелательно. <...>

Начало эпилога, когда все персонажи подряд начинают произносить свои реплики, а санитары натягивают на их головы колпаки, логически не подготовлено. Этот прием выглядит несколько искусственным, и хотелось бы предложить подумать по этому поводу и, может быть, решить эту тему как-то иначе.

Значительное место уделено в спектакле непосредственно зрителям. Сегодня говорилось, что непосредственное общение со зрителем — это лирическая тема спектакля, что зритель должен уходить с чувством не просто иллюстрации николаевской эпохи, а найти отклик в своей душе. Но конкретные реплики, которые произносятся актерами, и конкретное освещение зрительного зала

---

<sup>1</sup> В тех сценах спектакля, где использовался «Театральный разезд», правительство упоминалось неоднократно. Одна из наиболее ярких реплик звучала так: «Это не осмеяние пороков, это отвратительная насмешка над Россией — вот что. Это значит — выставить в дурном виде самое правительство. (В этом месте реплика перебивалась современной песней.) Потому что выставлять дурных чиновников и злоупотребления — значит выставлять самое правительство. (Здесь снова звучала песня.) Не следует выставлять таких представлений».

как раз уводит нас в сторону от лирических размышлений. Когда Плюшкин произносит: «Народ все воры», зрительный зал смеется. Но они произносятся на направленных в зрительный зал лучах. Таких реплик очень много. Вряд ли можно напрямую такие упреки бросать сегодняшнему зрителю. Это относится, скорее, к конкретным персонажам, находящимся по ту сторону рампы. Мне кажется, эти замечания дают театру возможность подумать, поразмыслить и прийти к более точному и справедливому решению спектакля.

**М. А. Светлакова.** Я смотрела спектакль один раз. Права А.А. Смирнова, что такую сложную работу, за которой стоит колоссальный труд театра ... за один раз правильно оценить трудно. <...>

Из замечаний... Юрий Петрович, как всегда, может взять для себя ту часть, которую он считает наиболее нужной, целесообразной. <...> Вся первая часть спектакля вызывает у меня чувство приятия всего, что делается театром. Я принимаю условия игры, за исключением каких-то деталей, которые не кажутся мне безусловными и значительными настолько, чтобы за них цепляться. Об этом хорошо сказал С. А. Макашин. Это песни «Русское поле» и «Рушник» Майборода. В спектакле о другом Гоголе возможно и такое, но в этот трагический спектакль это врывается капустнической нотой и кажется чуждым.

Мне кажутся положительными эти создания, которые возникают как будто из-под земли, — создания призрачные и в то же время столпы общества. Они вызывают массу ассоциаций.

Интересное решение, когда в прорезях шинельного сукна появляются эти лица, рожи, как ни назови<sup>1</sup>. <...>

Очень хорошо проявляют себя артисты в этих трудных ... условиях, когда практически только интонация, только голос может играть.

Когда фигуры вырастают из недр, это даже труднее, чем Шаповалову в раме<sup>2</sup>, который может хоть руками сделать жест. Среди этих созданий хотелось бы отметить Бортника (Коробочка) и чету Маниловых.

Я хочу также сказать о музыке, которая удивительно вплетается в спектакль. <...>

...иное у меня ощущение от эпилога, или второй части. Когда мы получили вариант текста, сделанный Юрием Петровичем, мы увидели, что вторая часть сделана несколько слабее, но т.к. спектакль был в работе, а у Любимова спектакли создаются на сцене, то была большая надежда и даже уверенность, что это подтянется по выразительным текстовым моментам к первой части спектакля. К сожалению, этого не случилось.

У нас заболел редактор, и у меня был только один день, чтобы провести элементарный анализ текста, я пыталась сделать это и поняла, что из всех этих

<sup>1</sup> Серым сукном была затянута вся сцена. Спектакль начинался с того, что из зрительного зала на сцену выходил Гоголь. Он разрезал занавес — там стоял Акакий Акакиевич.

<sup>2</sup> Актер театра Виталий Шаповалов, игравший Понтия Пилата в «Мастере и Маргарите», редставал перед зрителем, стоя в золоченой раме.

реплик из «Ревизора», из «Мертвых душ», из «Переписки с друзьями» я никакой логики, кроме абсурдности этого мира, не могу извлечь. <...>

Сегодня и у нас на обсуждении также высказывалась мысль, что два эти памятника, Андреева и Томского, с точным обозначением 1952 года, вся эта сумасшедшая Россия в колпаках, с дудочками, все, что с этим связано, — такая прямая метафора: <...> примчалась тройка, а куда, неизвестно.

Я не могу так думать о Любимове. Моя судьба сложилась так, что я ... присутствую почти на каждом спектакле театра, начиная с первого, и я не могу думать, что Любимов пойдет к зрителю с такой примитивной метафорой. <...> Но если у зрителя такое ощущение возникает, значит, необходимо подумать, в чем неточность режиссерской трактовки этого «эпилога», как он назван театром. В этих ли двух памятниках, в том ли, что текст Поприщина передан Гоголю. Это прием провинциального театра.

В Ярославле поставили «Горе от ума» и Чацкому [сделали] портретный грим Грибоедова. Мы убедили их, что это неправильно, нельзя отождествлять героя с автором. Это не тот класс режиссуры, которого мы ждем от этого театра. Видимо, нужно подумать о каких-то других решениях. Фантазии у создателей спектакля не занимать. <...>

О высветах зрительного зала. И. А. Вишневская говорит, что она испытывала неудобство.

**И. А. Вишневская.** Счастливое неудобство.

**М. А. Светлакова.** И я тоже испытывала неудобство. Когда говорили, что тут «воры собрались», я с ужасом оглядывалась. И что же? По одну сторону сидит Рождественский, дальше Любимов, по другую сторону — мои товарищи. Я подумала: «За что же надо обзывать так? Что ж такое недоверие к зрителям, пришедшим на Таганку!»

**Ю. П. Любимов.** Это же не я говорю, а Плюшкин.

**М. А. Светлакова.** Мне кажется, что это тоже от недоверия к зрителю. Мы и без высветов все поймем.

**Ю. П. Любимов.** Николай Васильевич Гоголь вытраивал в себе Ноздрева, Плюшкина, Чичикова, и я тоже вытраиваю. Извините, что я Вас обидел.

**М. А. Светлакова.** Вот те пожелания и замечания, которые хотелось бы передать театру.

**В. Г. Мирский.** <...> Спектакль изобилует выдумкой режиссера, фантазией. Трудно не согласиться с оценкой, данной специалистами, что вырастающие памятники — это как призраки Манилова, Собакевича, олицетворение темных сил России, которые мешали ее развитию. <...>

Но у нас есть замечания. <...> У меня нет такого ощущения, как у Ариадны Артемьевны [Смирновой] в отношении слов: «Русь, куда ж несешься ты?»

Насколько правомерна передача текста Поприщина Гоголю и стоит ли делать это размножение поприщинных, которые проходят между двумя памятниками? В этой сцене вдруг есть реплика из «Театрального разъезда»: «А что,

автор сидел в тюрьме?» Это вызывает какую-то абсурдность восприятия эпилога спектакля, но мне показалось, что нужно литературную основу эпилога еще раз проверить более точно. <...>

Замечания.

То, что свет зажигается в зрительном зале на ударных репликах, мне тоже было не очень приятно. Замысел спектакля большей глубины, и вдруг начинается какой-то плакат: трескотня фраз, и нас, как слепых котят, начинают в это тыкать. Это входит в противоречие с тем, что есть в спектакле глубокого. Это замечание, с которым очень трудно не согласиться. Хочется, чтобы театр прислушался к замечаниям, потому что они очень доброжелательны.

**В. П. Селезнев.** Творчество Гоголя даже для неспециалиста по Гоголю обнаруживает в себе диалектическое соединение противоположностей — такую разящую сатиру и такую пронзительную любовь к родине, что если убрать эти противоречия ..., то, наверное, ушел бы и автор. <...> Это очень большая помощь театру и Юрию Петровичу, что в сегодняшнем разговоре присутствуют специалисты, которые тоже по-разному оценивают те или иные моменты в спектакле, ... даже в творчестве самого Гоголя. Естественно, что зритель будет в еще более сложном положении, чем специалисты. Посмотрев спектакль, зритель захочет выставлять оценки, потому что захочет ... окончательной ясности после спектакля. <...>

Хочется дать очень высокую оценку, прежде всего, тому громадному труду, который был проделан... Сколько литературы надо было пересмотреть, чтобы [собрать] этот энциклопедический материал, на котором можно ...проанализировать и творчество Гоголя, и его личность, сохранить заряд и посыл той сатиры, которая есть в творчестве Н. В. Гоголя. <...>

Сатирический заряд, который имел место в первой части спектакля, во второй части для меня просто пропал. <...> Там идут и обобщения, и символы, и миражи, и есть вся Россия. Во второй части России просто нет. Она на одно лицо — эти колпаки, она нивелирована. <...>

О Поприщине уже говорилось. Наивный зритель, который порой приходит только на один спектакль, воспринимает как святую истину то, что услышит со сцены. Хорошо говорить нам: давайте посмотрим второй раз, тогда разберемся. А зритель, который выберется один раз, должен сразу все понять и разъяснить для себя. Поприщинские истины вложены в уста Гоголя. Уверяю вас, они будут восприняты как истины гоголевские, а не поприщинские. Нужно почитать немало литературы, чтобы уяснить для себя, что поприщины расплодились. <...>

Спектакль настолько снабжен прекрасной режиссерской фантазией, настолько имеет выходы из гоголевской драматургии, что эти пожелания кажутся настолько изящными и несложными в отношении их устранения, что это вполне возможно, и думаю, что театру придется приложить к этому немного усилий, чтобы подвергнуть дополнительной редакции намеченные в спектакле сцены.

**М. П. Еремик.** Вы говорили: поприщинские мысли придаются Гоголю. Я этого не помню. Там есть лирический момент — обращение к матери. Дело в том, что если читать саму повесть, то видно, что Поприщин не способен на такой лирический взлет. <...> Это лирика гоголевская, про которую мы говорили, что ее маловато в спектакле. Тут никаких переадресовок нет.

**Ю. П. Любимов.** Я отвечаю на главные обвинения.

**В. С. Ануров.** Это не обвинения.

**Ю. П. Любимов.** Во всяком случае — странное понимание. Я, прежде всего, благодарю за столь высокий разбор работы специалистами. Уровень обсуждения был высокий и квалифицированный. Но тут же позвольте сказать вот что. Может быть, я буду говорить грубые вещи. Искусство отличается тем, что не решается коллективно, оно осуществляется индивидуально. Другой поставит спектакль по-другому. Я ставил так, как разумею я.

Теперь я отвечаю на то, что я принимаю, а что принять не могу. Согласен, что где-то нет еще достаточной цельности. Согласен, что есть затянутые сцены с помещиками. Согласен, что отдельные фразы можно убрать, если они у каких-то отсталых людей вызовут [ощущение], что это то, что называется «кукиш в кармане», какие-то дразнилки. <...> Наше искусство часто обвинялось в этом, как обвинялся в свое время такой высочайший гений, как Дмитрий Дмитриевич Шостакович — ему не давали работать, а его учеников заставляли «раскаиваться». Все эти грустные вещи происходили на нашей памяти, на моей памяти. Я просто не могу согласиться с тем, что вы говорите. Вы трактуете по-одному, я совсем не так. Да если бы не было двух памятников, я не смог бы сделать эпилог. Я и назвал это эпилогом.

Я отношусь к вашему мнению с большим уважением, я мог бы назвать имена очень крупных людей, всю жизнь занимающихся Гоголем, которые готовы были здесь подтвердить, что у них не возникло таких ощущений, как у вас, но я не хочу ссылаться на авторитеты. Вам кажется так, другим — иначе. Очевидно, это различное восприятие искусства — каждый воспринимает по-своему. Да, многие зрители могут не понять второй части, как часто мы сразу не понимаем живописи, понимаем только потом. Герцен совершенно по-другому оценил «Избранную переписку»<sup>1</sup>, чем Белинский.

Что касается текстов, то Николай Васильевич в конце жизни отказался от принятия пищи. Обращались к Филарету, он [Гоголь] и ему отказал и пищу принимать не стал, решил умереть. Если покопаться во всех деталях его биографии, то мне кажется, что все сделано достаточно тактично. Никакой «передачи» текста тут нет.

После «Ревизора» он не был травмирован — он был травмирован после «Избранной переписки». Гоголь надеялся, что «переписка» поможет России, а когда убедился в одинаковой реакции всех слоев общества, чуть руки на себя

---

<sup>1</sup> Имеются в виду «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя.



не наложил. Но воспринял это как смиренный христианин, и Белинскому на очень оскорбительное письмо отвечал очень смиренно и вразумительно. Может быть, сейчас можно по-разному оценить письмо Белинского и ответ Гоголя. Он был человек глубоко верующий и говорил о нравственности, ...о том, что мы должны к себе обратиться.

И сейчас мы говорим о духовном обществе и бездуховном. Напротив театра находится школа рабочей молодежи. Так как я большую часть жизни провожу в театре, то выхожу тогда, когда выходит молодежь. И мне, как Гоголю, хочется закричать: «Боже, останови их!» Без пол-литра, без мата они не могут. Все рядом: монументальная пропаганда советского образа жизни, и тут же под плакатом лежит пьяный.

Классик перестает быть классиком, он никому не нужен, если не приносит пользы своим современникам. Он должен приносить пользу.

Со многими замечаниями я не могу согласиться. Это вопрос вкуса, состояния. У вас одно, у меня другое состояние художественной зрелости, моего понимания мира, как я его воспринимаю. Я считаю, что спектакль заставляет задуматься о ... глубоких нравственных проблемах, о духовных проблемах, важных для нас — о них партия говорит буквально на всех пленумах, ... ставит очень серьезные проблемы именно духовности. Если Гоголь помощник нам в этом деле (а мы хотели сделать его помощником), то и слава богу.

Гоголь заканчивает: «На себя посмотрите». Это не прямые ассоциации, но косвенные ассоциации в искусстве всегда были и будут.

О письме Жюрайтиса<sup>1</sup> мне говорят: по форме оно безобразно, но по существу правильно. Но оно и по существу неправильно и глупо. Само интерпретаторское искусство ... предполагает интерпретацию, толкование. А он, сам делая это на практике, мешает другим. Это некрасиво, нечестно и т. д., и т. д.

**В. С. Ануров.** Но эпилог — всеобщий сумасшедший дом.

**Ю. П. Любимов.** Для Гоголя это какой-то страшный суд, которым он мучился с детства. В шесть лет мать ему рассказала о Страшном суде, и он считал черта существующим реальным человеком. <...>

**В. С. Ануров.** Метафоричность выражается не только в кошмарах, но и в реальных персонажах, одетых в колпаки.

**Ю. П. Любимов.** Для Гоголя это образ. Чистый колпак, и концы в воду. А Гоголь не позволяет все замазать, он призывает к совести, к очищению. Мне

---

<sup>1</sup> Речь идет о разгромной, по-видимому, заказной статье дирижера Большого театра Альгиса Жюрайтиса, написанной в жанре открытого письма и опубликованной в газете «Правда» 11 марта 1978 г. Статья называлась «В защиту "Пиковой дамы"» и была направлена против постановки Любимовым и Шнитке новой версии оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» по заказу Парижской оперы. В работе участвовали также дирижер Большого театра СССР Геннадий Рождественский и художник Давид Боровский. По оценке автора статьи, «Пиковая дама» в интерпретации Любимова и Шнитке стала «жертвой» надругательства над классикой. После этой публикации советские власти запретили Ю. П. Любимову выехать в Париж, премьеры спектакля была сорвана.

кажется, что трагический финал — это финал очищения, финал катарсиса. Я знаю десятки людей, которые считают это лучшим местом спектакля.

Отдельные фразы я согласен исключить. Действительно, какие-то дурные люди могут начать хихикать на фразе «Велика наша земля и обильна, но порядка в ней нет». Можно пройти по партитуре — где зажигать свет. Свет зажигается, чтобы избавиться от гнетущей темноты. Как не зажечь свет, когда Ноздрев под видом дружбы подводит Чичикова под каторгу.

Я видел много представлений, и меня всегда удивляет, что мало смеются. Если не будет смешно, то это странно. А здесь, по-моему, есть много смешных мест. Смех и есть то доброе и светлое, тот положительный персонаж, который есть у Николая Васильевича. Есть и трагедия Гоголя, его боль за Россию, искренняя и глубокая. Вот это есть его настоящий лиризм.

А что ж нам опять в прятки играть. Это и Федор Михайлович, и Белинский, и Ленин говорил — о тройке. У нас этого нет.

Ясно понимаются все монстры. Они издеваются над Гоголем. Они его доводили до такого состояния. Это никакой не сумасшедший дом. Это его огромная боль, которая часто проскальзывает даже в репликах городничего. Гоголя иногда трудно отъединить от его персонажей. Неужели это городничий дошел до такой гениальности, что говорит: «Ничего не вижу, одни свиные рыла». У Гоголя всегда написано: *a part*, т. е. фраза в зрительный зал.

Он как партитуру пишет, как музыку. Здесь есть вещи чисто музыкально сделанные, речитативы, чтобы подчеркнуть слова Гоголя.

Памятники. Прекрасный памятник Андреева был снят при Сталине и поставлен отвратительный для меня памятник Томского. Тут тоже есть зацепка, и очень психологическая. Человек просит: не ставьте мне памятника. Слова покойного надо соблюдать. Аллу Константиновну<sup>1</sup> хоронили по разряду, как завещала покойница, и муж ее настоял на этом.

То, с чем я не могу согласиться, я не сделаю.

**В. С. Ануров.** Спектакль очень интересный, яркий, темпераментный, но сложный. Мы подумаем, и Юрий Петрович подумает. Тогда и решим.

---

<sup>1</sup> Речь об А. К. Тарасовой. См. сноску на с. 260.

## **«Владимир Высоцкий»**

Впервые замысел спектакля по стихам Владимира Высоцкого родился в Театре на Таганке задолго до кончины актера и поэта; об этом свидетельствует стенограмма Художественного совета театра от 13.11.1967, опубликованная в этой книге (глава «Репертуар»). Появись тогда этот спектакль, он, конечно, был бы совсем другим, не таким, как тот, который ставился после смерти В. Высоцкого. Идея спектакля-воспоминания, спектакля-помятия, диалога, «разговора с Тенью», возникла сразу после похорон Высоцкого.

**Стенограмма заседания Художественного совета,  
посвященного работе над спектаклем  
памяти В. С. Высоцкого  
(Первое заседание Совета после смерти Высоцкого,  
который был его членом).  
1 августа 1980 г.**

**Ю. П. Любимов.** Есть мысль: в память о Высоцком сделать поэтический спектакль. Тем более что у нас поэтических спектаклей давно не было. Высоцкий вырос и сформировался как поэт в этом театре и потому наша моральная обязанность перед ним — сделать такой спектакль. Я пригласил вас, чтобы распределить участки этой большой трудоемкой работы. Я буду думать над спектаклем все лето. Вместе с Боровским мы решим его пространственно. Спектакль должен утвердить Высоцкого как поэта<sup>1</sup>. У нас есть «Пугачев», спек-

---

<sup>1</sup> При жизни стихи В. Высоцкого практически не печатали. Впервые его стихотворение «Ожидание длилось, а проводы были недолги» было напечатано с купюрами в альманахе «День поэзии. 1975» (Составитель сб. П. Вегин, гл. редактор Е. Винокуров). Вторая публикация состоялась благодаря усилиям редактора научно-популярного журнала «Химия и жизнь» В. Станцо в

такль о Маяковском, «Павшие и живые» — спектакль о современных поэтах Великой Отечественной войны, спектакли Вознесенского, Евтушенко. вполне может быть спектакль о Высоцком, который, повторяю, вырос и играл в этом театре. Тем более что он сам говорил, что «меня сформировал театр, люди и окружение театра — писатели, поэты, художники, друзья, которые всегда были у нашего театра». Главная цель спектакля — память о нем. Мы так и назовем спектакль «Москва прощается с поэтом». Пет в спектакле будет только он сам<sup>1</sup>. Мне кажется, самое продуктивное по форме и решению — взять за основу сам факт смерти и этих трагических дней. Пространственно решить через «Гамлета». Я готов прослушать любой контрход, это даже интересно. Предположим, — я грубо фантазирую, — берется столик, за которым он гримировался, могильщики роют могилу<sup>2</sup>, медленно зажигаются свечи, ставится стакан водки. Это сразу дает настрой залу, как Вечный огонь в «Павших». В этом есть ритуальность. И идет песня «Кони», предположим. Его голос... Актеры читают его стихи. Отберем лучшие, раскрывающие его личность. Включим и прозаические тексты его. Почему я избрал традиционную форму поминок? Потому что поминки, которые были в доме у него и в театре, по инициативе актеров, перевернули душу. Это ритуальная форма в сочетании с ролью, которую он играл всю жизнь и которая повлияла на него. Гамлет — это ведь роль мировоззренческая, я видел, как он меняется в этой роли, год от года. На поминках выступили мать, отец, друзья. Не сохранились записи поминок, но есть живые свидетели. Поминки сохранились в памяти<sup>3</sup>. <...> Надо просить мать, отца записать слова о Володе. <...>

Это был наш поэт, и мы можем сделать о нем спектакль. Отказать нам в этом очень трудно. Почему начало с «Гамлета»? Там есть могила, там мы его и хороним. «Гамлет» и удобен, чтобы сделать из него драматургию. Идет кусок сцены с флейтой (к счастью, есть запись его «Гамлета»): «Вы можете меня

---

августе 1978 года. Это было стихотворение-песня «Черное золото». В 1979 году, с подачи В. Аксёнова, около 20 стихотворений В. Высоцкого появилось в самиздатовском альманахе «Метрополь», который, конечно, не мог попасть к широкому читателю. В 60-е и 70-е гг. авторская песня не звучала на радио, не транслировалась по телевидению. Единственная телезапись Высоцкого в СССР, сделанная в год его смерти, при жизни барда показана не была. Творчество Высоцкого в народе было известно благодаря его многочисленным концертным встречам с публикой, кинофильмам, популярности простенькой гибкой грампластинки с песнями из к/фильма «Вертикаль» (1968), а главное, благодаря широко распространившимся любительским магнитофонным записям. Первая книга Высоцкого «Нерв» была издана при участии Р. Рождественского осенью 1981 г.

<sup>1</sup> В дальнейшем этот замысел изменился.

<sup>2</sup> Аллюзия на спектакль «Гамлет».

<sup>3</sup> Запись поминок в театре отсутствует, запись домашних поминок на 9 дней доступна и имеет ее расшифровка. (Примеч. ред.) — Здесь и далее примечания, помеченные от редактора, принадлежат ряду людей, среди которых, по-видимому, были Д. Л. Боровский, Н. Н. Губенко, А. А. Васильев и др. (сообщено авторам Л. В. Абрамовой).

сломать»<sup>1</sup>. Есть повод перейти на песню. 10 — 12 песен, надо отобрать лучшие, чтобы они прозвучали в спектакле. Есть записи документальные, которые перейдут в актерское исполнение. Надо показать отца, мать — не называя — зрителям будет ясно, что это отец, мать, дети, актеры театра.

**В. П. Янклович**<sup>2</sup>. К нему есть сотни писем — уникальные — они тоже должны войти<sup>3</sup>.

**А. С. Демидова**. Для меня ушел партнер. Единственный человек из актеров, который нес пол. С ним было легче всего вести женскую тему. Сцена Гамлета с Гертрудой у нас, если мы были в хорошей форме, шла очень точно. Я думаю, не сыграть ли сцену с голосом Гамлета, который остался в записи.

**В. Б. Смехов**. Это хорошо. Очень театрально. Призрак.

**Ю. П. Любимов**. Зачем же нам идти по сюжету «Гамлета». Мы можем использовать это как определенный прием, скажем, все перемонтировать.

**Р. Х. Джабраилов**. У него великолепные есть сказки.

**Ю. П. Любимов**. Они легко ложатся на сцену с могильщиками, он вольный автор.

**Ф. Н. Антипов**. У Высоцкого есть повесть «Записки сумасшедшего»<sup>4</sup> — тоже с «Гамлетом» стыкуется<sup>5</sup>... <...>

**И. С. Бортник**. А не будет ли кощунством показать на сцене поминки, изображая отца и мать?

**Ю. П. Любимов**. Кощунство — не сделать спектакля.

**В. Б. Смехов**. На поминках прекрасно говорила Белла Ахмадулина, Розовский<sup>6</sup> ... Это уже сюжет. <...>

**Л. А. Филатов**. Бесконфликтным мы сделать спектакль не можем. Мы должны вывести и «черных» людей. Я говорю о людях, которые его травил. <...>

---

<sup>1</sup> Имеется в виду сцена, в которой Гамлет предлагает Гильденстерну сыграть на флейте, и на его отказ говорит: «Смотрите же, с какой грязью вы меня смешали! Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны. Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещичка нарочно приспособлена для игры, у ней чудный тон, и, тем не менее, вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, я хуже флейты? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

<sup>2</sup> Валерий Павлович Янклович — администратор театра, регулярно сопровождал В. Высоцкого в его концертных поездках. (*Примеч. ред.*)

<sup>3</sup> После смерти В. Высоцкого поток писем, приходивших в адрес театра, был огромен: присылали любительские записи песен, их расшифровки, стихи, посвященные Высоцкому, и воспоминания о его выступлениях, просто говорили о значении поэта и актера.

<sup>4</sup> Речь идет о повести «Дельфины и психи. Записки сумасшедшего, или Жизнь без сна» (1968).

<sup>5</sup> Ф. Н. Антипов имеет в виду мотив безумия в «Гамлете», который объединяет трагедию Шекспира с повестью Высоцкого.

<sup>6</sup> Марк Григорьевич Розовский — режиссер. С 1958 г. руководил театральной студией МГУ «Наш дом», в 1969 г. — студия была закрыта. С 1983 г. — художественный руководитель театра «У Никитских ворот».

**Ю. П. Любимов.** У него есть прекрасная песня «О слухах». Очень хорошо он сам говорил о поклонницах: «Это же половина больных, всю ночь сидят тут, в подъезде, к счастью, много тихих».

**Ф. Н. Антипов.** Когда его привезли в театр, один человек пришел и сказал: «Я должен его видеть. Я не верю. Может быть, это летаргический сон».

**Д. Л. Боровский.** Поскольку по горячему [следу] возникла театральная идея, во многом имеет значение недавность событий. А может быть, контрход и будет совсем другой спектакль — КАКИМ <нрзб.> БЫЛ ВОЛОДЯ.

**Б. А. Глаголин.** Я не был, к сожалению, на похоронах. У меня есть сопротивление версии о Гамлете. Когда я думаю о Володе, то скорее думаю о нем в «Пугачеве», с его песнями<sup>1</sup>, идущими лейтмотивом по всем сценам спектакля. Это для меня реальность. А Гамлета он играл особым образом. Его Гамлет — особая роль. Как бы ритуал в будущем спектакле не задавил того, что в нем было. Ведь в нем всегда жила жизнерадостность, большая жизненная сила.

**В. С. Золотухин.** Идея поминок закономерна. Но надо точнее изучить ритуал поминок. Ведь у одних поминают водкой, а вообще-то это грехом считается. Поминки могут быть разные. Тут важно решить, куда и как направить собственную волю и фантазию зрителей. Важно, что мы хотим сказать от себя: каким мы его помним и каким хотим, чтобы его запомнили. Безусловно, это не должен быть плач.

**Ф. Н. Антипов.** Надо для работы привлечь весь коллектив театра.

**Ю. П. Любимов.** Вот когда мы будем репетировать спектакль, тогда может вся группа помочь. А на данной стадии это странная идея. Я хочу возразить Глаголину. Высоцкий очень менялся, и решать этот образ через «Пугачева» — это очень любовное решение. Нельзя изобразить из него Хлопушу<sup>2</sup>. Он, наоборот, просил эту роль не играть. Последнее время он метался в поисках, понимал, что кончен период его жизни как барда. Его нельзя отнести к явлению «бардизма», извините за нескладный термин. Он не был певцом протеста, но он удивительно точно выражал настроения и думы граждан наших, и поэтому они десятками тысяч его провожали. <...>

**В. Б. Смехов.** Есть проблема драматургии спектакля. «Гамлет» — очень драматургичный материал. Стать идеей спектакля должна реабилитация большого прекрасного поэта. Ведь сколько незнания существует о нем в народе! Надо отделить его жизнь от слухов. У него самого есть прекрасная песня «Слухи». Мне кажется, к работе над спектаклем надо привлечь прекрасных поэтов, Филатова обязательно. Надо выявить многообразие жанров поэзии Высоцкого. От высокой поэзии до стилизации матерной и городской современной, которой нет ни у одного из поэтов. По-моему, тут должны быть просто художе-

<sup>1</sup> Высоцкий написал к спектаклю песни, грустные частушки: «Андрей? Кузьма? Что Максим?» в дополнение к интермедиям Н. Эрдмана. (Примеч. ред.)

<sup>2</sup> В спектакле «Пугачев» В. Высоцкий играл Хлопушу.

ственно-документальные вещи: такой-то год — студент. Бац! Разбил стекло в студии МХАТ <...>

Пробовал себя даже в фантастике. А история «Вертикали»!<sup>1</sup> «Кассандра»<sup>2</sup>, когда он вытащил из себя свое бельканто, особое, когда понял, что единственный из людей может драть глотку и порвет.

**Ю. П. Любимов.** Почему я защищаю форму поминок? Лучшей формы не придумаешь? Помните, как говорила Додина<sup>3</sup> (и на многое раскрыла глаза мне): «Я знаю Володю 25 лет. Больше всех... Больше всех...» И все о нем рассказала. <...> Саша Трофимов на поминках прочел стихи. Они открыли мне глаза на многое. У многих людей родилась потребность написать стихи в его память, лучшие мы повесим перед спектаклем в фойе. И еще до спектакля должен звучать его голос, песни, тексты. Конечно, не так, как в «10 днях», мы другую форму должны найти.

**А. С. Демидова.** Сегодня мы все под впечатлением этих тяжелых дней. Но мне кажется, работая над спектаклем, нам надо приподняться над этой трагедией. У Гейне, по-моему, есть замечательные слова: «Мир раскололся, и тризна<sup>4</sup> прошла по сердцу поэта»<sup>5</sup>. Его смерть завершила трагический этап нашего поколения. А ведь начинали мы так весело, карабкались весело по гладкой стене, надеясь дойти до вершины. Срывались одни, продолжали карабкаться другие, — перестали лучшие, кому Бог дал талант. Срывались на самой высокой ноте Шукшин<sup>6</sup>, Лариса Шепитько<sup>7</sup>, Володя. Завершен круг. Теперь я вообще не знаю, как жить... Может быть, еще найдем второе дыхание. Я не знаю. На последнем спектакле «Гамлета» было жарко, душно. <...> И уже после спектакля я сказала: «А слабо, ребята, сыграть еще раз заново?» И все засмеялись. А Володя ... посмотрел своими пронзительными глазами и сказал: «А слабо...» (вяло, горько).

<sup>1</sup> Кинофильм «Вертикаль» (1967), в котором В. Высоцкий сыграл главную роль, знаменит, прежде всего, своими песнями. Вся страна распевала «Песню о друге» («Если друг оказался вдруг...»). В фильме прозвучали не все песни Высоцкого из цикла об альпинистах (например, не исполнялась песня «Скалолазка»).

<sup>2</sup> Имеется в виду «Песнь о вешей Кассандре».

<sup>3</sup> Таисия Владимировна Додина (1938–1998) — актриса Театра на Таганке, закончила школу-студию МХАТ с Высоцким в 1960 г.

<sup>4</sup> Здесь, вероятно, ошибка стенографистки: надо «и трещина». (Примеч. ред.)

<sup>5</sup> На самом деле это лишь упрощенная передача смысла высказывания Г. Гейне из книги «Лукские воды»: «Кто хвалится, что сердце его осталось целым, тот признается только в том, что у него прозаичное, далекое от мира, глухое закоулочное сердце. В моем же сердце прошла великая мировая трещина, и именно поэтому я знаю, что великие боги милостиво отличили меня среди многих других и признали меня достойным мученического назначения поэта.

Когда-то — в древности и в средние века — мир был целостен... и были цельные поэты. Воздадим честь этим поэтам и порадуемся им» (пер. с нем. В. Зоргенфрея).

<sup>6</sup> Василий Макарович Шукшин (1929–1974) — писатель, кинорежиссер, актер. Умер внезапно в 45 лет, во время съемок фильма С. Бондарчука «Они сражались за Родину».

<sup>7</sup> Лариса Ефимовна Шепитько (1938–1979) — кинорежиссер, сценарист, актриса. Погибла в 41 год во время съемок своего фильма «Прощание с Матёрой».

**И. С. Бортник.** У него после этого спектакля рубашка была мокрая, хоть отжимай. Я ему говорю: «А ты сними, надень белую». Но он так и не снял. Не надел саван. Он обычно в антракте менял свитер, у него после первого действия свитер насквозь мокрый был.

**А. С. Демидова.** Мне кажется, тут надо всем приподняться, как у Чухонцева:

Уходим — разно или розно.  
Уйдем — и не на что пенять...  
<...>

**В. Б. Смехов.** Он был замечательный рассказчик. Надо собрать его истории, и они, может быть, тоже войдут в спектакль.

**Ю. П. Любимов.** Это прекрасно стыкуется с разговорами могильщиков — ведь они шуты и могут говорить абракадабру.<...>

Когда я вставил его песню в «Дом на набережной»<sup>1</sup>, мне говорили: безвкусно. А сегодня, наверное, все уже по-другому воспримут.

**Л. А. Филатов.** Однажды мы заговорили о песнях с ним. И я откровенно сказал: «Мне, знаешь, твои серьезные песни не очень нравятся, ... смешные песни тебе ближе». А вот теперь, после того как его не стало, я зашел в бар и услышал «Коней»<sup>2</sup> и ощутил, как это важно. Переоценка произошла вкусовая.

**Ю. П. Любимов.** А мне «Кони» и раньше нравились. И «Охота», и «Банька»<sup>3</sup> очень на меня действовали.

**В. Б. Смехов.** Надо бросить все и делать этот спектакль.

**Ю. П. Любимов.** Я хотел бы, чтоб осенью, к началу репетиций, все пришли с конкретными разговорами, с листами, на которых изложите свои соображения. Спектакль должен вариться, как в лучшие годы, сообща.

<...>

**Т. Н. Жукова.** Кто из композиторов будет работать над спектаклем?

**Ю. П. Любимов.** Я думаю, ближе всех к нему был Шнитке, он и музыку прощальную помогал подбирать. И Денисов с радостью поможет. <...>

Спектакль как дитя. Никто не может знать, каким он получится. Я специально провоцирую вас на контрход, может быть, кто-то предложит другое решение спектакля, какой-то другой мощный ход.

**Д. Л. Боровский.** Помните, Юрий Петрович, было несколько репетиций, когда Вы с Володей хотели сделать его моноспектакль о войне?

**Ю. П. Любимов.** Помню, но это в спектакле восстановить невозможно. Я хотел предупредить всех вас, что со спектаклем будет не так просто, как некоторым кажется. **За него придется бороться**<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Спасите наши души». (Примеч. ред.)

<sup>2</sup> Имеется в виду песня «Кони привередливые».

<sup>3</sup> Имеются в виду песни «Охота на волков» и «Банька по-белому».

<sup>4</sup> Выделения, сделанные в документе, сохранены без изменений.



**В. С. Золотухин.** Может быть, включить стихи, непосредственно написанные в его память? Ахмадулиной и др.?

**Ю. П. Любимов.** Это тоже походит на обряд поминок.

**В. Б. Смехов.** Можно попробовать прочитать его стихотворение, а потом он его поет в записи.

**Л. А. Филатов.** Это прием ради приема.

**З. А. Славика.** Когда Володя лежал дома, у него была марля на лице, белая маска. Может быть, сделать, чтобы это вошло в спектакль.

**Ю. П. Любимов.** С Володи сняли посмертную маску, как полагается, но в спектакль это включать не надо. Портрет был прекрасный на похоронах.

**И. С. Бортник.** А может быть, перенести в спектакль финал из «Пугачева»?

**Ю. П. Любимов.** У нас создан «Мастер и Маргарита» по другим спектаклям, повторять его не стоит. Маска и костюмы Володи будут в музее<sup>1</sup>. А для спектакля мы должны записать его роли использовать.

**Е. М. Кучер.** Вспомнил ощущение из «Вишневого сада»<sup>2</sup>, когда он говорит: «Господи, ты дал нам необозримые просторы, и казалось бы, что здесь мы должны быть великанами...»

И в «Преступлении...» Свидригайлов<sup>3</sup>: «Воздуху мало...». Он играл здесь не похоже на Гамлета, на другом высочайшем уровне.

**Ю. П. Любимов.** <...> Если есть запись — это прекрасно.

**А. С. Демидова.** «Вишневый сад» есть в Бахрушинском музее.

**Л. А. Филатов.** А может быть, пролог создать в спектакле — [в духе] финала «Гамлета», который он сыграл последний раз. По пустой сцене проехал занавес. Музыка. Уход Гамлета из жизни.

**Ю. Н. Погребничко**<sup>4</sup>. Брезжит такая мысль. Вот сказали про Додину. Она ведь говорила про себя? Что, если все будут говорить про себя? И про него?

**Ю. П. Любимов.** Я про это и говорю. Тогда будет живое. Она говорит свои биографические вещи, и есть связь с ним. Ведь Трофимов прочел свое стихотворение, но возникло оно от Володи. Каждый говорит свои слова, читает свои стихи — и все это про Володю. На сцене стоят живые артисты. Нельзя, чтобы актер играл Высоцкого.

---

<sup>1</sup> Идея создания музея В. С. Высоцкого появилась сразу после его смерти. Близкие театру люди и поклонники творчества поэта создали инициативную группу, которая занималась проведением различных акций по увековечению памяти В. С. Высоцкого. Одновременно в театре собирались материалы для будущего музея. Музей был создан в 1989 г. Первым его директором стал завлит Театра на Таганке П. М. Леонов.

<sup>2</sup> В спектакле «Вишневый сад» режиссера А. Эфроса (1974) В. Высоцкий играл роль Лопухина.

<sup>3</sup> В спектакле Ю. Любимова «Преступление и наказание» (1979) В. Высоцкий играл Свидригайлова.

<sup>4</sup> Юрий Николаевич Погребничко — в момент обсуждения режиссер Театра на Таганке, актер. Позднее — народный артист РФ. С 1987 г. художественный руководитель театра «ОКОЛО дома Станиславского».

**Б. А. Ахмадулина.** Что бы мы ни решили, я предлагаю свое участие. В любой форме, которая вам может понадобиться. <...>

**Ю. П. Любимов.** Мы об этом и говорим.

**В. П. Янкович.** Нужно будет послушать все его записи. Последние песни. «Грусть моя, тоска»<sup>1</sup>, — мало, наверное, кто эту песню слышал<sup>2</sup>.

**Ю. П. Любимов.** Надо все о нем собрать в театре. Все пленки. В письмах он общался со многими людьми. То, что Антипов говорил...

**А. С. Демидова.** ...Может быть, оставить одну сцену с Гертрудой? И призрак будет Пороховщиков<sup>3</sup>, а Гамлет — его голос.

**Ю. П. Любимов.** «Гамлет» — только предлог. Я хочу вольный монтаж сделать.

**А. С. Демидова.** Коли нам нужен кусочек маленький «Гамлета», мы его берем, а дальше идет импровизация открытым приемом, чтоб протянуть линию поколения. И Белла, и Чухонцев, и его приятели, Давид Боровский и Вы, Юрий Петрович.

**Б. А. Ахмадулина.** В смысле голоса его. Все должны играть, чтобы на его месте остался пробел. Его место безмолвно. Он отвечает шекспировским безмолвием. Текст могут сделать литераторы.

**И. С. Бортник.** Как Филатов писал: «Оглушительная тишина»<sup>4</sup>. Из двух стихотворений Л. Филатова одно, особо распространившееся, порой, без подписи, или под инициалами, звучит так:

Он замолчал, теперь он ваш, потомки.

**Ю. П. Любимов.** Вы сказали, Белла, очень интересную мысль. Этим приемом можно довести до отчаяния.

**А. С. Демидова.** Это можно будет сыграть, если сначала будет его голос.

**Б. А. Ахмадулина.** Не надо голоса. Пусть будет пустота. Бейтесь в ней. Его нет.

**Ю. П. Любимов.** Это и есть «распалась связь времен». Мы ищем трещины. Пустота. Мы ищем, чтоб хоть чем-то заполнить.

**З. А. Славина.** Непонимание его при жизни.

**Л. А. Филатов.** Он был обречен. Ему уже не надо было прямого общения. <...>

---

<sup>1</sup> Полное название песни «Грусть моя, тоска моя».

<sup>2</sup> Знатоки утверждают, что это последняя из исполненных новых песен Высоцкого, спета она только один раз, на концерте незадолго до смерти. (*Примеч. ред.*)

<sup>3</sup> Александр Шалвович Пороховщиков — актер Театра на Таганке с 1966 по 1981 г. (позднее — народный артист РФ).

<sup>4</sup> Из двух стихотворений Л. Филатова одно, особо распространившееся, порой без подписи или под инициалами, звучит так:

Он замолчал, теперь он ваш, потомки.

Его не стало, дальше тишина.

У века завтра лопнут перепонки.

Настолько оглушительна она. (*Примеч. ред.*)

**Б. А. Ахмадулина.** (*читает стихи памяти Высоцкого*).

Твой случай таков, что мужи этих мест и поместий  
Белее Офелии бродят с безумьем во взоре.  
Нам, виды выдавшим, ответствуй, как деве прелестной,  
Так — быть или как? Что решил ты в своем Эльсиноре?

Пусть каждый в своем Эльсиноре решает, как может,  
Дарующий радость, ты, щедрый даритель страданья.  
Но Дании всякой, нам данной, тот славу умножит,  
Кто подданных душу возвысит до слез, до рыданья.  
Спасение в том, что сумели собраться на площадь  
Не сборищем сброда, бегущим глазеть на Нерона,  
А стройным собором братьев, отринувших пошлость.  
Народ невредим, если боль о певце — всенародна.  
Народ, народившись, не неуч, он ныне и присно —  
Не слушатель вздора и не покупатель вещицы.  
Певца обожая — расплачемся. Доблестна тризна.  
Ведь быть или не быть? — вот вопрос.  
Как нам быть. Не взыщите...  
Хвалю и люблю не отвергнутого гибельной чаши.  
В обнимку уходим — все дальше, все выше и чище.  
Не скаредны мы, и сердца разбиваются наши.  
Лишь так справедливо. Ведь если не наши, то чьи же?

**А. С. Демидова.** Мне сейчас звонила Толмачёва<sup>1</sup>. Она была на самом первом спектакле «Гамлета» и на самом последнем. На первом — молодой Володя исполнял рисунок, а на последнем рисунка не было, была плоть и кровь. Эту мысль надо восстановить.

**Ю. П. Любимов.** Надо, чтобы каждый записал свои мысли, подумал над тем, о чем сегодня говорили, подготовили за лето конкретные предложения по спектаклю. Соберемся мы сразу после начала сезона с тем, чтобы начать работу с первых же дней<sup>2</sup>.

Вплотную к работе над спектаклем театр приступил после 22 октября 1981 года, после заседания Художественного совета от 22 октября 1980 года.

---

<sup>1</sup> Лилия Михайловна Толмачёва — народная артистка РСФСР (1981), актриса театра «Современник».

<sup>2</sup> Это первый протокол Худсовета, посвященный памяти Высоцкого. Есть еще стенограммы Худсоветов от 22 октября 1980 г., 15 июля 1981 г. (на квартире Любимова), 13 и 31 октября 1981 г. Все протоколы 1981 г. посвящены обсуждению готового спектакля. Света он не увидел. В октябре 1981 г. последовало окончательное решение о его закрытии. (*Примеч. ред.*) Архив Театра на Таганке.

**Стенограмма  
заседания Художественного совета,  
посвященного работе над спектаклем памяти Владимира Высоцкого  
22 октября 1980 г.**

**Ю. П. Любимов.** Мы решили собраться еще раз после отпуска, чтоб поговорить о спектакле памяти Владимира Высоцкого. Потому что это все так сложно — сделать спектакль о человеке, который прожил огромную часть своей жизни в театре. Я понимаю, что часть его жизни, души была в песнях, стихах. Потом, настолько удивительно его хоронили, и дальше все странно — все пошло на продажу! Приехал Можаяев — он был в Пицунде, отдыхал, там везде песни его звучат и тут же их продают. Разная цена. Песни, которые более сложные, продают дороже и т. д. Такая просьба у меня, высказать еще раз свои соображения и раздумья.

*(Вошел Можаяев.)*

Вот видите, какое общество. Благодарю Вас, Борис Андреевич, присаживайтесь. Лена, дайте всем карандаши и бумагу и попросите еще несколько стульев. Ну, может, мы закроем дверь и закончим? Народ нынче неорганизованный пошел.

Кто был на первом Худсовете после смерти, тот помнит, что мы хотели собраться сразу же после начала сезона. Мы благодарим пришедших.

Перед тем как приступать к работе, хотелось бы все взвесить, потому что начинается странное идолопоклонство. ...прекрасная фраза Твардовского: «Если вы не можете без культа, то уж делайте культ Пушкина». Вот такой неожиданный культ получился по всей стране. Приходит молодежь, приезжает. Ко мне домой пришли человек 20, совершенно детей, лет им по 14. Все они чего-то хотят: «Мы так любили его песни, помогите, хотим создать клуб его имени». Там это, то-то, пятое, десятое.

Начинаются уже нездоровые вещи. Милиция протестует и т. д. Это все приобретает какие-то странные формы... <...> После его смерти толчки произошли в душах у многих. Стихи пишут, размышления и т. д. Мы все материалы собираем. <...>

Должно ли это все войти в спектакль? <...> Когда он пел по ночам по многу часов, два близких человека все это записали. Я уже пять кассет выслушал, есть еще десять кассет. Обязательно спектакль должен быть населен его миром. Слушая внимательно его песни, поражаешься — Высоцкий, видевший все, намекает, что он все знает: «опустившийся» на дно жизни, «сидевший» ... о себе поет? Не совсем верно. Как у Зощенко, он говорит о персонажах...

Я даже стал уважать Москву, что она так пришла провожать Высоцкого, как у Пушкина: «Духовной жаждою томим, в пустыне чахлой я влачился...». А потом получилось, что все на продажу. И получилось, что мы тоже хотим в этом

потоке, который был после смерти Шукшина, участвовать<sup>1</sup>. <...> Всегда было трудно петь своим голосом, ... во все века.

В общем, здесь есть проблема, отбор. <...> Мне кажется, ... актеры, которые с ним работали все годы, ... могут сообща воспроизвести мир его, его песни. И разбить эту легенду, что вся прелесть была в его исполнении. Только так, а иначе, мол, ни глазами его поэзию читать нельзя, ни в исполнении другом она не может звучать. Но мне кажется, что это нужно сочетать с «Гамлетом». <...>

...в каких компаниях он [бы] ни пел, где бы он ни бывал, ... как он слышал речь прекрасно, тысячи людей населяют его песни, и все это — характеры... «Ты, Зин, на грубость нарываешься...»<sup>2</sup> <...> Я уже не говорю о том совершенно феноменальном темпераменте этого человека. Это же поразительно, на него смотреть иногда было страшно. Когда он пел, такое напряжение вот здесь (*показывает жилы на шее*), было впечатление, что он порвет на ваших глазах. ... что-то обязательно должно было случиться — остановиться сердце. Не выдержит, порвется что-то внутри организма. <...> Недаром там, внизу (на фото), страшная фотография. Совершенно посмертная маска, когда он поет. Это не то, что он позировал фотографу, а просто он исполнял песню, а тот его щелкнул... Полузакрытые глаза, голова мертвая, совершенно отрешенное лицо. <...> Вот Юра Васильев маску посмертную снял, страшно смотреть. Прямо посмертная маска, а человек живой. Извините меня за многословие. <...>

Возникает вопрос, как это делать. Я вам говорю, есть три компонента: мир его песен в сочетании с Гамлетом, ... те материалы, которые возникли в его память и писались при его жизни. Писались очень интересные вещи. Я читал одну статью. Очень такую нелицеприятную. Там было и так и эдак написано о нем. Я не говорю просто о безобразиях «О чем поет Высоцкий», просто пасквили<sup>3</sup>. <...>

Так что мне очень хотелось выслушать ваши соображения, прежде чем театр приступит к работе. Все же помнят Гамлета. Актер приходит и говорит:

---

<sup>1</sup> Прижизненная популярность Василия Шукшина после его смерти превратилась во всенародную славу. Шукшин умер в 1974 г., а уже в 1976 г. на Алтае прошел посвященный ему кинофестиваль, куда стихийно съехалось множество почитателей творчества актера, режиссера и писателя. Этот фестиваль стал ежегодным.

<sup>2</sup> Слова из песни «Диалог у телевизора».

<sup>3</sup> В потоке активно недоброжелательной прессы о Высоцком особенно выделилась статья «О чем поет Высоцкий», опубликованная 9 июня 1968 г. в газете «Советская Россия». Авторы статьи Г. Мушита и А. Бондарюк обвиняли Высоцкого в «клевете на нашу действительность», говорили о том, что в его песнях «под видом искусства преподносится обывательщина, пошлость, безнравственность. Высоцкий поет от имени и во имя алкоголиков, штрафников, преступников, людей порочных и неполноценных». Понимая, что такая публикация была бы невозможна без поддержки партийных органов, Высоцкий ответил письмом, адресованным В. И. Степакову, еще недавно главному редактору газеты «Известия», а с 1965-го — зав. отделом агитации и пропаганды ЦК КПСС. Это письмо от 24 июня 1968 г. было опубликовано в журнале «Известия ЦК КПСС» (1989. № 12). Тогда же, в 1968 г., Высоцкий написал песню «Охота на волков», в которой тема травли занимает центральное место.

«Я к Вам, принц», — а принца нет. «Ты сможешь исполнить строк 20, которые я напишу?» — «Конечно, принц». Вот это уже прямой ход.

**М. В. Полицеймако**<sup>1</sup>. Это все очень интересно, что Вы говорите, Юрий Петрович, о самом принципе — ход в отношении Гамлета и относительно песен. Но в спектакле нужен был бы Ваш рассказ о нем.

**Ю. П. Любимов**. Боже сохрани. Весь спектакль должен быть его рассказ о себе. <...> А это будет вечер на один раз. Собраться на годовщину. Вот так можно и поговорить в годовщину смерти. А спектакль о нем надо делать, как мы делали «Павших и живых», как мы делали Пушкина, Маяковского, как мы делали по поэзии Вознесенского. У театра есть огромный опыт в этой области. <...> Чтобы это не получилось на продажу, как сейчас фотокорреспонденты спекулируют его портретами. Началась большая распродажа. Это тоже издержки нашего отношения к искусству. Его портреты — дефицит, его песни — дефицит, его пленки — дефицит. Не потрудились же товарищи вовремя выпустить пластинку, и теперь они дали спекулянтам большую дорогу. Но я, кстати, не осуждаю спекулянтов. Они являются пропагандистами. За деньги, конечно. Песня «Волки» — 10 руб., «Смотри, какие клоуны...» — 7 руб. А пластинку, которую они выпустили — совсем дешево — по рублю за штуку. Так же, как у нас в театре: билет на «Мастера» — 40 руб., на «Гамлета» в последнее время — 25 руб. Везде такса, в наш век закрывать на это глаза могут только немужественные люди, только не желающие славы своей стране.

**В. Б. Смехов**. За билет на «Кузькина» давали ордер на квартиру.

**Ю. П. Любимов**. Какой ордер? Кто давал?

**В. С. Золотухин**. Гаранин<sup>2</sup> давал ордер на квартиру за «Кузькина».

**Ю. П. Любимов**. Никогда не говорите фамилии, если умерший, ладно. А то злые люди могут неприятности устроить.

**В. С. Золотухин**. Вы меня спросили, я должен ответить. Вы мой руководитель.

**Ю. П. Любимов**. Вы что думаете, что это не записывается?

**В. С. Золотухин**. Мы для работы.

**Ю. П. Любимов**. Ну и на здоровье, пусть пишут. Мы не американцам передаем.

**В. Б. Смехов**. Идею, которую Вы говорили, Юрий Петрович, в первый день и на сборе<sup>3</sup> и сейчас пунктиром напомнили. Возникновение первого актера, и отсюда то, что вырастает...

**Ю. П. Любимов**. Хронологию давайте не трогать, тут нужно фантазировать.

---

<sup>1</sup> Мария Витальевна Полицеймако — актриса Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Анатолий Сергеевич Гаранин — известный фотограф, много снимал в театре. В ряде воспоминаний артистов Таганки можно встретить эту легенду об ордере на квартиру, который якобы готовы были отдать за билет на Таганку. Сюжет этой легенды вполне передает тот ажиотаж, который существовал в 1960–1980-е гг. вокруг Театра на Таганке.

<sup>3</sup> Сбор группы в начале нового сезона, середина октября 1980 г. (*Примеч. ред.*)

**В. Б. Смехов.** Да, да. Видимо, сегодня нам нужно накидывать. Сама по себе идея есть. А что касается того, что мы делали, те, кто близко, кто не мог по-другому себя вести эти месяцы. Ну, например, я хоть несколько строчек, каждый день что-то писал. Не знаю, насколько это будет полезно, я себе писал. Если хоть что-то будет полезно, прекрасно. Это воспоминания, которые шли с 64-го года. Как появился он в театре, встречи, разговоры. Все это вспоминается. Наверное, это и есть самое драгоценное. Самойлов<sup>1</sup>, у которого мне привелось быть в Пярну, сказал: «Всем нам, знавшим его, Золотухину, мне, близким, актерам, актрисам, надо сразу начать писать». <...> В каком виде это претворится, неизвестно. Нужны ли тут голоса воспоминаний или его голос? Скажем, я был на вечере в Пушкино, в Академгородке (Петя<sup>2</sup> там был, записывали). Вечер был, с одной стороны, смешной. Вы говорили о том, как все разменивается. Так получается даже с благими намерениями. Вышел кто-то и стал говорить какую-то ересь: когда жил, где родился, по какому адресу, с кем развелся — по-моему, не надо этого делать. Информационных сведений не надо. И так в этой аудитории это и принималось. Потом, сам по себе, родился разговор, более значительный, важный и созвучный глазам и дыханию зала. Это был зал, который пять или шесть раз слушал Володю. А потом были включены его речи (у Пети есть). Монтаж его речей перед песнями. Они сами по себе и есть предложение к спектаклю. Там есть о театре, и о жанре, и шутки, о кино и о спектаклях, в которых он играет, ... мне принесли [две песни]: посвященную Шемякину<sup>3</sup> и о ямщике<sup>4</sup> — французские. Замечательные по многим статьям. Так вот, Юрий Петрович, одна из любимых наших песен «Как призывный набат прозвучали в ночи тяжело шаги...» — они поэтический ход. <...> Но начать это читать я пробовал пять или шесть раз. И только один, последний раз поймал, как это можно читать. ... это очень трудно, требует своей, уже внутренней режиссуры, т. е. чтецкой. Может, надо, чтобы нам помогли поэты — Беллочка и Булат<sup>5</sup>. Кто знает — у Высоцкого была встреча с Межировым, Самойловым, Слуцким<sup>6</sup>. Это знаменательная встреча. Говорили о его сборнике. <...>

<sup>1</sup> Поэт Давид Самойлов.

<sup>2</sup> Петр Михайлович Леонов.

<sup>3</sup> Своему другу художнику Михаилу Шемякину В. Высоцкий посвятил несколько песен: «Купола» (1975), «Осторожно! Гризли» (1978), «Открытые двери...» (1978), «Охота с вертолетов» (1977–1978), «Тушеноши» (1977–1979), «Две просьбы» (1980), «Как зайдешь в бистро-столовку...» (1980). В данном случае речь идет о песне «Как зайдешь в бистро-столовку...»; она была написана в последнюю поездку В. С. Высоцкого в Париж.

<sup>4</sup> Имеется в виду песня «Снег скрипел подо мной...» (1977).

<sup>5</sup> Имеются в виду Белла Ахмадулина и Булат Окуджава.

<sup>6</sup> Эту встречу описала Наталья Крымова: «Однажды три больших поэта — Александр Межиров, Борис Слуцкий, Давид Самойлов — пришли послушать стихи Высоцкого. Владимир Семенович пришел без гитары. В руках только большая пачка текстов. Потом на вопрос, не возникало ли у них сомнений — поэт ли перед ними, Самойлов мне ответил: «Ни малейших» (Крымова Н. О Высоцком // Независимая газета. 2003. 24 января). Этот разговор для Высоцкого был очень важен — здесь шла речь о возможных публикациях его произведений.

**В. С. Золотухин** Обнаружилось, что я его совсем не знаю, не знал. Летом, когда пленки его слушал, все открылось в первый раз. <...> Я прочитал воспоминания Карякина<sup>1</sup>. Они потрясли меня. Мы устраиваем конкуренцию у гроба слишком торопливо. <...> Людям со стороны покажется, что мы знаем что-то такое — вместе работали, кутили, выпивали. Чем ближе мы были, тем меньше мы его знали.

**Н. Л. Дупак.** Лицом к лицу лица не увидеть.

**В. С. Золотухин.** Мы должны быть осторожны. В каждом человеке есть какая-то тайна. Его тайны мы не знали. <...>

**В. Б. Смехов.** Все равны перед ушедшим поэтом, и это правда.

**Б. А. Ахмадулина.** ... но ясно только одно — спектакль должен быть. В нем должны участвовать друзья Володи, люди, которые его любили. ...я знаю, чего в нем не должно быть. Во-первых, никакой расплывчатости идеи. Канва должна быть стройная и строгая. <...> И еще про песни. Труппа будет сталкиваться с ... соблазном отдать публике то, чего она, собственно, и ждет — Володин голос. Но ... [возникает вопрос] о мере участия Володиного голоса в спектакле. Потому что должна быть, как и всегда у Таганки ... независимость от всего. Вы не можете отдать страждущей публике Высоцкого. Она ... все равно будет недовольна, она придет спросить вас: «Где Он?» ...а вы не можете сказать, где, потому что мы знаем только одно, он не пришел, потому что он занят, занят настолько, что не смог сейчас прийти к Гамлету, занят своим вечным занятием. <...> ... [почитатели Высоцкого] все ко всем нам приходят, пишут. Юноши с наркотиками, рыдающие девушки... и ни в коем случае театр не может уступить свою изысканность... надрывно настроенной публике. Изысканное, строгое зрелище... абсолютно не умеющее угодить тем, кто хочет рыдать, страдать, говорить, что он спился и пропал. <...> ...рано или поздно вы придете к тому, что обилие его голоса ... еще никак не может быть решением того, что задумано.

Все, что говорилось о «Гамлете», мне кажется страшно плодотворным. <...> Я не знаю пока, в прозе или стихах, но хочу предложить свои варианты в связи с текстом Шекспира. ...мы должны холодно думать ... о спектакле, который не может быть и [не] должен быть равен его судьбе, его личности и даже памяти о нем. Это все равно будет новое, и как соотносить одно с другим — спектакль о Володе и целомудренность нашей любви и памяти народа и совершенно независимое театральное решение... Вот это и будет проблема.

**Ю. П. Любимов.** Благодарю Вас, Белла. Я совершенно согласен с Вами. Но мне хочется еще сказать — может быть, Вам это поможет — о том, как любили Володю здесь, в театре, рабочие, осветители, монтировщики. Это ведь у нас особый народ — то запьют, то не придут — сложная (иногда кажется, что это

---

<sup>1</sup> Юрий Федорович Карякин — автор одной из первых статей памяти Владимира Высоцкого: О песнях Владимира Высоцкого (Воспоминания) // Литературное обозрение. 1981. № 7. С. 94—99. Эти воспоминания были опубликованы с купюрами; полностью «ходили» в самиздате.



самодетельность какая-то), вольная орда, кочевая как будто... Ну, это я так... Просто жалуясь. Так вот, они все в свободное от работы время приходили, потому что просил Володя. Он умел просить. Как он у меня просил Гамлета! Все ходил за мной и умолял: «Дайте мне сыграть Гамлета! Дайте Гамлета, Гамлета!» А когда начали репетировать, я понял, что он ничего не понимает, что он толком его не читал. <...> Мы с Давидом стали делать. Раз пять мы репетировали. И нам казалось, что что-то выходит. Он один исполнял моноспектакль. Понравилось ему слово «моно». За границей — «моно», он — «моно», все — «моно». Что мы сделали? На авансцене выгородили то ли вагон, то ли нары, нары, нары, нары, нары... <...>

Откуда он всех знает: доходяг, забулдыг, летчиков, парашютистов? Уж не знаю, то ли он с ними кутил, летал, бродил... В нем что-то бродило. Но это, конечно, уникальное качество. Он заставлял верить, что это все — его прожитая жизнь. Как он сочинял. <...>

Вот странно, что такой человек, создавший такой мир, а тянулся все время — «Дайте Гамлета, дайте Гамлета, дайте мне Гамлета сыграть!». <...>

А потом ему делался спектакль. С какой охотой работяги ходили, отдавали ему выходные дни. А он плюнул — то запил, то уехал вообще. ...даже не пойму, почему. То ли он вдруг почувствовал, что не нужно ему все это ... Не надо ему театрального хода никакого — чтобы петь, ему достаточно: он, люди и гитара. И хватит. Может быть, и это было. <...>

Пожалуйста, дорогие гости, нам очень интересно вас послушать. Сами мы можем и без вас собраться, а с вами редко собираемся.

**Б. А. Можяев.** <...> ...в чем тут особенность спектакля о Высоцком? Конечно, ... есть опыт театра, есть великолепные спектакли о Пушкине, Маяковском, есть основа... Но есть и сложность... Высоцкий был в двух ипостасях: он был и артист, он был и поэт. К сожалению, эту вторую, может быть, не менее важную его особенность многие стараются не заметить. Да, мол, в песнях Высоцкого не так ставились ударения, не та ритмика, не выдерживалась образность. Это неверно. Были, конечно, у него песни слабее, но в лучших песнях — будь здоров как все выдерживалось. Я слышал его стихотворения, и от него, и потом прослушивал, — это очень серьезные стихи, это зрелые стихи, по-своему чрезвычайно емкие. Оригинальные, ни на кого не похожие. Стихотворение о насекомых<sup>1</sup> — великолепно! Одно из лучших стихотворений за последние годы. Высоцкий был ... очень интересно мыслящий человек: и, возможно, это удивит, [интересен] как критик. В этом смысле его взгляды на театр, на литературу, на методы работы, на собственный подход к ней чрезвычайно интересны и оригинальны были; они тоже записаны, их надо иметь в виду.

Ваша задача, связанная с Гамлетом, очень емкая, и не менее интересная та, первая часть, которую вы когда-то для него готовили: замысел — вагоны, нары,

---

<sup>1</sup> «Гербарий». (Примеч. ред.)

только, упаси Боже, чтобы эти нары были тюремными нарами. Эти нары должны быть в том высоком и обиходном понятии русской жизни, т. е. образ, связанный со всеми нашими переездами. Все эти стройки, которые он безумно любил. Где он только ни бывал: и на БАМе<sup>1</sup>, и на Чукотке, и на Камчатке... И вот это «нарная», так сказать, публика — переходящая, переезжая, охочая до больших дел, — на этих коротких отъездах, чаще всего на нарах, в пути, или в палатке, она была охочей и до очень серьезных разговоров и откровенней, и он на это шел, ... и он очень хорошо это впитывал в себя, и оттого у него такая поразительная многоликость его образной структуры песенного жанра.

...и естественно, что принимали его за «бывшего уголовника», и за бродягу, и за кого угодно. ...и вот эта вот идея вечно подвижного люда на Руси — раньше с посошком, а теперь вот, эта вот самая наша неустроенность, наше постоянное стремление к чему-то дальнему, будущему, лучшему. Как Гоголь говорил: «Дураки же люди, которые мечтают о великом будущем, а серьезных, настоящих проблем не замечают и думают, что ход к этому будущему настолько легок, что на настоящее можно и плюнуть».

...и это вполне естественно, Юрий Петрович, что он и тянулся к Гамлету, и Гамлет у него вышел, как говорится, не без Вашей помощи, чрезвычайно современно звучащим. Та самая система неприятия лжи, неискренности, непорядка, неустроенности — всего того, с чем связана жизнь человеческая, она у Высоцкого в этой роли получила чрезвычайной силы звучание. Высоцкий звучал в Гамлете необычайно органично, и даже как-то по-новому. И все это у вас уже видится, и вы это чувствуете. ...поэтому, мне кажется, — дело пойдет! Естественно, что лиха беда начало, потом придется много работать. ...все любим Высоцкого и любим театр, так что охотно подключимся в дело и советами, и мыслями. Это уже не только разговоры, а начало дела. Исполать!

**А. Г. Шнитке.** Я очень мало его знал. Считанные разы видел его в театре и слышал, поэтому мне очень трудно пытаться найти выражение тому, каким должен получиться спектакль. ...раз я его так мало знал, ...если мне будет поручена какая-то часть работы в этом спектакле, ... я должен буду отнестись к этому как к своей обычной работе... <...>...как Юрий Петрович говорил, возникает опасность, что это чрезвычайно заинтересованное душевное участие в нем и знание его могут привести к тому, что спектакль будет очень прочно держаться на какой-то очень большой эмоциональной волне. Но нужно, чтобы у него был запас прочности; чтобы спектакль шел долго, нужно попытаться отнестись к нему с профессионально-холодным отношением... Вот это единственное соображение, которое мне хотелось высказать вслух. И кроме того, конечно, мне кажется, что опора на Гамлета — самый лучший, самый точный ход. <...>

Вот и все. Извините, к сожалению, я не имею права говорить долго и подробно. Я его плохо знал.

---

<sup>1</sup> Байкало-Амурская магистраль.

**Ю. П. Любимов.** Благодарю Вас, Альфред Гаррич.

**А. А. Аникст.** Все мы сходимся на том, что нужно уйти от того Высоцкого, который нравится обывателям и мешанам, вернее, от того, что они в нем видят и что хотели бы из него сделать. Всякий поэт где-то больше самого себя, больше собственной личности. Вот это большое нам и надо выявить. <...> Я бы проделал ту работу, которую уже начал Юрий Петрович. Я бы прослушал не 5, а все 15 пленок и из этих пятнадцати пленок выбрал бы те 10—15 песен, в которых выражается самое существо его, и тогда поэт сам нам скажет, что в нем сильное и слабое.

...сильное в нем то, что народ почувствовал в нем своего поэта. Именно народ. И Высоцкий потому ... сыграл такую важную роль, потому он был так горячо любим, принят, встречен, потому его похороны превратились в событие для жизни народа, что он говорил о том, о чем официальная поэзия не говорит. Он говорил о той стороне жизни, которую очень точно знает и чувствует. Он говорил о всякой боли, об обидах, он говорил о том, что в жизни не получается, он говорил о том, что люди, которых, казалось бы, списали со счетов, живут и хотят жить, и живут какой-то своей жизнью. ...[Надо] выявить в его поэзии... глубоко человеческое: то, что задевает струны сердца многих людей, и то, что действует одинаково и на людей, высокообразованных и интеллигентных, и совершенно не образованных и не интеллигентных, ...вот тогда он встанет перед нами, как значительная величина, и тогда отойдет на второй план вопрос о том, в какой мере совершенны его песни как стихи... Вот это Высоцкий — Высоцкий, который больше того Володи, которого мы знали. Он должен таким в этом спектакле быть. Как это практически решается, не нам, конечно, решать, — это творческая фантазия Юрия Петровича, коллектива найдет к этому пути. Но на первом плане должна быть его поэзия, запечатленная в песнях, через нее надо искать, исходить. Надо найти костяк, тогда раскроется разнообразие речи, тот нерв, который ощущается всеми.

Будет ли это воспроизведение «Гамлета»?.. Может быть, и хорошо пустить занавес<sup>1</sup>, но только как поэта его представлять нельзя. Надо, чтобы он вырос на сцене этого театра — он был человеком этого театра, хотя он говорил какие-то свои вещи в стихах и песнях. Но говорил-то он то, что составляет основу жизни этого театра. Это был большой разговор о нерешенных вопросах нашей жизни, о том, что заставляет всех нас болеть, мучиться, чувствовать, что что-то не так и за что-то надо браться. Вот эти вот направления, мне кажется, очень важны для спектакля, чтобы он мог вырасти в поэтическое художественное явление, и вместе с тем чтобы он соответствовал тому гражданскому, гуманистическому духу, который является основой жизни Театра на Таганке.

---

<sup>1</sup> Имеется в виду особый занавес из «Гамлета», использованный также в «Мастере и Маргарите», занавес — рок, занавес — судьба. Окончательное решение спектакля в области сценографии, впрочем, было совершенно иное. (*Примеч. ред.*)

**Ю. Ф. Карякин.** Ну, я могу говорить о будущем спектакле пока только на уровне мычания. Попробую определить, в какую сторону это мычание направлено. Это должно быть абсолютно неожиданное решение: не концерт памяти, не дорогое надгробие, не букет, а какое-то абсолютно неожиданное решение, которое должно быть очень точно адресовано. Может быть, я не так понял насчет обывателя. По-моему, одна из тайн Володи состояла в том, что он из обывателя умел сделать — превратить его в человека. Народ — это и есть обыватель, в значительной своей части, и в этом вся тайна. Т. е. адрес должен быть не для нас самих: вечер воспоминаний, и каждый будет умиляться, как он знал, или клясть себя за то, что пропустил, будучи близким и прочее и прочее... Нет. В Евангелии, по-моему, сказано: «Пришел не к здоровым, а к больным». Если вам удастся посредством этого спектакля, ну, хоть одного человека направить на путь истинный... Т. е. адрес должен быть, если угодно, — обыватель. <...> Дальше: либо не понял, либо не согласен с Юрием Петровичем... Мне кажется, эту легенду не надо разбивать..., что никто, кроме него, не мог исполнить...

**В. С. Золотухин.** Не «не может», а «не должен».

**Ю. Ф. Карякин.** А я вам на это скажу — попробуйте! Человек бежит сотку в 9 секунд, а больше никто не может.

**Ю. П. Любимов.** А если спектакль не пробежит, тогда не надо его ставить, лучше сразу разойтись.

**В. С. Золотухин.** А зачем сотку за 9 секунд бежать, как Высоцкий, — ее можно пешком пройти...

**Ю. Ф. Карякин.** ... все равно в народе — смерть открыла нам поэта, смерть певца открыла поэта... <...> Я читал стенограмму. Я на прошлом Худсове не был... Белла говорила о зияющей пустоте, не заполнимой ничем... Силуэт здания, дворца какого-то — и жуткая черная дыра. Вот это должно быть — ощущение незаменности.

И еще об одном: мне кажется, что спектакля не может быть, не получится, если не будет конфликта, ... мне нравится эта сшибка, этот контрапункт: Гамлет и вагон. Эта странническая Русь и высоты духа...

**Ю. П. Любимов.** Конфликт заложен в «Гамлете» — на все века, на все народы. Это конфликт вечный. Николай Робертович ... и то говорил: «Как кто пишет — понимаю, про Владимира не понимаю...» Он все именно глазами хотел увидеть его стихи.

**Ю. Ф. Карякин.** И последнее — не забыть бы одну черту: он всегда «придурился», якобы юривость — это была форма существования, форма провозирования вас на что-то, и всегда была самоирония ... обязательно в этом спектакле должна быть и самонасмешка...

**Ю. П. Любимов.** Спасибо, Юра.

**Н. А. Крымова.** Я давно не была у вас в театре. А позавчера окунулась без содрогания, в этот поток... Не знаю, как это назвать... <...> Духовная жажда. <...> И вот, погрузившись в это, я испугалась, ... когда-то сказал Шкловс-

кий о Маяковском: «Поэтов убивают дважды... Судьбы эти известны...» <...> Мы вечером остались вдвоем с Эфросом<sup>1</sup>, промолчал весь день, ... и потом, когда приехали на дачу, я сказала: «Знаешь, мне хочется сказать такое слово; оно совершенно кощунственное...» (Потом я то же самое прочитала у Карякина)<sup>2</sup>. Это было слово «праздник». На такой высоте внутренней я никогда не была. Почти невозможно было осознать, что это дано на один день, а что с завтрашнего дня начнется другое. <...> Но у меня своя цель. Я хочу написать о Володе<sup>3</sup>. <...>

То, что говорили — Валерий, Белла, — я очень с этим согласна. Надо делать произведение искусства о человеке, которого все прекрасно знали, но все его и не знали. <...> Я про себя думаю: в чем уникальность Высоцкого, кроме того что написано и сказано о народности героев... <...> Чем отличается этот поэт от, может быть, даже больших, чем он, по масштабу поэтов. Это поэт, рожденный театром<sup>4</sup>. Это мое глубочайшее убеждение. Это очень серьезная вещь, потому что я говорю: и данным театром и вообще театром.

Мы не знаем, как бы сложилась его жизнь, творчество, если бы он не попал на Таганку. Возможно, примерно так бы и сложилось, не знаю. Он слишком много впитывал от всех вас. Дальше он превращался в великого блудного сына, которого вы арканами, веревками, любовью, дисциплиной, рабочими установлениями — чем угодно привлекали обратно. Он привлекался не только потому, что он здесь родился и без этого не мог. А потом уходил, и все вы становились чуть-чуть в отдалении... <...> Его все любят, и он абсолютно одинок. Он говорит за всех и, кажется, не сказал чего-то главного. Он как бы прожил очень мало, но прожил очень много. И ни один из нас в этом ему не подобен. А рожден он тут. И все, все, все ручейки ваши, каждого человека, все вошло в него. И все вы. <...>

В этом году я впервые попала на Ваганьковское кладбище, на котором не была много лет. Я ходила туда на похороны Есенина, девчонкой<sup>5</sup>. Это поразительно, если сопоставить, что было тогда, что стало потом. Во что превратилась есенинская могила, что происходит сейчас с Володей... А тогда, во время

---

<sup>1</sup> Наталья Анатольевна Крымова — кандидат искусствоведения, театральный критик. Н. А. Крымова была женой режиссера А. В. Эфроса.

<sup>2</sup> Имеется в виду первый, расширенный вариант позже опубликованной статьи Ю. Карякина, написанный на 40 дней и адресованный М. Влади: «Милая Марина! Завтра уже сороковины...» (Примеч. ред.)

<sup>3</sup> Н. А. Крымова — автор первой статьи о В. Высоцком, опубликованной при его жизни (Крымова Н. «Я путешествую и возвращаюсь...» // Советская эстрада и цирк. 1968. № 1), а также посмертных публикаций о его творчестве (см., например: Крымова Н. Мы вместе с ним посмеялись // Дружба народов. 1985. № 8. С. 242–254; Крымова Н. О поэте // Аврора. 1986. № 9). Н. А. Крымова выступила и как составитель двух сборников стихов Владимира Высоцкого.

<sup>4</sup> Позже Н. Крымова этот тезис сняла. (Примеч. ред.)

<sup>5</sup> Вероятно, какая-то ошибка, тут событие 1925 года, а Крымова родилась позже. (Примеч. ред.) Действительно, годы жизни Натальи Анатольевны Крымовой — 1930–2003.

войны, стоял маленький крест из рельсов — я покрасила его черной краской. Я поставила загородку, привела могилу в порядок. Потом я пришла, когда поставили «Гамлета»<sup>1</sup>, потом я перестала там бывать.

Видимо, мы должны последовать высокой поэзии Шекспира и Пастернака. Спектакль должен опираться на высоту русской поэзии вообще, на наше знание Высоцкого, на то, ... что вы в отсутствие Гамлета. Мне кажется — это замечательная основа. <...>

**Ю. П. Любимов.** Спасибо... Кто еще хочет сказать?

**А. С. Демидова.** Вы говорили об опыте поэтических спектаклей — мне кажется, что он будет мешать. Эти спектакли себя исчерпали, они кончились. Нужно говорить о том, какой ценой он пришел к бессмертию. Пропаганда, конечно, не нужна. Но и о срывах, о резкостях умершего говорить не нужно. Нужно говорить о своих тупиках: о сорокалетних, которые ищут и уперлись в стену.

«Гамлет» — очень хорошая идея: трагическое ощущение, не высказанное словами, то, что ощущается внутренним слухом. Это в «Гамлете» есть и это нужно.

**Ю. П. Любимов.** Поэтические спектакли не кончились. Просто будем искать новые формы. Опыт не может быть в тягость. В тягость может быть только штамп.

Спектакль пойдет своей колеей — как у Володи есть такая песня «Важно только идти по своей колее»<sup>2</sup>. <...>

**Б. А. Мессерер**<sup>3</sup>. Какова интрига спектакля? ... Жизнь поэта. Юрий Петрович уже испытал столкновение, когда Володя просил роль Гамлета. Он рвался к вершинам поэзии. Контраст между Гамлетом и самой поэзией Высоцкого. Вот уже и конфликт. В этом уже заложена интрига.

Встает другой вопрос: как соединить несоединимое? <...>

Весь путь его очевиден — вы можете его только подтвердить еще раз. Выбор Гамлета — абсолютно точное решение для канвы. А мы можем участвовать только в создании связок — вот в этом мы можем помочь. И Белла права: не нужно лишней сентиментальности, которую могут дать личные воспоминания близких, друзей — вот и от этого мы тоже можем предостеречь. <...>

**А. А. Вознесенский.** Гамлет — вагон — это очень остро и точно, я помню, Юрий Петрович, что Вы в нескольких словах говорили о Гамлете. Действительно: смерть показала, что он [Высоцкий] был связан не с толпой, а с народом. И должна быть масштабность, которая есть в Гамлете. Заземленность, сентимент, по-моему, тоже нужен. <...>

**Ю. П. Любимов** (*Антипову*). Феликс, ты будешь говорить? (*Боровскому*)  
Давид?

<sup>1</sup> Возможно, опять оговорка — скорее всего, после постановки «Пугачева».

<sup>2</sup> Название песни — «Чужая колея».

<sup>3</sup> Борис Асафович Мессерер — театральный художник и график, муж Б. А. Ахмадулиной.

**Д. Л. Боровский.** Важнее всего, мне кажется, — знать, чего в этом спектакле не должно быть.

**В. С. Золотухин.** Вот говорили, что сентимента не должно быть — и мне так кажется, — а Андрей сказал, что должен быть...

**Д. Л. Боровский.** Прежде всего должна быть Россия и — Гамлет. Гамлет мне представляется — как, а вот как передать Россию... это и просто, и трудно.

Я еще хочу сказать о другом: зачем все чаще и чаще, даже в объявлениях, стало появляться слово «музей»? Есть хорошее слово «архив», все, что театр собирает, это и есть архив. А собирать о Высоцком все, что только возможно, обязательно нужно.

**П. М. Леонов.** Можно и не называть музеем, но материалов к нам поступает несметное количество. Люди присылают стихи, письма, все это нужно разбирать и все это мы хотим сохранить. А как назвать — музей или архив, клуб даже, — это не имеет значения.

**Н. Л. Дупак.** Я, к сожалению, не присутствовал на предыдущем худсовете. Все, что предлагали сегодня, мне безумно нравится. Надо говорить в спектакле очень серьезно, по-настоящему, с болью. За 17 лет разное бывало, но за этой энергичной оболочкой был яркий представитель интеллигенции, «герой нашего времени» — наш современник, обладавший и талантом, и мировоззрением.

Если бы судьба не забросила его на Таганку, он бы жил, вероятно, по-другому и еще остался бы, может быть, жив, и мы бы не обсуждали этот спектакль сегодня. <...>

28 июля<sup>1</sup> был всенародный «праздник скорби»... Это была вершина его творческого взлета. Сейчас — новая волна.

**В. С. Золотухин.** Он ушел вовремя. Когда он был еще для всех очень вкусен. Это важно: уйти, когда всем от тебя вкусно.

*[обрыв]*<sup>2</sup>

К весне 1981 года в Главное управление культуры была подана заявка о включении спектакля о Владимире Высоцком в репертуарный план театра. Вместе с ней был послан сценарий. Тексты Высоцкого, которые должны были войти в спектакль и прозвучать со сцены в годовщину смерти поэта, отправлялись для утверждения в Главлит.

Чтобы избежать препятствий со стороны чиновников, в сопроводительных бумагах от театра подчеркивалось: 25 июля 1981 года на Таганке пройдет не спектакль, а «вечер коллектива театра».

<sup>1</sup> 28 июля 1980 года — день похорон В. С. Высоцкого.

<sup>2</sup> Архив Театра на Таганке.

Начальнику Главного управления культуры  
исполкома Моссовета  
тов. Анурову В. С.

108

17 апреля 1981

Уважаемый Виталий Семенович!

Руководство театра убедительно просит Вас утвердить в репертуарный план театра на сезон 1981 — 1982 гг.

1. Спектакль, посвященный памяти В. Высоцкого.

Постановка — Ю. Любимова

Режиссер — Б. Глаголин

Художник Д. Боровский.

Июль 1981 г.

<...>

Директор театра  
Н. Л. Дупак

Главный режиссер театра  
Ю. П. Любимов<sup>1</sup>

Начальнику Главного управления культуры  
исполкома Моссовета  
тов. Анурову В. С.

203

8 июля 1981

Уважаемый Виталий Семенович!

Направляем Вам для ознакомления текст, который будет использован на вечере коллектива театра 25 июля с. г. в годовщину смерти Владимира Семеновича Высоцкого.

Директор театра  
Н. Л. Дупак

Главный режиссер театра  
Ю. П. Любимов<sup>2</sup>

Начальнику Главного управления культуры  
исполкома Моссовета  
тов. Анурову В. С.

208 а

15 июля 1981

Уважаемый Виталий Семенович!

Направляем Вам для ознакомления дополнительные текст, которые будут использованы на вечере коллектива театра 25 июля с. г. в годовщину смерти Владимира Семеновича Высоцкого.

---

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Там же.



Первый вариант текста был направлен Вам театром в приложении к письму № 203 от 8 июля с. г.

Просим Вас направить тексты в Главлит СССР.

Директор театра  
Н. Л. Дулак

Главный режиссер театра  
Ю. П. Любимов<sup>1</sup>

Пока театр переписывался с Главком, направлял текст композиции и прочее, в высших партийных органах тоже шла переписка:

Штамп: ЦК КПСС

13 июля 81 28610

подлежит возврату в общий отдел ЦК КПСС

Комитет Государственной безопасности СССР

Секретно

37—04 (от руки)

13.07.81 г. № 1747-А

О возможных антиобщественных проявлениях в связи с годовщиной смерти актера Высоцкого

По полученным от оперативных источников данным, главный режиссер Московского театра драмы и комедии на Таганке Ю. Любимов при подготовке нового спектакля об умершем в 1980 году актере этого театра В. Высоцком пытается с тенденциозных позиций показать творческий путь Высоцкого, его взаимоотношения с органами культуры, представить актера как большого художника-«борца», якобы «незаслуженно и нарочито забытого властями».

Премьера спектакля планируется 25 с.г., в день годовщины смерти Высоцкого.

В этот же день неофициально возникший «Комитет по творческому наследию Высоцкого» при Театре на Таганке (Ю. Любимов, администратор В. Янкович, художник Д. Боровский, актер МХАТа В. Абдулов и другие) намеревается провести мероприятия, посвященные памяти актера в месте его захоронения на Ваганьковском кладбище в г. Москве и в помещении театра по окончании спектакля, которые могут вызвать нездоровый ажиотаж со стороны почитателей Высоцкого из околотеатральной среды и создать условия для возможных проявлений антиобщественного характера.

Сообщается в порядке информации.

Председатель Комитета Ю. Андропов

На левом поле рукой Сулова надписано:

Тов. Зимянину, Шауро, Дементьевой

Прошу ознакомиться

Подпись: М. Сулов

---

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

На нижнем поле:

В архив

Копии направлены гг. Шауро В.Ф., Дементьевой Р. И.

Далее нрзб.

14.07.1981<sup>1</sup>

15 июля 1981 г., после очередного прогона спектакля, состоялось заседание Худсовета. Оно проходило в квартире у Ю. П. Любимова. Стенограмму этого заседания театр выслал в Главное управление культуры. Возможно, комплиментарный характер многих выступлений был связан не только с достоинствами спектакля, но и с необходимостью его защищать.

**Стенограмма  
заседания Художественного совета  
обсуждение репетиций поэтического представления  
«Владимир Высоцкий»  
15 июля 1981 г.**

**Ю. П. Любимов.** Для начала разговора я могу сказать, что ... я действительно сегодня вместе с вами и нашими актерами смотрел вещь первый раз. Так получилось. Я нарочно прогнал весь спектакль целиком сегодня, не посмотрев раньше, потому что все это трудно. Человек умер. Дистанция, если можно так говорить, со дня его смерти короткая. Мне интересны ваши советы в смысле отбора песен и стихов ....

Я понимаю, что надо сокращать, чувствую провисы, длинноты, сбой темпа. Поэтому я сейчас с вами на равных. Был момент, когда актеры просто устали, разошлись музыкально и от этого скисли. Начали они хорошо, потом был сбой. Но, очевидно, здесь есть порок в монтаже материала. Прошу вас высказать свое мнение.

**Б. Ш. Окуджава.** Мне было бы интересней говорить в обстановке официальной и сказать в пользу вечера слова, может быть, горькие, в какой-то степени острые. Но так как здесь другая обстановка...

**Ю. П. Любимов.** Не волнуйтесь. Все это очень и вполне официально, потому что положение на сегодня такое, что мне предложили это провести у себя дома, на квартире. Зачем же скрывать распоряжение начальства...

**Б. Ш. Окуджава.** На меня поэтическое представление произвело большое впечатление. Меня это очень взволновало. Но я не могу не сказать, что вещь несколько растянута. Начинается какое-то повторение, наступает момент, когда что-то нужно убрать.

---

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

Высоцкий — это крупное явление в нашей культуре. Он достоин не только такого спектакля, а каких-то слов и действий более значительных, и этому придет свое время. Замечательно, что вы первыми это сказали и сделали. Мы еще до конца не познали это явление и не знаем, как его квалифицировать до конца, полностью.

Самое важное тут для меня вот что. Существуют два взгляда на вещи. Если отталкиваться от поговорки «Не выносить сор из избы» (некоторые считают, что выносить его не нужно), то я придерживаюсь иной точки зрения. Я считаю, что нужно выносить как можно больше и как можно раньше, потому что, если сора накопится очень много, тогда придется силой захватывать чужую избу, так как в своей жить будет невозможно.

Я думаю, что Высоцкий относится к той категории людей, истинных патриотов, ... которые считают, что нужно избу от сора очищать. Он был лично-стью страдающей. Мы живем в современном обществе, но грандиозное количество несовершенств не позволяет о них молчать — о них нужно говорить. Я думаю, что в этом и заключается истинный патриотизм.

Недавно один крупный деятель культуры ... сказал, что ваш спектакль не воспитывает борцов. Вот такая претензия. А я сказал, что нужно воспитывать не борцов, а людей, любящих Родину, и тогда из них получатся замечательные борцы в трудную минуту, а если воспитывать борцов, то получаются автоматы и неизвестно, в кого они будут стрелять.

Я думаю, что Высоцкий имел совершенно точный прицел, и то, что он делал и будет продолжать делать, это самое лучшее в ... нашей культуре.

Вам виднее по ходу работы, что нужно сделать, чтобы довести спектакль. Какие-то части сократить, снять, потому что они повторяют друг друга.

**Ю. П. Любимов.** Что именно Вам бросилось в глаза в смысле повтора, растянутости?

**Б. Ш. Окуджава.** Начало меня захватило, напряжение все усиливалось, не помню, до какого момента, потому что был захвачен эмоционально. А потом в середине наступил какой-то провал. Во второй половине, очевидно, нужно сократить, потому что уже все ясно, его устами все сказано, и началось повторение.

Но конкретно мне сейчас говорить трудно. <...> Я очень эмоционально все слушал и смотрел, не записывал, не делал конкретных замечаний.

Вот и все. Низкий поклон и большое спасибо.

**А. А. Аникст.** Я думаю, что не буду оригинален, сказав, что спектакль всех, кто его видел сегодня, глубоко взволновал.

Этот спектакль является, в сущности говоря, выполнением долга театра перед одним из своих главных работников, главных создателей этого театра. Но значение этого спектакля гораздо больше. Все увидели год тому назад<sup>1</sup> то,

---

<sup>1</sup> А. А. Аникст имеет в виду массовые похороны Высоцкого.

что даже не предполагали в такой степени, — что Высоцкий стал поэтом масс, поэтом народа. И спектакль, который создал театр, является как бы данью этому всеобщему интересу и, скажу больше, — любви, которую в широчайших кругах вызвали песни и поэзия Высоцкого. Театр подготовлен к такой работе своими предшествующими поэтическими спектаклями. Это не первый спектакль такого жанра. Но в данном случае речь шла о том, чтобы создать спектакль о поэте-песеннике.

Мне кажется, что в целом спектакль получился в высокой степени удачным.

Прежде всего, в нем со всей явностью встает вся значительность содержания песенной поэзии Высоцкого. Мы видим, что это был поэт, ... захватывающий в орбиту своего творчества те явления, которые считались как бы недостаточными поэтическими, а он поднял их на высоту, достойную поэзии... Он был художник жизни, художник правды. Он был поэт, который ставил большой, может быть, самый большой — нравственный вопрос нашего времени. И мы слышали, с какой силой звучит этот вопрос в его стихах. <...>

Это спектакль о человеческом благородстве, о мужестве, о способности человека говорить правду всегда, каковы бы ни были обстоятельства. Это спектакль о той победе, которую одержал Высоцкий. Но вместе с тем мы чувствовали и знаем, какую огромную цену он заплатил за эту победу, какие страдания, муки, трудности он переживал как поэт. <...>

И еще одна сторона этого создания Любимова заключается в том, что творчество Высоцкого ставит, кроме крупных нравственных вопросов, вопрос философский, вечный, всех нас глубоко волнующий, — вопрос жизни и смерти. <...>

Нас просили ... увидеть ... недоработки, недостатки и сказать о них сегодня.

Прежде всего, я скажу о том, что текст не всегда четко и ясно был слышен. Хотелось бы, чтобы каждое слово Высоцкого до нас доходило. Оно иногда пропадало: то дикция актеров была нечеткой, то говорили тихо, то напротив — слишком громко. <...>

Что касается музыкальной стороны спектакля, здесь тоже увлечение звуком и ритмом иногда приводило к тому, что мы не слышали песню в целом. Над этим тоже надо поработать.

Я присоединяюсь к мнению Булата Окуджавы, что кое-что нужно сократить. Сейчас по общему впечатлению трудно сказать: «Уберите эту песню, уберите ту», но чувствуется, что некоторые стороны творчества Высоцкого можно представить двумя-тремя песнями, но не пятью — это будет перебор.

Хочется, чтобы театр поработал над тем, чтобы сделать [спектакль] более компактным, более четким по своей выразительности.

Нет сомнения в том, что этот спектакль ... получит большой резонанс. Потому что пока Высоцкий не издан, не воссоздан, не представлен. У многих о нем однобокое представление, а здесь дана ... широкая картина творчества этого замечательного представителя нашей художественной культуры.

Я поздравляю театр с тем, что он решил на создание такого спектакля.

Я глубоко уверен, что при всех трудностях, которые могут быть на пути утверждения спектакля, он все-таки получит путевку в жизнь. Этого заслуживает, прежде всего, сам Высоцкий, и этого заслуживает та большая, трудная работа, которую Юрий Петрович провел с коллективом.

**Б. А. Можаяев.** Главное уже сказано. Повторяться не хочу. Нужно сказать, что спектакль есть, спектакль удался и спектакль уже теперь, при первой его демонстрации, как говорится, в сыром виде, обладает необыкновенно мощной эмоциональной силой воздействия. Я был буквально ошеломлен первыми сценами и сидел в необыкновенном напряжении вплоть до военных сцен, в которых это напряжение меня несколько отпустило и даже показалось, что эти сцены несколько проигрывают. <...> ...порой бывает так, что человек не участвовал в войне, но оказался более сильно изобразившим и прочувствовавшим ее, чем те, кто был участником войны. <...>

Хочется сказать о том, что в этом спектакле, очень мощном, эмоционально насыщенном, глубоком ... впервые в таком обрамлении, в такой хорошей оркестровке, в полный голос заговорил сам Высоцкий. И мы, так много слышавшие его песен, читавшие его стихи, в такой мощной концентрации вдруг почувствовали силу поэта, его необыкновенную многостороннюю творческую деятельность, охватившую удивительно многие явления нашей жизни.

Конечно, крупный поэт — это, прежде всего, судьба! И здесь видна судьба. Судьба поэта определяет в конечном итоге все: и его удивительный почерк, ... его взгляд, ... судьбы своего поколения и даже традиции, которые он перенял и передал дальше. Поразительно!

Традиционные образы русской поэзии, связанные с понятием родины, святы для всех нас, они зазвучали необыкновенно свежо в таких песнях, как о доме, колее, о конях. И голос его поколения вдруг ожил, зазвучал со всей напряженностью, поразительной юношеской виноватостью за то, в чем он невинен и в чем бессилён принять участие, чтобы исправить, направить в другое русло. Это боль от бессилия... <...>

В этом спектакле сильно и мощно звучит и тема Родины, и все несчастья, которые приходится переживать; бояться говорить об этом нечего, потому что люди, говорящие об этом, желают своей Родине только добра. Болевые моменты нашего бытия, «недостатки», ... о которых мы читаем в прессе, ... вынуждают нас говорить о них только с одной целью — чтобы исправить... В этом смысле спектакль, в котором так горячо, так страстно звучит живой голос Высоцкого, несет необыкновенно мощный, гражданский заряд. Это надо только приветствовать.

Судьба поэта выразилась в спектакле через его архитеконику, в построении... Чувствуешь, что все еще близко, что смерть еще стоит за порогом, что душа наша изнывает от боли, замирает сердце. От этого спектакль еще сильнее действует на наши души.

Здесь уже говорили, что нужно что-то сократить. Я думаю, что Юрий Петрович чувствует это сам. Есть некоторые связующие места между песнями, их

можно подсократить; есть какие-то детали, связки, которые требуют уплотнения. А так — спектакль чрезвычайно сильный. Этим спектаклем мы должны гордиться, должны благодарить Юрия Петровича за то, что нам была предоставлена возможность его посмотреть. Высокое Вам спасибо.

**С. П. Капица**<sup>1</sup>. После того, что сказано, трудно добавить что-либо существенное. То, что мы все сегодня здесь увидели, произвело на меня глубокое впечатление. <...> Высоцкий — поразительно разнообразный и большой поэт и художник. И сейчас действительно, как здесь было сказано, еще недостаточна дистанция, с которой мы можем рассматривать это явление. ...хотелось бы взять многое. <...>Самое важное — морально-этические проблемы, которые Высоцкий поднял...

То, что он сам не пережил войны, но коснулся ее в своем творчестве, это важно, но представляется мне наименее выразительной частью спектакля...

Теперь об одной теме, которая получилась у вас крепко, — о теме смерти. Получилось так, что Высоцкий перед своей кончиной — поэты России кончают свою жизнь рано, и в этом смысле Высоцкий разделил судьбу многих — ясно и выразительно пел о смерти. Было ли это предвидением, предчувствованием, острым чувством трагического — я не знаю, но ... мне представляется не это существованием ...

Мне кажется, что для нас Высоцкий важен как живой художник, и сегодня мы слышали его не как певца, ... которого уже нет, а как певца сегодняшнего дня. <...>

Громадное вам спасибо за то, что вы сделали. Дай бог, чтобы этот спектакль жил и нес слово Высоцкого. Это нам так дорого сейчас!

**М. П. Ерёмин**. Я хотел было с места после Вашей реплики, Юрий Петрович, что Вам предложено поставить это на квартире, спросить кое о чем...

Сейчас передо мной хорошо говорил Капица, и все само собой разумеется: спектакль удался, Высоцкий был человеком, достойным увековечения его на сцене.

Год прошел с тех пор, как его похоронили, а несколько лет прошло с тех пор, когда наиболее чутким людям было совершенно ясно, что это явление не всерусского масштаба только, но поскольку всерусского, то, значит, и мирового. А те, кто не задавался этим вопросом, они просто страдали, плакали над песнями, слушали. И мы все сейчас себя чувствуем как провинившиеся ученики...

Юрий Петрович, те, которые порекомендовали Вам сделать это у себя на квартире, вспомнили бы, что на Мойке 19 января 1837 года тоже случилось нечто необыкновенное, не предусмотренное начальством!

---

<sup>1</sup> Сергей Петрович Капица — доктор физико-математических наук (с 1961 г.), автор многих научных работ, член различных международных академий и обществ, сын академика Петра Леонидовича Капицы. В 1980 г. организовал телепередачу «Очевидное—невероятное», за что получил Государственную премию СССР.

Да, нужно отойти на расстояние, как говорил Борис Андреевич, — большое видится на расстоянии. Но эти стотысячные толпы вовсе не нуждались в этом отходе, а просто шли проститься и этим голосовали за поэта!

Я думаю, что этот спектакль не просто долг перед театром, перед светлой страдающей личностью Высоцкого. Это — трагедия, и надо играть это как трагедию, как они и играют. Тон взят правильный.

Я считаю, что тема смерти звучит в финале совершенно закономерно. Без этого нет Высоцкого и нет спектакля. С этой точки зрения — тут я перейду на деловой тон — я думаю, что спектакль тематически не ощущается резко с момента, когда вы погружаетесь в быт, когда идет сугубо приклатненная часть. Сильные первые такты начала спектакля, интересная средняя часть середины и завершение — высокая патетическая нота. Я думаю, что в середине здорово поет Антипов про за границу, Бангладеш и т. д. — это великолепно, но, может быть, здесь и пойти на некоторое ужимание...

**Ю. П. Любимов.** Вы, наверное, мало за границу ездили, иначе поняли бы полнее смысл.

**Б. А. Можаяев.** Это пошел уже Зоценко нашего времени. <...>

**М. П. Ерёмин.** Да, но Зоценко не успел впрямую сказать о своей трагедии, а Высоцкий успел. Я не против этого, я высказываю свое мнение, что в середине спектакля, когда идет некоторое бытовое понижение, может быть, тут и посмотреть внимательней. Это мое личное мнение и только.

И еще одно маленькое замечание. Может быть, в песне о банке не надо бы Золотухину подпевать.

**Б. А. Можаяев.** Наоборот. Хорошо. Они вместе пели часто, и в кино хорошо подпевали.

**Ю. П. Любимов.** А я думаю, что Золотухин даже мало подпевал. Он даже не сказал фразу: «Мы часто пели вдвоем».

**М. П. Ерёмин.** В заключение нужно сказать, что это прекрасный спектакль, потрясший нас. <...> Спектакль пойдет.

**Б. А. Можаяев.** Ничего такого нет, что нужно было бы вытягивать.

**М. П. Ерёмин.** Да, спектакль полный.

**К. Л. Рудницкий**<sup>1</sup>. Откладывать это дело нельзя, потому что с Высоцким происходит очень странный феномен. Мне кажется, что такого никогда еще в истории не было. Сейчас Высоцкий, без преувеличения, самый популярный в народе современный поэт. Нет никакого достойного имени, которое могло бы быть в этом смысле с его именем сопоставлено. И в то же время это поэт, еще не изданный. Это поэт-певец, пластинки которого очень немногочисленны, и фирма «Мелодия» издает далеко не лучшие его вещи.

---

<sup>1</sup> Константин Лазаревич Рудницкий (1920–1988) — доктор искусствоведения (с 1969 г.), театровед, театральный критик. Автор многих книг по истории театра (в том числе о Мейерхольде).

Я благодарен — начну с простой вещи — вашему театру и спектаклю за то, что многие тексты Высоцкого, хотя мне казалось, что я его хорошо знаю, я услышал впервые. Например, совершенно гениальное стихотворение про сон, по-моему, одно из редких замечательных стихотворений, прозвучавших в этом спектакле<sup>1</sup>.

Мне кажется, что театр делает в высшей степени важное дело (именно Таганка — родина Высоцкого, его земля), пытаюсь преодолеть этот нелепый разрыв между жизнью поэта в народе, на всех магнитофонных лентах, сколько их есть в этой стране, и отсутствием поэта в официальном признании и обращении. Это противоестественно, глупо! ...не надо быть пророком, чтобы предсказать имени Высоцкого великое будущее — он войдет в плеяду крупнейших поэтов нашего времени. То, что театр сделал, сделано отлично. Многое поражало меня, как часто поражает на Таганке, своей смелостью. Меня восхитили такие моменты фамильярности, в лучшем смысле этого слова, когда Высоцкому подпевают, перепевают, говорят: «Давай сам...» — это прекрасно, потому что от этого возникает чувство родственности, близости к герою нашего спектакля.

Вы ни разу не показали его портрета, ... но ... его живое дыхание составляет главное в вашей работе. <...>

Я не согласен с тем, что слишком сильно звучит тема смерти. Может быть, всенародная популярность Высоцкого тем и объясняется, что не в последние годы, а всю жизнь он смело подходил к этому мотиву, и тема смерти звучит в поэзии Высоцкого навязчиво не в последние годы, а почти всю его короткую поэтическую жизнь. <...> Без этой темы спектакля нет. Он посвящается памяти Высоцкого. Речь идет не только о поэте, но и о его смерти. <...> Но есть какие-то законы восприятия, которые на нынешнем этапе спектакля нарушаются, и в конце Высоцкий своим собственным голосом столько раз выходит на такую душераздирающую ноту, что перенести это не хватает сил. Я не знаю, что здесь рекомендовать.

Среди достоинств спектакля: ...театр правильно отказался от двух очень важных пластов, ...от всей высокогорной поэзии Высоцкого (она кажется мне драгоценной в поэзии) и правильно не ввели в спектакль тексты, звучащие с пластинок.

Я думаю, что, может быть, не кончать спектакль на слишком хорошо известной песне о конях, может быть, кончить песней «Охота на волков».

Я понимаю, что, когда мы, критики, даем советы, мы оказываемся частенько в положении дураков, которым половины не показывают, половину не договаривают, и мы можем смешновато выглядеть. Но все же еще скажу.

В конце ... надо ... подумать о том, какой силы удар наносится восприятию зрителей...

---

<sup>1</sup> Речь идет о стихотворении «Я бодрствую, но вещей сон мне снится...» (1973).



Еще. <...> Я согласен с Можаявым по поводу военной темы. Мне кажется, что в этом фрагменте спектакля как раз начинается то самое провисание, о котором Булат Окуджава говорил, что не знает, где оно начинается. Мне кажется, что именно здесь. Тут мне показалось громоздко, ... в то время как очень многое у вас в спектакле потрясающе просто, грандиозно и красиво. <...>

И последнее. Хотя Вы, Юрий Петрович, ругали актеров, что они разошлись с музыкой, потеряли тон и темп — все возможно, но мне хотелось бы поблагодарить труппу за воодушевление, с которым она работала сегодня. Чувствовался в каждом заряд громадной эмоциональной силы.

На сцене все время вибрирует торжественная тема, и настроение это передается залу, и будем надеяться, что будет передаваться не только этой, сегодняшней аудитории.

**М. И. Туровская.** Несколько деловых слов. Не буду повторять явную для всех мысль о крайней необходимости этого спектакля для всех, потому что действительно существует тотальный разрыв между Высоцким ... на магнитных пленках и скудно существующим на пластинках. Это ... нонсенс, который спектакль преодолел, и кому как не Таганке это было сделать! <...>

Хочу сказать о том, что, неоднократно приходя на Таганку в тот момент, когда спектакль существует еще в полуразобранном виде, мы часто видим — что-то еще не слажено, что-то еще не звучит; а потом наступает магический момент, когда все выстраивается и спектакль идет по возрастающей. Мне кажется, что и в данном случае здесь все существует в потенции... <...>

Мне кажется, если сокращать, то речь идет не о том, чтобы выбрасывать тот или иной комплекс или цикл из спектакля.

Я не могу сказать, что для меня начинается спад там, где идет военная тема. Действительно, есть какая-то растянутость, но это связано с самой поэзией Высоцкого. Здесь можно что-то сделать. <...>

Мы знаем, что Высоцкий писал циклами. <...> Вы выбрали цикл, а потом снова и снова повторяете, в то время как нужно выбрать ударные и лучшие вещи в каждом цикле.

Начало смотрится легко, потому что это начало спектакля, это первые блатные песни. И это необходимо. Дальше, когда во второй половине спектакля начинается круговращение, они воспринимаются труднее. <...>

Прием с Гамлетом мне кажется удачным и интересным, и голос Высоцкого, когда он читает монолог, — это прекрасно, потому что это вторжение в ткань поэзии. Но сам этот прием растянут. Вы каждый раз к нему возвращаетесь, в то время как он должен быть сделан отчетливо, как бы на пуантах, приподнято...

О дозировке знакомого и незнакомого. Для меня, как для человека, слышавшего много, здесь все равно много незнакомого... Дозировка между тем, что зритель уже знает ..., и новым — это существенная вещь для спектакля. Вещи популярные должны быть в определенной дозе. <...> Дайте знакомое, а дальше [пусть] идет новое. <...>

Почему спектакль идет по нарастающей? Потому что он идет от знакомого к незнакомому. От того раннего блатного Высоцкого через бытового Высоцкого, которого мы знаем, к тому новому Высоцкому, который открывается для зрителя. <...>

Тема смерти не может не быть [в спектакле], потому что она присутствовала у Высоцкого, как и у всех...

**Ю. П. Любимов.** К сожалению, не у всех. Некоторые думают, что они бессмертны... <...> У нас считается даже неприличным видеть себя в этом смысле, думают, что бессмертны, и часто ведут себя очень странно, если не сказать безобразно. Если бы думали о смерти больше, думаю, что многих безобразий не было бы. Такие вопросы, мне кажется, необходимо ставить.

**М. И. Туровская.** <...> Прав Капица, который сказал, что [в спектакле] много финалов. Много раз возникает ощущение, что вы выходите на мощную заключительную ноту. ...здесь повторение.

**Ю. П. Любимов.** Это не мы, это он, он все время поет как в последний раз. <...>

**Б. А. Ахмадулина.** У меня благодарности больше, чем отчетливого художественного мнения. Мы все Вам безмерно признательны за доблестный поступок в отношении Володи... <...>

Мне только иногда не хватало голоса Высоцкого. <...> Не могу согласиться с тем, что много «Гамлета», я ждала больше в подтекстовой части. Я помню Ваши первые рассуждения, и мне понравилось Ваше соотнесение с Гамлетом, потому что от Шекспира вообще ничего, кроме хорошего, взять нельзя.

Иногда мне казалось, что Ваше собственное режиссерское умение и желание что-то сделать просто уступают место Володе, который действует на человеческие чувства сам. <...>В общем, остается пожелать Вам терпения и мужества в Ваших невзгодах.

**Т. И. Бачелис**<sup>1</sup>. Я хочу вернуться к высокой оценке спектакля потому, что психологически, эмоционально театр сделал что-то почти невозможное, потому что боль, которую испытал народ, все мы по отношению к смерти Высоцкого, это страшно. Жизнь его была трудной, и он сумел себя на эту дыбу трудностей поднять. Это театр передает. Это — потрясение.

Я не согласна с тем, что надо сокращать за счет так называемых блатных песен. Это сделано с удивительным вкусом, чувством меры, без малейшего смакования, [без] сентиментальности. Это по-настоящему изящно и соответствует строгости внутренней эмоциональности спектакля. <...>

Я присоединяюсь к тем, кто говорил, что военный эпизод очень важен [для] поэзии Высоцкого, ... [но] театрально он сделан невыразительно. В данном эпизоде не должно быть игры с конструкцией, изобразительных претензий,

---

<sup>1</sup> Татьяна Израилевна Бачелис (1918–1999) — доктор искусствоведения, театровед, театральный критик.

брезентовых полотен. Нужно ... отобрать абсолютно необходимое, с точки зрения театра, и тогда сохранится то, чем была война Высоцкого — ударом.

Что бы я сократила без сожаления, [это] небольшой, но ненужный эпизод с цыганским гаданьем. <...> Это интермедия, которая выпадает из общей композиции спектакля, она стилистически не подходит к сквозной мысли спектакля — погиб принц Гамлет. <...>

Женская драматическая фигура Демидовой, за которой я специально следила чисто профессионально, — даже пластически — фигура трагедии. Когда она с зонтиком приплясывает и ноги ее почти тонут в тени планшета, это очень здорово. Я ничего бы не убирала из того, что касается пластики Демидовой, чтения ею стихов и т. д.

Всего жаль, но от чего-то нужно отказаться. Но только не перегибайте палку.

Трагедия требует от зрителя душевной силы, облегчать ношу нельзя!

**М. Я. Маров**<sup>1</sup>. Я хочу высказать впечатления человека, который профессионально занимается астрофизикой, а непрофессионально — искусством.

Я хотел бы высказать чувство большого восхищения увиденным. Мне кажется, что мы в настоящее время переживаем несоответствие, о котором здесь говорилось, — между всенародным признанием ... творчества Высоцкого и тем, очень немногочисленным, количеством его произведений, доступных народу, которые до сих пор ходят, главным образом, в магнитофонной записи.

Мне кажется, что спектакль Юрий Петровича, ... прежде всего, ... может довести до сознания не только широких масс, но и людей, от которых зависит ликвидировать это несоответствие, [тот факт], что творчество Высоцкого несет в себе заряд высочайшей гражданственности.

Спектакль убеждает в том, что это чувства не равнодушного человека, не злопыхателя, как иногда пытаются [его] представить, а гражданина, патриота своей страны.

Я хотел заметить, что цыганская сцена вряд ли что-то добавляет к творчеству Высоцкого и звучит некоторым диссонансом.

Не нашел я убежденности и в военных сценах. Я несколько старше. Ревесники Высоцкого всегда осознают ... талант Высоцкого еще и в том, что, не будучи участником войны, [он] сумел военную пору емко преломить в своем сознании, в своей душе. И мальчишки, слушая Высоцкого, понимают его боль по поводу того периода... И то, что это недостаточно убедительно прозвучало в спектакле, мне показалось обидным.

Мне посчастливилось быть на одном из последних концертов Высоцкого, который проходил на физфаке в г. Жуковском в феврале месяце. Отвечая на многочисленные записки, он упомянул, что в настоящее время работает над спектаклем по своим песням и стихам. Может быть, целесообразно об этом

---

<sup>1</sup> Михаил Яковлевич Маров — доктор физико-математических наук (с 1970 г.), специалист в области космических исследований. С 1990 г. — член-корреспондент РАН.

упомануть в спектакле. Мне кажется, что это лишний раз высветило бы направленность творчества Высоцкого последних лет.

Спасибо за доставленное наслаждение.

**Ю. П. Любимов.** Благодарю вас. Мы подумаем, что можно сделать.

Благодарю всех, кто принимал участие в сегодняшнем разговоре. Чуткое отношение чувствовалось по спектаклю. Люди принесли нам свои написанные работы о Володе, свои глубокие соображения, очень свежие, пронизанные большой добротой. Своими архивами помогли нам его друзья. За все это большое спасибо.

Спектакль этот нужен, прежде всего, самому театру, чтобы через него понять многое. Он [Высоцкий] сам себя корит своей поэзией, этими сильными покаянными стихами. Это мы хотели передать.

Сегодня первый раз актеры, я и вы, видели работу полностью. И актеры тоже почувствовали длинноты и провисы, почувствовали, где они.

Относительно военного цикла надо подумать, сделать его более четким и глубоким, хотя мне кажется, сам ход [чтение] «Из дорожного дневника» Володи — правильный. <...>

Это явление необыкновенное: ... сотни тысяч людей по велению души, по зову сердца, а не по указанию и призыву, ... пришли почтить память поэта, проститься с ним. Это есть признание поэта и возведение его в ранг народного. Поэтому товарищи, которые так отрицательно, недружелюбно относятся [к поэту], судьбою будут глубоко наказаны за свое ханжество.

Председатель Художественного совета,

Главный режиссер театра

Ю. П. Любимов<sup>1</sup>

Знакомство с этой стенограммой не помешало руководителям Главного управления культуры наложить запрет на продолжение работы над спектаклем.

Попытка Ю. П. Любимова договориться с властями привела к тому, что коллективу театра было позволено сыграть «Владимира Высоцкого» в годовщину смерти поэта, но только в случае доработки спектакля.

Доработка была осуществлена, о чем театр извещал начальника Управления:

Первому заместителю начальника  
Главного управления культуры  
исполкома Моссовета  
тов. Шкодину М. С.

213

20 июля 1981

Уважаемый Михаил Сергеевич!

Направляем Вам на рассмотрение переработанный экземпляр текста композиции вечера коллектива театра 25 июля с. г., в годовщину смерти Владимира Семеновича Высоцкого.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

Просим Вас срочно направить тексты в Главлит СССР.

Главный режиссер театра

Ю. П. Любимов

Для себя же в театре составили реестр замечаний М. С. Шкодина:

Замечания ГУКа Изменения театра

Стр. 2<sup>1</sup>

Ш.<sup>2</sup>: «Плохо, что в начале спектакля вносится нота противопоставления поэта и общества». Ю. П.: «У нас в спектакле не звучит это, приходите посмотреть».

Предложили убрать строки:

«Мне объявили тайную войну

<...>

Передает мою блатную старину...»<sup>3</sup>

Оставили до просмотра

Стр. 10

Ш.: «В самом начале — и уже про пьянство»

Предложили убрать строчки:

«Хоть душа пропита...

В прорубь надо да в омут...»<sup>4</sup>

Согласились убрать

Стр. 11

Предложили убрать четверостишие

«У меня гитара есть...»<sup>5</sup>

Ю. П.: «Оставили до просмотра»

Стр. 12

Предложили заменить

«Сегодня в нашей комплексной бригаде...»

на «Жираф большой...», так как тоже про животных и не надо порочить комплексные бригады.

Ю. П.: «Оставили до просмотра»

(не было категорического требования снять)

Стр. 13

Предложили убрать четверостишие

«У ребят серьезный разговор...»

Оставили до просмотра

Предложили убрать

«Я заруюсь в землю...»

Ю. П.: «Оставили до просмотра»

<sup>1</sup> Здесь и далее указаны страницы сценария.

<sup>2</sup> Здесь и далее Ш. — сокращение от М. С. Шкодин (заместитель начальника Главного управления культуры), Ю.П. — сокращение от Ю. П. Любимов.

<sup>3</sup> Из стихотворения «Я бодрствую, но вещей сон мне снится...»

<sup>4</sup> Из стихотворения «Снег скрипел подо мной...»

<sup>5</sup> Из стихотворения «Серебряные струны».

Ю. П. категорически отказался снять «Серебряные струны»

Стр. 13 а

Убрать «Чемодан мой от водки ломится...»

Заменяли на «Чемодан от боржоми ломится...»

Вопрос по всему стихотворению «Вологда»

Стр. 14

Убрать категорически

«Ну, например, о лете...»

Убрали

Стр. 16

Предложили убрать

«Но гитару унесли...»

Оставили до просмотра

Стр. 17—18

Предложили убрать

«Что же это, братцы...»

Оставили до просмотра

Ш.: «Вопрос по песне

“Нейтральная полоса”<sup>1</sup>.

Песня сомнительна.

Нейтральной земли нет,

мы ее вспахиваем, чтоб их

следы были видны...

А цветы оставьте, пусть они

растут на нашей земле...

Лет пять-шесть назад мы бы разрешили:

“Открыли границу, как ворота в Кремле...”<sup>2</sup>,

сейчас — нельзя.

Снять строчки: “Почему же нельзя,

ведь земля же ничья...”

Ю. П.: «Отложим до просмотра.

Эта песня — за мир.

Мы Вам дадим полный текст»

Стр. 21

Ш.: «Вопрос по стихотворению

“Реже, меньше ноют раны”

Убрать строчки, связанные с

отступлением под Москвой».

Убрали строчки

«Может, не стоит трогать тему инвалидов.

Я сам не воевал, но хорошо помню этих

омерзительных обрубок в вагонах...

Нужно ли их вытаскивать на сцену».

Ю. П. возмутился

<sup>1</sup> Название по первой строке: «На границе с Турцией или с Пакистаном...»

<sup>2</sup> Слова из стихотворения «На нейтральной полосе».

Стр. 21—22

Просили сократить «Песню инвалида»

Ш.: «“Потому что я псами облаян...” — вещь  
небывалая в животном мире...»<sup>1</sup>

Ю. П.: «Оставить. Мы подумаем»

Стр. 23

Убрать четверостишие

«Ну, а мы — все оправдали мы...»<sup>2</sup>

Убрали

Стр. 43—44

Ш.: «Вопрос по песне “Правда и ложь”<sup>3</sup>.

Слово “правда” у нас очень деликатное слово...»

Ю. П.: «Оставить до  
просмотра»

Стр. 45

Сократить «Я вчера закончил ковку...»<sup>4</sup>

Ш.: «Песня не жизненна, не актуальна, сколько раз я ездил за границу —  
таких инструктажей не проходил»

Ю. П.: «Оставить, мы подумаем,  
что можно сократить»

Стр. 48

Ш.: «Песня “Подумаешь, с женой не очень ладно...”  
просто страшная, ужас просто...»

Ю. П.: «До просмотра  
сократим» Сократили  
первый куплет

Стр. 51

Ш.: «Упоминание <нрзб.: профиля?>  
про Сталина и культ личности  
в “Баньке...” убрать...»<sup>5</sup>

Ю. П.: «Фонограмму на этих  
словах будут заглушать»  
Золотухин заглушает пением строчки

Стр. 55

Ш.: «Убрать категорически из “Черного  
Человека”<sup>6</sup> пять четверостиший»

Убрали пять четверостиший

Ш.: «В стихотворении “Я однажды умру”<sup>7</sup>  
убрать строчку “Не скажу про живых,  
а покойников мы бережем...”»

Убрали весь первый куплет

<sup>1</sup> Из стихотворения «Я полмира почти через злые бои...».

<sup>2</sup> Из стихотворения «Все ушли на фронт...».

<sup>3</sup> Полное название: «Баллада о правде и лжи».

<sup>4</sup> Из стихотворения «Инструкция перед поездкой за рубеж».

<sup>5</sup> Из стихотворения «Банька по-белому».

<sup>6</sup> Из стихотворения «Мой черный человек в костюме сером...».

<sup>7</sup> Из стихотворения «Райские яблоки».

Стр. 55а

Ш.: «В стихотворении “Я из дела ушел...”<sup>1</sup>

убрать припев “Пророков нет в отечестве моем”, потому что все поймут, будто это о том, что Высоцкому не дали звание народного артиста»

Ю. П. убрать не согласился: «Это древнее библейское выражение»

Стр. 57

Убрали стихотворение «Куда ни втисну душу я...»<sup>2</sup>

Стр. 63

Ш.: «Нас смущает мрачная концовка спектакля —

“Охота на волков” вносит ненужный пессимизм»

Ю. П.: «Я с Вами

не согласен, это песня не пессимистическая»<sup>3</sup>

В следующем обсуждении спектакля участвовали работники Управления культуры исполкома Моссовета.

**Стенограмма заседания Художественного совета  
Театра драмы и комедии на Таганке  
от 21 июля 1981 года**

**Ю. П. Любимов.** Наши сегодняшние зрители — наши коллеги, товарищи из Управления — посмотрели работу театра, и я предоставляю им слово.

**В. М. Самойленко.** Мы считаем, что основная идея поэтического представления остается прежней: конфликт поэта с обществом, отсутствие гражданской позиции у поэта и данного вечера. Об этом мы говорили неоднократно, заявляем об этом и сейчас. Естественно, мы не рекомендуем это для показа. Поскольку Юрий Петрович говорил о том, что показ представления 25 июля — внутреннее дело театра, и поручился за то, что этот вечер пройдет нормально (в соответствующих инстанциях Вами, Юрий Петрович, было об этом заявлено), поскольку это внутренний вечер, вы должны поступать так, как Вам подсказывает Ваша партийная совесть, Ваша должность главного режиссера театра, художественное Ваше назначение. Поэтому, если Вы считаете возможным продолжать работу, продолжайте. Мы рассматриваем это с позиций, которые были высказаны Вам в субботу, 18 июля, в Министерстве культуры. Наше мнение не изменилось. <...> ...дальше работать так, как Вы считаете нужным, мы не рекомендуем.

Вот то, что можно было сказать кратко.

**Ю. П. Любимов.** Очень кратко! Короче и не скажешь! Всем присутствующим все ясно — это дело моей совести...

**В. М. Самойленко.** Да, мы так считаем.

<sup>1</sup> Полное название: «Я из дела ушел, из такого хорошего дела!»

<sup>2</sup> Из стихотворения «Песня о Судьбе».

<sup>3</sup> Архив Театра на Таганке. Без даты.



**Н. Н. Губенко**<sup>1</sup>. А каковы все-таки более точные аргументы? Юрий Петрович очень немногословен с нами в передаче существа разговоров после встреч с вами, труппа хочет знать.

**В. М. Самойленко**. Я ясно высказываю свою позицию. В субботу разговор был подробный. Его вел заместитель начальника Главного управления культуры М. С. Шкодин. Мы подробно и построчно останавливались на каждой позиции сценария, плана вечера. Вы оставили многие позиции до просмотра. Я Вам сказал, что мнение наше и после просмотра остается прежним. Все ясно.

**Н. Н. Губенко**. Не ясно артистам, они просят об этом сказать.

**В. М. Самойленко**. Мы считаем, что в данном вечере поэт выступает однобоко, что основной сюжет строится на конфликте поэта с обществом. Мы считаем, что нет гражданской позиции поэта. Вот вкратце то, что можно сказать.

**Л. А. Филатов**. А как расшифровать это понятие “гражданственная позиция”, ее отсутствие в пьесе? Мы, наоборот, считаем, что то, что мы выбрали из его творчества, это именно гражданственно.

**Н. Н. Губенко**. Нам прежде всего надо найти общий язык на этой платформе понимания: как понимать гражданственность?

**В. М. Самойленко**. Мы понимаем.

**Н. Н. Губенко**. У меня убрана одна из основополагающих в тексте фраз. У Хмельницкого тоже убрана...

**Ю. П. Любимов**. Посильно сокращены 10 страниц текста. Все, что товарищи требовали, я выполнил. Но чтобы все знали: когда товарищ Шкодин говорит, что он не воевал, но ему неприятно, когда поется песня инвалида, что в ней он увидел, что это — мерзкие пьяницы, ходившие после войны по вагонам, это его оскорбляет... После этого мне говорить с товарищем [Шкодиным] сложно. И с другими товарищами мне сложно говорить. Они, наверное, и от Пушкина оставили бы маленький томик, а Гоголя вообще запретили бы. (*Обращаясь к В. М. Самойленко.*) У Вас представление о мире художника превратное, Вы люди некомпетентные, чтобы решать вопрос о крупном русском поэте. Говорить поэтому я буду на другом уровне. Мало того, я напишу письмо и пошлю его в Политбюро...

**В. М. Самойленко**. Только не надо угрозы...

**Ю. П. Любимов**. Вы были лаконичным и ясным, и я лаконично и ясно передаю свои слова...

**В. М. Самойленко**. Поскольку Вы считаете вечер памяти поэта делом театра, поступайте так, как Вам велит совесть — Ваша гражданская совесть.

**Ю. П. Любимов**. Спасибо, молодой человек.

---

<sup>1</sup> Н. Н. Губенко — в 1964–1968 и в 1980-е гг. актер Театра на Таганке. Возглавлял театр после смерти А. Эфроса в 1986–1989 гг. (в период, когда Любимов был лишен гражданства); после раздела театра — руководитель «Содружества актеров Таганки» (с 1993 г.).

**Н. Н. Губенко.** Вы облегчили нам задачу: значит, мы имеем право делать этот вечер?

**В. М. Самойленко.** Я так сказал.

**Ю. П. Любимов.** А товарищ не вправе запретить этот вечер. Это не в его компетенции.

**Л. А. Филагов.** Это мнение можно считать Вашим личным или это мнение тех, кого Вы представляете?

**В. М. Самойленко.** Это наше общее мнение.

**Ю. П. Любимов.** Вы уже успели, даже не дойдя до кабинета, составить мнение... Послушайте после сегодняшнего просмотра то, что скажет Вам коллектив. Я обращаюсь как член партии к Вам с товарищеским предложением — выслушать, что Вам скажут товарищи, здесь присутствующие. А там — дело Ваше.

**В. М. Самойленко.** Я повторяю, что мы хорошо знакомы...

**Ю. П. Любимов.** С чем Вы знакомы?!...

**Л. П. Делюсин.** ...Я фронтовик и считаю, что никакой односторонности изображения военной тематики в поэтическом представлении нет. Как фронтовику, мне странно слушать такие вещи. Нужно быть бесчувственным идиотом, чтобы так понять то, что пропел Высоцкий.

Если сказать о своем индивидуальном мнении, я сказал бы, что спектакль очень гражданственен, он показывает Высоцкого как мыслителя, философа, глубоко и остро обнажившего все теневые стороны нашей жизни, к борьбе с которыми призывает нас наша партия и призывала, в частности, на последнем съезде<sup>1</sup>.

Мне дорого, что Высоцкий показан театром не просто певцом-гитаристом, а поэтом, размышляющим о своем обществе, своеобразно, остро, с душевной болью. Этот спектакль адресован нашему советскому обществу, которое строит коммунизм и должно бороться с еще существующими недостатками. Этот спектакль имеет большое гражданственное значение, этот спектакль — не только память о Высоцком, но и дань уважения нашему обществу.

**А. Е. Бовин.** Я не могу так эмоционально говорить, как Лев Петрович [Делюсин]. Я не занимаюсь искусством, я занимаюсь политикой. С этой точки зрения, мне кажется, [я] не согласился бы с тем, что главная тема [спектакля] — это конфликт поэта с обществом. Мне как раз кажется, что [его] главная тема — соединенность судеб. Потому что судьба нашего общества драматична. Здесь были лагеря, война, культ личности, послевоенные сложности и другое. И прибалтненные песни — это тоже судьба нашего общества. <...> Песни Высоцкого, его стихи отразили все эти этапы. Конечно, не все у него было благополучно, все мы это знаем прекрасно, и все это неплохо отражено в спектакле. В этом смысле спектакль очень точен, потому что он не пытается

---

<sup>1</sup> Имеется в виду XXVI съезд партии, проходивший 23 февраля — 3 марта 1981 г.

ся сделать поэта розовым, изобразить его просто на манер шансонье, а показывает его сложную противоречивую судьбу <...>. Так мне показалось из того, что я увидел.

Мне думается, что именно с точки зрения партийной это очень важно, потому что мы не хотим, чтобы о нашей истории пели и говорили Солженицын и Галич. Мы должны об этом говорить так, как хотим сами, с нашей точки зрения. <...>

Большое спасибо товарищам, которые это сделали!

**Б. А. Можаяев.** Я подробно уже говорил по поводу спектакля, но, очевидно, надо делать это еще и еще.

Обращаюсь к Вам<sup>1</sup>. Вы говорите, что со всем знакомы, читали материалы... Но я должен Вам возразить, так как только что услышал несколько неожиданное для меня суждение — и не просто суждение человека, посмотревшего спектакль, но суждение целого Управления об этом спектакле, многие представители которого и не были на просмотре. Прежде всего, меня удивило Ваше главное заявление, основной Ваш довод, будто здесь показан конфликт поэта с обществом. В чем, простите, Вы видите этот конфликт? В том, что некоторые товарищи из Вашего круга не допускали Высоцкого на сцену? Это не конфликт поэта с обществом! Эдак Вы и мне завтра скажете, что поскольку Шкодин и Покаржевский не пускают меня на сцену (у меня не пропустили без всякой понятной для меня причины две комедии — «Живой» и еще одну, которую оттеснили, на нее тоже есть ЛИТ)<sup>2</sup>, то у меня тоже конфликт с обществом?! С Вами, с прежним начальником Вашего Управления Покаржевским был конфликт. Но это не значит, что у меня был конфликт с обществом. <...> ...это не по отношению ко всему обществу, а по отношению к частным проявлениям жизни нашего общества. Мы эти частные проявления обязаны обсуждать не только в таком кругу, но и выносить на сцену, на суд широкой публики. Да, то, что вам порой кажется недозволенным, всем другим покажется обыденным. <...>

Что касается критических мотивов, прозвучавших в этом спектакле, то они, как сказали Лев Петрович [Делюсин] и Александр Евгеньевич [Бовин], звучат как раз в нужном направлении и русле, к которому призывают нас решения партии и правительства, особенно последнее решение, прозвучавшее с трибуны XXVI съезда и напрямую связанное с нашей жизнью, — что мы обязаны честно, критически, осмысленно относиться к таким частным проявлениям теневых сторон нашей жизни. И давать право писать об этом ... мы обязаны, как сказал Александр Евгеньевич <...>.

Гражданская линия в этом спектакле чрезвычайно ясна. Необыкновенное общественное лицо поэта проступило в нем в полную силу.

---

<sup>1</sup> То есть к Самойленко. (Примеч. ред.)

<sup>2</sup> В 1966 г. Можаяев написал пьесу «Единожды солгав», которую во МХАТе собирался поставить Михаил Кедров. Но коллегия Министерства культуры РСФСР запретила спектакль.

К сожалению, в отдельных слоях нашего общества сложилось мнение о Высоцком, как о поэте приклатенного направления, авторе песен пустякового жанра. Но такие вещи, как критика самого себя, «жлоба и труса в себе», — это чрезвычайно жесткое к себе отношение.

Великолепны его тревожные стихи о войне. Они мне всегда нравились. Темы героизма, подвига, тема земли, звучащие в полной мощи сопротивления. А песня истребителя<sup>1</sup> — разве это не голос заговорившего Гастелло, разве это не о тех, кто шел в пике и умирал не с проклятьем, а с мыслью — «мир вашему дому»!

Военная часть [спектакля] чрезвычайно мобильна. Ранее она была несколько рыхловата, а сейчас звучит хорошо.

Вопрос, связанный с инвалидом, — это вопрос частный, это один из аспектов военной темы. Такие обиженные судьбой были. Об этом писал Симонов [в стихотворении] «Письмо к женщине»<sup>2</sup>. Фактически здесь некоторое подражание симоновскому письму. И тут мне трудно согласиться с Вами, и несколько меня удивляет мнение, что эта вещь, говоря профессиональным языком, недоработанная. Она прозвучала сильнее, чем у Симонова, чем у Маяковского<sup>3</sup>, также писавшего об этом. Высоцкий увидел эту тему с другой стороны. Люди иного поколения, выросшие на традициях нашей памяти и в детстве хлебнувшие горя, удивительно вынесли эту трагическую ношу. ...одно поколение входит в другое и несет его тяготы и его гордость. А ведь какая это гордость? Это наша гордость, тех, кто не видел войну, а чувствовал ее горе по своему голодному детству. То есть гражданский пафос здесь необычайно высок. А критический — этот сон, осуждающий подхалимаж, трусость, внутреннюю раздвоенность, неустойчивость, — разве это не гражданские мотивы?! Нет, с обществом тут нет расхождения!

О смерти. А у Маяковского сколько стихов о грядущей смерти, которую он чувствовал, а у Есенина? Побольше, чем у Высоцкого. Это не значит, что Высоцкий или Есенин конфликтовал с обществом. Это все и сложнее и глубже. И тут ... проявляется в полную силу лицо великолепного поэта.

Такой спектакль украсит репертуар не только одного театра.

Насчет длинот. У меня все-таки осталось ощущение затянутости и длинноты. Во-первых, сбивался ритм. За счет этого прибавилось минут пять. Может быть, резануть что-то еще в песнях о судьбе, которая держит за глотку... Минут 10—15 — лишние.

Военная тема стала мобильна, компактна и звучит хорошо.

**Ю. П. Любимов.** Она вся переделана, а товарищи этого и не заметили...

**Б. А. Можаяев.** Бытовые вещи чуть-чуть провисают.

Я смотрю уже во второй раз, и оба раза с большим волнением. Александр Евгеньевич смотрел первый раз, его мнение совершенно свежее.

<sup>1</sup> Речь идет о стихотворении «Песня самолета-истребителя».

<sup>2</sup> Имеется в виду стихотворение К. Симонова «Открытое письмо (Женщине из г. Вичуга)».

<sup>3</sup> По-видимому, имеется в виду стихотворение В. Маяковского «Лиличка!».

Я выражаю свою уверенность в том, что спектакль будет существовать ..., как существуют ваши прекрасные поэтические спектакли по Вознесенскому, о Пушкине, о Маяковском...

**Ю. П. Любимов.** Все это тоже закрывалось Управлением. «Павшие и живые» закрывались. Даже «Зори» были обвинены в пацифизме, и их тоже хотели закрыть. Это уже какая-то сложившаяся ... тенденция...

**Б. А. Можаяев.** Некомпетентность тоже, но она порождается не полным незнанием, ... а сложностью ситуации, в которой оказываются товарищи: надо оценить вещь впервые, вещь серьезную, глубокую, острую, волнующую.

Это ситуация серьезная... И все же... конечно... она не дает нам права шархаться в сторону, ответственность ... нужно проявить обязательно.

**А. Е. Бовин.** Юрий Петрович, Вы сказали, что Вы можете проводить вечер. Потом будет идти еще работа. Я так понял.

**Н. Н. Губенко.** Я родился в 1941 году в августе. Отец ушел на фронт и погиб в 42-м под Луганском. Мать мою (ребята не знают, я не рассказывал) повесили фашистско-румынские захватчики. Большая часть актеров театра — это мое поколение, у которого не только в крови, но в земле лежит то, что делает нас — хотите Вы этого или нет — патриотами своей Родины (извините, что прибегаю к высоким словам). Если Вы хотите, чтобы спектакль воспитывал лучшим образом, чтобы творчество Высоцкого получило, наконец, и официальное признание (что заставило меня вернуться в театр), а не такое, какое сейчас существует в народе: самодельное, стихийное и буйное на пленках магнитофонов, — то не делайте, ради бога, той глупости, которую сделали в свое время по отношению к другим писателям.

**Реплика с места.** С Есениным?

**Н. Н. Губенко.** Если Вы совершите это ужасное кощунство, Вы разрушите святую веру в идеалы, на которые Леонид Ильич Брежнев в каждой своей речи указывает, подчеркивая, что мы — общество настоящей свободы, настоящей демократии, в котором ничего не утаивается. Возьмите центральные газеты — «Правду», «Известия»: четверть страницы о спорте, страница о международном положении, а 2—3 страницы — о наших собственных недостатках. Это голос нашей партии! Не разрушайте веру в нашу партию, в наш народ, с которым партия всегда считает своим первейшим долгом советоваться и считаться. Не разрушайте веру в искренность советского человека, иначе Вы сделаете из Володи, из этого спектакля еще один антисоветский пасквиль и будете работать на руку нашим идеологическим врагам, которые сидят как в окопах и только и ждут момента, чтобы спектакль кастрировали, закрыли, чтобы появилась пища для новой идеологической провокации. Вы так же молоды, как мы. Почувствуйте, что нужно правильно поступить.

**Л. А. Филатов** (реплика с места). Поступок любого сумасшедшего, который подожжет себя на улице при скоплении народа, всякий подобный акт и шум вокруг него будут «работать» против нашей идеологии. И ... виноваты в

этом нездоровом ажиотаже будут конкретно те люди, которые грубым администрированием создадут «волну» вокруг нашей работы. Задумайтесь, не вы ли плодите околотеатральных кликуш? (*Обращаясь к Самойленко.*) В свои 28 лет Вы считаете себя таким умным человеком, что не считаете нужным, приличным и интеллигентным послушать то, что говорят писатели, знатоки искусства. Мы для Вас постаревшие, одряхлевшие люди, но мы люди, разбирающиеся и в обстановке, и в искусстве.

**Ю. П. Любимов.** Учитесь, дорогой заместитель начальника, хотя бы на том, что Вы [сейчас] слышите, и выучитесь, пожалуйста, если Вы хотите с нами, со мной работать. Вы неправильно себя ведете <...>.

**Р. П. Кречетова**<sup>1</sup>. Вы пришли на этот спектакль в первый раз...

(*Один из представителей Управления уходит из кабинета.*)

Ну, это уж элементарно, по-человечески неприлично и не делает чести...

И вот выступаете так категорично, и говорите «мы». А я даже не знаю, от чьего лица в сложившейся ситуации можно так категорично говорить. Мы уже несколько отвыкли в нашей профессиональной деятельности от таких ситуаций... Бывают ситуации, как у политиков, военачальников, исторически сложные, когда нельзя решать одним махом. Вы согласны с этим? Не все решается так, как Вы сегодня решаете.

**В. М. Самойленко.** Мы сегодня ничего не решаем.

**Р. П. Кречетова.** Я сижу здесь с 6-го числа. Хожу на репетиции. Никогда за всю свою профессиональную жизнь я не видела, чтобы театр какой бы то ни было, даже этот, хотя этот театр я люблю больше других, работал так творчески, серьезно, ответственно, спокойно, без дешевой сенсации. Я не видела, чтобы была такая строгая, четкая дисциплина, о которой Вы забываете, и никогда не видела, чтобы работниками государственных инстанций, которые призваны отстаивать именно государственные интересы, идеальная ситуация, предложенная театром, превращалась в ситуацию, выгодную не нам! Это все было на моих глазах!

Зачем это нужно? Почему не начать решение этой сложной проблемы даже сегодня, а не завтра?.. Потому что давно существует эта поэзия, существуют и люди, которые воспитываются ею.

Честно говоря, сама я ... не сразу ... поняла, что это так. Мне об этом сказали люди не моего круга. Я занималась журналистикой и моталась по самым труднодоступным местам ... страны. И вот там мне люди объяснили, что для них значит эта поэзия. И когда Вы хотите, чтобы этот поэт предстал [перед людьми], не испытывающим никаких сложностей, Вы убиваете ту работу, которую он делает там, где трудно. Это неразумно, мягко говоря, потому что он-то не скрывает от людей правды, и, говоря эту правду, он не делает людей слабее, он их закаляет в борьбе против недостатков жизни. Это сложная вещь

---

<sup>1</sup> Римма Павловна Кречетова — театральный критик.

в искусстве, самая сложная, и он [ее] делать умел. Если Вы хотите отказаться [от показа этого] в спектакле, тогда мы должны [это] защищать.

Театр, с моей точки зрения, первый проделал эту работу, причем поразительно, он сумел это сделать, отойдя на такой короткий отрезок времени. Надо очень серьезно подумать, прежде чем [работу] отклонять. Иначе в сложной ситуации мы выглядим не как люди, а как автоматы. А это человеческая ситуация, требующая включения ума, сердца, нервов. Он здесь работал. Мы должны учитывать, что в театре вместе с созданием художественного спектакля идет нравственный процесс.

Мы — люди и понимаем, что смерть ничего не кончает. То есть для одних с ней все кончается, для других — начинается.

Я ничего против Вас именно не имею. Просто я не понимаю, как в такой сложной ситуации можно действовать такими простыми, примитивными, если не сказать грубыми средствами. Это все равно, что прийти чинить роуль...

**Ю. П. Любимов.** ...с кувалдой...

**Р. П. Кречетова.** Да.

Кстати о том, что Высоцкий — поэт, мне сказали шахтеры, которые из самых сложных шахт пришли в геологический институт, на подготовительное отделение. <...> Им давали ознакомительную анкету со стандартными вопросами, в том числе: «Кто ваш любимый поэт?» И т. д. На что они отвечали: Высоцкий. Их поправляли, указывая, что вопрос — о поэте, а они называют певца. На это они отвечали: «Нет, Высоцкий — поэт. Это Вы говорите — “певец”».

Эту ситуацию все равно придется решать. В России это не первый случай, когда внедрение поэтической индивидуальности в народ идет не через интеллигенцию ...

**Реплика.** Кольцов тоже шел в основном через народ, хотя, правда, его поддерживали...

**Р. П. Кречетова.** А здесь — уникальный случай, когда народ говорит: «Это наш поэт!», а Вы говорите: «Нет!»

**Ю. П. Любимов.** Вы видели, как его хоронил народ? Или и это проглядели?

Я все это им говорил в инстанциях, даже в более высоких. Приводил такой аргумент.

Меня генералы на китайской границе просили, чтобы я привез им Володю. Я отвечал: «говорят — не надо». А они мне: «Мы все это возьмем на себя. Он солдатам нашим нужен. Когда они слушают его, они будут в случае необходимости защищать нашу землю по-настоящему, смело и мужественно». И это я говорил в инстанциях.

Вот почему у меня не выдерживают нервы, и я говорю заместителю начальника: «Если Вы не хотите с нами разговаривать, уходите». Я ведь вижу — он не понимает. Может быть, я нехорошо себя веду, но он ведет себя совсем неприлично... Ему бы в другом месте работать, а не в искусстве.

**Р. П. Кречетова.** Нужно исходить из предложенной театром ситуации, ...будем обсуждать, менять, дорабатывать...

**Л. А. Филатов.** Я не могу все-таки понять формулировки: отсутствие гражданской позиции. Поскольку в данный момент Вы представляете соответствующие инстанции, Вы можете мне прямо ответить на этот вопрос?

**В. М. Самойленко.** Я сейчас Вам отвечать не буду. Мы говорили с Юрием Петровичем в субботу.

**И. К. Шевцов**<sup>1</sup>. Я присутствовал при этом разговоре и свидетельствую, что вопрос об искажении облика поэта и отсутствии гражданской позиции не стоял. Ваша формулировка, тон разговора представляются неуважением к коллективу театра.

**В. М. Самойленко.** Спасибо за обсуждение. Я понял позицию театра. Я вам все достаточно ясно сказал.

**Л. А. Филатов.** Ничего не ясно.

*(Самойленко и другие товарищи из Управления уходят из кабинета.)*

**Н. Н. Губенко.** Зря Вы уходите от разговора по существу.

**Р. М. Беньяш**<sup>2</sup>. Четверть века я член Союза советских писателей, член ВТО, член Худсовета Большого драматического театра им. Горького в Ленинграде. И ни разу я еще не была в таком положении, когда бы нас, писателей, критиков, не пожелали бы вначале выслушать с тем, чтобы потом выступали должностные лица. С такой неуважительной ситуацией я не встречалась!

*(Разговор по существу спектакля, советы, пожелания и критические замечания продолжались в кабинете Ю. П. Любимова.)*<sup>3</sup>

Председатель Художественного Совета

Главный режиссер театра

Ю. П. Любимов<sup>4</sup>

Итак, к годовщине со дня смерти В. Высоцкого спектакль был готов. Однако Управление культуры не допустило его к показу, а Любимов и Дупак получили выговоры. Для того чтобы зритель увидел «Владимира Высоцкого», Ю. П. Любимову пришлось обратиться к Ю. В. Андропову<sup>5</sup>.

Вспоминает Ю. П. Любимов:

«А разговор с Андроповым был очень конкретный, точный. Я напомнил ему: “Может, вы меня забыли, Вас беспокоит, Юрий Владимирович, такой-то”.

<sup>1</sup> Игорь Константинович Шевцов — киносценарист. Вместе с В. Высоцким Шевцов работал над сценарием фильма «Зеленый фургон» по повести А. Козачинского.

<sup>2</sup> Раиса Моисеевна Беньяш — доктор искусствоведения, театровед.

<sup>3</sup> Примеч. ред.

<sup>4</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>5</sup> В период проведения через цензуру спектакля «Владимир Высоцкий» Юрий Владимирович Андропов возглавлял КГБ СССР (эту должность он занимал с 1967 по 1982 г.). И только в ноябре 1982 г. Андропов был назначен Генеральным секретарем ЦК КПСС.



Сказал: “Не забыл, я все помню<sup>1</sup>. Почему Вы обращаетесь ко мне? У Вас есть министр...” Я говорю: “К нему обращаться бесполезно”. Он знал, по какому вопросу я обращаюсь. Он говорит: “Ваши аргументы — почему Вы обратились ко мне и почему это должно быть решено положительно”. Я ему сказал свои аргументы: что все равно это придет в его ведомство, потому что это вопрос политический, и вопрос международный, и вопрос престижный для государства и для атмосферы, и внутри — и внегосударственных отношений, а так как Вы занимаетесь и тем, и этим, то вопрос неизбежно придет к Вам. Поэтому я считаю, что с государственной точки зрения это необходимо решить положительно. И я надеюсь, что Вы мне поможет”. Он мне сказал: “Да, я с Вами разговариваю, как товарищ. Называю Вас: товарищ Любимов. Я думаю, Ваши аргументы убедительны (я говорил еще, конечно, ряд аргументов более конкретных). Но я прошу Вас сделать все возможное, чтобы избежать скандала, потому что сочетание трех факторов: Таганки, Высоцкого и Вас — чрезвычайно опасное сочетание”. Он в смысле... чтоб не было Ходынки, чтоб это все не повернулось против всех нас: и театра, и меня... Что вдруг какой-нибудь скандал, и кого-то сомнут, кого-то вдруг помнут, кого-то заберут и т. д. ... <...> ...я говорю, ну, завтра... Он еще спросил...: “Вы успеете?” Я говорю: “Мы успеем”. Я говорю: “Впрочем, извините, я забыл, что ... завтра суббота”. Он говорит: “Ну и что?” — “Но вы все разъедетесь по дачам”. Он говорит: “Кто Вам нужен — будут в кабинетах”. Я сказал: “Во сколько?” Он говорит: “Когда Вы хотите их видеть?” — “Ну, я вообще их видеть не хочу”. Он говорит: “Я не шучу”. Я говорю: “Я понимаю, что Вы не шутите... Ну, в 10 можно?” — “Приходите точно, они все будут сидеть”. И дальше все было, как он сказал. Но они и тут попытались... они опять меня жали: чтоб я это убрал, это убрал... Это переделал, это туда, это сюда... И так далее, и так далее, и так далее... <...> Они делали вид, что ... они все по доброй воле. <...>

Было два кордона войск, и пускали по пропуску и по паспорту. Я забыл и пропуск и паспорт, и меня задержали в первом кордоне и не пускали дальше, но я сказал, что без меня там не пойдет, а там много людей, которые должны видеть, что это пошло. Я говорю: “И вам попадет”. Тогда он сказал: “А Вы этот самый?” Я говорю: “Этот самый”. Он говорит: “Минутку”. Тогда явился другой, начальник, который может решить вопрос, посмотрел на меня и сказал: “Пойдемте за мной”. И провел меня в театр. Без билета, без паспорта<sup>2</sup>.

Разрешение было дано на один показ.

Осенью 1981 года началась борьба за то, чтобы спектакль вошел в репертуар театра. Были посланы письма чиновникам разного ранга; одно из них было адресовано министру культуры П. Н. Демичеву.

<sup>1</sup> Ю. П. Любимов не принял дочь и сына Ю. В. Андропова в труппу театра. Позднее режиссер узнал, что это дети высокопоставленного чиновника и что Андропов возражал против выбора своих детей.

<sup>2</sup> Любимов Ю. П. Интервью длиной в двенадцать лет 1976–1988 (записал А. Щербаков) // Театр. 1988. № 7. С. 143–148.

Кандидату в члены Политбюро ЦК КПСС  
Министру культуры СССР  
Товарищу П. Н. Демичеву

№ 256

20 октября 1981

Уважаемый Петр Нилович!

Дирекция, партийная и профсоюзная организации театра решили обратиться к Вам, Петр Нилович, зная внимательное и заинтересованное отношение Министерства культуры СССР к выпуску поэтического представления «Владимир Высоцкий», помня, что только после вмешательства Министерства культуры СССР во взаимоотношения между театром и Главным управлением культуры исполкома Моссовета было принято конструктивное решение о показе поэтического представления 25 июля с. г.

Творческое наследие замечательного советского актера, певца и поэта Владимира Семеновича Высоцкого вызывает неослабевающий интерес нашего народа, широко пропагандируется советскими органами печати, кино, радио, телевидения.

По замыслу театра, поэтическое представление «Владимир Высоцкий» должно стать первой попыткой театрального исследования творчества поэта. Идея создания поэтического представления принадлежит всему коллективу театра. Она возникла в первые же дни после кончины Владимира Высоцкого, творческая жизнь которого была неразрывно связана с Театром на Таганке. Поэтому осуществление такой постановки мы понимаем как свой прямой долг.

О ходе работы над поэтическим представлением на всех ее этапах театр регулярно информировал Главное управление культуры исполкома Моссовета, Ждановский РК КПСС и другие организации, приглашая их принять участие в работе, учитывая ее нетрадиционный экспериментальный характер.

13 октября с.г. с целью определения дальнейшего пути работы над поэтическим представлением, театром была проведена рабочая репетиция, на которую были приглашены представители Управления театров Министерства культуры РСФСР, Главного управления культуры, расширенный состав Художественного совета. 14 октября Главное управление культуры исполкома Моссовета, представители которого не присутствовали на репетиции 13 октября, издало приказ, запрещающий дальнейшую работу над поэтическим представлением «Владимир Высоцкий» и также объявляющий строгий выговор с предупреждением директору и главному режиссеру театра за неоднократные нарушения решения исполкома Моссовета № 14/5 от 24.03.1970 г. «Об утверждении порядка формирования репертуара и приема новых постановок в театрах и концертных организациях Главного управления культуры».

Создалась весьма сложная ситуация.

Дирекция, партийная и профсоюзная организации просят Вас, уважаемый Петр Нилович, оказать личное содействие в скорейшем и успешном завершении работы над поэтическим представлением «Владимир Высоцкий».

Директор театра  
Секретарь партбюро  
Председатель месткома

Н. Л. Дупак  
М. С. Лебедев  
Т. С. Лукьянова<sup>1</sup>

В письмо была вложена подготовленная театром «Справка о ходе работы над поэтическим представлением “Владимир Высоцкий”». Вот ее содержание:

«К созданию поэтического представления театр приступил сразу же после кончины Владимира Высоцкого.

1 августа 1980 года состоялось расширенное заседание Художественного совета театра, на котором обсуждалась идея создания представления памяти Владимира Высоцкого.

22 октября 1980 года на заседании Художественного совета обсуждалась примерная схема композиции будущего представления.

В период с октября 1980 года по февраль 1981 года проводился подбор материалов для создания композиции.

В феврале 1981 г. намечалась коллективная работа по составлению текста композиции поэтического представления.

17 апреля театр обратился в Главное управление культуры исполкома Моссовета с просьбой утвердить в репертуарном плане театра поэтическое представление о Владимире Высоцком.

15 мая театр начал экспериментальную работу над поэтическим представлением “Владимир Высоцкий”.

8 июля, как только сложился первый вариант композиции, текст был сразу же направлен в Главное управление культуры.

15 июля состоялась рабочая репетиция, ознакомившая Художественный совет с первым вариантом композиции. Стенограмма обсуждения была направлена в Главное управление культуры.

17 июля театр был ознакомлен с приказом Главного управления культуры, запрещающим дальнейшую работу над поэтическим представлением, а также объявляющим выговор директору и главному режиссеру театра.

В субботу 18 июля в Министерстве культуры СССР состоялось совещание, в котором приняли участие:

- первый заместитель Министра культуры СССР тов. Барабаш Ю. Я.
- заместитель Министра культуры СССР тов. Иванов Г. А.

---

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

- министр культуры РСФСР тов. Мелентьев Ю. С.
- заместитель Министра культуры РСФСР тов. Зайцев Е. В.
- первый заместитель начальника Главного управления культуры тов. Шкодин М. С.
- главный режиссер театра тов. Любимов Ю. П.

На совещании было решено 25 июля в годовщину смерти В. Высоцкого провести показ поэтического представления "Владимир Высоцкий". На совещании был определен метод доработки поэтического представления: конкретное и деловое обсуждение всех имеющихся замечаний совместно с театром и Главным управлением культуры. Такое рабочее совещание в тот же день, 18 июля, провел первый заместитель начальника Главного управления культуры тов. Шкодин М. С. Обязательные замечания Управления культуры, высказанные по тексту композиции, театр принял. Дальнейшее обсуждение было решено провести с тов. Шкодиным М. С. вторично после репетиции поэтического представления 21 июля»<sup>1</sup>.

В октябре, несмотря на запрет спектакля, закрытые прогоны «Владимира Высоцкого» возобновились. Чиновникам рассылались приглашения следующего содержания:

Начальнику Главного управления театров  
Министерства культуры РСФСР  
тов. Жирову А. А.

252

8 октября 1981

Уважаемый Анатолий Афанасьевич!

Руководство Московского театра драмы и комедии на Таганке приглашает Вас 13 октября 1981 г. в 12 час. 30 мин. на сдачу спектакля «Владимир Высоцкий» (поэтическое представление).

Директор театра  
Н. Л. Дупак

Главный режиссер театра  
Ю. П. Любимов<sup>2</sup>

После прогона спектакля состоялось очередное заседание расширенного Художественного совета, на которое были приглашены многие известные люди, авторитетные в самых разных областях. Их слова должны были сыграть весомую роль в поддержке спектакля — стенограмму этого обсуждения также планировалось направить в Управление культуры.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Там же.

**Стенограмма**  
**заседания Художественного совета**  
**Обсуждения репетиции поэтического представления**  
**«Владимир Высоцкий»**  
**13 октября 1981 г.**

**Ю. П. Любимов.** Ситуация вам ясна. Кому не ясна, могу рассказать.

Ситуация очень плохая. Плохой она была и летом, в годовщину смерти. Делалось это все в непозволительных тонах.

Вчера это продолжилось<sup>1</sup>. Подход ко всем нашим предложениям посмотреть нашу работу был чисто формальным, за ним — нежелание вступать в какие бы то ни было контакты, посещать репетиции, серьезно разговаривать.

Есть уже ряд стенограмм, в которых очень уважаемые люди довольно точно все сформулировали: театр предпринимает первую попытку исследования творчества совершенно уникального человека, которое стало достоянием всего народа, плотью и кровью его, т. е. духом народа.

Это поразительно, что народный поэт, которого народ признал, остался совершенно незамеченным для начальства, которому правительством поручено заниматься этими проблемами! Даже теперь, после его смерти не желают разрядить эту странную ситуацию.

Театр в меру своих сил делает попытку осознать это удивительное духовное явление, а все мы знаем, что духовные ценности народа надо беречь, это сокровище. Как же можно так обращаться с поэтом, с театром. Театр состоит из живых людей. Это же не мой театр. Мне можно объявлять выговоры, со мной можно разговаривать так безобразно, что я вынужден был заявить, что работать больше не могу и не буду. Так я заявил вчера. Я это сделал продуманно, серьезно, спокойно, не в состоянии аффектации.

Послезавтра (завтра — выходной) я соберу труппу и заявлю это труппе театра. Начальству я заявил это официально. И не только им. Это люди маленькие, бестактные и невоспитанные, абсолютно некомпетентные. Я довел это и до сведения высоких чинов, и мы ждем решения.

Но независимо от этого я на свой страх и риск провел сегодня репетицию. Ввиду того что уже было очень много глубоких выступлений по поводу этого явления нашей духовной культуры, мне хотелось бы, чтобы и сегодня также были высказаны соображения об этой нашей попытке исследования удивительного явления, которое ряд людей сознательно не замечает, хотя Высоцкий — любимый народный поэт, народ его понимает. Это явление русской культуры и никому не позволено на такие вещи плевать. Можно плюнуть на меня, можно меня выгнать, но все равно этот вопрос надо решать. Прятать голову, как страус, под крыло, — позиция бессмысленная.

Я прошу вас высказаться.

---

<sup>1</sup> 12 октября состоялось обсуждение в Управлении культуры.

**Э. В. Денисов**<sup>1</sup>. Я не видел репетиций, так как уезжал из Москвы, и сегодня видел спектакль в первый раз. Я давно не переживал такого сильного эмоционального потрясения, как сегодня. Помимо того, что это огромная, высококоталантливая, высокопрофессиональная работа, это огромное дело театра — сделать первый, очень важный и очень нужный шаг к тому, чтобы люди настоящему узнали этого замечательного и так рано ушедшего из жизни человека, которого при жизни даже знавшие его люди недооценивали как поэта, а порой и как артиста. А человек это был огромного, сложного и своеобразного таланта, который не мог быть сразу и на сто процентов оценен. Я уверен, что пройдет какое-то время, и Высоцкий будет признан, будет издана большая антология его пластинок и его стихов.

Заслуга этого спектакля огромна. Даже те, кто, казалось бы, очень хорошо знал Володю, сейчас поняли, что это был не только замечательный и яркий человек, но и большой и высококоталантливый поэт. Это крупнейшая заслуга спектакля.

Честно скажу — я боялся этого спектакля. Я знаю, как трудно говорить о человеке, с которым вы восемнадцать лет рядом жили и работали, по прошествии столь небольшого периода времени. Легко было впасть в пошлость, [создать] или примитив, или краткую панихиду по человеку. Но этого не случилось. Это настоящее художественное произведение, очень точно выстроенное и по тем компонентам, которые наиболее мне близки, — по музыкальным компонентам.

Спектакль производит огромное впечатление. Будет огромной бедой и несправедливостью, если он не пойдет. <...>

Как советский человек, я не вижу никаких причин, почему этот спектакль... может не пойти. Владимир Высоцкий играл в этом театре, его песни поет вся страна. <...> Просто идиотизм — закрывать на это глаза. Я всегда был оптимистом и верю, что спектакль пойдет. <...>

**И. М. Смоктуновский**<sup>2</sup>. Это банально — начать с того, что я очень взволнован, но это действительно так.

Я люблю этот театр, здесь мое сердце, но я думаю, что не только от меня, но и от большинства тех, кто видел этот спектакль, театр услышит это после такого глубокого, честного, высокого, тонкого по вкусу произведения. Трудно говорить о каждом актере в отдельности, потому что в этом великом акте творчества — возведении памятника нашему другу, товарищу по работе, брату — все заняли свое место, все удивительно точно стоят там, где должны стоять, ни на йоту иначе.

---

<sup>1</sup> Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996) — композитор, музыковед. Позднее — заслуженный деятель искусств РФ (1990), народный артист РФ (1995).

<sup>2</sup> Иннокентий Михайлович Смоктуновский (1925–1994) — народный артист СССР (1974), лауреат Ленинской и Государственной премий (1965 и 1971), артист МХАТа.

Все мы понимаем, как это страшно важно в такого рода спектаклях. Особенно это важно в спектакле памяти Володи Высоцкого, потому что этот человек как правда: если она есть, то есть; если [ее] нет, то это [уже] называется другим словом.

Спектакль буквально нокаутировал меня своей удивительной глубиной, эмоциональностью, какой-то неброскостью, разговором сердца каждого: вот это было. Этот страшный вал катил на всех нас. Были и прекрасные места юмора, который так любил Володя. Были и замечательные места — раззудись плечо, развернись рука! — тоже очень близкие ему.

Это спектакль о правде нашего времени, о том, чем мы жили, чем живем, чем будем жить. И я не понимаю, где причина, чтобы не прийти, не посмотреть спектакль. Так же как не знаю, где причина, чтобы не прийти посмотреть спектакль «Я вам завещаю» во МХАТе о Владимире Ильиче<sup>1</sup> — удивительный спектакль, проникнутый добрыми началами <...>.

Высоцкий составляет определенный ... пласт сегодняшней, да и завтрашней, будущей культуры. Мы — советские люди, и он был советским человеком, настолько советским, что мог в любую неделю выезжать за границу, и никто не боялся, что он будет говорить [там] какие-то не такие слова. Советский человек везде такой и никакой иной.

Наверное, театр готов к каким-то маленьким купюрам, как об этом сказал Э. В. Денисов. У меня тоже вызвала настороженность затянутость «Баньки» и, может быть, не следует заглушать голос Володи. А все остальное прекрасно. Я все время думал о том, как трудно сделать спектакль о таланте вообще, мы скатываемся в банальность при этом. <...>

Удивительное произведение! Мне очень хотелось бы, чтобы оно существовало. <...> В каждом доме есть пластинка Владимира Высоцкого, его стихи читают. Почему же в этом театре, где он тратил себя, отдавал свою душу и сердце, не может быть поставлен столь правдивый спектакль! Спектакль хорош тем, что нигде и ни в чем не позволяет себе приукрашивания, которое всегда напрашивается, если речь идет о рано ушедшем человеке. <...>

Я благодарю коллектив, всех моих братьев, сестер и Вас, Юрий Петрович. Я внутренне все время рыдал. И хохотал. В этом и есть смысл спектакля.

**А. Г. Шнитке.** Я несколько раз был на репетициях и вот в четвертый раз смотрел спектакль. Каждый раз он оставляет эмоциональный ожог. Я не знаю другого, равного по силе воздействия спектакля. В том, что здесь происходит, видно, прежде всего, некое обобщение творчества Высоцкого. Полностью это, быть может, и невозможно, но в спектакле Высоцкий предстает перед нами как цельная личность, и, как это ... ни парадоксально звучит, как человек, для которого главным в его творчестве была нравственная проповедь, не ханжеская,

---

<sup>1</sup> Спектакль О. Ефремова по пьесе М. Шатрова «Вам завещаю», поставленный в 1981 г., был запрещен. В 1982 г. он все-таки вышел под названием «Так победим!»; в 1983 г. за эту пьесу М. Шатров был удостоен Государственной премии СССР.

не сентиментальная, а мужественная, суровая, принимающая иногда формы даже кощунственные, но это было вынужденно — из-за его ненависти ко всякой лжи, к стремлению сглаживать углы, скрыть правду, если правда неприятная. В этом смысле, если уж говорить о воспитательном значении искусства, в спектакле о Высоцком оно присутствует в высокой степени. Его слова достигают души каждого человека и заставляют его взглянуть на себя. Обращаясь к алкоголику, демагогу, шалопуту, чиновнику, он не клеймит его, не унижает, не уничтожает, он показывает ему его душу, показывает ему, что в нем происходит и что может с ним произойти дальше. Стремление показать человеку ростки зла в нем — это важнее всего. Часто ведь зло происходит от неосознанности того, что человек творит, это зло беспечности, равнодушия. <...>

Этот спектакль должен жить. Недопустимо, чтобы тысячи людей лишились возможности это увидеть, услышать и пережить. Творчество Высоцкого, как всякое духовное явление, не может быть ни уничтожено, ни ограничено, поскольку явления духовной жизни живут самостоятельно, но люди, которые уже сейчас знают его песни, придя на этот спектакль, взглянув на него новыми глазами и, может быть, поймут его еще лучше.

Я просто не понимаю того, что происходит. Не понимаю, как люди, которые предъявляют театру требование быть театром-воспитателем, школой гражданства, способствовать воспитанию зрителя, народа, как эти люди в своей слепоте не хотят видеть, что именно этим и силен спектакль, не хотят видеть, насколько он необходим нам всем.

**В. М. Гаевский**<sup>1</sup>. Я смотрел спектакль дважды. Это великое художественное произведение, в этом нет сомнения. <...>

Воссоздание героического образа человека всегда было свойственно Театру на Таганке. В этом спектакле возникает образ героя нашего времени, который в течение всей своей жизни вел борьбу, вел ее победоносно, однако — ценой своей жизни.

В спектакле есть то, что прекрасно прозвучало в песне Булата Окуджавы: белый аист, черный аист<sup>2</sup>, вся нежность этого человека. А как поразительно это сочетание его голоса с действием. Это действительно белый аист, потому что его голос парит над тем, что происходит на сцене.

Только однажды на «улице» Вахтангова я подпал под власть такого же обаяния, когда возникло целостное явление — театр, о котором мы ничего не знали и который существует уже семнадцать лет. И сейчас произошло такое же чудо возрождения. Ребята предстали совершенно в ином качестве <...>.

<sup>1</sup> Вадим Моисеевич Гаевский — театровед, театралный критик, историк балета.

<sup>2</sup> В. М. Гаевский имеет в виду строки из песни Б. Окуджавы «Белый аист московский на белое небо взлетел, / черный аист московский на черную землю спустился» («О Володе Высоцком»).



Спектакль должен жить. Это необходимо не только потому, что память о Высоцком должна жить, потому что народу это интересно, но и потому, что спектакль включает в себя лучшее, что есть в людях театра. Как-то так беспощадно это уйти не может. <...> Я желаю вам счастья с этим спектаклем, потому что он может принести только счастье.

Простите за эмоциональность, но ничего другого я сказать не мог.

**Б. И. Зингерман**<sup>1</sup>. Спектакль о Владимире Высоцком производит ошеломляющее впечатление. Он продолжает новый этап в деятельности Театра на Таганке, начатый «Домом на набережной»<sup>2</sup> и «Тремя сестрами»<sup>3</sup>. У коллектива появилось второе дыхание, прибавилось молодой энергии и мастерства. Мы присутствовали при редком явлении: театр, уже имеющий прочные традиции, установившуюся репутацию и тщательно выработанную эстетику, проходит заново период студийного искательства и открывает для себя до того неизвестные пути в искусстве. Следует подчеркнуть, что эти пути не апробированы еще никем. Я видел, например, видеозапись всего «Вишневого сада» Стрелера<sup>4</sup> — это мой любимый режиссер — и должен сказать, что при всех достоинствах этого творческого, гуманистического и тщательно отделанного спектакля он в моих глазах несколько померк рядом с мощной постановкой «Трех сестер» на Таганке. Любимов уловил эпический характер чеховской пьесы, так же как перед этим почувствовал драматичный нерв прозы Юрия Трифонова. <...>

В... трактовке Чехова, пронизанной непреклонной нравственной требовательностью, овеянной истинным, отнюдь не сентиментальным трагизмом, несомненно, сказался опыт работы режиссера над Мусоргским<sup>5</sup>, этим Шекспиром русской оперы. В «Доме на набережной» и «Трех сестрах» актеры Театра на Таганке отчетливо показали публике свои замечательные человеческие качества. И прежде всего — отсутствие какой бы то ни было пошлости, кабатинства (то, о чем мечтал Станиславский), способность прямо смотреть в глаза правде жизни и устанавливать со зрителем самый короткий контакт, не заигрывая с ним... пробуждая в его душе все лучшее, о чем он, зритель, иногда забывает... <...>.

---

<sup>1</sup> Борис Исаакович Зингерман (1928–2000) — доктор искусствоведения, театровед; в течение многих лет член Художественного совета Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Ю. Трифонов «Дом на набережной». Постановка Ю. Любимова. Художник Д. Боровский. Композитор Э. Денисов. Премьера состоялась 12 июня 1980 г. Запрещен цензурой в 1984 г. Восстановлен в 1986 г.

<sup>3</sup> А. П. Чехов «Три сестры». Постановка Ю. Любимова. Художник Ю. Кононенко. Композитор Э. Денисов. Премьера состоялась 16 мая 1981 г. Это был первый спектакль, который шел на Новой сцене театра.

<sup>4</sup> Итальянский режиссер Джорджо Стрелер поставил «Вишневый сад» А. П. Чехова в 1955 г. («Пикколо-театр», Милан).

<sup>5</sup> До постановки спектакля по А. П. Чехову Ю. П. Любимов ставил оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» (Милан, Театр «Ла Скала», 1979); «Хованщина» (Милан, Театр «Ла Скала», 1981). К произведениям Мусоргского режиссер будет обращаться и позднее: «Саламбо» (Неаполь, Театр Сан Карло, 1983; Париж, Гранд-опера, 1986).

Поэтический размах и поэтическое музыкальное чувство, душевный максимализм режиссера и актеров — его сторонников определили и общее эмоциональное воздействие спектакля о Владимире Высоцком. Спектакль сделан очень виртуозно, искусно. В то же время в нем есть что-то студийное, что было когда-то в «Добром человеке». Это коллективное, коллективистское театральное искусство. Оно учит зрителей чувству товарищества, сочувствия, верности, учит не предавать забвению друзей, живущих рядом с нами или уже ушедших от нас. Артисты сочувствуют своему рано ушедшему другу, барду, а мы зрители — сочувствуем и восхищаемся ими, все еще молодыми артистами Таганки. Живем вместе с ними общим ритмом, общим дыханием. Лучшие актеры Театра на Таганке в этом спектакле, когда приходит их черед, как бы мгновенно вырастают на наших глазах, подобно тому, как Мочалов<sup>1</sup> в свои лучшие минуты вырастал на сценических подмостках перед изумленным взором Белинского<sup>2</sup>.

Можно сказать о том, как замечательно поют Губенко, Золотухин, Бортник, Антипов, Жукова, или о том, как великолепно читают стихи Филатов и Демидова. Но в этом спектакле главное — это не их актерское искусство, а они сами — чистые, отзывчивые люди, наши современники, наши собеседники, наши собратья.

Если же говорить о постановочном искусстве Любимова, то в этом спектакле нельзя не обратить внимание, например, на потрясающий финал — поднимающееся в небо белое покрывало, натянутое на ряды театральных стульев...

А можно задуматься о другом: вот каких зрелых и точных актеров, вот каких людей воспитал Театр на Таганке. Можно, наверное, спросить об отдельных эпизодах спектакля, об уместности выбора той или иной песни. Мне кажется, что в спектакле — ближе к концу, после его кульминации — есть лишнее эмоциональное повторение эпизодов. Я предложил бы чуть сократить спектакль — ну хоть минут на 10—15. Разумеется, это частности, а главное — сила воздействия этого спектакля ... его народная музыкальная стихия.

**Г. М. Гречко**<sup>3</sup>. Я хочу сказать, что мы всегда высоко ценили творчество Высоцкого и ценим сейчас.

Я ездил на его концерты, записывал его песни на магнитофон, сначала большим, а потом, по мере прогресса техники, меньшим. Был случай, когда он пригласил меня на концерт, а я не узнал — в каком зале — и поехал за его

---

<sup>1</sup> Павел Степанович Мочалов (1800—1848) — актер романтического направления, трагик. С 1824 г. — в труппе Малого театра. В 1837 г. Мочалов сыграл Гамлета в первом русском переводе Н. А. Полевого. В других постановках Шекспира Мочалов исполнил роли Отелло, Ричарда III, Ромео, короля Лира. Не менее известны его актерские работы в спектаклях по Ф. Шиллеру, а также в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (роль Чацкого, 1831).

<sup>2</sup> Об игре П. С. Мочалова Белинский писал в статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838).

<sup>3</sup> Георгий Михайлович Гречко — космонавт СССР, дважды Герой Советского Союза (1975, 1978).

машиной. У него машина мощная, у меня — не такая мощная, но если отстаю, то не попаду на концерт. Я сжег сцепление, но от него не отстал. Я говорю об этом только как о некоем символе: он любил скорость, он любил жизнь, большую жизнь. Та скорость, с которой он тогда ехал, это тоже был он.

Любил я его на Земле, а когда нам предлагали записать какую-то музыку, чтобы слушать в космосе, я просил, чтобы записали Высоцкого. Кассеты Высоцкого были у нас на борту. Когда бывало трудно, когда нужно было собрать все силы, нужно было быть мужественными, мы включали его кассету, и он нам помогал. В благодарность за его песни и его личность, потому что его песни и его личность неразрывны, мы вернули эту кассету на Землю со штампом нашей станции, она передана Высоцкому как космический сувенир и знак нашего признания.

Владимир Высоцкий был личностью. Это был самобытный человек и, как всякая самобытная личность, он был сложен, противоречив, был очень разный.

И спектакль тоже разный. <...> Где-то это мой Высоцкий, а где-то не мой.

Мне очень понравилось, как читает Высоцкого Филатов. Очень сильно и в то же время без излишнего надрыва, очень мужественно, по-мужски.

Я понял, что «Баньку» Валерий Золотухин пел вместе с ним. Я очень люблю, Валерий, Вашу игру и как Вы поете. Наверняка Вы пели лучше и громче, чем Володя, но в спектакле этого делать нельзя. Нельзя в спектакле заглушать голос Володи. <...>

Может быть, можно было бы сделать еще какие-то замечания, но, в общем, спектакль оставляет сильное впечатление. Все были свидетелями, что, когда он кончился, никто не встал, никто не захлопал сразу. Эмоции были настолько сильны, что невозможно было нарушить их аплодисментами, хотя играли все актеры прекрасно.

**З. М. Высоковский**<sup>1</sup>. У каждого из нас, кто знал Высоцкого, одинаковая любовь к нему, и я знаю тысячи людей, которые не были с ним знакомы и любят его так же, как и мы. Я никак не могу понять, как можно сейчас так к нему относиться, когда страна осиротела. Я не бросаюсь словами, — жил среди нас гениальный человек, народный поэт.

В докладе Л. И. Брежнева есть потрясающее место, что — сформировалась нация, которая называется советским народом<sup>2</sup>.

Высоцкий был истинным советским патриотом. Как же можно этого не понимать!

Здесь сидят космонавты, сидят большие советские актеры, шахтеры. Где только я ни был, — я был недавно в Алма-Ате, был недалеко от Семипалатин-

---

<sup>1</sup> Зиновий Моисеевич Высоковский — народный артист РФ (2003), работал в Театре мини-атюр и Театре Сатиры (до 1987 г.). Позднее — артист эстрады.

<sup>2</sup> Этот тезис прозвучал в начале правления Л. И. Брежнева, в его докладе на XXIV съезде КПСС. Многие восприняли его как выражение интернационализма.

ска, — везде люди слушают Володю и плачут. Что же — они становятся от этого хуже? Я могу сказать об этом с любой трибуны. Если бы мне только дали.

Я не смеюсь. Я плачу. И хочу поздравить актеров.

Песни Володи поют, ему посвящают песни, и вот в этом доме родился такой спектакль. Володя здесь жив. Вы правы, возникает ощущение, что он жив, что вот-вот войдет. Низкий поклон вам. <...>

И у меня сегодня большой день. Я читал ему его стихи при жизни, и он сказал: можешь читать. И после его смерти я стараюсь читать его стихи где могу.

В Алма-Ате был мой творческий вечер, и я случайно сказал, что мне мало того, что я делаю в театре, поэтому я лечу туда, где меня принимают; не дадут мне выступать в кино, — я буду хоть шутком на базаре. Это было в Доме кино. Я говорил о Володе, что это была гениальная личность и я протестую против того, что плохо поют его песни. Я знаю, что по-настоящему это делается только в его доме на Таганке. Нужно иметь право выходить с его стихами. Вы, Юрий Петрович, — человек, с которым он прожил всю свою творческую жизнь, имеете на это право. Но на том вечере так ухватились за мои слова, что я прочел им «Человек за бортом». Стояла мертвая тишина. И на этом закончился мой творческий вечер.

Еще раз хочу сказать вам, какое счастье — такой спектакль. На такое не жалко потратить все свои силы. Спасибо вам от всей души.

**Ю. П. Любимов.** Руководителем нашего государства с высокой трибуны было сказано: как желательно, чтобы снизу иногда была хорошая и правильная инициатива. Если она правильная и нужная народу, не может быть, чтобы она была задушена.

Я привожу эту цитату в вольном пересказе, но можно привести ее и точно.

Это единственное, на что я могу надеяться. Так обращаться со мной, с театром и с моими коллегами мы позволить не можем. Я говорю это нарочно, потому что стенограмму будут читать. Товарищи, которые должны этими вопросами заниматься, должны понять, что в нашей стране наступил момент, когда надо осознать, что нельзя так обращаться с людьми, которые стараются честно создать духовные ценности для своего народа. Какие-то люди, которые непозволительно и бестактно себя ведут (и благодаря этому мы очень многих людей уже потеряли), делают вид, что они ему [В. Высоцкому] помогали. Нет, они ему мешали. Может быть, они способствовали тому, что у него вылилась «Охота на волков»? Ему не давали петь, не разрешали концертов, не издавали его стихов, писали на него пасквили. И эти же люди сейчас обвиняют в том, что мы «делаем не то, это никому не нужно», что мы «хотим на чем-то спекулировать». Это должно быть осознано.

Почему я настроен пессимистически? Потому что это — не только закрыть спектакль. Это явление более серьезное и глубокое. Если бы им сейчас дать волю, то они от Пушкина оставили бы тоненький цитатник, Гоголя, Салтыко-

ва-Щедрина и Сухово-Кобылина — всех троих издали бы на десяти страницах... Это если им дать волю.

Я нарочно говорю под стенограмму. <...> Они некомпетентные люди, безграмотные, они не понимают, какие это стихи, какая в них образность, что за ними стоит...

Если один из заместителей начальника главка говорит, что ему противно слушать песню про инвалида, что, судя по его воспоминаниям, это пьяные обрубки, которые хрипели и орали, — то что это такое?! Как он смеет, этот чиновник, так говорить о людях, которые проливали за него на фронте кровь! Это кощунство, это святотатство! Поэтому разговора с ними быть не может, и я с ними разговаривать не буду.

**Н. Н. Губенко.** Ситуация действительно странная. Но не будем говорить о спектакле.

Я хочу сказать о потрясающей неискренности, когда Ануров на похоронах Володи говорит над его гробом речь о том, какой это был прекрасный артист, а сейчас отказывается с театром общаться. Я хотел бы уточнить этот момент. Это не личные отношения Юрия Петровича с Ануровым; в этом проявляется отношение ко всем работникам театра, начиная от электриков и кончая ведущими актерами и директором труппы, директором театра. Это неверное в корне, несоветское, непартийное, небольшевистское отношение к людям, к части народа.

Я не могу до сих пор понять, почему искренность и правда должны у нас быть связаны с риском <...>. С семнадцатого года искренность и правда являются законом нашего общества. Партия, если кто-то и дискредитировал ее в какие-то моменты, всегда находила в себе силы справиться с этим, указать на гнилость, пакостность, на духовный и физический урон, если он наносился нашему народу.

Я хочу уточнить, что если тов. Ануров думает, что это Юрий Петрович хочет с ним бороться, то это не так. Для нас этот спектакль — спектакль очищения. Мы приходим на этот спектакль, чтобы очистить себя от бытовой мерзости, которая нарастает на нас в каждодневной жизни. Мы имеем право делать такой спектакль, потому что живем в государстве, где существует высокий эталон искренности и правды. Его дал нам Ленин и продолжает утверждать Леонид Ильич Брежнев. И это должен знать товарищ Ануров.

*(Аплодисменты.)*

**Ю. П. Любимов.** Если никто больше не хочет выступить, я благодарю вас.  
Председатель Художественного совета  
Главный режиссер

Ю. П. Любимов<sup>1</sup>

Приглашенные театром «высокие» чиновники на прогон спектакля так и не явились.

---

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

Несмотря на отсутствие разрешения от Управления культуры, театр продолжал устраивать публичные просмотры спектакля. Страсти вокруг «Владимира Высоцкого» все более накалялись.

**Стенограмма  
заседания Художественного совета  
(расширенное заседание от 31 октября 1981 года,  
посвященное обсуждению репетиции  
поэтического представления «Владимир Высоцкий»)**

*(31 октября 1981 года, 12.00. К Таганке не подойти. Народ рвется на закрытый показ. Двери зрительского и служебного ходов блокированы милицией и дружинниками. С трудом проходим мы, приглашенные по пропускам. После спектакля никого не предупреждают о готовящемся обсуждении, но определенный круг о нем знает. В зрительском фойе, где буфет, выстроено десять рядов стульев, за столами отдельно сидят Ю. П. Любимов со стенографисткой, отдельно сотрудник литчасти тов. Леонов. На стульях размещаются приглашенные гости. Среди тех, кто будет выступать, М. Плисецкая, Н. Крымова, артисты театра. Постепенно за рядами стульев и в боковых проходах собирается толпа. Здесь и дружинники, но они никого не собираются разгонять, они пришли послушать. Обсуждение длится с 15.00 до 18.45. По техническим причинам громоздкий по декорациям спектакль — «Дом на набережной» в этот вечер заменяют более мобильным — «Надежды маленький оркестрик»<sup>1</sup>.*

*Зрителей стали пускать в театр только за 15 минут до начала спектакля. В течение всего худсовета барахлил магнитофон, на котором делают запись, в конце, когда выступающие переходят к вопросу о дальнейшем существовании театра, магнитофон, вероятно, по техническим причинам, вообще выключают. Попытаемся после воспроизведения официального текста протокола, который на следующий день был направлен для ознакомления в инстанции, воспроизвести по памяти некоторые детали и реплики, не получившие в нем отражения. — Примеч. ред.).*

**Ю. П. Любимов.** Прошу начать обсуждение. Ситуация у нас вокруг спектакля сложная, а времени сегодня немного, поэтому прежде всего предоставлю слово тем, кто торопится.

**А. А. Мыльников<sup>2</sup>.** Нет человека, который не любил бы Владимира Высоцкого — артиста, певца, поэта, — это не вызывает сомнений. Но мне хотелось

---

<sup>1</sup> А. Володин, Л. Петрушевская, С. Злотников. «Надежды маленький оркестрик». Постановка Ю. Любимова. Режиссер С. Арцибашев. Художник Д. Боровский. Премьера состоялась 24 декабря 1980 г.

<sup>2</sup> Андрей Андреевич Мыльников — народный художник РСФСР (1968) и СССР (1976), профессор (с 1957 г.), лауреат Государственных премий СССР (1951, 1977, 1984), Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина (1979); позднее — Герой Социалистического Труда (1990), вице-президент Российской академии художеств (1997).

бы сказать как художнику о постановке. Театром найден очень интересный прием, который создал тот накал, ту нить, которая протягивается от поэта к зрителю. Театром создан очень емкий интересный сценический образ поэта. Это большая победа художника Любимова.

**Я. Б. Зельдович**<sup>1</sup>. Принято противопоставлять физиков и лириков. Но есть нечто общечеловеческое, стирающее грань между ними. Творчество Высоцкого одинаково понятно и тем и другим. Общечеловечность творчества Высоцкого сделала его настоящим артистом. В спектакле прекрасно переданы его мужественность, смелость, цельность, музыкальность, лиричность. Мы очень благодарны коллективу Театра на Таганке за это. Этот спектакль не должен оставаться представлением для немногих. Его должен увидеть народ. Высоцкий — большое явление. Его смерть стала огромным потрясением для всех нас. Трудно думать о том, насколько он моложе многих из нас. Эту боль разделяют многие.

**Ф. А. Искандер**<sup>2</sup>. Это самый яркий спектакль, который я когда-либо видел. «Все мы любили Высоцкого» — так мы говорим теперь, но в действительности не все его любили. Я знаю эстетов и бюрократов, которые его недолюбливали или делали вид, что его не любят, а сами «втихаря» слушали его. Эстеты считали, что только они умеют думать, бюрократы считали, что только им принадлежит право думать. Но не умеют думать ни те, ни другие. Высоцкий умел думать и умел вернуть народу то, что он думает. Сегодняшний спектакль продемонстрировал мастерство режиссера и всех артистов. Показана вдохновенная прекрасная работа. Высоцкий встал как во весь рост. Я надеюсь, что этот спектакль будет жить долго-долго.

**Ю. Ф. Карякин**. Прежде всего, я думаю о том, что люди, имеющие отношение к закрытию спектакля, ссылаются в подтверждение своей правоты на мою статью о Высоцком<sup>3</sup>. Крайне благодарен. Но я себя в этой статье понимаю так, что она — в поддержку спектакля, а не против него, и очень странно, что мне разъясняют то, что я думаю, пишу и говорю. Может быть, мне еще кто-то будет жену подбирать по чьему-то вкусу? Повторяю, и как автор статьи, и как член Худсовета, и просто как зритель — я за спектакль. Я видел его несколько раз, но сегодня было чудо. Это был поистине братский спектакль. Люди, сотворившие его, выполнили нравственный долг перед своим братом, перед искусством и перед своим народом. И сами (все мы это видели) сделались лучше и людей сделали лучше. Нельзя такое «косить». Это было бы безнравственно. Почему старики, люди намного старше Высоцкого, почему академик Зельдович,

---

<sup>1</sup> Яков Борисович Зельдович (1914–1987) — физик, член-корреспондент АН СССР (1946), академик АН СССР (1958), трижды Герой Социалистического Труда (1949, 1953, 1957), лауреат Ленинской премии (1957) и Сталинских премий (1943, 1949, 1951, 1953).

<sup>2</sup> Фазиль Абдулович Искандер — писатель; позднее — лауреат многих премий, в том числе Пушкинской премии (1993) и премии «Триумф» (1999).

<sup>3</sup> Карякин Ю. О песнях Владимира Высоцкого (Воспоминания) // Литературное обозрение. 1981. № 7. С. 94–99.

выступавший здесь, почему фронтовики, люди всех профессий, всех слоев и возрастов нашего народа так любят Высоцкого? Вот главный факт. Запрещать его имя, мешать его песням, срывать, в частности, спектакль о нем, — это значит плевать на народ. Это значит идти на конфликт с ним. Как это не понять? Как не понять, что это и не политично, и не идеологично, что это вредит? Еще одного я никак не могу понять. Все мы смертны и должны быть готовы к ней, к смерти. Я бы хотел спросить тех, кто боится воссоединения Высоцкого с народом (а оно — это воссоединение — идет, и ничто, и никто ему не воспрепятствует). Вы что, — не смертны, что ли? Неужели вам безразлично, что скажут ваши дети, которые любят Высоцкого и Окуджаву, любят за их правду, за совесть, за талант.

**Ф. А. Абрамов.** Мы присутствовали сейчас поистине при историческом событии. Началась посмертная жизнь Владимира Высоцкого на сцене театра. Начало это удачное. К теме Владимира Высоцкого, конечно, будут обращаться не десятилетия, а века. Потому что Высоцкий — поэт вечный, воистину народный артист, поэт-песенник и, конечно, очень грустно, что не у всех нашлось достаточно ума, чтобы понять это. Горлом Высоцкого хрипело и орало время. Жаль, что не нашлось нужных слов, чтобы сказать о народной скорби. Я узнал о его смерти, когда был в деревне — прочел несколько строк некролога в «Советской культуре». Ничего, кроме этого скупого сообщения, в центральной прессе не было. По-моему, это досадный просчет. Когда умер Жерар Филип<sup>1</sup>, об этом знала вся Франция. Это были национальные похороны. А разве Жерар Филип занимал больше места в сердцах французов, чем Высоцкий в сердцах советских людей? Очень хорошо, что шествие Владимира Высоцкого по сценам театров началось именно с Таганки. <...> Ясно одно, что сегодня на сцене Театра на Таганке со зрителями заговорил сам Высоцкий, и это сделали — весь коллектив театра во главе с выдающимся режиссером современности Юрием Петровичем Любимовым<sup>2</sup>.

**Б. Ш. Окуджава.** Я уже выступал на обсуждении этого спектакля. Сегодня я смотрел его в третий раз. Раз от раза он становится все лучше и лучше. Я подумал о том, что Министерство культуры сыграло положительную роль, предоставив театру достаточно времени, чтобы провести большую работу и во многом изменить спектакль к лучшему. Но сегодня мне кажется, что спектакль вполне созрел и может удовлетворить всех, не исключая Министерство культуры<sup>3</sup>.

**В. Н. Шубкин<sup>4</sup>.** Я очень волнуюсь. Артисты вложили много сердца в этот спектакль. Мне, как социологу, хотелось бы сказать, что мы не вполне учиты-

<sup>1</sup> Жерар Филип (1922–1959) — французский актер.

<sup>2</sup> В протоколе не отражено, естественно, что на этих словах Любимов, сидящий лицом к присутствующим, делает характерный жест — рад. (*Примеч. ред.*)

<sup>3</sup> Выступление Окуджавы, не совсем однозначное, вызывает активную, но неодинаковую реакцию в зале. Многие поняли, что это завуалированная форма критики спектакля. Ю. Визбор кивает, показывая свое полное согласие с выступлением. (*Примеч. ред.*)

<sup>4</sup> Владимир Николаевич Шубкин — доктор философских наук, социолог, профессор; позднее — заслуженный деятель науки РФ, директор Центра международных исследований проблем



вали некоторые стороны таланта Высоцкого. В день похорон я понял, как мы ошибались — вся Москва двинулась в сторону театра. Талант Высоцкого глу-боко пророс во все слои народа. Его любили интеллигенты, летчики, рабочие. Он великолепно чувствовал наше общество. Он был великим социологом, по-нимал страты<sup>1</sup>, легко входил в любую социальную микросреду и сумел все это отразить в своих образах. До спектакля меня волновала репрезентативность выбора — можно ли выбрать из его наследия материал для спектакля? И можно ведь это сделать неадекватно: можно взять лихие, военные, гражданские, ли-рические стихи — он безграничен как жизнь. Внутренний облик Высоцкого в моем представлении полностью совмещен с тем, что я увидел в театре. По-разителен эффект присутствия Высоцкого в спектакле. Мне все это время ка-залось, что он где-то рядом, что он сейчас шагнет со сцены в зал. И есть еще одна сторона спектакля, которая для меня, как социолога, представляет собой особое значение. У нас сейчас в некотором роде затаскали, затискали понятие нравственности. Если под этим очень важным углом зрения присмотреться к этому спектаклю, то окажется, что он несет для молодежи такой заряд нрав-ственности, что не использовать его — просто грех.

**Б. А. Можаяев.** Я не раз видел этот спектакль и говорил о нем. Четыре ме-сяца прошло с того момента, как он создан, и видно, что он состоялся. <...> Высоцкий вырос в спектакле в исполинский рост как поэт, песенник, худож-ник. <...> Его секрет таится в словах Достоевского: «Правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России, выше всего, и оттого служить надо только правде, независимо от тех трудов, потерь и гонений даже, которые может испытать художник»<sup>2</sup>. Этому великому завету следовал Высоцкий и следует театр, поставивший этот замечательный спектакль. Хочется верить, что этот завет примут люди, от которых зависит судьба спектакля.

**А. М. Володин**<sup>3</sup>. В этом театре время от времени происходят поступки. Таким поступком является сейчас поэтическое представление «Владимир Вы-соцкий». Этого спектакля ждут очень многие. Очень сложно было решиться на такой поступок. Высоцкий создал собственный богатый мир. Придет время, и

---

катастрофического сознания Института социологии РАН, руководитель группы изучения созна-ния молодежи.

<sup>1</sup> Страты (от лат. *stratum* — слой) — термин в социологии, обозначающий социальные слои или группы, объединенные определенным имущественным, профессиональным или иным об-щим социальным признаком.

<sup>2</sup> Слова Ф. М. Достоевского из «Дневника писателя» звучат так: «Правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России, выше всего, а потому надо желать одной правды и искать ее, несмотря на все те выгоды, которые мы можем потерять из-за нее, и даже несмотря на все те преследования и гонения, которые мы можем получить из-за нее» (ПСС. Т.26. С. 198—199).

<sup>3</sup> Александр Моисеевич Володин (1919—2001) — драматург, прозаик. Автор пьес «Фабричная девочка» (1956), «Пять вечеров» (1959), «В гостях и дома» (1960), «Старшая сестра» (1961), «Идеалистка» (1962), «Назначение» (1963), «Две стрелы» (1967), «Кастручка» (1968), «Дульси-нея Тобосская» (1969), «Ящерица» (1969), «Мать Иисуса» (1970) и др.

нашу эпоху будут изучать по приметам его мира, созданных им образов. У него есть истинная трагичность и подлинная веселость. Не смешочки с игрою, а игра с горечью и со смехом. Когда слушали Высоцкого, ... «да, это про меня», — думал каждый<sup>1</sup>.

Для одного — «постою на краю!»<sup>2</sup>, для другого — смешное, для каждого — свое. На своих концертах Высоцкий всегда отделен рампой от зала, — он и аудитория, он и кто-то. В спектакле актеры вынесли на сцену то, что было для них личным ... и каждый зритель находит в себе Высоцкого, Высоцкий сливается с залом. Творчество Высоцкого очень метафорично. И ваш театр метафоричен. Пустые кресла на сцене — сильнейшая метафора<sup>3</sup>. Каждый воспринимает ее по-своему. Для меня это стулья, оставшиеся пустыми после войны, — на них могли бы сидеть те, кто не вернулся. Артисты вполне могли бы спеть для этого пустого партера — для тех, кто не вернулся с войны.

Мне не нравится, когда Высоцкого называют поэтом-песенником. У меня ощущение, что это высокая классическая поэзия. Такое количество игры слов... Кажется, что невозможно уместить столько рифм. Его трагические стихи сравнимы по глубине со стихами Тютчева. Спектакль раскрывает Высоцкого как поэта. Зрители должны встретиться с поэзией Высоцкого, с чувством, с мыслями...

**Л. С. Кюзаджан**<sup>4</sup>. Я видел спектакль не первый раз. И каждый раз из зала выходил потрясенным, ошеломленным. Сегодня здесь говорят о Высоцком и о спектакле — это трудно разорвать. В этом спектакле полная слитность — монолит спектакля и личности поэта. Если сравнивать поэтические спектакли Театра на Таганке, то последний спектакль, мне кажется, выше спектаклей о Пушкине и Маяковском. У каждого есть свой образ Высоцкого, в этом спектакле есть обобщенный и, на мой взгляд, действительно правильный образ

---

<sup>1</sup> Нам неизвестно, слышал ли А. Володин песню Высоцкого «Меня к себе зовут большие люди, чтоб я им пел “Охоту на волков”», песню, которую предполагалось использовать в спектакле, но Любимов все же не решился, и она звучала только на репетициях, не будучи включенной даже в направленный на утверждение текст сценария. Однако здесь оратор дословно цитирует текст песни: «Ведь это ж про меня, про нас, про всех, какие к черту волки!» (*Примеч. ред.*)

<sup>2</sup> А. М. Володин цитирует песню «Хоть немного постою на краю».

<sup>3</sup> В сценарии спектакля сцена, на которой происходит действие, описывалась так: «На гой, как в “Гамлете”, сцене — несколько соединенных в единую конструкцию рядов зрительного зала, они покрыты большим белым полотном. Ряды зрительного зала на сцене — таганский прием, зеркальное отражение зрительного зала. Белое полотно, чехол-саван — это и покрытие мебели в зале, когда он еще пуст, и в то же время — белый саван на возвышении, напоминающем гроб...»

В течение действия ... конструкция будет поворачиваться, подниматься и опускаться и, благодаря удачной драпировке, становиться то снежным полем, ...то стеной Эльсинора с бойницами, то окопом, то горой, то границей, разделяющей различные мизансцены и две одновременно работающие на сцене группы исполнителей, то частью кинозала, то занавесом, обозначающим конец представления».

<sup>4</sup> Липарит Сергеевич Кюзаджан — заместитель директора Института научной информации по общественным наукам АН СССР, доктор исторических наук, профессор.

поэта. Театр раскрывает творчество Высоцкого от его первых уличных песен, в которых он начинается как поэт, до проникновенных лирических и гражданских стихотворений, с которыми он подошел к рубежу своей жизни.

Мы, историки, социологи, как и писатели, остро ощущаем бумажный голод. К счастью, магнитофонные пленки пока не столь дефицитны. Записи Высоцкого есть практически в каждом доме. Голос Высоцкого в спектакле использован так, что дает единственно правильное представление о нем на сцене. Спектакль театра глубоко нравственен и патриотичен. Но, конечно, это не квасной патриотизм. Это патриотизм человека, жившего одной жизнью со своим народом.

**Р. К. Щедрин**<sup>1</sup>. Я из числа тех, зрителей, кто смотрел спектакль в первый раз, и я не очень был осведомлен о том, что делается вокруг спектакля. Спектакль меня глубоко потряс, взволновал. Высоцкий — это феномен, загадка, магия. Постичь феномен может только высокое искусство. При похоронах Высоцкого мы испытали большое потрясение. <...> Если сравнивать, то на похоронах Шостаковича людей было в десятки раз меньше. Этот феномен Высоцкого пытаются осознать и определить. Мы сегодня увидели замечательно выстроенное театральное зрелище. Замечательные актеры выступают, замечательная рука Юрия Петровича чувствуется. Мне странно, что спектакль не угоден. <...>

**М. П. Ерёмин**. Я хочу говорить про потери. Вот мы говорим, что выросло зерно, и не доехало, — не то что до стола, а до элеватора, — сгнило, пропало. Зерно ценно, ... но оно-то не уникально, зерно получается не талантом, а трудолюбием... А вот произведение искусства отличается талантом, оно всегда уникально. А произведение театрального искусства, это вообще ... — несколько душ, ... создавших в едином порыве НЕЧТО. И приходит человек, совершенно посторонний и этим страданиям, и этому горению, и отрицает это произведение на основании каких-то посторонних соображений, трусости — не перед теми, кто посмотрит спектакль, не перед людьми, а... даже не знаю перед кем. Спросите его, перед кем он трусит, — он не скажет что-нибудь разумительное. Стыдно говорить об этом, стыдно...<sup>2</sup>

Я этот спектакль видел три или четыре раза, и каждый раз с одной и той же реакцией. Перед смертью я скажу, что мне повезло в жизни, что я узнал этот театр, актеров, которые тут работают. <...>

Как можно сказать, что это «играли роли»? Демидова играла роль? Демидова исповедовалась... Губенко, Золотухин, — все это нечто единое... <...> Это

---

<sup>1</sup> Родион Константинович Щедрин — композитор, председатель Союза композиторов РСФСР (1973—1990), а затем — Почетный председатель Союза композиторов России; народный артист СССР (1981), лауреат Государственной премии СССР (1972), Ленинской премии (1984), Государственной премии России (1992) и др.

<sup>2</sup> Отметим, что это выступление было наиболее эмоциональным и даже шумным из всех. (Примеч. ред).

не просто новый шедевр ..., это уже новая ... Таганка. ...мы уйдем, а Любимов с актерами останутся одни. Каждый из нас вернется к своим делам и будет радоваться, что ему удалось увидеть этот спектакль.

*(С явным надрывом, обращаясь в сторону Любимова.)* Юрий Петрович, может быть, сочинить какую-нибудь жалобу, письмо какое-нибудь? Мы в дурацкой растерянности. Мы присутствуем при уникальном [явлении], из ряда вон выходящем, стоящем над жизнью, в которой мы мельтешим, и не знаем, кому об этом сказать.

Юрий Петрович, похвалы излишни. В Вашем лице всей труппе и всем актерам — низайший поклон *(кланяется)*. Если бы миллионы могли бы посмотреть этот спектакль, они со мной согласились бы полностью. Низкий вам поклон!

**С. Ю. Лукьянов**<sup>1</sup>. Я первый раз видел спектакль. Не буду повторять слова, которые уже были сказаны. Да, это было потрясение. Из зала уходишь другим человеком. Слияние, единство театрального коллектива, свидетелями которого мы были, тот образ Высоцкого, которого мы знали и ждали, — да, сейчас он сойдет со сцены, — это было чудо. Не случайно вспоминали Достоевского. Необычайна нравственная сила спектакля, необычайна его правдивость, — это сродни Достоевскому.

Я впервые услышал сегодня о всех коловращениях вокруг спектакля. Будет стыдно всем нам, будет горько (а такие примеры были), если он отложится в долгий ящик. Юрий Петрович, я хочу верить, что этого не произойдет. Огромное спасибо всему театральному коллективу и Вам.

**Б. А. Ахмадулина**. Этот спектакль — некий художественный эксперимент. Не хочу, чтобы он плохо завершился. <...> Похвалу артистам я могу сказать в другой раз, потому что я с ними встречаюсь. Юрия Петровича я тоже вижу довольно часто и могу сказать, что в последние дни он выглядит более уставшим, чем некоторое время назад. Здесь упоминались какие-то фигуры. Почему я никогда не скрывала своего лица, своего почерка? Где они? Почему не удостоили своим присутствием ни режиссера, ни литераторов, которые пришли, видением своего лица, обнаружением своих фамилий?<sup>2</sup> <...>

Эти люди никогда не считались с мнением писателей, нас не спрашивали и очень часто ошибались, не учитывали, что некоторые поэты, которых, благодаря их стараниям, нет уже на свете, более опытные и развиты, чем они. Я не собиралась говорить об этих людях, которые побоялись присутствовать... Но кто-то им, наверное, скажет, и я хочу, чтобы они это знали. Я никогда не ста-

<sup>1</sup> С. Ю. Лукьянов — доктор физ.-мат. наук, физик.

<sup>2</sup> Здесь надо пояснить, что, несмотря на приглашение театра, никто из лиц, от которых зависела судьба спектакля, т.е. представителей Главного управления культуры Мосгорисполкома и Министерства культуры, ни разу не посетили прогонов спектакля, т.к. не хотели высказывать своего мнения о спектакле, ограничившись общей отрицательной оценкой текста его сценария... *(Примеч. ред.)*

ла бы говорить с ними о морали, о поэзии или, например, о жалости к человеку, в данном случае, к режиссеру, нервы которого уже подвергли сложным испытаниям. Я говорю только о том, что умно и что не умно...

Молодежь была лишена книг поэта. От этого страдал поэт, потому что он хотел видеть свои стихи напечатанными. Народ сетует: где их поэт? В Москве ходят тревожные слухи, что народ лишается уже и Таганки. У нас мало утешений и много трудностей. Театр на Таганке для москвичей и всех, кто приезжает — подлинное утешение за все труды и невзгоды. Поскольку я человек общительный и вижу много народу, я знаю, что народ встревожен... Это вина не театра, ... а тех, кто ставит театр в такое положение, как будто он совершил не подвиг в отношении умершего товарища, а что-то двусмысленное.

Я хочу, чтобы Юрий Петрович знал, что, если я что-нибудь значу с моим писанием и неписанием, что он может всегда использовать мою любовь, дружбу, готовность высказаться, и чтобы он [с чиновниками] говорил не только от своего лица, но и от лица всех литераторов. Я еще раз благодарю театр.

**Г. С. Яковлев**<sup>1</sup>. Спектакль показал мне Высоцкого иначе и много глубже, чем я себе представлял. <...> Это спектакль, прежде всего, не о Высоцком, а о гражданине, о праве человека на страсть, на борьбу, на страдание за свой народ, за человеческий дух. Для меня запрещение спектакля — это лишение права общения, права человека на страдание, на борьбу. Это противоречие с основами общества, в котором мы живем.

**М. А. Швейцер**<sup>2</sup>. Я видел спектакль много раз. Он произвел на меня крупнейшее впечатление. <...> ...за короткий исторический срок, не дожидаясь, когда «большое увидится на расстоянии»<sup>3</sup>, театр ... точно и сильно, ...в верном историческом масштабе дал представление о том, что такое Высоцкий как явление, как поэт, как художник. <...> Такой спектакль не просто должен выйти и начать «работать», а должен быть снят на пленку и показан по телевизору... <...>

На мой взгляд, такого рода ... разговор о Высоцком как бы вырывает Высоцкого из объятий пошляков, ... показывает всю серьезность этого явления. На меня очень сильное впечатление произвело то, как режиссером задумано это ощущение живого Высоцкого в зале. Как будто Любимов сказал: «Володя, ты сегодня сидишь дома, а мы делаем все без тебя». <...>

**А. Г. Шнитке**<sup>4</sup>. Действительно, прав Щедрин, [Высоцкий] — феномен — это загадка необъяснимая, тем более что только после его кончины мы начинаем

<sup>1</sup> Г. С. Яковлев — журналист.

<sup>2</sup> Михаил Абрамович Швейцер (1920—2000) — кинорежиссер, народный артист РСФСР (1977), лауреат Государственной премии СССР (1977).

<sup>3</sup> Цитата из С. Есенина. (Примеч. ред.)

<sup>4</sup> Высоцкого и Шнитке, Театр на Таганке и Шнитке давно связывала тесная творческая дружба. Шнитке пишет музыку для этого театра и кино, в том числе для «Маленьких трагедий» Пушкина, где играл Высоцкий. Шнитке принимал участие в спектакле «Владимир Высоцкий», и, хотя как музыкальный редактор постановок Любимова, в том числе и зарубежных, настаивал на том,

сознавать, что это было. Должен признаться, что и я принадлежу к числу тех людей, которые понимали, с кем имеем дело. В подобных случаях, когда только начинается осознание и понимание явления, возникает стремление этот образ канонизировать, то есть ограничить его какими-то определенными чертами и утверждать: это и был Высоцкий. В данном случае я имею в виду тех представителей театрального начальства, которых я один раз видел здесь на обсуждении и которые без подробной аргументации сказали, что образ поэта обеднен и взяты только какие-то отдельные его черты. Это сказали люди, его не знавшие, театру, где Высоцкий работал, где его помнят не только головой и мыслями, а действительно, тень его здесь, здесь его дом. <...>

Театру говорят, что это не тот Высоцкий, предлагают какой-то канонический образ. Надо угадать тайный замысел начальства — как оно себе представляет Высоцкого. Ситуация чудовищная! Я мог бы еще, наверное, долго выражать свое эмоциональное отношение к тому, что происходит, и солидаризироваться с тем, что я слышал. Но я хотел бы сказать еще только одно. Крупные явления — неизбежно — результат пересечения многих проблем. <...> Здесь говорили физики как физики. Я бы хотел сказать как музыкант. В течение десятилетий я слышу разговоры о создании оперы на современную тему. Пишутся десятки опер. Есть удачи в советской опере, но они неизбежно не связаны с современной тематикой. У нас нет ни единой оперы, которая действительно удалась бы, на современную тематику. Почему это происходит?

Опера должна быть [построена] на интонациях, бытующих в данный момент. В данном случае [в спектакле «Владимир Высоцкий»] театр делает один шаг к новому музыкальному театру, к этой новой опере, которая будет не чем-то искусственным, академическим ... Здесь музыкальный спектакль почти целиком строится на естественных, живых, сегодняшних музыкальных интонациях, уловленных Высоцким-композитором. Я должен признаться, что не понимал значения Высоцкого-музыканта, понимал как приложение к стихам. Сейчас мы видим и слышим, что Высоцкий — явление не только поэзии, но и музыки. Это самый популярный композитор-песенник, если можно позволить себе эти слова.

В спектакле сделан очень важный принципиальный шаг на пути создания современного музыкального театра. Если это не состоится и будет разрушено, то будет разрушен еще один перспективный путь, еще одно перспективное направление не состоится.

**С. И. Параджанов**<sup>1</sup>. Очень понравилось выступление Щедрина. Да, действительно, происходит чудо, еще одно чудо, которое рождает коллектив Та-

---

чтобы в спектакле звучала только музыка, т.е. мелодии самого Высоцкого, все же создатели спектакля воспользовались одной его мелодией, написанной на извлеченный из архива Высоцкого и до сих пор неизвестный текст песни — «А мне хорошо!». Эта музыка звучит в спектакле «Владимир Высоцкий». Шнитке — ровесник Высоцкого. (Примеч. ред.)

<sup>1</sup> Сейчас имя Сергея Параджанова мало что говорит, между тем он — крупнейший из молодых режиссеров поколения 60-х годов, представитель «поэтического кино», лауреат международ-

ганки. Театр на Таганке — сейчас — электрокардиограмма Москвы. Я горжусь этим. Я не могу говорить без волнения, — смотрите, как Высоцкий нас поднял, сблизил. Современниками каких удивительных пластов мы являемся! Еще одно гениальное рождение. Потрясающее зрелище, потрясающая пластика. Реквием. Приравниваю вас просто к моцартовскому реквиему. <...> Спасибо Вам, Окуджава, за Вашу нежность. <...> Если бояться за спектакль, — так за то, чтобы не рухнули стулья. Я попросил бы убрать куклу Высоцкого<sup>1</sup>. Она не нужна. Есть дух поэта. Человека. Советского человека.

Должна быть создана книга, посвященная вашему спектаклю. Я захлебываюсь от восторга перед вами и перед вашей честностью. Я поклоняюсь вам<sup>2</sup>.

**Б. И. Зингерман.** Мне кажется, этот спектакль — не случайное [явление] на Таганке. <...> Но важно то, что этот спектакль не только о Высоцком, а о памяти. Он учит памятьливости. Айтматов в своем последнем романе<sup>3</sup> написал, что [это] такое, когда у народа оказывается отбитой память. <...> Если нет памяти о друге ушедшем, то нет и памяти о самом себе <...>. Память отшибается нашей повседневностью, суетой.

Этот спектакль дает огромный урок нравственности. Он мог быть поставлен и не о Высоцком — о другом. <...> Мне кажется, что этот спектакль очень обороноспособный, воспитывает обороноспособность у каждого, кто находится в зале.

Для того чтобы этот спектакль создать, нужно было воспитать определенную труппу. Другой такой труппы нет. Я сидел рядом с одним театральным зрителем, преподавателем высшего театрального заведения. Когда вышли ваши актеры, она говорит: это не актерские лица, посмотрите, особенно на мужчин, за некоторыми исключениями они не похожи на типичных актеров. Когда Брехт в первый раз привел Берлинский ансамбль, увидели актеров не с актерскими лицами. Брехт, как правило, набирал тех актеров, которых в другие театры не брали. Он считал, что там [в других театрах] существует сред-

---

ных фестивалей — фильм «Тени забытых предков». В последние годы вынашивал идею экранизации «Божественной комедии» Данте, как и Фр. Дзефирелли, но сейчас лишен возможности работать по своей специальности, фильмы не упоминаются, работает в театре им. Руставели в Тбилиси. (*Примеч. ред.*) К моменту, когда писалась эта справка, С. И. Параджанов был известен в мире едва ли не лучше, чем в СССР. Первые престижные международные премии за свои фильмы он получил уже в 1965 г.

<sup>1</sup> В спектакле кроме своеобразного «хора», напоминающего хор античной трагедии и состоящего из актеров, одетых в белое, участвуют персонажи из «Гамлета», персонажи из песен Высоцкого, куклы Высоцкого, Любимова и незримо присутствует сам Высоцкий — его голос звучит на протяжении всего спектакля.

<sup>2</sup> В протоколе текст выступления сокращен. Из важных мыслей, высказанных С. Параджановым в этом выступлении, приведем по памяти следующую, не ручаясь за дословность: «Я не знаю, что значит “закрыть спектакль” и кто конкретно мог это сделать. Например, я не понимаю, кто в свое время “закрыл” меня». (*Примеч. ред.*)

<sup>3</sup> Имеется в виду роман Ч. Айтматова «И дольше века длится день...» (1980). Другое название: «Буранный полустанок».

ний вкус, а он берет тех, кто обладает непригодными для среднего вкуса качествами. Потому в них и нет актерской пошлости. <...>

Актера с Таганка мы узнаем по тому, что в нем нет пошлости. Если бы она была, то, что ни придумывай Любимов, сыграть такой спектакль нельзя было бы. Любимов — гениальный постановщик, я счастлив, что я его современник, счастлив, что хожу в этот театр, смотрю спектакли. Но выяснилось, что он и замечательный воспитатель. Без всякого поучения он воспитывает зрителя. Тут не храм, не кафедра, это театр воспитывает. Тут нет ни мистики, ни проповедничества, ни циркачества. Это театр, о котором мечтали и Вахтангов, и Станиславский, и Брехт. И этот театр воспитал потрясающих актеров. <...> Возникает тот режиссерский контрапункт, о котором мы в теории читали у Эйзенштейна. <...>

Вы сделали свое дело тройне не только тем, что выпустили этот спектакль, но и тем, что воспитали такую труппу.

**Ю. П. Любимов.** Я благодарю всех выступивших. Все, что театр хотел сказать, мы постарались сказать тем, что вы видели. Но одну фразу я еще все-таки хочу сказать. Труппе я это сказал.

Я не считаю возможным существование этого театра и себя в нем без этого спектакля. Это, значит, эпилог, и я хочу, чтобы это было записано, потому что мы вышлем это товарищам самым высокими.

Положение крайне серьезное. Есть товарищи, которые, вместо того чтобы служить своему народу, пытаются приклеить ярлыки антисоветчиков как раз тем, кто своему народу служит: мне, Можаяеву, в какой-то мере Высоцкому. Получается какой-то странный парадокс. Вы знаете, я за гласность. Просмотр этого спектакля запрещен. Мы с директором уже второй строгий выговор имеем с предупреждением об административных выводах. Этот просмотр я просто взял на себя персонально, сказал, что он будет. Значит, нашлись благоразумные люди, которые не закрыли сегодняшний просмотр. Какие будут выводы, я не знаю, но вы сами понимаете, что меня не может не интересовать, будет театр или его не будет, буду я в нем работать или нет.

Я бы лицемерил, если бы сказал, что легко покину эти стены и уйду. Но я твердо решил для себя: если этого спектакля не будет, я не считаю возможным прийти в театр и начать репетиции другого спектакля. Я очень переживал за Бориса Андреевича Можаяева, даже больше, чем за себя. Это было для меня большой радостью, когда высокая литература сливается с театральной эстетикой и с желанием народа нашего. Я первый раз ощутил это как художник на своем произведении<sup>1</sup>. Спектакль закрыли, а я не горевал. Что дало мне

---

<sup>1</sup> Речь идет о спектакле театра по повести Можаяева «Живой», который Высоцкий в своей анкете 1970 г. называет своей любимой постановкой в театре. Спектакль трижды предлагался комиссии, всякий раз ею отклонялся и был вначале законсервирован, а потом закрыт. Судьбу этого спектакля, как спектакля на сельскую тему, в конечном счете решала группа председателей колхозов, которые высказались против него. (Примеч. ред.)



силы? Мне дало силы, что при этом закрытии мои товарищи актеры безукоризненно работали при пустом зале, когда сидели люди, которые умертвляют искусство, значит, умертвляют душу своего народа. Мне было весело. И силы мне давало только одно: высокая художественность. То, что в трудные, тяжелые годы артисты стали настоящими людьми, они не унизились, они работали свободно, легко, хотя условия были самые неестественные. И сейчас разговор странный. И на этой странной ноте мы с вами и разойдемся. Если кто-то хочет что-то сказать из моих коллег по театру, я буду очень рад. Может быть, я просто одинок? Поверьте, это не поза. Я действительно не могу прийти и репетировать даже Шекспира. Наступает такой момент.

**Н. Н. Губенко.** Мне очень понравилось выступление Швейцера. Защищаться стало уже закономерностью. Это странно, что мы постоянно должны защищаться. Меня воспитывали (я целиком и полностью государственный воспитанник, так как, лишенный семьи, с шести лет был в детских домах и в школе-интернате) на честности, искренности, правдивости. Это элементарное, с чего началось наше государство, что привлекло внимание всего мира к идеям нашего государства и что, безусловно, продолжает привлекать к нашему государству новые освобождающиеся страны разных континентов. И это не должно попирается людьми, которые находятся, я думаю, не на самом высоком уровне. Я думаю, что руководство страны просто недостаточно информировано о том, что происходит с этим спектаклем и вообще с понятиями свободомыслия. Понятие свободомыслия записано в новой, недавно принятой Конституции, — наша способность честно, искренне разговаривать друг с другом вслух, а не у себя на квартире или с самим собой.

Я хочу Юрию Петровичу сказать от всех нас, так как чувствую, что здесь находится больше товарищей и друзей, чем тех, кто будет потом представлять в инстанции, от которых зависит решение этого вопроса, несколько очерченный вариант этого обсуждения. Юрий Петрович правильно сказал: спектаклю инкриминируется антисоветизм. Это ужасно! <...>

Никакого подвига мы не совершаем. Мы делаем обычное профессиональное дело, это наше ремесло. <...>

Дорогой Юрий Петрович, мне жаль, что мы все начинаем заболеть какой-то психической трясучкой, чрезмерным нервным напряжением в связи с тем, что происходит с этим спектаклем. Мне очень жаль Вас, потому что Вы несколько старше нас, потому что у Вас маленький сын, которого Вы любите, и молодая жена, которую Вы любите. <...> Если случится несчастье и Юрий Петрович, уставши, откажется от театра, труппа незамедлительно пойдет по тому же пути.

**В. Б. Смехов.** Я выступаю только потому, что для многих присутствующих, наверное, странно прозвучало, что Юрий Петрович как бы не в курсе того, что думают его товарищи. На самом деле все знают, что нет второго или третьего мнения. Было собрание, и было высказано единое желание обратиться с пись-

мом к руководителям государства. <...>Лучшего товарища, чем Высоцкий, мы не знаем. Советское общество почитает Высоцкого своим кумиром, и единственный слой выпадает из этого — [чиновники]. Мнение его расходится с единодушным мнением не только всего народа, но в данном случае и с мнением театра <...>.

Это не простая вещь, это выбор жизни — 18 лет работать в этом театре. Ваш выбор — везение, Юрий Петрович, Ваш выбор — наша жизнь. Другой жизни и лучшей доли нет ни у того, кто играл большие роли, ни у того, кто играл маленькие роли. Худшей роли не будет у тех, кто останется случайно в этом театре после того, как театра не станет. Выводы делайте сами.

**Е. М. Кучер.** Можно предположить, что лет через сто об этом театре будут говорить, что это театр, где работал Высоцкий. Сегодня выступали блестящие писатели, гордость советской культуры, и у всех, кто выступал, и у тех [актеров], кто работал на сцене, и у нас, работников театра, которые были за кулисами, у каждого существует свой Высоцкий. Людям, здесь собравшимся, необходимо коллективное прочувствование или понимание этого явления, совместное. Это необходимо всем работникам театра, это необходимо зрителям, людям, которые живут в этой стране.

Что же делать, если Главк<sup>1</sup> не принимает это понимание театра? Думаю, что эта слепота временная, какой-то страх, который не является признаком силы <...>.

Борис Андреевич Можаяев говорил о фразе Достоевского. Александр Моисеевич Володин говорил о спектакле-поступке. Вполне естественно, что следующее заявление Юрия Петровича — это тоже поступок. Думаю, что такой поступок совершит каждый из нас, здесь сидящих, в том числе и я.

**Л. А. Филатов.** Такая нехитрая метафора. Если проходящий человек видит, что избивают женщину, нравственно или безнравственно вмешаться или не вмешаться? Даже если тебя одного избивают шестеро, не защищаться — преступление. Если же вас десятеро, а их трое — не защищаться просто безнравственно.

Их меньше, нас больше (я для удобства говорю: «они» и «мы»), и мы не должны среди бела дня дать себя избивать. Мнение труппы известно. Независимо от того, закончится или будет продолжаться существование этого театра, я готов разделить его судьбу.

**В. А. Шуляковский<sup>2</sup>.** Моя судьба творчески не очень оптимально складывалась в театре до сих пор, но это мое личное дело. В известной степени это моя судьба, мое творчество. Я могу предъявить какие-то претензии Юрию Петровичу, может быть, даже коллегам, но в первую очередь себе. Но когда возник этот вопрос, и я понял сам, что другого пути нет, что можно только

---

<sup>1</sup> Имеется в виду Главное управление культуры Мосгорисполкома. (Примеч. ред.)

<sup>2</sup> Виктор Александрович Шуляковский — артист Театра на Таганке.

защищаться, как сказал Филатов, у меня проблем не возникло. Устроюсь я куда-нибудь или нет, если я уйду из этого театра, но другого пути у меня нет. Так думает большинство из нас. Я специально хотел сказать это от имени неведущих актеров.

**А. С. Демидова.** Я завидую железной логике мужчин, которые высказывают свои мнения, предложения. У меня, как у слабой женщины, мысли путаются, я думаю всегда: с одной стороны... и с другой стороны... Я знаю несомненно и точно совершенно, что если будет заявление об уходе Любимова, то будет заявление и мое, и моих товарищей. Это сомнению не подлежит. Но я хочу обратиться к Вам, Юрий Петрович! Я целиком на Вашей стороне и понимаю Филатова, когда он говорит о борьбе. Я понимаю Вас, что трудно было собраться и говорить: давайте репетировать пьесу <...>. Я это очень хорошо понимаю. Но с другой стороны, когда писателя не печатают, он волен писать в стол, потому что рукописи не горят. То же самое композитор. А у нас профессия [такая], что, когда мы не работаем, нас нет.

Тут говорят: бороться. С кем? В письма я не верю. Что-то решится и без писем. Если запретят спектакль, мы вольны играть его как вечер памяти нашего друга.

**Ю. П. Любимов.** Нет.

**А. С. Демидова.** Я не понимаю Вас.

**Ю. П. Любимов.** Я тоже не понимаю.

**А. С. Демидова.** Мы же не собираем денег этим спектаклем.

**Ю. П. Любимов.** Показ спектакля в годовщину смерти Владимира Высоцкого был разрешен благодаря дальновидности государственных людей. Я просто сумел пробиться к тем людям, которые сказали, чтобы вечер был. Надо всегда называть то, как есть, а не говорить, что что-то само образуется. Ситуацию делают люди. Есть хорошая пословица: под лежащий камень вода не течет.

**А. С. Демидова.** Насколько я понимаю психологию тех мифических людей, о которых мы говорим, очевидно, им трудно конкретно решать: да или нет. Может быть, могут быть компромиссы?

**Ю. П. Любимов.** Они предлагают компромисс: из 70 страниц пьесы разрешено только 7. Вот вам компромисс. Пожалуйста, сделайте новую композицию, на здоровье, — работайте год, два, три над новым вариантом. Этот не годится.

**А. С. Демидова.** В таком случае мы присутствуем не при гибели спектакля..., а просто при гибели целого коллектива театра, двадцатилетней нашей работы.

**Н. Л. Дупак.** Юрий Петрович, Вы подняли очень серьезный вопрос, и, конечно, он требует разрешения. Вы, Юрий Петрович, призвали высказаться коллег по театру, и если бы не вышел я, то долго бы, видимо, произносились бы речи, как мы Вас ценим, дорожим Вами, что без Вас не будет театра, что на всем, что делалось за эти годы, ставится крест.

**Ю. П. Любимов.** Боже упаси!

**Н. Л. Дупак.** Действительно, ситуация чрезвычайно сложная. У нас еще не было времени рассказать коллективу о событиях последних дней. Мы были приняты зам. министра культуры РСФСР. Передали ему письмо за подписью треугольника театра и подробную справку, рассказывающую о работе над спектаклем. После этого состоялось еще несколько встреч на высоком уровне. Министерство культуры рассмотрело последний вариант текста нашего спектакля, нам передано письмо с подробным разбором и замечаниями. Составлена редакционная комиссия на высоком уровне, которая должна вместе с театром продолжить работу над спектаклем. Я думаю, товарищи, с которыми мы вошли в контакт, разберутся в сложной ситуации и помогут в выпуске спектакля. Я в это верю. Театр мы любим и обязаны его сохранить. Я понимаю душевные порывы, я понимаю внутреннее состояние сидящих здесь. Но сейчас я бы не спешил делать выводы. Нужно немножечко успокоиться. Сейчас мы говорим на такой ноте, что и струна может лопнуть, и сердце, и мы можем натворить много бед<sup>1</sup>.

**Ю. П. Любимов.** Нет, нет, все идет спокойно.

**Н. Л. Дупак.** А я волнуюсь за спектакль и за театр. Если не возражаете, Юрий Петрович, я просил бы Вас, как ведущего сегодняшнего заседания, сделать перерыв.

**Ю. П. Любимов.** Мы вообще прекратим заседание. Пора готовиться к спектаклю. Спасибо всем выступившим и присутствующим.

Председатель Худсовета  
Главный режиссер театра

Ю. П. Любимов<sup>2</sup>

После неразрешенных показов спектакля Управление приняло меры:

### **Главное управление культуры**

#### **Приказ**

2 ноября 1981 г. г. Москва № 326-а

О нарушении руководством театра Драмы и Комедии на Таганке решения исполкома Моссовета № 14/5 от 24.03.70 г.

«Об утверждении порядка формирования репертуара и приеме новых постановок в театрах и концертных организациях  
Главного управления культуры»

Несмотря на предупреждения ГУК о персональной ответственности руководства театра, 30 сентября с.г. в театре Драмы и Комедии вновь состоялись

---

<sup>1</sup> «Как уже указывалось, эта стенограмма не полна. В частности, требует пояснения реплика Дупака насчет того, что "струна может лопнуть и сердце".

1—15 июля, в первые показы спектакля, из-за его запрещения и из-за последовавших за этим выговоров Любимову и Дупаку у Дупака был серьезный сердечный приступ. <...>

Обсуждение затронутых вопросов продолжалось в кулуарах после окончания заседания, носило очень горячий, напряженный характер. Отредактированная стенограмма Худсовета в

телекиносъемки репетиции, а 31 октября — публичный показ спектакля, посвященного памяти В. Высоцкого, не принятого и не разрешенного к исполнению Главным управлением культуры, что является грубым нарушением решения исполкома Моссовета № 14/5 от 24 марта 1970 года «Об утверждении порядка формирования репертуара и приема новых постановок в театрах и концертных организациях Главного управления культуры».

За грубое нарушение установленного порядка приема и показа новых постановок, приказываю:

1. Директору театра драмы и комедии т. Н. Л. Дупаку и главному режиссеру театра тов. Любимову Ю.П. объявить строгий выговор.

2. Предупредить руководство театра, что в случае неподчинения приказу ГУК, будет решен вопрос об их дальнейшей работе в театре.

3. Довести настоящий приказ до сведения директоров театров и концертных организаций.

4. Контроль за выполнением настоящего приказа возложить на начальника Управления театров, музыкальных организаций и концертной работы.

/Селезнев В.П./<sup>1</sup>

Ю. П. Любимов направил письмо Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу:

Отдел писем ЦК КПСС, 5 ноября 1981 года

Глубокоуважаемый Леонид Ильич!

В одну из самых тяжелых минут моей творческой жизни я обратился к Вам за помощью и получил ее. Я испытываю чувство искренней признательности за то, что благодаря Вашему прямому указанию я смог продолжать работу в театре и, смею думать, не обманул оказанного Вами доверия.

Сегодня я вновь вынужден обратиться к Вам, дорогой Леонид Ильич, так как вокруг театра и меня, его главного режиссера, нагнетается чрезвычайно нервная атмосфера, по сути дела, речь идет о дальнейшей судьбе театра.

Поводом для новых нападок и преследований на этот раз избран спектакль, посвященный Владимиру Высоцкому. Я слышал, что и Вы, Леонид Ильич, знаете и любите творчество безвременно умершего В. Высоцкого. Для нас же в

---

течение суток после обсуждения была представлена в высокие инстанции, но ясно, что не одна она послужила источником информации об этом совете. Так, в протоколе опущена реплика Любимова, что среди присутствующих наверняка есть "осведомители", которые все подробно представят компетентным лицам и организациям, и их задача в том, чтобы все довести до их сведения без прикрас, все, как говорилось. Отметим, что эта реплика вызвала смех и аплодисменты в зале». (Примеч. ред.)

\* Архив Театра на Таганке.

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

Театре на Таганке спектакль о Владимире был не только данью памяти народному поэту, нелегкая судьба и стихи которого отразили многие драматические этапы истории нашего общества, заслужившего огромную популярность и любовь советских людей. Мы этой постановкой хотели выполнить свой человеческий долг перед нашим товарищем, артистом, который всю сознательную жизнь самоотверженно проработал в Театре на Таганке. Так понимали свою задачу весь коллектив театра и я. Не нам судить, насколько удался спектакль, могу сказать только, что образ поэта вдохновлял и актеров и меня. Десятки наших прославленных деятелей культуры и науки, известные писатели и поэты, которым довелось увидеть спектакль на рабочих просмотрах и в день годовщины смерти поэта, дали очень высокую оценку постановке. Особенно подчеркивают при этом гражданский, патриотический пафос, ее нравственное и воспитательное значение.

Словом, наша общественность правильно и зрело восприняла спектакль. И на этом основании мы в театре имеем объективное право считать, что свою сложную задачу выполнили на должном художественном и идейном уровне.

Однако позиция работников органов культуры в отношении творчества В. Высоцкого и спектакля о нем оказалась чудовищно предвзятой, чтоб не сказать враждебной. Без всяких объяснений нам запретили постановку спектакля в годовщину смерти. Мне объявили сперва выговор, а теперь и строгий выговор, с «дальнейшими административными выводами».

На неоднократные просьбы театра к руководящим работникам прийти и откровенно изложить свои замечания и претензии мы, наконец, получили невразумительный ответ на нескольких страничках, смысл которого сводится к попытке перечеркнуть весь спектакль. Причем его авторы даже не удосужились подписать это послание. Такое высокомерно-пренебрежительное отношение к многомесячному труду целого коллектива со стороны некоторых работников органов культуры я расцениваю как самое неприкрытое проявление волюнтаризма, исходящее от некомпетентных людей. Ведь из 70 страниц текста композиции безымянные авторы оставили «в живых» только 7!

Мое обращение к Секретарю ЦК КПСС тов. Зимянину М.В. в надежде на объективный разбор «дела» закончилось огульными и оскорбительными обвинениями в адрес В. Высоцкого и театра вплоть до «антисоветчины».

Все это решительно не понятно с точки зрения здравого смысла и может быть объяснено лишь как акт личной мести.

Я очень надеюсь на Вашу чуткость и глубокое понимание наших нужд. В таких условиях работать становится просто невозможно. Для театра и для меня спектакль о Высоцком — вопрос нашей совести и чести, без этого спектакля мы не мыслим своей дальнейшей деятельности. Запрет будет на руку только недругам, обернется крупным идеологическим просчетом. Я бы не решился отвлекать Вас от важнейших государственных дел, если бы речь шла только обо мне и моих коллегах. Запрет спектакля оскорбит чувства миллионов и

миллионов советских людей — почитателей таланта В. Высоцкого, обеднит нашу духовную жизнь.

С уважением,

Гл. режиссер Московского театра драмы и комедии на Таганке

Ю. Любимов<sup>1</sup>.

Последовала переписка:

Копия

**Главное управление культуры**

**Приказ**

16 ноября 1981 года

Директору театра Драмы и Комедии  
на Таганке  
тов. Дупаку Н. Л.  
Главному режиссеру театра  
тов. Любимову Ю. П.

В ответ на ваше письмо от 13 ноября 1981 года Главное управление культуры сообщает, что готово рассмотреть новый вариант композиции к спектаклю «Владимир Высоцкий», доработанный театром в соответствии с замечаниями для разрешения его исполнения.

Напоминаем, что в соответствии с существующим порядком, просмотр спектакля комиссией ГЛАВКа может быть проведен после завершения работ над композицией и разрешения ее исполнения.

Проведение публичных репетиций, дискуссий, приглашение на них представителей прессы, кинематографа, радио, телевидения не рекомендованы до утверждения литературного материала спектакля, о чем ГЛАВК неоднократно предупреждал руководство театра со ссылкой на соответствующие законодательные документы.

В этой связи ГЛАВК разделяет недоумение коллектива в адрес руководства театра по поводу проведения многомесячных репетиций по неразрешенному материалу и вынесения на зрителя этих репетиций с проведением широкого обсуждения общественностью г. Москвы.

Заместитель начальника  
Главного управления культуры

М.С. Шкодин<sup>2</sup>

Копия

**Театр Драмы и Комедии на Таганке**

тов. Анурову В.С.

В ответе ГЛАВКа от 16.11.81 г., подписанном Шкодиным М.С., на нашу неоднократную просьбу посетить Театр на Таганке и посмотреть подготовлен-

<sup>1</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>2</sup> Там же.

ную коллективом театра работу в память советского поэта, ведущего артиста нашего театра, нашего товарища Владимира Высоцкого, содержится глумливая, издевательская фраза, которую мы не считаем для себя возможным здесь даже приводить (ГЛАВК ее сочинил, ГЛАВК ее знает наизусть), оскорбляющая достоинство и работу нашего коллектива<sup>1</sup>.

Во избежание недоразумений, коллектив просит Вас найти время и прийти объясниться с коллективом и в данном случае не только по поводу спектакля; в противном случае «гора пойдет к Магомету».

Коллектив помнит Вашу надгробную речь на гражданской панихиде по поводу кончины В. С. Высоцкого и надеется быть услышанным в своей просьбе.

Коллектив театра 19 ноября 1981 г.<sup>2</sup>

Председателю Исполкома Моссовета  
тов. Промыслову В.Ф.

Уважаемый Владимир Федорович!

Зная ваше доброе отношение к творчеству Театра на Таганке, мы обращаемся к вам в очень трудный для нас момент.

Коллектив театра сделал спектакль в память замечательного советского поэта, ведущего актера нашего театра, нашего товарища Владимира Высоцкого. Спектакль был подготовлен к годовщине смерти, к вечеру памяти поэта, который Главное управление культуры исполкома Моссовета запретило нам проводить и только благодаря обращению Главного режиссера театра тов. Любимова Ю.П. к руководству государством вечер был проведен, спектакль был сыгран и получил единодушную оценку представителей общественности г. Москвы.

Вот уже в течение полугода Управление культуры категорически отказывается принимать спектакль, прибегая к бюрократическим отпискам, объявляя выговор за выговором Главному режиссеру и директору театра, хотя театр выполнил категорические требования по исправлению литературного материала.

В последнем письме ГЛАВКа, подписанном М. С. Шкодиным, в ответ на наше приглашение посмотреть спектакль в исправленном виде, содержится оскорбительная инсинуация в адрес целого коллектива.

Мы не считаем для себя возможным работу в сложившейся ситуации. Мы обращаемся к вам с убедительной просьбой — в трудную минуту помочь нам.

Артисты и работники театра<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Имеется в виду провокационная фраза из письма М. С. Шкодина о «недоумении коллектива» театра в адрес его руководства.

<sup>2</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>3</sup> Там же.



Штамп:  
ЦК КПСС  
10 ноя 81 39726  
Подлежит возврату  
в общий отдел ЦК

**Секретно**  
Экз. № 1

### **ЦК КПСС**

#### **О поведении режиссера Любимова Ю.П. в связи с подготовкой спектакля «Владимир Высоцкий» в Театре на Таганке**

В последнее время главный режиссер Московского театра драмы и комедии на Таганке Ю. П. Любимов обращается в директивные инстанции, к руководителям партии и государства по поводу чинимых ему препятствий в подготовке спектакля «Владимир Высоцкий». В этой связи Министерство культуры СССР считает необходимым сообщить следующее.

25 июля с.г., в годовщину смерти В. Высоцкого, Театр на Таганке провел вечер его памяти по специально подготовленной литературной композиции. Одновременно руководство театра поставило перед Главным управлением культуры Мосгорисполкома вопрос о включении литературной композиции в текущий репертуар в качестве спектакля под названием «Владимир Высоцкий».

В. Высоцкий известен как популярный актер театра и кино, а также автор и исполнитель песен, часть из которых записана на пластинки, выпущенные фирмой «Мелодия», а часть имеет широкое хождение в «самиздатовских» записях. В популярности Высоцкого, особенно после его смерти, отчетливо проявляется элемент нездоровой сенсационности, усиленно подогреваемой враждебными кругами за рубежом, заинтересованными в причислении Высоцкого к разряду диссидентов, «аутсайдеров».

Поэтическое и песенное наследие Высоцкого неравноценно и весьма противоречиво, что было обусловлено его мировоззренческой ограниченностью. На творческой судьбе, поведении и умонастроении Высоцкого пагубно сказались его идейная незрелость, а также такие личные моменты, как брак с французской актрисой М. Влади, подверженность алкоголизму, что усугубляло его душевную драму и раздвоенность, приводило к духовному и творческому кризису.

В подготовленной литературной композиции, автором которой является Ю. П. Любимов, была поставлена задача откликнуться на интерес общественности к творчеству и личности Высоцкого, создать спектакль о «всемирно признанном» поэте. При этом якобы ставилось целью рассказать о том, как мужал и креп талант поэта, оттачивалось его мастерство, росло духовное самосознание, ощущение себя, как неотрывной части великого целого, которое

зовется — «советский народ». Однако на самом деле все содержание композиции сведено к доказательству тезисов о «затравленности» поэта, его конфликте с нашим обществом, предопределенности и неизбежности его гибели. Значительная часть песен, включенных в композицию, взята из пластинок, выпущенных за рубежом, из архива Высоцкого, не получивших разрешения Главлита. Содержащиеся в композиции отрывки из «Гамлета» Шекспира использованы тенденциозно, с определенным подтекстом. Этой же задаче подчинены отрывки из произведений американского драматурга Стоппарда<sup>1</sup>, известного своими антисоветскими взглядами и сочинениями<sup>2</sup>.

Предвзято выстроенный в композиции стихотворный и песенный ряд призван выявить «мрачную» атмосферу, в которой Высоцкий предстает как художник, оппозиционно настроенный по отношению к советскому обществу. Личная драма Высоцкого, приведшая его к кризису, выдается за общественную драму, явившуюся результатом разлада поэта с нашей действительностью. Положение художника в обществе характеризуется так: «Гитару унесли, с нею и свободу», «Загубили душу мне, отобрали волю, порвали серебряные струны»<sup>3</sup>. В стихах Высоцкого, использованных в композиции, человек изображен приземленным, интеллектуально ограниченным, ни во что не верящим, лишенным идеалов и перспективы. Во многих стихах и песнях Высоцкого преобладают кабацкие мотивы, говорится о драках, попойках, тюрьмах, «черных воронах», «паскудах» и «шлюхах». Проводится мысль о том, что подлинная красота жизни возможна лишь на нейтральной полосе («Ведь на нейтральной полосе цветы необычайной красоты»<sup>4</sup>).

В стихотворениях Высоцкого о Великой Отечественной войне показ героизма советских воинов нередко подменяется описанием подвигов штрафников,

---

<sup>1</sup> Том Стоппард (Томаш Штраусслер) — английский драматург, сценарист. Родился в Чехословакии в 1937 г. Автор пьесы по мотивам «Гамлета» Шекспира «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967).

Эту пьесу театр хотел использовать еще при постановке «Гамлета». Об этом пишет В. Смехов: «Из «Гамлета» вымарали остро звучавшую сцену могильщиков — цитату из пьесы Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (перевод И. Бродского). Вымарали отнюдь не из соображений охраны памятника английской старины» (Смехов В. «Таганка». Записки на кулисах // Смехов В. Театр моей памяти. М.: Вагриус, 2001. С. 128–130).

<sup>2</sup> По-видимому, речь идет о пьесе Тома Стоппарда для труппы и оркестра «Каждый хороший мальчик заслуживает награды» (1977, музыка Андре Превена). Действие пьесы происходит в тюремной больнице, где содержатся диссиденты.

Интересно, что идея этой пьесы была подана драматургу советским правозащитником Виктором Исааковичем Файнбергом. Файнберг был среди восьми человек, которые 25 августа 1968 г. вышли на Красную площадь с протестом против оккупации Чехословакии. Затем он был направлен на принудительное психиатрическое лечение. В 1974 г. Файнберг эмигрировал на Запад, где выпустил очерк «Мое пребывание и «лечение» в советской психиатрической тюрьме».

<sup>3</sup> У Высоцкого: «Загубили душу мне, отобрали волю, — / А теперь порвали серебряные струны...» («Серебряные струны»).

<sup>4</sup> У Высоцкого: «А на нейтральной полосе цветы — / Необычайной красоты!» («На нейтральной полосе»).

предательства и измены жен. Политически двусмысленны стихи, где говорится о странах социалистического содружества: «польский город Будапешт», «чешский город Будапешт», «Я к полякам в Улан-Батор не поеду, наконец!». Или «...демократки, уверяли кореша, не берут с советских граждан ни гроша»<sup>1</sup>.

В самом начале композиции задан негативный идейный камертон всей вещи:

Я бодрствую, но вещей сон мне снится.  
Пилюли пью, надеюсь, что усну...  
Не привыкать глотать мне горькую слюну...<sup>2</sup>  
Мне объявили явную войну —  
За то, что я нарушил тишину —  
За то, что я хриплю на всю страну,  
Чтоб доказать — я в колесе не спица,  
За то, что мне нейдет и не спится,  
За то, что в передачах заграница  
Передает мою блатную старину...

Кульминации этот мотив достигает в песне В. Высоцкого «Охота на волков», где метафорически изображается положение художника в советском обществе:

Рвусь из сил я, из всех сухожилий,  
Но сегодня опять, как вчера,  
Обложили меня, обложили,  
Гонят весело на номера<sup>3</sup>  
Идет охота на волков, идет охота  
На хищников, матерых и щенков,  
Кричат загонщики и лают псы до рвоты,  
Кровь на снегу, и пятна красные флажков».  
Не на равных играют с волками  
Егеря, но не дрогнет рука,  
Преградив<sup>4</sup> нам свободу флажками,  
Бьют уверенно, наверняка.

Составители композиции противопоставляют творчество Высоцкого искусству социалистического реализма. В авторской ремарке с издевкой написано: «Мы можем изобразить для вас клоунов... если хотите, убийц, привидения и битвы, политических интриганов, героев, негодяев, страдающих влюбленных,

<sup>1</sup> Речь идет о стихотворении «Инструкция перед поездкой за рубеж».

<sup>2</sup> Далее пропущена строка: «Организации, инстанции и лица» (из стихотворения «Я бодрствую, но вещей сон мне снится...»).

<sup>3</sup> Далее пропущена строфа:

Из-за елей хлопочут двустволки —  
Там охотники прячутся в тень.  
На снегу кувьркаются волки,  
Превратившись в живую мишень.

<sup>4</sup> У Высоцкого: «Оградив нам свободу флажками...».

распутных жен, непорочных дев — изящный фарс за хорошую цену. Все это под флагом реализма, для которого существуют специальные термины» (стр.49).

В ходе подготовки вечера памяти Высоцкого в поведении Ю. П. Любимова проявилось стремление со спекулятивных позиций выступить в роли «подлинного защитника таланта», создать ажиотаж вокруг имени поэта, сыграть на нездоровых настроениях определенной части публики. На беседе в Главном управлении культуры Мосгорисполкома Ю. П. Любимов заявил о намерении поставить спектакль о Высоцком в честь XXVI съезда партии, «восстановить доброе имя Высоцкого — русского поэта, гордости России, которому ничего не давали и не разрешали».

Ю. П. Любимову было предложено соблюдать установленный порядок работы над спектаклем, однако он высокомерно заявил, что представлять материалы и согласовывать их ни с кем не будет. От делового разговора по доработке материала Ю. П. Любимов в грубой, оскорбительной форме отказался. 15 июля с.г. руководство театра без разрешения Главка провело репетицию с приглашением зрителей, в числе которых были зарубежные дипломаты, представители иностранной прессы, радио и телевидения.

С Ю. П. Любимовым состоялась беседа в Министерстве культуры СССР, где ему было указано на несостоятельность и неприемлемость концепции композиции. Однако Любимов отверг эти замечания и в нарушение установленного порядка 23—24 июля вновь провел две репетиции с участием большого количества зрителей. В последующее время Ю. П. Любимов организовал очередные просмотры и обсуждения спектакля, стремясь создать нездоровую обстановку, грубо нарушал распоряжения Главка. На последнем обсуждении спектакля 31 октября с.г. Любимов выступил с провокационным заявлением, что если спектакль не будет принят, он будет вынужден уйти из театра.

Следует отметить, что во время встреч и бесед Ю. П. Любимов вел себя вызывающе, пытался вести разговор в недопустимо оскорбительных тонах.

Работа над композицией о Высоцком, упорство в отстаивании идеологически чуждых моментов, стремление во что бы то ни стало создать шумиху вокруг этой постановки свидетельствуют о том, что Ю. П. Любимов задался целью утвердить себя в общественном мнении, особенно за рубежом, в качестве лидера «альтернативного» театра, некоего «особого направления» в искусстве.

Эта тенденция проявлялась у Ю. П. Любимова и ранее. В свое время (в 1968, 1973, 1975 — 1979 годах) он настойчиво добивался разрешения на выпуск спектакля «Живой» по пьесе Б. Можаяева, в которой в предельно мрачных красках нарисована безотрадная картина послевоенной деревни и на этом фоне показана тяжелая судьба рядового колхозника, бывшего фронтовика, оказавшегося жертвой беззакония и произвола должностных лиц. Об этом в свое время Министерство культуры СССР докладывало ЦК КПСС.

Недавно Ю. П. Любимов осуществил постановку спектакля «Трехгрошовая опера» в Венгрии<sup>1</sup>. Советское посольство в ВНР (т. Павлов В.Я.) характеризует этот спектакль негативно, считая, что в нем допущен «ряд политически вредных моментов».

На протяжении ряда лет по разным причинам и поводам с Ю. П. Любимовым велись многократные беседы, разъяснялась неправильность его позиции и общественного поведения. Однако Ю. П. Любимов должных выводов не сделал.

В сложившейся ситуации Министерство культуры СССР поддерживает позицию Главка и считает невозможным показ спектакля по литературной композиции «Владимир Высоцкий» в данной редакции.

Докладывается в порядке информации.

Министр культуры СССР

П. Демичев<sup>2</sup>

11 ноября 1981

В архиве Театра на Таганке сохранился еще один интересный документ, имеющий отношение к истории спектакля «Владимир Высоцкий». Это обращение Совета клуба любителей театра МИФИ к студентам и сотрудникам института с призывом защитить спектакль. Можно предположить, что среди авторов этого текста были и члены Комитета по творческому наследию Высоцкого (Комитет был создан при театре и не признавался властями).

### **ОБРАЩЕНИЕ**

#### **Совета Клуба Любителей Театра МИФИ ко всем членам клуба, студентам и сотрудникам института**

25 июля 1980 года умер Владимир Высоцкий. Не стало Поэта и Актера, чье творчество всеми своими корнями уходило в народную стихию, питалось и поддерживалось ею.

25 июля 1981 года — в первую годовщину смерти — Театр на Таганке показал спектакль «В. С. Высоцкий» — вечер памяти Поэта<sup>3</sup>. Спектакль шел только один раз. Перед этим было три «прогона» и потом показ спектакля был запрещен. Однако театр продолжал его шлифовать, и в этом сезоне было снова проведено два «прогона». 13 и 31 октября спектакли завершались обсуждениями, на которых выступали выдающиеся литераторы, композиторы, художники, артисты, ученые, космонавты, историки, социологи и искусствоведы. <...> Все они были единодушны в оценке художественных и идейных сторон спек-

<sup>1</sup> Б. Брехт, К. Вайль «Трехгрошовая опера». (Будапешт, Национальный театр). Премьера состоялась в сентябре 1981 г.

<sup>2</sup> Архив Театра на Таганке.

<sup>3</sup> Орфография документа сохранена без изменений.

такля. <...> Выступавшие говорили о подлинной народности творчества Высоцкого, о большой поэтичности, высоком профессионализме, философской глубине и яркой конкретности его произведений.

Всего год прошел после его смерти, и слишком еще велика память о нем живом, велико горе его утраты, чтобы можно было бы беспристрастно, не боясь скатиться до пошлой сентиментальности, до «игры» на его популярности, начать исследовать его творчество. Первыми на это имеют право лишь те люди, которые с ним вместе работали, жили... Только Театр на Таганке, где Вл. Высоцкий играл со дня его открытия и до своей смерти; театр, с которым связана вся его актерская судьба, имел право ставить спектакль о Высоцком, и он это сделал.

Спектакль открывается фонограммой — звучит «чуть охрипший его баритон»<sup>1</sup>. Песней он кончается, песней и стихом насыщено все его действие. Спектакль как бы смонтирован из нескольких блоков-циклов: цикл философских песен; цикл, так называемых, «блатных» песен; цикл песен о войне; цикл песен-сказок. Ю. П. Любимов — один из прямых последователей Мейерхольда и его идей конструктивизма и биомеханики — остался верен себе и на этот раз. Все действие привязывается к одной конструкции, представляющей из себя несколько жестко скрепленных рядов старых театральных кресел, покрытых сплошным белым покрывалом и способных свободно перемещаться в пространстве. Такое сочетание кресел и покрывала позволяет создавать определенные смысловые комбинации — это и огромный исполинский гроб Поэта; и занавес сцены, напоминающий подвижный занавес из спектакля «Гамлет»; и скальная вершина, покрытая снегом; и многооконный дом, где сиденья кресел — это створки окон. Конструкция используется даже для звукооформления спектакля, когда хлопанье кресел имитирует пулеметную очередь. Такое блочное строение спектакля в сочетании с единой конструкцией на сцене наиболее сильно передает всю полифоничность творчества Высоцкого. Не случайно выступавшие на обсуждении говорили о том, что Высоцкий умел подметить и отразить явления, происходящие в самых разных слоях общества, и каждый в его творчестве находит что-то для себя близкое, своего Высоцкого. Этим объясняется его поистине всенародная известность, независимо от профессии, уровня жизни и занимаемого в обществе положения его почитателей и слушателей. Именно в этом проникновении в любой пласт человеческой жизни, в исследовании различных, иногда и уродливых сторон нашей действительности, в умении все это преломить в себе и отразить в творчестве, вложив туда всю боль и весь жар своей тонкой и обостренно чувствующей души, — во всем этом и заключается народность его творчества. Именно это позволило Михаилу Ульянову сказать, что Высоцкий был в буквальном смысле Народный артист Советского Союза. <...>

---

<sup>1</sup> Речь идет о песне Б. Окуджавы «О Володе Высоцком».

Великолепна игра актеров, участвующих в спектакле. Хотя это трудно назвать игрой. <...> Слаженность, удивительное единство актерского ансамбля, отмеченное всеми смотревшими этот спектакль, определяется, очевидно, близким актерам восприятием Высоцкого. В этом огромна и заслуга главного режиссера, показавшего себя большим педагогом, сумевшим так воспитать и организовать артистов.

Настолько искренно звучат слова актеров о своем коллеге, так проникновенно ведет Валерий Золотухин — близкий друг Вл. Высоцкого — рассказ об истории написания песни «Банька», что к горлу невольно подкатывается горький комок. Все артисты играют с такой нервной затратой, на которую вообще редко идут актеры на современной сцене.

Да и сам спектакль исполнен на очень высокой ноте и художественной, и нравственной. И хотя он длится почти три часа, но идет на одном дыхании, воспринимается как единый звук. Один из композиторов на обсуждении отметил, что после спектакля ему хотелось сесть и писать музыку, что спектакль для него звучал, как симфония, как мощное полифоническое произведение. Другой композитор отметил отличное музыкальное оформление спектакля, назвав его новым путем в исканиях современной оперы. Он говорил об удивительном соответствии поэтического содержания и музыкальной формы песен Высоцкого, об их внешне простой, безыскусной, но внутренне очень тонкой и интересной музыкальной интонации; о том, что для него как для композитора песни Высоцкого представляют большой интерес не только как талантливые стихи, но и как музыкальные произведения<sup>1</sup>.

Режиссер и актеры взяли в спектакле за решение многих сложнейших вопросов, порой философского звучания. Например, вопроса о том, что есть жизнь и смерть...

В целом спектакль создает образ Поэта как очень большой и цельной натуры. Вот лишь маленькая сценка: ответы на вопросы анкеты.

— Любимая песня.

Звучит мелодия песни «Вставай страна огромная».

— Любимый фильм, режиссер.

«Огни большого города», Чаплин.

— Любимый композитор, музыкальное произведение.

Шопен, 12 этюд.

— Любимый художник, картина.

Куинджи, «Лунный свет».

— Любимый цветок.

Ветка цветущей вишни.

— Только для тебя характерное слово.

«Разберемся».

---

<sup>1</sup> Речь идет о выступлении А. Г. Шнитке.

— Твои отличительные черты.

Разберутся друзья.

— Чего ты хочешь добиться в жизни?

Чтобы помнили, чтобы везде пускали.

— Какой вопрос Вы бы хотели задать самому себе?

Сколько мне еще осталось лет, месяцев, недель, дней и часов творчества.

Вот это я бы очень хотел сейчас знать.

Был и еще один вопрос в той давней анкете: «Какое событие стало для тебя самым радостным?» И ответ: «Премьера “Гамлета”»<sup>1</sup>.

Да, Гамлет был, пожалуй, лучшим творением Высоцкого на сцене. Не случайно, поэтому, тема Гамлета и в спектакле о нем. Те же лица, те же костюмы, иногда те же слова, слова, слова... Но смысл — тот же и другой. Один из выступавших на обсуждении говорил, что есть очень много общего между Гамлетом и Высоцким, о котором однажды сказали, что он — «русский принц датский». Дело в том, что поведение человека часто можно охарактеризовать определенным рангом, ну, например, считать его поведение общепринятым, либо не совпадающим с поведением большинства, либо вообще безумным. Этот ранг поведения человека определяется теми «дворцовыми правилами игры», которые существуют в данных реальных обстоятельствах времени, места и действия. Поведение Гамлета не соответствовало тем дворцовым правилам, которые были приняты тогда в Дании, и оно было признано безумным. Также и ранг поведения Поэта отличен от того общепринятого, под который попадает большинство обыкновенных людей. Именно поэтому, с точки зрения официальной, Высоцкий, как явление культуры, выпадает из той системы культуры, которая имеет место в наше время: его не замечали — не печатали, не издавали, не записывали, не признавали критики.

Высоцкий, по единодушному мнению всех присутствующих на обсуждении, — это целое явление в русской культуре. Не замечать его просто невозможно. И, как явление, он требует бережного с ним обращения. Здесь недопустимы любая фальшь, неискренность, попытка играть, спекулировать на его имени и народной славе. Именно поэтому данный спектакль — не просто очередное талантливое, высокохудожественное и высоконравственное произведение искусства, но это еще и поступок, требующий большого мужества и напряжения духовных и физических сил режиссера и актеров. И если то, что сделал театр, — искренне, верно; если ни один человек не сфальшивил, то спектакль либо будет жив, либо актеры не смогут без него работать. А если это всего лишь попытка сыграть на славе Поэта, попытка хорошо выглядеть за его счет, то В. С. Ануров — начальник Главного управления культуры Мосгорисполкома, который запрещает показывать этот спектакль, сыграет всего лишь роль дамкловла меча.

---

<sup>1</sup> Речь идет об ответах В. Высоцкого на анкету, которые использовались в спектакле.



Особенно много говорили выступавшие о Высоцком как о поэте — большом художнике нашего времени. Профессиональные литераторы отмечали простоту и поэтичность его языка, подчеркивали энциклопедичность ... его творчества. Б. Ахмадулина, Б. Можаяев, Б. Окуджава и другие говорили, что нам просто повезло, и мы даже еще не представляем, как, что мы знали, видели, слышали Высоцкого живого. Потомки будут завидовать нам так же, как мы сейчас завидуем людям, знавшим Пушкина, Маяковского. Вся существующая сегодня «эпопея» с «незамечанием» явления Высоцкого будет удивлять будущих людей, так же, как нам сегодня кажется удивительным, как можно было не замечать Маяковского, Есенина, Мандельштама. Так же, как сейчас чуть ли не дурным тоном считается в критическом обзоре поэзии первой половины XX века не упомянуть творчество Б. Пастернака, так и в будущем будет просто неприлично не писать о Высоцком. <...>

Так же, как нынешние чиновники от искусства с удивлением рассуждают о невежестве тех, кто травил Маяковского, Пастернака и других, а сами в то же время не признают творчества выдающихся современников, так и в будущем новые чиновники будут удивляться насчет теперешних, не замечая очевидного будущего гения.

Но явление Высоцкого в некотором роде специфично. Оно содержит несколько парадоксов, и один из них состоит в том, насколько при всяческом официальном непризнании поэт известен и любим своим народом. Его книги не издавали. Но пока, слава богу, еще нет дефицита на магнитофонную пленку, и записи его песен есть буквально в каждом доме. Его слушают, и это точно известно, даже те, кто боится официально в этом сознаться и выступают против.

Интересен в этом смысле рассказ Георгия Гречко о том, как во время космического полета они брали на борт кассеты с записями песен Высоцкого и слушали их в самые трудные дни полета. И его песни придавали им новые силы и уверенность. <...>

Все видевшие спектакль выражают недоумение в том, почему он не может быть показан широкому зрителю. В нем нет абсолютно ничего, что могло бы препятствовать показу в нашей стране.

На обсуждении отмечалось, что запрещение спектакля ... — это сознательная попытка закрыть глаза на целое явление в нашей культуре. Ведь нет никакой конкретной критики спектакля, не с кем спорить о его возможных недостатках, так как их никто не называет, даже не видно, с кем надо спорить. Ведь Главное управление культуры под руководством В. С. Анурова так и не прислало комиссию для просмотра спектакля. <...> Не предъявлено режиссеру и актерам никаких конкретных замечаний; им просто не разрешают играть спектакль, а, запретив, делают вид, что и сам вопрос о Высоцком снят.

Высоцкого, Любимова, актеров обвиняют чуть ли не в антисоветизме. Да умно ли вообще говорить такое об актере, который мог совершенно свободно

столько раз выезжать за границу, и никто даже думать не мог, что он там останется. Впрочем, он и сам писал:

Как поверили этому бреду.  
Не волнуйтесь, я не уехал,  
Не надейтесь, я не уеду!<sup>1</sup>

Умно ли обвинять в антисоветизме человека, столь любимого и почитаемого большинством советского народа, человека, все творчество которого — боль и радость, горе и праздник, смех и слезы этого самого народа.

Умно ли обвинять в антисоветизме Ю. П. Любимова — режиссера, имеющего ослепительную славу в целом мире — мы порой и не представляем, насколько она велика, — обреченного, как говорится, на успех в любом крупнейшем театре мира и ни разу не изменившего своему родному русскому искусству?

Умно ли обвинять в антисоветизме Н. Губенко — одного из выдающихся актеров театра и кинорежиссера, который с 6 лет рос без родителей и для которого наша отчизна в буквальном смысле заменила и отца и мать?

Тут, видимо, следует сказать, чем этот спектакль является для самого театра. Все видевшие его признают, что это не просто очередной большой успех, это — нечто новое, это есть этап, возрождение самого духа, на котором создавался Театр на Таганке. Это — событие и поступок для театра. <...>

Критики единодушно отмечали, что это высшее достижение театра за всю его историю. Николай Губенко говорил о том, что для самих актеров этот спектакль является как бы очищением от той усталости, ... бытовой подавленности, которые характерны для каждого из нас, очищением от той грязи и гадости, которые встречаются в нашей жизни.

Но этот спектакль для них еще и дань памяти коллеге, другу. Они на сцене как бы продолжают его жизнь. У всех смотревших спектакль возникало сходное чувство, что Высоцкий где-то здесь, в зале, что он играет в этом спектакле, более того, он им руководит, ... а вот сейчас он и сам выйдет на сцену, заговорит...

Алла Демидова сказала, что она просто пока не понимает, как они могут не играть этот спектакль. «Пусть его не будет в репертуарном плане. Давайте его играть для себя и своих друзей, бесплатно, в наши выходные дни», — предложила она. Но дело в том, что спектакль запрещено показывать в принципе, как бы то ни было, его запрещают даже готовить, наказывают за это директора театра и главного режиссера.

Понятна боль и горечь, с которой говорил Ю. П. Любимов о том, что не представляет себе, как он может без этого спектакля прийти снова в зал и начать репетиции, пусть даже давно мечтаемого и любимого Шекспира, что он считает невозможным работать в искусстве, согласуясь не со своими худож-

---

<sup>1</sup> В. Высоцкий. «Нет меня, я покинул Расею...» (1970).

ническими принципами, а с мнением чиновников от искусства. Актеры труппы единодушно выразили готовность разделить судьбу своего режиссера.

Николай Губенко, анализируя сложившуюся ситуацию, отметил, что так подходить к решению вопроса о творческом наследии Высоцкого не по-советски, не по-коммунистически, не по-большевистски. Высоцкий был и есть поистине народный поэт и художник. Потому что, как говорил тов. Л. И. Брежнев на XXVI съезде КПСС, именно «...жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни... — это и есть подлинная народность, подлинная партийность» (Материалы XXVI съезда КПСС, стр. 63). Такой подход никак не соответствует и основным идеям постановления партии «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где указывается: «перед партийными организациями, органами культуры и ведомствами... поставлена задача... постоянно заботиться о воспитании высокой идейности, гражданственности, развитии творческой активности писателей, художников, композиторов, деятелей театра. ...Активизировать деятельность творческих союзов, ... с этих позиций глубже вникать в деятельность театров..., проявляя всемерную заботу об их дальнейшем развитии» (Московская правда. 1979. № 105. 6 мая. С. 2). Как же это согласуется с запрещением первой попытки проанализировать творчество Высоцкого, с отсутствием не то что глубокого вникания и всемерной заботы, но даже элементарного внимания к работе одного из интереснейших и популярных театров страны.

Однако не должно быть места для безысходного пессимизма. Прав тот же Губенко, когда говорит, что в истории развития нашей страны, нашего искусства были разные отклонения, искривления и нарушения основных принципов партийной и советской жизни. Но партия, государство находили в себе силы, чтобы искоренить подлость и мерзость в жизни, вычищать накопившуюся грязь, бороться за партийность и народность нашего искусства в их истинном смысле, изживая при этом догматизм, боязнь взять на себя ответственность, непрофессионализм и некомпетентность тех людей, которые стечением обстоятельств случайно вставали к руководству искусством.

Но за это очищение, за возможность полностью выразиться, сказать всю правду о жизни, как бы горька она ни была, надо бороться.

История учит нас этому. В 1928 году в связи с аналогичными новаторскими исканиями В. Э. Мейерхольда и расхождениями его взглядов на искусство со взглядами официальных лиц, ответственных за работу театров, остро встал вопрос о закрытии ГосТИМа (Государственного театра им. Мейерхольда) — любимого детища великого режиссера. Кто интересовался историей театра, знает, что в то время даже в официальных театральных организациях (теасекции ВАПП<sup>1</sup>, Комитете по делам искусств и других) Мейерхольда именовали не

---

<sup>1</sup> ВАПП — Всероссийская ассоциация пролетарских писателей.

иначе, как «представителем взбесившейся и пресытившейся мелкобуржуазной интеллигенции» (Золотницкий Д. Будни и праздник театрального Октября. Л.: Искусство, 1978. С. 202, 203, 238<sup>1</sup>). Сейчас это кажется просто нелепым и смешным. Следует, правда, сказать, что его творчество находило должную оценку в литературно-театральных кругах. Так К. С. Станиславский, который, кстати, часто ссорился с Мейерхольдом, тем не менее, говорил: «Единственный режиссер, которого я знаю, — это Мейерхольд» (Встречи с Мейерхольдом<sup>2</sup>. С. 508). Однако официальное мнение побеждало, и театру грозила гибель. Но на защиту ГосТИМа поднялась общественность. Вот как описывается это в книге Д. Золотницкого: «Многочисленные партийные, комсомольские, профсоюзные организации Москвы и других городов направляли в печать резолюции своих собраний, требуя сохранить революционный театр. Стойко сражалась за ТИМ “Комсомольская правда”. С разъяснением в ней и в “Вечерней Москве” выступил Луначарский. 21 сентября “Правда” поместила статью Керженцева. Заведующий сектором искусств и литературы Агитпропа ЦК ВКП(б) писал: “Разрушить театральный коллектив очень просто. Создать его — дело долгих лет, величайших усилий... Не может быть никакой речи о закрытии театра Мейерхольда. Если у кого-нибудь имеются такие намерения и предложения, они должны встретить решительный отпор... Мы не имеем права наносить удар революционному театру, оказавшему такое крупное влияние на всю нашу театральную современность... Театр Мейерхольда должен жить!”» «Театр Мейерхольда должен быть сохранен» — гласило письмо журналистов из крупнейших газет страны, напечатанное в «Правде». «Театр должен жить» — называлась редакционная статья «Труда» от 28 сентября. «Театр Мейерхольда сохранить!» — требовал журнал «Рабочий и театр». «Театр Мейерхольда будет жить» — выражала уверенность «Жизнь в искусстве» в передовой статье.

Театр был сохранен, и вскоре наступил его новый взлет. Разум победил, трагическая ошибка не была тогда совершена. Однако уже наступали другие времена и 8 января 1938 года был опубликован приказ Комитета по делам искусств «О ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда»<sup>3</sup>.

История иногда повторяется. (Стоит здесь привести еще одну цитату из книги Д. Золотницкого: «При наличии режиссеров хороших и разных, прямым наследником опыта [Мейерхольда] заявляет себя Юрий Любимов...») Но уроки истории забывать нельзя.

---

<sup>1</sup> В книге театроведа Д. И. Золотницкого «Будни и праздники театрального Октября» рассматривалось творчество профессиональных революционных театров России. Отдельная глава была посвящена ГосТИМу.

<sup>2</sup> Сборник воспоминаний «Встречи с Мейерхольдом» был издан Всероссийским театральным обществом в 1967 г.

<sup>3</sup> Постановление о ликвидации театра им. Вс. Мейерхольда было опубликовано в журнале «Театр» (1938. № 1. С. 5).

Мы считаем невозможным сидеть сложа руки и молча наблюдать, как разрушается один из лучших театров, «оказавший такое влияние на нашу театральную современность».

Театр Любимова должен жить!

Мы предлагаем обратиться с письмом в Центральный Комитет нашей партии, в редакции центральных и московских газет, в Союз Писателей, ВТО.

Мы обращаемся ко всем комсомольцам, студентам, сотрудникам института, к тем, кто любит и ценит театр, кто верит, что его можно сохранить, с призывом встать на защиту театра, выразить свою поддержку и подписать письмо».

Спектакль «Владимир Высоцкий» был разрешен к показу только в 1988 году.

## «Борис Годунов»

К программке спектакля «Борис Годунов» в Театре на Таганке прилагались фрагменты переписки между А.С. Пушкиным и А. Х. Бенкендорфом по поводу царского запрета на постановку пьесы. От Пушкина потребовали переделки. Приводя этот документ, постановщики показывали, что существует параллель между судьбой пушкинской трагедии и спектаклем<sup>1</sup>.

События разворачивались так: 7 декабря 1982 года, почти через год после начала репетиций «Бориса Годунова», после прогона на новой сцене театра, состоялось обсуждение спектакля Художественным советом театра, в котором принимали участие и зрители.

**Стенограмма заседания расширенного Художественного совета  
Театра драмы и комедии на Таганке по обсуждению спектакля  
«Борис Годунов» А. С. Пушкина  
(фрагмент)<sup>2</sup>  
7.12.1982**

**С. П. Капица.** ...мы сегодня присутствуем на спектакле некоего, если можно так выразиться, сеанса исторического ясновидения.

**З. Славина.** Когда... [Борис Годунов] дает завещание сыну, то это завещание относится ко всем, кто причастен к власти.

**В. Т. Логинов.** Я репетиций спектакля не видел, но то, что я увидел сегодня, — это было для меня чудом, которого я ждал несколько лет. Я уверен, что

<sup>1</sup> Об истории публикации и постановки трагедии А. С. Пушкина см. на с. 202.

<sup>2</sup> Полностью стенограммы заседания расширенного Художественного совета Театра драмы и комедии на Таганке по обсуждению спектакля «Борис Годунов» А. С. Пушкина от 7 и 10 декабря 1982 г. опубликованы в журнале «Современная драматургия» (1988. № 4). Публикация подготовлена Еленой Левиковой.

завтра произойдет еще одно чудо. Впервые за все 10 лет я уверен, что Управление культуры Мосгорисполкома примет этот спектакль без замечаний. (*Аплодисменты.*)

**Ю.П.** Я всегда любил оптимистов.

**Зритель** (*из зала*). Поскольку художника у спектакля нет, я хочу сказать свое мнение, и, может быть, будет учтена и моя просьба, как зрителя. Если это можно, не нужно настоящий святой крест применять в [сценическом] действии. Если это народный спектакль, то часть народа здесь верующая. Не надо святой крест показывать в театре. Не надо такие таинства показывать на сцене.

**Ю.П.** Это обряд пострижения показывается на сцене. Мусоргскому такие же претензии предъявлялись. Хорошо, мы находимся в театре, где допускаем свободный обмен мнениями. Я рад слышать самые разнообразные мнения <...>. Есть мнение, что этого делать не надо. Хорошо.

**Зритель** (*из зала*). Я попал на спектакль случайно. Шел на него, волнуясь. Мне не хотелось услышать фальши. Слушая древнерусскую музыку, я ощущаю себя глубоко русским человеком. Но когда чувствую фальшь, то очень огорчаюсь. Я боялся, что фальшь будет присутствовать и здесь. Что удивительно — я не увидел фальши. Спасибо за это вам. В вашем спектакле — правда, историческая и звуковая. Здесь и Пушкин, и ваше благоговение к нему. Я хочу ответить человеку, который тут сказал о святом кресте. Я тоже и с этой точки зрения смотрел на спектакль. Ничего особенного. Смотришь, как русские люди относятся к святыне. Больно, если видишь фальшь, а здесь фальши нет. Я благодарю вас за то, что не было кощунства, а было благочестивое отношение к истории, к народу, который живет и будет жить. Пушкин здесь есть... Выхожу после спектакля, и у меня внутреннее ощущение торжества. Не торжественности, а торжества правды! Это мне дает силы. Нет ни уныния, ни тоски. Есть надежда, вера. <...>

**Н. А. Крымова.** Это школа исторического мышления, которую я прошла благодаря Театру на Таганке, прошли и зрители, и актеры, и сам Любимов. Я не знаю, что он думал о русской истории, когда начинался Театр на Таганке, но сейчас это совсем другой человек, и мы с вами другие люди. Я ждала этого спектакля и рада, что не ошиблась. Мне кажется, что другого театра нет, который так бы осмыслил эту пьесу. <...>

Очевидно, что в «Борисе Годунове» есть некоторый секрет звука. Я не говорю о музыке, мелодии, не случайно был Мусоргский и был Яхонтов<sup>1</sup>. <...> А так, чтобы закрутить, завертеть это в хор, согласовать с глубинными корнями — такого не было.

Я боялась, что будет некоторый уклон в русофильство — мало ли куда может Любимов занести? Но здесь я никакого заноса не чувствую. Этот спектакль поставлен так, что любой человек, живущий на русской земле, почув-

---

<sup>1</sup> Речь идет об опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов», а также о чтенском исполнении «Бориса Годунова» В. Н. Яхонтовым.

стует себя принадлежащим именно этой земле. <...> И этот спектакль, как и все спектакли Театра на Таганке, будет развиваться. Куда? Не знаю... У меня сегодня внук рождается в роддоме, и это тоже будет — рождение. <...> Уже понятно, какая головка будет у ребенка, какая ножка... Основное сложится.

**Ю.П.** Мне доказывали, что пьеса чтецкая и сыграть ее нельзя. Она только для чтения. Есть такое утвердившееся понятие, и сложно было доказать потом, что это не так. Что эта пьеса ничуть не хуже и не ниже шекспировских лучших трагедий. Что это гениальная пьеса. И она пойдет по всему миру, если будут адекватные переводы. Когда появился Пастернак и перевел для нас Шекспира, его пьесы у нас пошли. А на эту пьесу А. С. Пушкина некоторым нашим руководящим работникам надо приходиться специально, а театру надо специально выделить им места. И существующую бронь необходимо еще увеличить, чтобы они чаще ходили слушать нашего великого национального гения, который выражает, как никто другой, дух и суть своей нации. Художники чиновников могут многому научить. Зря чиновники не учатся у художников, ведь чиновникам же и будет от этого хуже, а художникам — все равно!

\* \* \*

Итак, даже небольшие фрагменты из стенограммы передают тот общий дух взволнованности, то приподнятое настроение, которые царили в театре после просмотра спектакля. Вслед за этим обсуждением, на котором выступавшие говорили о своих живых впечатлениях от только что увиденного, должно было состояться еще одно «обсуждение», теперь уже на другом уровне — «в инстанции». «Управа» — так называли эту инстанцию в театре. Существовала районная управа и управа городская. «Борис Годунов» обсуждался сразу в городской.

Участникам происходившего 7 декабря обсуждения казалось, что «не пройти» спектакль не может. Мы видели, как В. Т. Логинов говорил: «Завтра произойдет... чудо». Заседание в Главном управлении культуры исполкома Моссовета состоялось не «завтра», а через три дня — 10 декабря 1982 года. На чудо надеяться все-таки не приходилось. Во всяком случае, вместе с Ю. П. Любимовым защищать спектакль в Управление пришли и члены Художественного совета, давние друзья театра: Ю. Ф. Карякин, Б. А. Можяев, А. А. Аникст и В. Т. Логинов. Здесь все было, как полагалось. Председательствовал начальник Управления В. И. Шадрин. Присутствовали заместитель начальника Главного управления культуры В. П. Селезнев, начальник репертуарного отдела Главного управления культуры М. Г. Дружинина, главный редактор репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры РСФСР А. С. Сычѳв, ведущий инспектор Управления театров Министерства культуры СССР Л. П. Ионова. Выше мы уже говорили о том, что камнем преткновения оказались, прежде всего, финал спектакля и сценический костюм Самозванца — тельняшка. Если первое «узкое» место, скорее всего, не вызовет удивления, второе способно



озадачить. Дело же было вот в чем: приближался 1983 год, недавно умер Брежнев, сменивший его Андропов был уже безнадежно болен. Тельняшка же, в которой Золотухин играл Самозванца, вызывала у чиновников ассоциации с прошлым Андропова — он когда-то служил в речной флотилии. Итак, в Управлении решили, что Любимов намекает на смерть Л. И. Брежнева и «метит» в Андропова, а Борис Годунов и Самозванец — это соответственно Брежнев и Андропов. И никого не интересовало, что, когда театр начинал работу над «Борисом Годуновым», Андропова на посту Генерального секретаря КПСС еще не было.

Но вернемся к заседанию в Управе. Фрагменты из стенограммы обсуждения расскажут, как держали «круговую оборону» чиновники, как защищали спектакль главный режиссер театра и члены Художественного совета.

**Стенограмма**  
**обсуждения спектакля Театра драмы и комедии на Таганке**  
**«Борис Годунов» в Главном управлении культуры**  
**исполкома Моссовета**  
**(фрагмент)**  
**10.12.1982**

**М. Г. Дружинина.** Всем известно, что у Пушкина ремарка «народ безмолвствует» как бы свидетельствует не о том, что народ просто безмолвствует и пассивно ждет своей дальнейшей участи, а безмолвие это говорит, скорее, о том, что среди людей возник протест против того, что делается и их руководителями и боярами. Они приходят в ужас от злодеяний, от кровопролития; их безмолвие выражает явное несогласие с тем, что происходит. Наверное, в этом произведении существует такая смысловая точка, которая нам, знающим об исторических событиях, происходивших в России, дает возможность видеть в этом безмолвии историческую перспективу. Сейчас же в спектакле это почему-то, скорее, обращение непосредственно к зрителю, сегодняшнему залу, сегодняшней публике. Губенко, выходящий из зала в современном костюме, уже не в образе Бориса, естественно, а в образе актера театра, обращается в зал [вслед] за Пушкиным: чего же вы молчите?

**Ю. П. Любимов.** А весь спектакль к кому обращен?

**М. Г. Дружинина.** Мы, зрители, тем самым являемся соучастниками...

**Любимов Ю. П.** А до этого вы не являетесь соучастниками?

**М. Г. Дружинина.** Стилистически это не совсем соответствует тому, что было до этого. То есть актер театра обращается с пушкинским текстом к современному зрителю: что же вы молчите, кричите! А дальше, как известно, «народ безмолвствует». <...>

...чтобы избежать двусмысленности такого финала, нужно подумать о возможности его уточнения.

А «Вечная память», которая исполняется?<sup>1</sup> Кому «Вечная память»? Губенко отдает букеты цветов всем, и Самозванцу. Если это «Вечная память» — истории России, а в этой истории существуют и Самозванец, и дети Бориса Годунова, то это, наверное, одна трактовка. А если актеры театра «Вечную память» воздают Самозванцу как исторически конкретному персонажу и отдают ему цветы, — это уже другая трактовка. Опять-таки возникает двойственное восприятие мысли театра.

Поэтому, если понятна мысль, которую я излагаю, может быть, театр согласится, что двойное понимание этого финала допускать ни к чему, и если существует обращение к современности, то вряд ли это ложится на ход спектакля.

И трактовка, которую дает режиссер этой же мысли, наверное, может быть прочитана и в костюмах ряда персонажей. Мы понимаем, что разыгрывается этот спектакль бродячей труппой, которая имеет право на самую разнообразную одежду — и фрак, и польский костюм, и народные атрибуты, — все это возможно. Но когда в связи с этим возникают ... предметы костюма современных людей, которые находятся в зрительном зале, мне кажется, это не совсем соответствует стилистике. Вряд ли у бродячей труппы, которая разыгрывает спектакль, может быть в запасе тельняшка, в которой выходит Золотухин, или кожаное пальто, в котором играет Шуйский. Мне кажется, что эти современные атрибуты также переносят действие, которое происходит в спектакле, в нашу современность...

**Ю. П. Любимов.** Ох, тяжела ты, шапка главного режиссера!.. Простите, продолжайте.

**М. Г. Дружинина.** Эти моменты, мне кажется, нужно решить и договориться.

**Ю. П. Любимов.** А вы разве хотели бы со мной ставить спектакль?

**М. Г. Дружинина.** Нет, у меня другая профессия. Я ни в коем случае не беру на себя право или даже возможность вторгаться в режиссерский замысел этого спектакля, который, как я сказала вначале, кажется мне интересным и глубоким, но есть какие-то моменты, которые сейчас вызывают непонимание или двойственное понимание. Поэтому, если есть такая возможность, может быть, есть смысл подумать о том, чтобы все это прозвучало наиболее точно, в полном соответствии с тем, что написано у Пушкина и заложено в этом произведении...

**Ю. Ф. Карякин.** Я шел на это заседание как на праздник, ... потому что еще ни разу ни у кого из великих режиссеров не получался «Борис Годунов». Я напомню, что «Борис Годунов» был замышлен как открытие русского театра. РУССКОГО театра! И вдруг «Борис Годунов» ... — это как бы отец русского

---

<sup>1</sup> У Пушкина «Вечную память» поют царевичу: «Другой. А царевичу поют теперь вечную память. Первый. Вечную память живому! Вот уж им будет, безбожникам» (сцена «Площадь перед собором в Москве»).

флота, ни разу не спущенный на воду. Для меня совершенно очевидно, что это праздник, я просто счастлив этим. И меня удивила скучнота вашего доклада, простите меня. Произошло чудо. Через сто пятьдесят лет произошло чудо, и мы его свидетели: наконец-то «Борис Годунов» возник на драматической сцене. Мы должны обалдеть от этого; конечно, напрячь подруги и все прочее, но лично я радости сдержать не умею. Произошло чудо! Не знаю, есть ли бессмертие души, но, по-моему, Пушкин рад и на сцене вопит то, что он и тогда вопил. <...>

Впервые решена проблема, и в этом главное. «Борис Годунов» не получался, потому что не было народа. Сейчас народ действует, поет, рыдает, безмолвствует. Произошло чудо: рождение образа народа. Сейчас я вижу в этом закономерность. Это чудо могло произойти потому, что в предыдущих своих постановках Любимов шел к этому. <...>

Союз Любимова и Покровского должен был состояться, они должны были встретиться. <...>

Тут был разговор насчет тельняшки. Я тринадцать лет был на флоте, я люблю флот. Но я часто вижу, как чуть ли не вор тянет на себя тельняшку. Флот тут ни при чем, на флоте он не служил. Но это сложилось на Руси — что под тельняшкой, ... скрывается всякое, не только хамство, но порой и авантюризм самого высокого пошиба. Это воля постановщика — одеть Самозванца в тельняшку. Если он оденет его в косоворотку, не скажете ли вы: Горький носил косоворотку, а вы надеваете ее на Самозванца! Да, это так называемый трюк, старый или новый, не важно, это условность. Труппа, которая разыгрывает спектакль на площади, естественно, одевается во что придется, не слишком уходя в символику.

Я подробно говорил о спектакле на Художественном совете, повторяться не хочется. Но меня удивляет вот что. Неужели вы полагаете, что на подобном обсуждении можно перевоспитать режиссера, сложившегося художника, который отвечает буквально за все и вся, что у него есть. Если это обсуждение задается целью походя переделать вещь, я думаю, этой цели оно не достигнет. Другое дело, если ваше Управление считает, что спектакль не получился, спектакль вредный, спектакль идейно неправомерный. Тогда другой вопрос. Тогда вы собираетесь и совершенно определенно, четко излагаете свою точку зрения на этот спектакль. Ясно предназначение такого обсуждения, однако я просто говорю, что не понимаю его цели. Можно было бы в частном порядке пригласить режиссера и сказать ему: «Юрий Петрович, считаете ли вы возможным сделать такие-то изменения?» И он скажет: «Да, это я принимаю, а это я не принимаю».

Есть вещи, которые для художника чрезвычайно важны, хотя кому-то со стороны они кажутся сущим пустяком, а может быть, и нелепостью, но в сознании художника они так сложились и запечатлены. Для него это важно и серьезно.

Что же касается того, произносит последнюю фразу Борис Годунов или не Борис Годунов, то к этому моменту Борис Годунов уже умер, он безымянный герой, но актер — член этой группы, он участник народного представления и, как участник народного представления, он обращается и к исполнителям, и в зал. Так это задумано. Театр тем и хорош, как писал Гоголь, что он создает поразительное произведение, когда единая сквозная мысль пронизывает зал и исполнителей, и тысячи людей начинают дышать одинаково, думать одинаково, переживать одинаково. Ради этого все и делается.

Какая же тут двусмысленность? Никакой двусмысленности. «Жалок тот, в ком совесть нечиста». Да, Борис с нечистой совестью заступил на трон, оттого и мучается. И Пушкин так его написал, оттого он так однообразен и элементарно прост, как Самозванец.

**Б. А. Можаяев.** Замысел спектакля — мобилизовать совесть каждого живущего человека. Единственное, что может нас спасти, это совесть.

**М. Г. Дружинина.** Я против этого не возражала. Я говорила о трактовке и понимании финала.

**Б. А. Можаяев.** «Вечная память» относится к убиенным детям.

**Л. П. Ионова.** Но не к Григорию.

**Ю. Ф. Карякин.** Речь идет об убиенных. Высвечены Ксения, Федор и Дмитрий, и под них это пойдет. Одна из художественных мин, заложенных Пушкиным, заключается в том, что Борис получил возмездие после смерти, потеряв своих детей. Тут нет никакой двусмысленности. Есть односмысленность: ответственность за детей наших.

**М. Г. Дружинина.** По всей вероятности, я не совсем точно выразила свою мысль. Я никоим образом не говорила о том, что надо как-то выпрямлять, что ли, образ Бориса, что тема совести должна оставаться внутри самого спектакля и никоим образом не затрагивать нашу совесть.

Когда я говорила о двусмысленности восприятия, то я имела в виду то, что это безмолвие народное сейчас будет как бы в зрительном зале. Вряд ли правомерно считать это в наши дни возможным.

**В. Т. Логинов.** На заседании Художественного совета я имел глупость сказать: нам предстоит пережить второе чудо; мы придем сюда, и здесь будет торжество по поводу появления этого спектакля. Я не могу понять характера нашего разговора — он превращается в светскую беседу. У вас такое мнение, у другого — другое мнение. Есть два предмета обсуждения. Первый вариант: спектакль принимается без всяких замечаний — разрешите вас поздравить. Второй вариант: спектакль хороший, но есть вещи, которые не позволяют нам его принять.

Мы можем говорить о Самозванце сколько угодно. Мне кажется, что политически он решен абсолютно точно. Вы знаете, что такое самозванец, интервенция. Здесь есть однозначное решение, и слава тебе, господи! Мы можем

светскую беседу вести бесконечно, вы можете написать статью, я могу ответить тоже статьей. Давайте решим главный вопрос. Я боюсь, что пойдет разговор, когда мы все будем давить друг друга эрудицией.

**Л. П. Ионова.** А почему нам не сказать свое отношение к спектаклю? У нас всегда плодотворно проходят такие обсуждения.

**В. Т. Логинов.** Принимается этот спектакль или не принимается?

**Л. П. Ионова.** Начальник Управления скажет это в конце.

**В. Т. Логинов.** Я считаю, что образ Самозванца можно решать только как образ человека, который привел в страну интервенцию.

**Л. П. Ионова.** Это ваше мнение.

**Ю. Ф. Карякин.** Один человек сказал мне вчера: посмотрите на Самозванца — вылитый Махно.

**Ю. П. Любимов.** У вас со мной всегда сложности. Двадцать лет.

**Л. П. Ионова.** Лично у меня с вами никогда не было сложностей.

**Ю. П. Любимов.** Что вы не знаете, сколько раз меня из театра выгоняли? Не делайте вида, что вы не знаете судьбы Театра на Таганке.

**Л. П. Ионова.** Не нужно разжигать огонь.

**Ю. Ф. Карякин.** Так я говорю, что один человек мне сказал, что Самозванец похож на Махно. И я вспомнил виденный мною в детстве фильм. Махно был человек, который хромал, был кособок. И это великолепно. Родину продавать негоже. И тельняшка здесь — это знак хамства, это совершенно точно. Он и Махно, он и Петлюра...

**Ю. П. Любимов.** Сейчас вся шпана ходит в тельняшках. Великосветские «б» и шпана напяливают их.

**А. С. Сычѳв**<sup>1</sup>. Хотелось бы, чтобы мы не забывали о конкретно-историческом, социальном подходе. Да, Пушкин писал: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное». Но мы должны различать, что такое народный театр и форма народного театра. Моя точка зрения, что форма народного театра всегда обуславливает избирательность тех или иных выразительных средств. Если мы уж завели разговор о том, как одеты действующие лица, то мы видим, что театр показывает в форме народного театра историю Российского государства во все времена. Форма народного театра может в настоящей концепции присутствовать. Но пусть это будет тогда либо прозодежда<sup>2</sup> или четко обозначенное историческое время. <...>

Необходимо и финал привести в соответствие с текстом А. С. Пушкина.

<sup>1</sup> А. С. Сычѳв — главный редактор репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры РСФСР.

<sup>2</sup> Прозодежда — имеется в виду одежда без каких-либо характерных примет, выражающих человеческую индивидуальность или отражающих конкретное историческое время. Прозодежда впервые появилась как рабочий костюм актера на сцене театра Вс. Мейерхольда в спектакле «Великодушный рогоносец» (1922). Ее появление было связано с концепцией «биомеханики» (определенной системы тренажа актера, введенной Мейерхольдом).

**Л. П. Ионова.** Во втором акте, в основном, действие не Бориса Годунова — Лжедмитрия. Характер Дмитрия показался мне несколько однозначным, несколько суженным. Начинаешь раздумывать: может быть, эта личность не осталась в истории столь крупной, как Бориса Годунова и других исторических персонажей. Тем не менее, нам казалось, что это крупная личность. Когда он идет на Русь, он говорит: «Я вынужден вести войска на русский народ». Это человек не только однозначный, одержимый одной идеей ... какого-то параноика. Вы, очевидно, хотели показать и Гитлера, и других исторических персонажей. Но в связи с этой суженностью образ Дмитрия показался мне неточным.

В отношении финала, мне кажется, что «Вечная память» необходимо прибавила что-то к пушкинскому тексту. Народ не только безмолвствует, но выражает свою позицию и этим. «Вечная память» всему доброму и прогрессивному, что было в русской истории. <...>

Цветы, положенные на гроб безвинно умершим и одновременно Дмитрию, смещают сильный финал, который есть в спектакле. Я полагаю, Юрий Петрович, что вы ищете какой-то более точный и окончательный финал.

Я понимаю также, почему в спектакле такие костюмы. Вы хотите расширить границы исторических событий. Тем не менее, может быть, в связи с решением характера Лжедмитрия эта тельняшка, как бельмо на глазу, будет у всех вызывать недоумение. Это единственный из костюмов, который вызывает у меня внутреннее сопротивление и отрицательное восприятие.

**А. А. Анкист.** Наше обсуждение представляет смесь какой-то критики и защиты спектакля, и объясняется это тем, что в нашем театре до сих пор существует собственно ненормальное положение.

Скажите, пожалуйста, кто разрешил Станиславскому поставить спектакль «Каин»?<sup>1</sup> Ему никто не разрешал и никто не запрещал. То же самое было со спектаклями Мейерхольда. Но была советская пресса, партийная пресса, которая высказывала свои суждения, признавала спектакли удачными и неудачными, критиковала выдающихся режиссеров за недостатки. Но спектакли жили. Они были созданиями выдающихся художников нашего театра.

А кто потом разрешал или запрещал Станиславскому спектакль «Дни Турбиных»?<sup>2</sup> К чему я это говорю? К тому, что я удивляюсь. Я удивляюсь уже установившейся у нас теперь практике. Я десятки лет работал над изучением творчества Гёте, написал маленькую книжечку и принес ее в издательство.

---

<sup>1</sup> Постановка «Каина» Байрона в Московском Художественном театре была первой работой К. С. Станиславского после революции (1920).

<sup>2</sup> Премьера спектакля по пьесе М. Булгакова состоялась во МХАТе 5 октября 1926 г. Однако неправильно считать, что у Станиславского не возникло никаких сложностей с цензурой. Прежде всего, пришлось изменить булгаковское название «Белая гвардия» (тогда и возник вариант «Дни Турбиных»). Кроме того, в текст пьесы был внесен ряд изменений: снята сцена в петлюровском штабе, в финал вводился «Интернационал» и т.д.

Зам. главного редактора взял книжечку и над каждой моей фразой стал писать свое, как будто я писать не умею, как будто я Гёте не знаю, как будто моя трактовка взята с потолка<sup>1</sup>. Это ведь общее явление, товарищи. У нас существует неписанный закон, по которому человек, посвящающий свою жизнь творчеству, не имеет права выступить с этим творчеством перед народом и выйти на его суд. Да, на суд! Скажите, что это плохо, но дайте ему выйти на суд народа.

Что представляет собой сегодняшнее наше обсуждение? Мы пришли для того, чтобы узнать, может или не может театр показать этот спектакль. По моему, сама постановка вопроса является в корне ложной, неверной. Партия может руководить и руководит искусством, направляет. Для этого существует общественное мнение, партийное мнение и критика. Но ни из одного выступления Ленина не явствует права вмешиваться в творчество художника, наоборот, Ленин говорит в своих работах о партийности и литературе — как раз о необходимости чуткого отношения к художнику.

Ю. П. Любимов взрывается, и я его понимаю. Я не первый раз присутствую на обсуждениях в Управлении как член Художественного совета. Целый ряд работ Ю. П. Любимова не увидел свет, ряд работ вышел в урезанном виде, не в том виде, в каком он хотел показать их народу. И это ненормальность.

Интересно то, что сколько угодно выходят спектакли в духе лакировочно-го показа действительности, и это — пожалуйста, а если человек глубоко подходит к явлениям действительности, ищет... ищет ответы на вопросы — ответы, которых он еще сам не знает; если он будит нашу мысль, то мы к этому человеку относимся неправильно.

Весь мир, не я и не вы, весь мир признал, что одним из самых крупных режиссеров современности является русский режиссер Юрий Любимов, а мы начинаем Любимова учить: почему поставил так, а не так. Это не значит, что я отвергаю право критики Любимова. Более того, товарищи, которые бывают на Художественном совете театра, знают, что мы с Юрием Петровичем спорим. И у меня есть вопросы по поводу этого спектакля. Я здесь об этом говорить не буду, потому что считаю, что Любимов имеет право ставить и показывать вещь, как хочет. Я буду спорить как критик; как литературовед, буду доказывать, что он не прав. Но он в своей области имеет право сказать все, что он хочет.

Очень много суждений о «Борисе Годунове» [здесь прозвучало] не с позиций этого театра. Пушкин говорил: надо судить художника по законам, им над собою признанным. Нужно спорить с Ю. П. Любимовым с позиций именно этого театра, но не с позиций психологического театра. Я и спорил с Ю. П. Любимовым. Но мы должны за честным советским художником признать право высказывать свое мнение о жизни, и высказывать теми средствами, которые свойственны его таланту, его дарованию.

---

<sup>1</sup> По-видимому, речь идет о книге А. А. Аникста «Гёте и Фауст: от замысла к свершению» (М.: Книга, 1983).

То, что сделал Ю. П. Любимов, действительно представляет собой очень важное явление в истории нашего театра по двум причинам. Во-первых, «Борис Годунов», который на нашей сцене был всегда скучен, стал интересен. Во-вторых, раскрыты пласты пушкинского текста, подтверждающие гениальность этого великого, непревзойденного поэта, который действительно смотрел далеко вперед, знал природу власти, знал природу народа, знал природу того, как творится история. Мы со всем нашим историческим опытом видим: оказывается, Пушкин все это знал, предвидел, чувствовал. И то, что сделал Ю. П. Любимов, это, несомненно, большое достижение. И, наконец, с чисто театральной точки зрения это человек, который лучше всех нас понимает это дело. Это удивительное, совершенно новое сочетание театра и музыки. Мы знаем спектакли, которые построены на мелодраме, сочетании оркестровой музыки и драмы. Но я впервые вижу спектакль, где вокальность, песенное начало так сочетается с началом драматическим и хоровым. Это открытие, которое будет изучаться историками театра.

Я лицо, конечно, не административное, никогда в жизни им не был. Я хотел бы сказать, что если бы был решен административно вопрос о судьбе этого спектакля, то не было бы нервности Любимова. Когда мы говорим с ним в театре, высказываем ему свои соображения, он спокойно говорит: я подумаю. Разговор происходит на другой основе — на почве творческого обсуждения проблем театрального искусства, проблем, связанных с тем, что нужно для нашего театра на нынешний момент.

Поэтому мне кажется, что в целом спектакль, который является вкладом и в развитие советского театра, и в общие принципы драматического искусства (здесь открыто что-то очень важное, новое), мы должны признать как несомненную заслугу театра и сказать Юрию Петровичу, что те замечания, которые здесь выдвигаются, носят факультативный характер, что это соображения людей, которые думают, что, может быть, эти советы ему помогут. Но они не должны иметь никакого отношения к тому, жить или не жить этому спектаклю. Этот спектакль должен жить, как и некоторые другие неосуществленные замыслы. Я до сих пор не могу понять, почему «Жизнь Федора Кузькина» не получила жизни на сцене, если партия сейчас сказала, что это было правильно.

**Любимов Ю. П.** А почему не идет «Высоцкий»?

**А. А. Аникст.** Вся страна поет Высоцкого, весь мир поет. Запрещать «Высоцкого» смешно. Идут фильмы о Высоцком, есть книги о Высоцком. За рубежом признали Высоцкого достижением нашим, а мы говорим: нет! Зачем же отдавать наше достояние? Давно пора занять здоровые, народные, в сущности, партийные позиции. Такой была позиция ленинского руководства партии, которая была искажена, не боюсь это сказать, Сталиным. А нам нужно вернуться к ленинским нормам жизни. Давно пора это сделать.

**В. П. Селезнев.** Почему надо тельняшку отстаивать и защищать? Мы можем говорить о матросах. Одни люди носят тельняшку с хорошим и добрым сердцем, другие с иным. Это не значит, что надо «припечатать» тельняшку, тех,



кто ее носил. <...> В отношении тельняшки, галстука и кожанки каждый может толковать по-своему. А зачем этим заниматься, когда это не имеет отношения к деятелям того времени? Почему создается тема для разговора? Никакой необходимости для этого нет. То ли для того, чтобы еще больше зашифровать сложность этого спектакля, то ли наоборот. Это все связано и с народной маской, которая представлена, и народом, о котором идет речь, и шуткой о народной постановке этого спектакля. Возникает ироничность в отношении всего, что касается народности, с первых шагов, когда знакомимся с программкой<sup>1</sup>.

Что касается финала спектакля, — настолько уж отбивается и изолируется исполнитель от всего спектакля и настолько заземляется, что выходит в зрительный зал... Он ... провокационно обращается в зрительный зал: «Отчего вы молчите? Кричите!» И дальше идет пушкинский текст. Здесь возникает некоторое недоумение. Если даже допустить чисто художественную возможность такого приема, то обращением к сегодняшнему залу персонажа от театра — что, пропускается вся история от Бориса Годунова до сегодняшнего дня? Так и промолчал народ, так и прошли бесшумно эти годы? <...> Здесь где-то и художественная сторона не вполне понятна. Не говорю уже о том, что она приносит сюда и идеологические моменты.

**Ю. Ф. Карякин.** Идеологические мотивы, вы меня простите, — это очень серьезная вещь. Вы это обоснуйте. Под идеологией здесь подразумевается что-то дурное. Объяснитесь, потому что этот намек некрасив. В чем вы видите идеологические пороки спектакля?

**В. П. Селезнев.** Реплику, которую говорит Губенко, не надо подавать в провокационном порядке. Я говорю не об идеологических мотивах всего спектакля, я говорю о последнем выходе. Я помню все, что говорю, отдаю себе отчет.

Хотелось бы разгадать ребус — здесь театр вроде бы сосредотачивает наше внимание специально на национальных приметах, если не всех действующих лиц, то основных и, прежде всего, главных действующих персонажей. <...> Мейерхольд хотел насытить спектакль азиатчиной, и здесь выходят в среднеазиатском халате<sup>2</sup>. Невольно это повод для размышлений... Тогда, наверно, стоило бы более детально продумать это, потому что в дальнейшем происходит передача со стороны Бориса Годунова власти своему сыну, человеку в абсолютно современном костюме, но не скажу, чтобы с абсолютно русским лицом. Надо ли принимать к сведению эту задумку театра или это та случайность,

---

<sup>1</sup> Помимо фрагмента переписки А. С. Пушкина с А. Х. Бенкендорфом, в конверт с программкой помещалось письмо поэта к П. А. Вяземскому. Он писал: «Ты уморительно критикуешь Крылова... Я назвал его представителем духа русского народа — не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял. — В старину наш народ назывался смерд (см. господина Карамзина)».

<sup>2</sup> Д. Л. Боровский рассказывал, что у него была идея одеть всех персонажей спектакля в татарские халаты. Она родилась в связи с размышлениями над тем, насколько мощный след оставило в истории российского общества татаро-монгольское иго (*Боровский Д. Убегающее пространство*. М.: ЭКСМО. С. 286). В итоге в спектакле остался только один халат — Бориса Годунова.

которая может только в дурном воображении представляться закономерностью, но, во всяком случае, размышления может вызвать, и упрекать за эти размышления было бы не вполне справедливо. Каждый приходит, видит, воспринимает и хочет размышлять по поводу того, что увидел. Какое-то уточнение со стороны театра было бы целесообразным.

При огромных достоинствах спектакля, о которых много говорилось и сегодня, и на Художественном совете, при некоторой, может быть, неясности режиссерской концепции данного прочтения пушкинской трагедии, хотелось бы услышать просто и соображения Юрия Петровича о возможностях доработки. Я имею в виду его соображения, а не диктовку по поводу этих доработок. Затем надо посмотреть этот спектакль, с тем чтобы окончательно принимать решение, какова должна быть его дальнейшая судьба на зрителе.

**А. А. Аникст.** Я не понял насчет того, что Борис Годунов передает власть своему сыну с нерусским лицом.

**В. П. Селезнев.** Ну, он как бы татарин, цыган, что ли, сын его. Если идет намек на определенную национальную принадлежность Бориса, то как мы должны проследить это — случайность это или закономерность?

**А. А. Аникст.** По-моему, никто не замечает этой закономерности.

**Ю. Ф. Карякин.** Вы смеете говорить такое выдающемуся, талантливейшему человеку! У вас нет уважения ни к таланту, ни к искусству, ни к чему. Вы смеете говорить о народе. Вам в спектакле народ не понравился, А народ разный бывает. Народ — гений 1812 года, 1941 года, народ — хамло, пропивающее свою судьбу, народ — который вывезет эту судьбу. Вам это недоступно. Если бы вам написать хоть одну статейку на эту тему, у вас нигде бы ее не приняли по безграмотности вашего выступления. Это безграмотное и хамское выступление.

**В. И. Шадрин.** Не будем так говорить.

**В. П. Селезнев.** Я так же безграмотно выступал на прежних обсуждениях, и это с удовольствием принималось Театром на Таганке, потому что интонация была не критическая. ... «Смеете», «не смеете» — я даже на улице в пьяном виде не стал бы так с вами разговаривать.

**Ю. Ф. Карякин.** Я думаю, что я погорячился.

**А. А. Аникст.** Дело не в личной форме, а принципиально то, что вы сказали, относится не столько к Ю. П. Любимову, сколько к А. С. Пушкину. <...> Народ просит, чтобы Борис принял власть. Кто-то понимает, что он не имеет на это права. «Заплачем, брат, и мы». — «Я силюсь, брат, да не могу». — «Я так же. Нет ли луку? Потрем глаза». Частично народ поддерживает Бориса, частично идет против него, идет даже на сговор с врагами нации. И этот же народ смотрит на все, что происходит, и молчит.

**Селезнев В. П.** И это тоже трагедия. Именно об этом я и говорил.

**Аникст А. А.** То, что есть у Любимова в спектакле, — это пушкинское. И у Шекспира тоже так. Изображение народа дается реалистическое, причем дифференцированное, показано разное отношение [к Борису Годунову] в народ-

ной среде. Причем не потому, что Пушкин или Шекспир презирают народ, а потому что пишут правду. Народ действительно забитый и угнетенный. А что такое забитый и угнетенный народ? Это народ, который не понимает своих интересов, того, что происходит. Сколько времени понадобилось русскому народу, чтобы пробудиться, проснуться от спячки, понять свои интересы, пойти на борьбу за эти свои интересы! Писатели в данном случае изображали трагическую правду. Если Любимов воспроизводит это, ничего зазорного и страшного в этом нет. Речь идет о том, что действительно история России трагична. Да зачем в пушкинские времена ходить? Мы с вами теперь видим, что прославляют Тухачевского и Блюхера<sup>1</sup>. Разве мы в свое время верили, что они враги народа? Не верили. Но молчали. Миллионы знали, что это ложь, но молчали. Бог знает, что творилось, а молчали. Обвинять Ю. П. Любимова в том, что он делает что-то не то, невозможно.

**Селезнёв В. П.** А кто обвиняет?

**Аникст А. А.** Он еще не досказывает правду, которую мы с вами знаем. Нужно стать на точку зрения жизненной правды и партийной правды, потому что это стало партийной правдой, и говорить об этом спектакле с точки зрения партийных позиций.

Спектакль передает идею пушкинского произведения. Спектакль говорит о том, что Пушкин, как гениальный художник, предвидел многие трагические стороны судьбы России и русского народа, предвидел ужасы, которые творились теми, кто сохранял власть в своих руках. Словом, создано произведение, отвечающее смыслу и духу величайшего творения русской драматической литературы. Нам нужно только радоваться этому и поддержать художника.

**Б. А. Можаяев.** В полемике вполне естественно порою бывает некоторый перекокс. ...мне кажется, у Пушкина народ ... поступает, может быть, не так, как следовало, но он в силу обстоятельств не мог поступить иначе. Это есть внутреннее выражение протеста и понимания того, что происходит. И безмолвие народа говорит о том, что народ достаточно хорошо понимает ситуацию. Сейчас он не мог не безмолвствовать, а через полгода мог.

То, что многие из нас молчали в определенной ситуации, не говорит о том, что все мы пали нравственно низко. Мы понимали, что есть обстоятельства, которые свыше открытых проявлений. Они ни к чему не привели бы, кроме как к усилению этих обстоятельств. Мы счастливы тем, что постоянно анализируем и критически относимся ко всем своим промашкам, да, народным, осуждаем эти промашки, может быть, не очень исторично «смазываем» их — это тоже бывает. Но это бывает и у других народов. Это часто проскальзывает у Шекспира. <...>

---

<sup>1</sup> Маршал СССР М. Н. Тухачевский был арестован 22 мая 1937 г. Ему были предъявлены обвинения в шпионаже, измене Родине и подготовке террористических актов. Расстрелян 12 июня 1937 г. После этого были арестованы и осуждены все члены семьи Тухачевского.

Другой маршал СССР, В. К. Блюхер, умер под пытками 9 ноября 1938 г. Советские полководцы Тухачевский и Блюхер были реабилитированы при Хрущеве, в 1957 г.

Народ — море, народ — океан, в нем всплески. Так и у Пушкина, образ народа неоднозначен. Ваши нападки ... неуместны.

**Ю. П. Любимов.** Самое грустное и безнадежное для меня — это то, что слова, которые говорил А. А. Аникст очень деликатно и внимательно к вам, слова, которые говорил писатель Б. А. Можаяев, не были услышаны некоторыми представителями Управления и ведомства, которому поручили заниматься нами. Вы не услышали ничего этого, вы продолжали администрировать, некоторые из вас ... занимались, говоря словами Ленина, комчванством<sup>1</sup>. Ленин выразил это очень логично и определенно.

Вы не захотели услышать здравых голосов, и вы продолжали заниматься критическим разбором и определять мою судьбу и судьбу этого спектакля. Ваше внимание привлекли два-три места, которые являются намеками на события, в то время недавние. Перечитывая теперь эти места, я сомневаюсь, что их можно было истолковать в таком смысле, что все смуты похожи одна на другую<sup>2</sup>. Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он вкладывает в уста исторических личностей, он должен заставить их говорить в соответствии с установленными характерами. Поэтому надлежит обратить внимание лишь на дух, в каком задумано все сочинение, и на то впечатление, которое оно должно производить. Вам люди высокой квалификации ответили на эти бессмертные слова Пушкина, которые я вам привел. Вы не потрудились их услышать, тов. Селезнев, с которым я не разговариваю уже год с лишним и дальше не буду разговаривать. К сожалению, Валерий Иванович [Шадрин], Вы не выполнили вашего обещания, что я не буду встречаться с вашим заместителем. Он вел себя со мной так, что я прервал с ним всякие отношения. Я с этим Управлением не разговаривал год до Вашего назначения и не входил в этот кабинет. Думаю, что я больше не войду сюда никогда. Вот вам мой ответ, раз.

Второе. Программка эта документальная — как Пушкин мыслил это произведение. Тов. Селезнев и в этом усмотрел какие-то скверности. (*Селезневу.*) У Вас извращенное представление; может быть, благодаря нашей личной неприязни друг к другу. Карякин говорил в Ваш адрес, может быть, резкие слова, но и Вы тоже учили писателя Можаяева, как писать «Живого». Вы дали нам девяносто замечаний и говорили, как нужно переписать это произведение.

<sup>1</sup> Слово «комчванство», употребленное Лениным по отношению к бюрократам, обозначает высокомерие и зазнайство коммуниста, или «коммунистическое чванство».

<sup>2</sup> Подчеркивая параллель между судьбой трагедии А. С. Пушкина и своего спектакля, Любимов перефразировал письмо А. С. Пушкина к А. Х. Бенкендорфу от 16 апреля 1830 г. Письмо написано на французском; в русском переводе это место выглядит так: «В 1826 году я привез в Москву свою трагедию “Годунов”, написанную во время моей ссылки. <...> Император удостоил ее прочтения, сделал мне несколько замечаний о местах, чересчур свободных, и я должен сознаться, что его величество был как нельзя более прав. Внимание его обратили на себя также еще два-три места, так как в них можно было усмотреть намеки на обстоятельства, в то время еще слишком недавние. Перечитывая их теперь, я сомневаюсь, чтобы их можно было истолковать в этом смысле» (*Пушкин. Письма. В 3 т. М.; Л., 1928. Т. II. С. 412*).

Министерство культуры РСФСР месяц водило нас за нос, а потом, издеваясь, закрыли спектакль. Вы давно издеваетесь надо мной и над театром, который я возглавляю. Я Вам предлагаю окончить все это... <...>

Иначе добром для кого-нибудь из нас это не кончится. Взвесят на весах Вас и меня и решат. С Вами я работать не буду. Я это уже говорил и повторяю сейчас и здесь. Вы некомпетентны и бестактны.

Басманов говорит: не пьяницу ли Карелу, который продал отечество, пошлешь против меня?<sup>1</sup> Посмотрите произведение, которое написал гений русской литературы. Вы не прочитали как следует и еще учите меня, потому что вам пост дали. И зря это сделали.

Многие из вас не услышали, о чем вам с уважением говорили ... композиторы, писатели, философы, театроведы. Вы не захотели нас услышать. Думаю, что вы не слышите тех новых веяний, которые наступают. Надеюсь, что в скором времени вам дадут соответствующие инструкции, чтобы вы поняли, что так нельзя обращаться с искусством и его представителями.

А. А. Аникст все это точно сформулировал, а вы продолжаете дуть в свою дудку, ничего не услышав. В спектакле все ясно. Поставили людей и пели «Вечную память». <...>

У Пушкина это очень сложно. У Пушкина убили царевича Дмитрия. Но Пушкин и тут сомневается — случайная судьба. Мне дико, как вы все встали на защиту Самозванца. Это смешно слышать. Вы говорите вкусовые вещи и навязываете мне свой вкус. Это просто бестактно. Нельзя же так обращаться к режиссеру. Маяковский говорил: «Берите стило и пишите сами»<sup>2</sup>. Вы даже этого не хотите понять. Вы ничего не хотите понять и продолжаете так жес-

---

<sup>1</sup> Имеется в виду диалог Басманова с боярином Пушкиным в сцене «Ставка»:

**Басманов.**

Пока стою за юного царя,  
Дотоле он престола не оставит;  
Полков у нас довольно, слава богу!  
Победою я их одушевлею,  
А вы, кого против меня пошлете?  
Не казака ль Карелу? али Мнишка?  
Да много ль вас, всего-то восемь тысяч.

<sup>2</sup> Любимов перефразирует строки стихотворения В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926):

А если  
вам кажется,  
что всего делов —  
это пользоваться  
чужими словесами,  
то вот вам,  
товарищи,  
мое стило,  
и можете  
писать  
сами!

токо, оскорбительно администрировать, что запрещено, партией запрещено. Вы дали мне выговор за спектакль «Высоцкий». Вы, тов. Селезнев, вошли в мой кабинет и правильно заметили, что он не мой, а государственный. Может быть, Вас назначат главным режиссером Театра на Таганке?

Вы мне даете предложения: не надо делать такую программку, надо менять костюмы, финал надо менять, даете мне всякие рекомендации: это играть хорошо, а это плохо. Вы говорите: лучше всех этот актер. А что же мне делать, если мне кажется, что Золотухин играет лучше, чем Губенко? Я смею считать себя лучшим специалистом в режиссуре и в работе с актерами, чем вы. Жизнь так показала, что это моя профессия, я умею это делать, я умею делать спектакли. И жизнь показала, что вы руководить нами не умеете. Поэтому у нас все время возникают конфликты. Я могу в сердцах вспылить и всегда могу извиниться. Вам и Аникст сказал: мы говорим Юрию Петровичу и более жесткие вещи, и он говорит: я посмотрю. А здесь я не могу сидеть, мне плохо. Может быть, сейчас нужно будет вызывать «Скорую помощь» и увезти меня, к вашей радости. Иначе вы лучше себя бы вели и не учили Можая, как писать «Живого», лучшую из книг, которая за десятилетие издана миллионными тиражами.

Меня с работы снимали и из партии выгоняли за то, что я ставил «очернительное» произведение<sup>1</sup>. И за «Высоцкого» меня таскали по инстанциям. Вы думаете, что я боюсь вас? Мне просто смешно. Так что по существу вопроса — то, что я считаю нужным, я сделаю.

Больше ничего я говорить не буду. Я работаю честно, всю жизнь так работаю. Поэтому меня и оставляли на работе, когда вы меня выгоняли. Не вам меня выгонять. А от вас мне ничего не надо. Зарплату, которую вы мне платите — 300 рублей — я сдал государству в золоте на пятнадцать лет вперед<sup>2</sup>. А что вы сделали для этого государства? Я сделал больше, чем вы, а вы позволяете себе в таком тоне со мной разговаривать. Всего вам хорошего, будьте здоровы, до свидания.

На следующий день после обсуждения Ю. П. Любимов рассказывал актерам:

«А еще меня [в Управлении] спросили, что означает финал — выход актера из зала? Я считаю, что надо обладать большим воображением, чтоб увидеть в этом то, что им померещилось: “Это унижение всего зала. Мы что, бараны? Мы что, будем кричать славу царю?!” Я им говорю: “Это ж обращение к тем, кто равнодушный в зале сидит: ‘Орите, чего ж вы молчите? Да здравствует царь!’ И никаких фиг в кармане мы не держим”.

<sup>1</sup> Речь идет о постановке «Живого».

<sup>2</sup> В СССР существовала практика, по которой все деятели искусства, работавшие по контракту за рубежом, сразу после приезда на родину заработанную валюту сдавали государству.

Я их ультимативное требование выполню. Переделаю финал. Устал театр. Иначе б опять конфликт пошел. Вместо того чтоб работать, мы еще бы разговаривали. Беспорывно треплю нервы. Надоело.

Но “Вечную память” я в конце снимать не буду. Одна дама вчера в Управлении сказала, что мы поем “Вечную память” Гришке Отрепьеву. А другие говорили: “А почему образ Самозванца принижен? И почему казаков унизили?” А еще: “Почему вы из Годунова татарина делаете?” Я говорю: “Это не я. Это Александр Сергеевич. Это вам Пушкин не нравится, а не мы”. И чаек мне все предлагали. Для разрядки. Они мне протягивают стакан, а я другой беру: вдруг отравят. *(Смех актеров.)*

После слов “Тяжела ты, шапка Мономаха” надо всем тихонько идти на круг и мотать головами: да, тяжело править Россией. Это огромное, непонятное что-то...

**Актер 3.:** И опухшее...

*(Смех актеров.)*

**Ю. П.** Да, опухшее. Даже с вами, уважаемые З. и Б., тяжело, а уж с государством и подавно. Но как ни тяжело — это Россия.

Мне вчера говорят: там [за границей] лучше работать. Я могу процитировать крупного музыканта: “Для меня работа на Родине — радость, а не наказание”. Я, видно, не поеду за границу. Только сил уже не остается бороться.

Артисты должны знать, сколько стоит каждый спектакль, как он дается. Тогда они и будут его беречь. Отстаивать и делать что-нибудь хорошее всегда тяжело. Во все времена. Везде»<sup>1</sup>.

Несмотря ни на что, репетиции спектакля продолжались. И более того, на этих репетициях побывало множество народу. Слухи о ситуации с «Борисом Годуновым» распространялись по Москве. 25 декабря спектакль снова был показан начальству. А после просмотра — не разрешен:

Директору театра Драмы  
и Комедии  
тов. Дулаку Н. Л.  
Главному режиссеру  
Тов. Любимову Ю. П.

В соответствии с решением исполкома Моссовета «Об утверждении порядка формирования репертуара и приема новых постановок в театрах и концертных организациях Главного управления культуры» Главк не считает возможным разрешить показ спектакля «Борис Годунов» А. С. Пушкина.

Начальник Главного  
управления культуры

В. И. Шадрин

---

<sup>1</sup> *Леонов П.* Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова» (Архив Театра на Таганке).

Что последовало за этим запретом, рассказывает следующий документ:

Секретарю МГК КПСС  
Тов. Гришину В. В.

Главное управление культуры информирует о создавшейся обстановке в театре Драмы и комедии в связи с несогласием главного режиссера театра тов. Любимова Ю. П. с замечаниями Главка по спектаклю «Борис Годунов» А. С. Пушкина.

В соответствии с ранее утвержденным планом в IV квартале 1982 года предполагался выпуск спектакля «Борис Годунов». Комиссия Главка после просмотра 7 декабря с. г. высказала ряд серьезных замечаний по спектаклю, связанных с неточной концепцией, основанной на неправомерном толковании событий конкретного исторического периода, неверно изображаемой роли народа в происходящих событиях, тенденциозным осовремениванием русской классики, основанном на проведении параллели в общественном сознании народной массы периода «смутного времени» и людей нашей эпохи.

Замечания были сформулированы в акте и направлены в театр.

25 декабря с. г. при повторном просмотре данная концепция спектакля осталась без изменения и Главк не счел возможным принять спектакль. В создавшейся ситуации главный режиссер театра тов. Любимов Ю. П. повел себя вызывающе, демонстративно игнорировал замечания комиссии, выступил с рядом публичных заявлений о своем несогласии с мнением Главка. Несмотря на запрещение Главка, проводил публичный показ репетиций спектакля.

Без согласования с Главком после просмотра спектакля 25 декабря тов. Любимов Ю. П. организовал широкую дискуссию с тенденциозно настроенной частью художественно-творческой общественности Москвы, выступив с недостойными заявлениями в адрес руководящих органов культуры и призывами «дать бой руководящим инстанциям». В ходе выступлений ряда представителей (А. Аникст, Б. Окуджава, А. Шнитке, Б. Можаяев, Ю. Карякин, Д. Покровский, О. Фельцман<sup>1</sup> и др.) были также допущены грубые выпады в адрес руководящих инстанций, выступления носили провокационный характер.

Предложения, внесенные руководством театра по перспективному репертуарному плану, в своей основе носят ущербный характер в идеологическом отношении.

В связи с тем, что тов. Любимов Ю. П. неоднократно вел себя подобным образом в период выпуска ряда спектаклей, Главк просит рассмотреть вопрос о партийной ответственности главного режиссера театра Драмы и комедии коммуниста Любимова Юрия Петровича.

Начальник Главного  
управления культуры Мосгорисполкома

В. И. Шадрин

---

<sup>1</sup> Оскар Борисович Фельцман — композитор, народный артист РФ.



И все же разрешение Главного управления культуры исполкома Моссовета играть «Бориса Годунова» было получено. Это было разрешение на разовое исполнение 28 декабря 1982 года. Спектакля ждали все: театр, с одной стороны; зрители — с другой. Но в назначенный день в 17.30 в театр позвонили из приемной Министерства культуры СССР и играть запретили. Юрий Петрович был вызван на разговор к начальству. Билеты, проданные заранее зрителям, были возвращены в кассу. На следующий день, на репетиции, Ю. П. Любимов рассказывал актерам:

«Ю.П. Вчера меня вызывали к начальству, и я долго беседовал с начальником Управления [культуры], вдвоем. Ввиду того, что у него уже очень много различных представителей, которые сообщают и сигнализируют, — ситуация сложная. Как в “Борисе Годунове”. Шадрин мне сказал: “Вот, Юрий Петрович, у меня на столе лежит письмо о вашем спектакле..., из скромности не подписанное”. Я сказал, что у нас задача другая — заниматься искусством. Разговор был доверительным. Время сейчас сложное, все боятся ошибиться. Но я думаю, что спектакль пойдет... Есть надежда, что он будет жить, станет произведением искусства. И надеюсь, если мы не растеряем его основу, то он будет иметь долгую жизнь.

Покровского вызвали в Росконцерт, беседовали с ним, почему он так у нас выступал на Худсовете.

Вчера я имел в Управлении культуры многочасовую беседу тяжелую. То разрыв был полный. Потом меня чаем с баранками угощали, и опять все шло по новой... Потом опять тупик полный. Опять чай. Опять баранки. Но я их не ел. А чай пил. Наконец было принято решение разрешить нам сегодня сыграть спектакль на зрителе. *(Овация актеров.)*<sup>1</sup>

Секретно  
Комитет Государственной  
Безопасности СССР ЦК КПСС

28.12.82 №2525-Ч  
Москва

### **О спектакле театра драмы и комедии на Таганке «Борис Годунов»**

**Краткое содержание.** Московский театр драмы и комедии на Таганке осуществил под руководством главного режиссера Ю. Любимова постановку спектакля по трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Ряд отдельных моментов в режиссерском решении направлены на порождение у зрителя нездоровых ассоциаций с современной действительностью.

<sup>1</sup> Стенограмма репетиции от 29.12.1982.

Московский театр драмы и комедии на Таганке осуществил под руководством главного режиссера театра Ю. Любимова постановку спектакля «Борис Годунов» по одноименной трагедии А. С. Пушкина.

По оценке присутствовавших на прогонах спектакля специалистов и приглашенных театром зрителей, авторы постановки в целом строго придерживаются текста трагедии А. С. Пушкина, найдены оригинальные режиссерские решения отдельных сцен, спектакль отмечен удачными актерскими работами.

Вместе с тем, в данной трактовке трагедии А. С. Пушкина отмечается ряд моментов, дающих основание предполагать о стремлении постановщиков превратить историческую драму в спектакль с негативным подтекстом, демагогически навязывая зрителю мысль об исторических параллелях представленных событий с современной действительностью<sup>1</sup>.

Основную нагрузку в этом плане несут костюмы персонажей спектакля, не соответствующие эпохе, событиям которой посвятил свою трагедию поэт. Борис Годунов облачен в восточный халат, летописец Пимен — в рабочую телогрейку, подпоясанную ремнем, боярин Милославский — в шинель-крылатку, лже-Дмитрий — в морской бушлат и тельняшку, боярин Шуйский — в кожаное пальто и т. д. Современные костюмы в сочетании с многочисленными репликами действующих лиц, адресованными по воле режиссера непосредственно зрителю, нарочито подчеркивают стремление театра связать «смуту» на сцене с событиями нашей жизни.

В этих же целях некоторые двусмысленно звучащие фразы выделяются и актерскими средствами. Например, «Нас каждый день опала ожидает, тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы. А там — в глуши голодна смерть иль петля...», «Не властны мы в поместях своих. Не смей согнать ленивца! Рад не рад, корми его; не смей переманить работника... Ну, слыхано ль хоть при царе Иване такое зло?», «Прав ты, Пушкин. Но знаешь ли? Об этом обо всем мы помолчим... до времени» и т.п.

В свете последних событий в ПНР<sup>2</sup> неуместным представляется акцентирование таких реплик, как «поляки лишь хвастают, да пьют», «чтоб от Литвы Россия оградилась заставами; чтоб ни одна душа не перешла эту грань; чтоб заяц не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон не прилетел из Кракова...» и т.п.

Особая роль отведена в спектакле народу, которого изображает находящаяся на протяжении всего спектакля на сцене группа актеров, также одетых в современные костюмы. Эта постоянно движущаяся масса сопровождает действие спектакля пением со словами «Эх, Россия, ты, Россия, мать родная наша

---

<sup>1</sup> Все речевые, грамматические и орфографические особенности документа сохранены без изменений.

<sup>2</sup> ПНР — Польская Народная Республика. Речь идет о сложной политической ситуации в Польше и подавлении оппозиционного движения во главе с Л. Валенсой.

земля..., сколько крови пролила, сколько горя принесла» и т. д. Народ выглядит безликой серой толпой, по указке славящей царя, безучастной ко всему происходящему, без надежды воспринимающей любую смену власти.

Сообщается в порядке информации.

Председатель Комитета

В. Чебриков<sup>1</sup>.

На письме резолюция:

«Ознакомить членов Политбюро + тт. Зимянина М.В., Шауро В.Ф.  
Андропов. 28.XII.82"»

Ниже – визы ознакомившихся.

Шло время – «пробить» спектакль не удавалось. Пришлось писать на самый верх.

«Глубокоуважаемый Юрий Владимирович!

После долгих раздумий решил снова обратиться к Вам, ибо убедился, что без Вашего вмешательства вопрос о «Борисе Годунове» положительно решен не будет. Вам моя настойчивость может показаться назойливой, но речь идет о судьбе великой пушкинской драмы, и я позволю себе вновь просить Вас отменить запрет на «Бориса». <...>

Заверяю Вас, что театр ни на йоту не отошел от текста Пушкина и не имел ни малейшего намерения его «осовременивать»<sup>2</sup>.

Тогда «Борис Годунов» так и не был разрешен. Тем не менее в 1983 году на открытых репетициях спектакль увидели несколько сотен зрителей. Премьера «Бориса Годунова» состоялась 12 июня 1988 года, через шесть с половиной лет после начала работы над спектаклем.

---

<sup>1</sup> Записка руководителя КГБ СССР В. Чебрикова в ЦК КПСС обнаружена в архиве Президента РФ. Опубликовано в газете «Известия» 7 июня 1996 г.

<sup>2</sup> Из письма Ю. П. Любимова Ю. В. Андропову от 26 июня 1983 г.

## Указатель спектаклей Театра на Таганке

Жирным шрифтом выделены номера страниц, на которых дается более полная информация о людях и спектаклях Театра на Таганке, упоминаемых в книге.

- «А зори здесь тихие...» — 108–128, 171, 198, 279, 295, 316, 342, 385–386, 465, 557
- «Антигона» — 156, 256
- «Антимиры» — 165, 167, 183, 184, 395, 407
- «Бенефис» — 256, 288, 336–338, 339, 343, 346–347, 496, 504
- «Берегите ваши лица...» — 145, 199, 298–299, 349
- «Борис Годунов» — 153, 201–282, 299, 301, 338–339, 340–341, 409, 606
- «Братья Карамазовы» — 256
- «В поисках жанра» — 165
- «Вишневый сад» — 521
- «Владимир Высоцкий» — 145, 147, 166, 201, 221, 248, 257, 276, 303, 310–312, 324, 355–356, 360–361, 415, 416, 515–606
- «Гамлет» — 83–108, 157, 158, 209, 212, 241, 248, 249, 309, 310, 318–324, 335, 395, 516–535, 546, 578, 583, 594, 598, 600
- «Герой нашего времени» — 138, 150, 255, 256
- «Горе от ума» — 256
- «Деревянные кони» — 163, 169, 256, 266, 274, 287, 288, 289–292, 296, 316–317, 324–325, 327–330, 335, 342–343, 344, 386, 406, 444, 445, 458–487
- «Десять дней, которые потрясли мир» — 49–64, 84, 131, 144, 148, 150, 172, 192, 277, 301, 386, 388–389, 401, 412, 413, 519
- «До и после» — 154
- «Добрый человек из Сезуана» — 9–14, 19–35, 131, 154, 157, 163, 192, 207, 232, 266, 273, 301, 383, 391–393, 393–394, 406, 410, 570
- «Дом на набережной» — 205, 256, 274, 520, 569, 574
- «Евгений Онегин» — 153,
- «Жалобная книга» — 148
- «Живаго (Доктор)» — 256
- «Живой» — 84, 143, 147, 163, 256, 297–298, 302, 356, 358, 361, 363–382, 388, 427–457, 526, 555, 584, 596, 616, 620, 622

- «Жизнь Галилея» — 65–79, 143, 157, 165, 192, 208, 240, 256, 383, 395, 400
- «Идите и остановите прогресс» (Обэриуты) — 154, 256
- «Марат и маркиз де Сад» — 256
- «Мастер и Маргарита» — 154, 167, 256, 274, 279, 296, 302, 357, 358–359, 415, 496, 509, 521, 526, 531
- «Мать» — 149, 152, 256, 275, 288, 295, 296–297, 348–349, 417
- «Медя» — 256
- «На все вопросы отвечает Ленин» — 144, 167, 173–192, 196, 295
- «Надежды маленький оркестрик» — 574
- «О том, как г-н Мокинпонт от своих несчастий избавился» — 414
- «Обмен» — 163, 256, 274, 305–306, 308–310, 312, 314, 316
- «Павшие и живые» — 35–49, 153, 154, 192, 256, 301, 304, 354–355, 395, 415, 516, 526, 557
- «Пир во время чумы» — 256
- «Под кожей статуи Свободы» — 143, 163, 287, 307–308
- «Подросток» — 256
- «Послушайте!» — 155, 163, 165, 173, 184, 192, 216, 254, 256, 302, 304–305, 313, 330–331, 342, 344–346, 349–355, 362, 397–398, 516, 526, 578
- «Преступление и наказание» — 142, 147, 149, 150, 152, 153, 212, 256, 386, 521
- «Пристегните ремни» — 169, 407
- «Пугачев» — 138, 147, 157, 159, 160–162, 165, 192, 204, 233, 254, 266, 395, 515, 518, 521, 534
- «Ревизская сказка» — 256, 276, 288, 313, 331–335, 386, 415, 423–426, 488–514
- «Самоубийца» — 138, 254, 256, 302
- «Сократ/Оракул»
- «Суф(ф)ле» — 154, 156, 196–198, 256
- «Тартюф» — 146, 147, 149, 150, 154, 155, 157, 256, 409
- «Театральный роман» — 152,
- «Товарищ, верь...» — 137, 143, 152, 153, 164, 165, 203, 216, 256, 288, 294–295, 385, 504, 526, 578
- «Только телеграммы» — 256
- «Три сестры» — 256, 316, 411, 569
- «Турандот, или Конгресс обелителей» — 143, 165, 256
- «Фауст» — 154,
- «Хроники» — 141, 149, 296
- «Час пик» — 163, 395
- «Что делать?» — 176, 195, 288, 295–296, 416
- «Шарашка» — 154, 256
- «Электра» — 256

## Указатель имен

- Абдулов В. О. — 537  
Абрамов Ф. А. — 137, 163, 169, 287, 289—  
292, 316, 317, 324—325, 328—329, 343,  
406, 444, 458—487, 576  
Абрамова Л. В. — 516  
Авров Д. Н. — 403  
Азоян В. — 410  
Айтматов Ч. Т. — 254, 583  
Акимов Н. П. — 129,  
Аксёнов В. П. — 136, 137, 165, 516  
Аксёнова Г. Г. — 430 — 432  
Александров А. Д. — 185  
Александров Г. В. — 136, 138  
Александрова М. — 393  
Александрова Э. Б. — 286  
Алехин А. А. — 315  
Альбинони Т. — 302  
Амирагова Л. — 399—401  
Анастасьев А. Н. — 350, 351  
Андреев А. — 129, 130  
Андреев Н. А. — 498, 506, 510, 514  
Андропов Ю. В. — 166, 276, 300, 341, 537,  
560, 609, 627  
Аникст А. А. — 6, 9, 65, 77, 90, 91, 98—99,  
103—104, 137, 138, 140, 141, 148, 149,  
300—301, 321—323, 354, 404, 531, 539—  
541, 608, 614—618, 621, 622, 624  
Аникст М. А. — 302  
Антипов Ф. Н. — 197, 235—240, 262, 281,  
411, 488, 517, 518, 543, 570  
Антокольский А. А. — 330, 352  
Антониони М. — 195  
Ануров В. С. — 314, 360, 488, 512, 513, 514,  
536, 573, 591, 600, 601  
Анчаров М. Л. — 35, 46, 350  
Арбатов Г. А. — 301  
Арбузов А. Н. — 40, 130, 350  
Ардов В. Е. — 175  
Аристофан — 143, 145, 148,  
Арманд И. Ф. — 181  
Арузманов В. — 163  
Арцибашев С. Н. — 209, 574  
Асеев Н. Н. — 42  
Ахмадулина Б. А. — 6, 36, 133, 137, 517,  
521, 522, 523, 527, 528, 546, 580—581,  
601  
Ахматова А. А. — 405  
Багрицкий В. Э. — 40, 41, 46,  
Багрицкий Э. Г. — 40  
Бадалбейли Т. И. — 393  
Байрон Дж. Г. — 129, 614  
Бакланов Г. Я. — 137, 149, 169, 443—444  
Барабаш Ю. Я. — 364, 455, 563

- Барбакадзе М. Ш. — 283  
 Бардин С. М. — 114, 120,  
 Бартошевич А. В. — 83, 97, 98, 99—100, 104  
 Бархин С. М. — 302  
 Басов Н. Г. — 182  
 Бахрах З. С. — 169  
 Бачелис Т. И. — 88—90, 101—102, 106, 137,  
 350, 368—371, 376, 408, 546—547  
 Беккет С. — 154, 156, 196  
 Белинский В. Г. — 147, 295, 320, 493, 495,  
 502, 503, 512, 513, 514, 570  
 Белобородов А. Г. — 285  
 Белов В. И. — 411  
 Беляев Ю. В. — 222—224, 235—250, 281  
 Беляков В. П. — 39  
 Бенкендорф А. Х. — 202, 606, 617, 620  
 Бенневиц Ф. — 108  
 Беньяш Р. М. — 560  
 Берггольц О. Ф. — 49, 301  
 Березкин В. И. — 94—95, 96  
 Берия Л. П. — 260, 277, 372, 439  
 Бернштейн Л. — 145  
 Бирман С. Н. — 171  
 Бланк Б. Л. — 13  
 Блок А. А. — 49, 125  
 Блохинцев Д. И. — 14, 79—82, 83  
 Блюм А. В. — 283, 285  
 Блюхер В. К. — 619  
 Бовин А. Е. — 8, 137, 194, 301, 415, 554—  
 555, 557  
 Боголюбов Н. И. — 203  
 Бойко Л. — 112  
 Бокарев Г. К. — 449  
 Болт Р. — 296  
 Бондарчук С. Ф. — 258, 519  
 Бондарюк А. — 525  
 Бонч-Бруевич В. Д. — 179  
 Боровский Д. Л. — 49, 83, 84, 89, 92, 93, 94,  
 108, 111, 137, 138, 143, 149, 150, 152,  
 154, 162, 163, 169, 176, 177, 209, 266—  
 267, 268, 280, 302, 305, 327, 328, 357,  
 368, 369, 376, 386, 387, 417, 429, 469,  
 472—473, 515, 516, 518, 520, 529, 535,  
 536, 537, 569, 574, 617  
 Бортник И. С. — 120, 218—224, 240—249,  
 280, 329, 459, 482, 509, 517, 520, 521,  
 522, 570  
 Борщаговский А. М. — 449—450  
 Бохон В. — 242  
 Бояджиев Г. Н. — 6, 52—54, 60—61, 111,  
 114, 115—118, 137, 138, 140, 146, 147,  
 148  
 Браун В. фон — 179, 185, 187  
 Брежнев Л. И. — 8, 192—194, 195, 265, 301,  
 360, 362, 374, 452, 454, 571, 589, 603,  
 609  
 Брехт Б. — 11, 20, 49, 65, 66, 70, 74, 130—  
 133, 141, 143, 154, 157, 165, 211, 232,  
 275, 386, 389, 557, 583, 584, 597  
 Брик Л. Ю. — 350  
 Бродский И. А. — 594  
 Брук П. — 91, 190, 211, 396  
 Буденный С. М. — 186  
 Булгаков М. А. — 131, 144, 153, 154, 159,  
 268, 274, 359, 411, 496, 614  
 Буров А. Г. — 163  
 Буткеев Б. — 62  
 Бухарин Н. И. — 75, 183  
 Буцко Ю. М. — 83, 149, 160, 165, 176, 207,  
 302  
 Быков Н. — 415  
 Быков Р. А. — 497  
 Бялик Б. А. — 152  
 Вайгель Е. (Э.) — 11, 64  
 Вайль К. — 143, 597  
 Вайс П. — 414  
 Валенса Л. — 249, 626  
 Валентинов Н. В. (Вольский) — 181  
 Васильев А. А. — 209, 250, 274, 516  
 Васильев А. И. — 13, 26, 35, 65, 154, 156,  
 163, 165  
 Васильев Б. Л. — 108, 109, 110, 122, 124,  
 125, 126, 127, 128, 342

- Васильев Ю. И. — 35, 66, 160, 302, 424  
 Ватаев Б. З. — 392  
 Вахтангов Е. Б. — 9, 23, 31, 33, 133, 301, 584  
 Введенский А. И. — 154  
 Вегин П. В. — 515  
 Велехов Л. — 259–260, 262, 269–270  
 Вертинский А. Н. — 126  
 Вет К. — 64  
 Виардо П. — 502  
 Вилькин А. М. — 169, 209, 288, 302, 305  
 Виноградов И. И. — 340  
 Винокуров Е. М. — 515  
 Виррен В. Н. — 110, 116, 120, 121, 122, 123, 290  
 Вишневская И. А. — 334, 497–498, 499, 501, 510  
 Вишневская И. Л. — 64, 67  
 Влади М. — 593  
 Владимов Г. Н. — 133, 137, 149  
 Владыкин Г. И. — 150, 428, 429  
 Власова Г. Н. — 138, 169, 171, 243, 354  
 Возиян Л. — 392  
 Вознесенский А. А. — 6, 35, 108, 133, 135, 137, 138, 149, 165, 167, 199, 209, 298–299, 349, 354, 399, 405, 429, 430, 444, 516, 534  
 Войнович В. Н. — 133, 137  
 Волконский А. М. — 256  
 Воловников В. Г. — 283, 285  
 Володин А. М. — 130, 574, 577–578, 586  
 Вольпин М. Д. — 175, 182, 187, 253  
 Воронков В. С. — 380, 452  
 Воронков К. В. — 287, 431, 432, 433, 441, 447, 455  
 Ворошилов К. Е. — 186  
 Высоковский З. М. — 571–572  
 Высоцкий В. С. — 25, 27, 35, 43, 47, 49, 60, 62, 66, 67, 73, 75, 78, 79, 83, 84, 85–87, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 98, 102, 104, 107, 125, 137, 138, 145, 163, 165, 166, 185, 202, 216, 221, 253, 276, 299, 324, 345, 360, 367, 397, 400, 406, 492, 515–606  
 Вяземский П. А. — 617  
 Гаевский В. М. — 34, 43, 84–85, 90, 94, 97, 104–106, 568–569  
 Гайдай Л. И. — 497  
 Галанов Б. Е. — 16, 50, 59–60, 61  
 Галич А. А. — 40, 137, 152, 555  
 Гамзатов Р. Г. — 143  
 Гаранин А. С. — 526  
 Гарин Э. П. — 275  
 Гашек Я. — 131  
 Гейне Г. — 519  
 Генри Эрнст (Ростовский С. Н.) — 177, 181–182  
 Георгиев Л. — 87, 92, 96, 98, 104  
 Гера Л. — 15  
 Герцен А. И. — 142, 146, 147, 148, 149, 153, 502, 512  
 Гершкович А. А. — 52, 111  
 Гёте И. В. — 19, 154, 614, 615  
 Гинзбург Е. С. — 137  
 Гитлер А. — 271, 614  
 Глаголин Б. А. — 18, 84, 108, 138, 149, 152, 163, 169, 171, 172, 176, 209, 288, 352, 354, 355, 429, 431, 518, 536  
 Гладков А. К. — 275  
 Глазунов И. С. — 411  
 Говорухин С. С. — 222  
 Гоголь Н. В. — 152, 153, 287, 311, 313, 331–335, 444, 488–514, 572, 612  
 Голдаев Б. В. — 173  
 Головин С. — 401–402  
 Голубенский Ю. — 46  
 Гончаров А. А. — 118  
 Горбаневская Н. Е. — 15  
 Горбачев М. С. — 374  
 Горелов А. А. — 364  
 Горенков Н. — 61  
 Горлова Н. — 365



- Горький М. — 129, 143, 149, 152, 275  
 Граббе А. Н. — 222–224, 230–241, 249–  
 250, 261, 262  
 Граббе Е. Н. — 112, 235–240  
 Гранин Д. А. — 149  
 Графов Э. Г. — 14  
 Гречко Г. М. — 570, 601  
 Грибанов Б. Т. — 35  
 Грибоедов А. С. — 510, 570  
 Григорьев А. А. — 495  
 Гриммельсгаузен Г. Я. К. — 141  
 Гринденко Т. Т. — 154  
 Гришин В. В. — 624  
 Гроссман В. С. — 16  
 Грушко П. М. — 148  
 Губайдулина С. А. — 256  
 Губенко Н. Н. — 33, 45, 58, 222–224, 230–  
 235, 241–249, 268, 272, 282, 311, 312,  
 338, 360, 361, 400, 411, 516, 553, 554,  
 557, 560, 570, 573, 579, 585, 602, 603,  
 609, 617, 622  
 Гудзенко С. П. — 49  
 Гулыга А. В. — 32, 52, 54–59, 78, 159, 265  
 Гулынская О. А. — 112  
 Гуэрра Т. — 195  
 Гууров Н. — 260, 267  
  
 Давыдов В. — 284  
 Давыдов В. С. — 135  
 Дворецкий И. М. — 446  
 Дежуров А. С. — 307  
 Делюсин Л. П. — 137, 166, 183, 187, 188,  
 189, 194, 296, 301, 554, 555  
 Делюсина И. А. — 166, 303  
 Демидова А. С. — 34, 43, 90, 92–93, 105,  
 137, 138, 148, 250–253, 255, 280, 326,  
 354, 355, 358, 392, 411, 459, 461, 463,  
 481, 485, 517, 519, 520, 521, 522, 523,  
 534, 547, 570, 579, 587, 602  
 Дёмин В. П. — 305, 306, 308, 312  
 Дементьева Р. И. — 537, 538  
  
 Демичев П. Н. — 378, 429, 431, 432, 441,  
 454, 561, 597  
 Денисов Э. В. — 84, 108, 137, 150, 163, 256,  
 368, 376, 429, 520, 566, 569  
 Державин Г. Р. — 502  
 Державин К. Н. — 205  
 Державин Л. С. — 393–394  
 Джабраилов Р. Х. — 41, 216, 281, 305, 377,  
 429–430, 517  
 Джойс Дж. — 154, 156, 196  
 Дзержинский Ф. Э. — 186  
 Дикий А. Д. — 275  
 Дичаров З. — 175  
 Добровольский И. Н. — 49  
 Добролюбов Н. А. — 346, 503  
 Добронравов Ю. Г. — 49  
 Додин Л. А. — 279–280  
 Додина Т. В. — 23, 519, 521  
 Докторова М. Н. — 16, 336, 464, 473  
 Донской М. — 146  
 Достоевский Ф. М. — 142, 146, 147, 152,  
 153, 195, 204, 275, 411, 500, 506, 514,  
 577, 580, 586  
 Дрейден С. Д. — 175, 186, 187, 190  
 Дружинина М. Г. — 331, 334–335, 338, 340,  
 507–509, 608, 609–612  
 Друнина Ю. В. — 35  
 Дубчек А. — 428  
 Дудинцев В. Д. — 405  
 Дупак Н. Л. — 16, 18, 138, 140, 161, 169,  
 171, 172, 173, 204, 288, 290, 295, 307,  
 354, 355, 356, 385, 429, 431, 433, 479,  
 528, 535, 536, 563, 564, 587, 588, 589,  
 623  
 Дыховичный И. В. — 164, 165, 216, 399  
 Дьячин В. А. — 302  
 Дюрренматт Ф. — 148  
  
 Евтушенко Е. А. — 6, 49, 72, 137, 138, 143,  
 147, 148, 163, 209, 287, 307, 444, 446,  
 516

- Епишев А. А. — 186  
 Ерёмин М. П. — 6, 137, 501–503, 512, 542–543, 579  
 Есенин С. А. — 49, 138, 159–162, 204, 273, 423–426, 533, 556, 557, 601  
 Ефремов О. Н. — 350, 361, 567  
  
 Жарри А. — 144, 149  
 Жванецкий М. М. — 259  
 Желдин К. Б. — 229–230, 249–250, 411  
 Жиров А. А. — 564  
 Жукова Т. Н. — 112, 113, 241–249, 256, 336, 337, 461, 463, 466, 476, 481, 520, 570  
 Жюрайтис А. М. — 513  
  
 Заболоцкий Н. А. — 154  
 Зазерский Б. Ю. — 171  
 Зайиц М. — 178  
 Зайцев Е. В. — 564  
 Закшевер И. Б. — 428, 429  
 Залыгин С. П. — 441–443, 475  
 Замошкин Ю. А. — 171  
 Захава Б. Е. — 10, 11  
 Захава-Некрасова Н. Б. — 275  
 Захаров М. А. — 148  
 Звегинцев П. И. — 439–440  
 Зельдович Я. Б. — 137, 575  
 Земляной С. Н. — 75  
 Зимин А. А. — 425  
 Зимянин М. В. — 537, 590, 627  
 Зингерман Б. И. — 6, 11, 131, 137, 383, 393, 569, 583–584  
 Зиновьев Г. Е. — 183  
 Злотников С. И. — 574  
 Золотарёва Г. — 250–253  
 Золотницкий Д. И. — 604  
 Золотусский И. П. — 497  
 Золотухин В. С. — 43, 62, 71, 125, 137, 138, 148, 164, 206, 216, 224–228, 250, 252–253, 254, 280, 300, 340, 341, 354, 361, 367, 368, 369, 371, 372, 375, 382, 400, 411, 430, 435, 437, 518, 521, 526, 527, 528, 532, 535, 570, 571, 579, 599, 609, 610, 622  
 Зон Б. В. — 209  
 Зоргенфрей В. А. — 519  
 Зорин Л. Г. — 130  
 Зоценко М. М. — 148, 405, 524, 543  
 Зубков Ю. А. — 63, 167  
  
 Иванкин А. — 104  
 Иванов В. — 105  
 Иванов Г. А. — 119, 125, 126, 287, 308, 432, 563  
 Ивашкин А. В. — 253  
 Игнатова Н. — 403, 404  
 Ильичёв Л. Ф. — 16  
 Ионеско Э. — 261  
 Ионова Е. — 19  
 Ионова Л. П. — 300, 341, 608, 612–614  
 Иоффе Я. — 391–393  
 Исаев В. Ф. — 378, 435  
 Искандер Ф. А. — 575  
 Исмаилова Н. — 272  
 Ицков И. М. — 175, 177, 187, 190, 191  
  
 Каверин В. А. — 405  
 Казакевич Э. Г. — 46, 49, 109, 301  
 Казанчев О. А. — 241–249, 250  
 Калинин К. П. — 452  
 Калинин М. И. — 186  
 Калягин А. А. — 353  
 Каляев И. П. — 180  
 Каменев Л. Б. — 183  
 Каменир Т. Е. — 409  
 Капица П. Л. — 14, 137, 367  
 Капица С. П. — 542, 546, 606  
 Карамзин Н. М. — 153, 204, 207, 223, 235, 502, 617  
 Кардин В. (Кардин Э. В.) — 404, 405  
 Каретников Н. Н. — 49  
 Карпекин В. В. — 403–406  
 Карпинский Л. В. — 171, 406

- Карякин Ю. Ф. — 6, 135, 137, 138, 142, 147,  
 148, 152, 339, 350, 354, 355, 528, 532,  
 533, 575–576, 608, 610–612, 617, 618,  
 620, 624  
 Кассиль Л. А. — 302, 304, 350, 410  
 Касторский В. И. — 126  
 Кастро Ф. — 187  
 Кафка Ф. — 154, 154, 196  
 Кацман Е. А. — 186  
 Качалов В. И. — 88, 89  
 Кашпировский А. — 254  
 Кедров М. Н. — 555  
 Кеннеди Дж. — 179, 185, 226  
 Керженцев П. М. — 604  
 Ким Ир Сен — 258  
 Кио И. (Гиршфельд-Ренард И. Э.) — 391  
 Кирилина А. — 235  
 Киров С. М. — 235, 247  
 Кирсанов С. И. — 302, 350, 351  
 Клопов Э. В. — 175, 187, 191  
 Ключевская К. — 111  
 Ключевский В. О. — 223  
 Ковальчук В. — 154, 156  
 Коган П. Д. — 35, 40, 41, 42, 47  
 Козачинский А. В. — 560  
 Козинцев Г. М. — 107–108, 320  
 Козлов Я. П. — 171  
 Козловский И. С. — 127  
 Коклен Б. К. — 420  
 Кольцов А. В. — 559  
 Колязин В. — 131  
 Комаровская Л. Г. — 78, 358  
 Комиссаржевский В. Г. — 130, 352  
 Кононенко Ю. И. — 569  
 Копелев Л. З. — 65, 143  
 Кордо П. — 399–401  
 Коржавин Н. М. — 423  
 Корнилова Е. К. — 23, 113, 336  
 Коробов В. — 410  
 Королев В. П. — 185, 187  
 Королев С. П. — 179  
 Коротич В. А. — 413  
 Косыгин А. Н. — 95, 160  
 Кочергин Э. С. — 507  
 Кочетов В. А. — 430  
 Крайтон Р. — 296  
 Кречетова Р. П. — 35, 45, 84, 162, 386–387,  
 558–560  
 Кронеберг А. И. — 102  
 Кропотова Н. И. — 290, 309, 314, 463, 465,  
 475, 479–480  
 Крупская Н. К. — 402  
 Крученных А. Е. — 154  
 Крылов И. А. — 617  
 Крылов С. — 35  
 Крымова Н. А. — 6, 20, 31, 33, 39, 46, 47,  
 166, 316, 404, 527, 532–533, 534, 574,  
 607–608  
 Крэг Г. — 89, 211  
 Кузнецов А. Г. — 392  
 Кузнецов И. — 40  
 Кузнецова И. С. — 23, 34, 43, 47, 49, 112  
 Куинджи А. И. — 599  
 Кулешов В. И. — 343  
 Кульчицкий М. В. — 40, 41, 42, 43, 46  
 Курский Д. И. — 285  
 Курчатов И. В. — 179, 180  
 Кухарский В. Ф. — 427  
 Кухарь И. И. — 433–434  
 Кучер Е. М. — 148, 208, 209, 268, 521, 586  
 Кюзаджан Л. С. — 578  
 Лакшин В. Я. — 312, 347  
 Ланг И. — 15  
 Ландау Л. Д. — 182, 185  
 Ланина Т. В. — 65, 66  
 Лановой В. С. — 268  
 Лапин С. Г. — 340  
 Лебедев М. С. — 41, 411, 563  
 Лебедев-Полянский П. И. — 283  
 Левикова Е. — 606  
 Левина Э. П. — 138, 169  
 Левитанский Ю. Д. — 35  
 Левитин М. З. — 209, 414

- Лёвшин В. А. (Манасевич) — 286  
 Ленин В. И. — 62, 63, 64, 144, 149, 167,  
 173—192, 243, 296, 301, 353, 362, 402,  
 412, 458, 502, 514, 567, 615, 620  
 Леонов П. М. — 201, 202, 207, 255, 266, 270,  
 521, 527, 535, 623  
 Лермонтов М. Ю. — 138, 148, 153, 447,  
 501, 502  
 Лешенко П. К. — 286  
 Ливанов Б. Н. — 136,  
 Лисичкин Г. С. — 171  
 Лобова А. — 410  
 Логинов В. Т. — 6, 138, 144, 175, 180, 181,  
 186, 187, 188, 190, 299—300, 415, 606,  
 608, 612—613  
 Лозинский М. Л. — 102, 319  
 Лордкипанидзе Н. Г. — 13  
 Лукьянов С. Ю. — 580  
 Лукьянова Т. С. — 21, 235—240, 281, 563  
 Луначарский А. В. — 345, 402, 493, 604  
 Лурье А. И. — 185  
 Львов-Анохин Б. А. — 350  
 Любомудров М. Н. — 507  
  
 Майстерман С. — 284  
 Макашин С. А. — 313, 488, 493, 496, 499,  
 501, 503, 504, 509  
 Максимов В. Е. — 399  
 Малькова Г. Н. — 120  
 Мальцев Е. Ю. — 302  
 Мальцева Н. — 49  
 Мальцева О. Н. — 216, 262, 265  
 Мамонтов М. А. — 293—294  
 Мандельштам О. Э. — 42, 601  
 Манн Ю. В. — 6, 492—495, 497  
 Мао Дзедун — 177, 179, 184, 186, 187, 188,  
 190, 247  
 Мариенгоф А. Б. — 138  
 Маркс К. — 141, 179, 180, 271, 296, 362  
 Маркузе Г. — 177, 179, 180, 182, 184, 186,  
 191  
 Маров М. Я. — 547—548  
  
 Мартов Ю. О. — 181  
 Мартыненко О. — 298, 378  
 Мартынов В. И. — 154, 156, 256  
 Маршак С. Я. — 347  
 Марьямов А. М. — 142, 354  
 Масс В. З. — 138, 175  
 Машистов А. И. — 127  
 Маяковский В. В. — 14, 42, 49, 52, 163, 165,  
 173, 181, 304, 330—331, 344—346, 349—  
 354, 416, 420, 424, 498, 533, 556, 601,  
 621  
 Медведев Ж. А. — 137  
 Медведев Р. А. — 137  
 Межевич Д. Е. — 23, 163, 164, 411  
 Межиров А. П. — 527  
 Мейер Ж. — 146  
 Мейерхольд В. Э. — 33, 133, 138, 199, 202,  
 203, 205, 211, 269, 275, 320, 405, 407,  
 416, 492, 495, 498, 603, 604, 613, 614,  
 617  
 Мейерхольд М. А. (*Валентей*) — 137  
 Мелентьев Ю. С. — 299, 564  
 Мельников В. В. — 497  
 Мессерер Б. А. — 154, 534  
 Мильченко С. — 154  
 Мирингоф М. М. — 91, 107, 313, 318, 320—  
 321, 322—323  
 Мирский В. Г. — 309, 510  
 Митин Г. А. — 129, 154  
 Михайлов А. А. — 475  
 Михалков С. В. — 362, 492  
 Михоэлс С. М. — 391  
 Можаяев Б. А. — 6, 84, 125, 137, 138, 143,  
 147, 163, 166, 228, 233, 267, 297—298,  
 299, 339, 341, 361, 363—382, 388, 427—  
 457, 524, 529—530, 541—542, 545, 555—  
 556, 557, 577, 584, 586, 596, 601, 608,  
 612, 619—620, 622, 624  
 Молотов В. М. — 189—190  
 Мольер Ж. Б. — 131, 133, 144, 146, 147,  
 153, 154, 340  
 Мочалов П. С. — 570

- Мулина О. — 112  
 Мурадели В. И. — 405  
 Мусин-Пушкин М. Н. — 502  
 Мусоргский М. П. — 203, 228, 233, 257,  
 260, 266, 569, 607  
 Мушита Г. — 525  
 Мыльников А. А. — 574–575  
 Мюллер Х. — 64
- Набагов Ю. — 170, 174  
 Назаров В. А. — 125  
 Назаров В. Н. — 309  
 Наполеон Бонапарт — 248  
 Насонов В. — 216  
 Некрасов Н. А. — 476, 501, 577  
 Немирович-Данченко В. И. — 41, 202, 359  
 Неру Дж. — 291  
 Неруда П. — 148  
 Нечкина М. В. — 135, 423, 425  
 Николаевич С. — 257  
 Никсон Р. — 185  
 Нилин П. Ф. — 475  
 Нинов А. А. — 195  
 Ницше Ф. — 154, 156, 196  
 Ноно Л. — 169  
 Носкова С. — 406  
 Ну У — 291
- Овчаренко А. И. — 475  
 Озеров Л. А. — 475  
 Окуджава Б. Ш. — 35, 135, 137, 164, 527,  
 538–539, 545, 568, 576, 583, 601, 624  
 Окунь Л. А. — 50, 52  
 Олби Э. — 148  
 Олейников Н. М. — 154  
 Ольминский М. С. — 186  
 Орлов А. Ф. — 502  
 Орочко А. А. — 9  
 Островский А. Н. — 273, 496, 498  
 Оффенбах Ж. — 145  
 Охлопков Н. П. — 91, 94, 95
- Павлов В. Я. — 597  
 Павловский В. — 174  
 Панова Н. В. — 172  
 Панферов Ф. И. — 468  
 Паперный З. С. — 148, 350, 394  
 Параджанов С. И. — 137, 303, 582–584  
 Пастернак Б. Л. — 19, 89, 90, 102, 142, 254,  
 324, 405, 416, 601, 608  
 Паустовский К. Г. — 40, 160  
 Перро Ш. — 144  
 Первицкий В. И. — 373  
 Перфильева А. — 379–380, 438  
 Перцов В. О. — 313  
 Петров И. С. — 23, 121, 124, 125, 392  
 Петров Л. — 272, 365  
 Петрушевская Л. С. — 574  
 Пинский Л. Е. — 102  
 Плисецкая М. М. — 574  
 Плотников А. К. — 16  
 Плучек В. Н. — 40  
 Погодин Н. Ф. — 144  
 Погорельцев В. — 21, 216  
 Погрбничко Ю. Н. — 150, 209, 521  
 Подольский С. — 383  
 Покаржевский Б. В. — 18, 50, 51, 138, 172,  
 288, 294, 296, 308, 317, 322–325, 329,  
 335, 347, 385, 455, 458, 465, 469, 472,  
 474–487, 555  
 Покровский Д. В. — 204, 212–216, 228,  
 257, 258, 260, 261, 262, 299, 611, 624  
 Полевой Б. Н. — 186  
 Полевой Н. А. — 570  
 Полинг Л. — 177  
 Полицеймако М. В. — 23, 375, 526  
 Полянин Б. М. — 138  
 Полянский Д. С. — 399  
 Померанц Г. С. — 186  
 Понтекорво Б. М. — 14  
 Пороховщиков А. Ш. — 93, 411, 522  
 Пospelов П. Н. — 286  
 Потапов А. — 414

- Потапов Н. — 415  
 Потебня А. А. — 493  
 Пожуровский Б. М. — 13  
 Превен А. — 594  
 Прибегин Ю. П. — 19, 122, 123,  
 Примак Г. — 176  
 Прозуменщиков М. Ю. — 10  
 Прокопенко В. — 408  
 Прокофьев С. С. — 302  
 Промыслов В. Ф. — 592  
 Прохоров А. М. — 182  
 Пульхритудова Е. М. — 404  
 Пучкова М. И. — 138  
 Пушкин А. С. — 40, 49, 153, 154, 165, 181,  
 201–282, 311, 339, 488, 498, 500, 501,  
 502, 524, 572, 577, 601  
 Пыльнова Э. — 112, 240–241  
 Пятаков Г. Л. — 183  
 Пятигорский Г. — 163, 165  
  
 Радзинский Э. С. — 146  
 Радичков Й. — 144  
 Радлов С. Э. — 202  
 Радлова А. Д. — 102  
 Радунская В. А. — 113, 375, 461  
 Раевский В. Н. — 160, 163, 209  
 Райкин А. И. — 306, 316  
 Райт-Ковалева Р. Я. — 144  
 Райх Б. — 157  
 Райхельгауз И. Л. — 208, 313–314  
 Раковский М. — 230  
 Рапопорт И. — 91  
 Редгрейв М. — 108  
 Ремарк Э. М. — 131  
 Рерих С. Н. — 228  
 Рехельс М. Л. — 404  
 Рид Дж. — 49, 50, 63, 131, 166, 402, 444  
 Родионов Б. Е. — 17, 297, 304, 314–316,  
 429, 431  
 Рождественский Р. И. — 335, 516  
 Розов В. И. — 290, 292, 336, 338, 346, 458,  
 462, 463, 476, 479  
  
 Розов В. С. — 129, 130  
 Розовский М. Г. — 517  
 Роллан Р. — 419  
 Ромм М. И. — 182  
 Ронинсон Г. М. — 16, 400  
 Россов Н. П. (Пашутин) — 88  
 Росточкий С. И. — 109  
 Ростропович М. Л. — 137  
 Роцин М. М. — 130  
 Руднев П. А. — 194–195  
 Руднева И. — 407  
 Рудницкий К. Л. — 24, 32, 34, 42, 43, 45, 47,  
 65, 66, 67, 72–73, 137, 195, 201, 252,  
 254, 269, 274, 350, 543–545  
 Румянцев А. М. — 286  
 Рыбаков Ю. С. — 64, 195–196, 404  
 Рыбников А. Л. — 148  
 Рындин В. Ф. — 91, 94  
  
 Сабинин А. И. (Биненбойм) — 23, 218–  
 224, 240–249, 361, 411  
 Савостьянов В. — 36, 37  
 Савченко С. А. — 138, 171, 282  
 Садковой Н. П. — 293–294  
 Сажин В. — 413  
 Сайко Н. П. — 101, 113, 241–249  
 Салтыков-Щедрин М. Е. — 362, 409, 442,  
 488, 491, 506, 572  
 Салынский А. Д. — 432  
 Самойленко В. М. — 310, 311, 312, 552,  
 553, 558, 560  
 Самойлов Д. С. — 35, 43, 49, 65, 137, 138,  
 143, 144, 354, 355, 527  
 Самойлов Е. В. — 91  
 Самотейкин Е. М. — 137, 194, 301  
 Сапетов Н. К. — 127, 128, 304  
 Сартр Ж. П. — 191, 192  
 Сахаров А. Д. — 177, 181, 399  
 Сахновский-Панкеев В. А. — 33,  
 Светлакова М. А. — 306, 321, 328, 335, 465,  
 470–472, 509–510  
 Светлов М. А. — 42

- Свифт Дж. — 409  
 Селезнев В. П. — **339**, 341, 461, 511–512, 589, 608, 616–619, 620, 622  
 Сельвинский И. Л. — 40  
 Селютина Л. С. — 112  
 Семенов В. С. — 92  
 Семенов Н. Н. — 182, 391  
 Семенов Ю. С. (Ляндрес) — 129, 145  
 Сенье Л. — 146  
 Серебренников К. С. — 110  
 Серенко А. — 230–240, 249–250  
 Сидельников Н. Н. — 169, 256, 288  
 Сидорина С. Л. — 159  
 Сика В. де — 195  
 Силюнас В. Ю. — 90, 108–109, 110, 111, 113, 114, 116, 119, **495–497**  
 Симонов Е. Р. — 91  
 Симонов К. М. — 14, 359, 556  
 Скофилд П. — 91, 108  
 Славина З. А. — 27, 33, **34**, 43, 46, 48, 49, 72, 137, 138, 173, 275, 329, 337, 350, 392, 394, 400, 459, 460, 461, 464, 473–476, 478, 479, 482, 485, 486, 503–504, 522, 606  
 Слуцкий Б. А. — 527  
 Смелков Ю. С. — 302  
 Смелянский А. М. — 135, 386, 488  
 Смехов В. Б. — 16, 73, 75, 105, 137, 138, **163**, 165, 167, 216, 254, 274, 275–276, 278, 288, 301–302, 306, 351, 354, 361–363, 368, 400, 411, 505, 517, 518–519, 520, 521, 526, 527, 528, 585, 594  
 Смирнов А. — 21, 262, 281  
 Смирнов Ю. Н. — 23  
 Смирнова А. А. — **308**, 309, 310, 314, 331, 504–507, 509, 510  
 Смоктуновский И. М. — **566**  
 Смургина-Терлицки И. М. — **214**  
 Соболев В. Н. — 21, 23, 41, 73, 305  
 Сократ — 176, 188, 192  
 Солженицын А. И. — 154, 283, 555  
 Соловьев С. М. — 204  
 Солодовников А. В. — 79, 403  
 Солоухин В. А. — 441, **444–446**  
 Софокл — 79, 156  
 Софронов А. В. — 129, 389  
 Спесивцев В. С. — **221**  
 Ставинский Е. — 163  
 Сталин И. В. — 167, 177, 183, 203, 206, 209, 210, 220, 232, 240, 241, 246, 247, 260, 265, 266, 411, 498, 616  
 Станиславский К. С. — 89, 138, 301, 320, 359, 569–570, 584, 604, 614  
 Станцо В. В. — **15**, 515  
 Стародубец А. — 109, 110  
 Стенберг Э. Г. — 35, 65, 163, 288, 299, 302, 354  
 Степаков В. И. — 525  
 Стоппард Т. — 594  
 Стрелер Дж. — 569  
 Строева М. Н. — 65, 66, 67–74, 75–76, 77–78, 404  
 Сухарно — 291  
 Суслов М. А. — **277**, 537  
 Суханов Н. Н. — 181  
 Сухаревич В. М. — **446–447**  
 Сухово-Кобылин А. В. — 573  
 Сычѳв А. С. — 608, **613**  
 Талейран Ш. — 248  
 Тамм И. Е. — 182  
 Тарасенко В. М. — **171**  
 Тарасов А. И. — 49  
 Тарасов П. А. — 286  
 Тарасова А. К. — **260**, 514  
 Тарахан В. С. — 410  
 Таривердиев М. Л. — 256  
 Тарковский А. А. — 195  
 Таршис Н. А. — 163  
 Твардовский А. Т. — 42, 235, 301, 340, 364, 430, 524  
 Теллер Э. — **179**, 180  
 Тендряков В. Ф. — 137  
 Тенчерт И. — 64

- Тито И. Б. — 291  
Товстоногов Г. А. — 274, 340, 362  
Толмачёва Л. М. — 523  
Толстой Л. Н. — 91, 204, 444  
Толстых В. И. — 6, 147, 153, 175, 181, 184, 185, 186, 190, 350, 354, 355  
Толченова Н. П. — 403, 404  
Томский Н. В. — 498, 506, 508, 510, 514  
Топорков В. О. — 449  
Трибунская А. Н. (Смирдан) — 197  
Трифонов Ю. В. — 136, 137, 157, 163, 204, 305–307, 499–501, 503, 569  
Трофимов А. А. — 230–240, 249–250, 274, 505, 506, 519, 521  
Троцкий Л. Д. — 177, 181, 183  
Трубин В. Д. — 114, 121  
Тургенев И. С. — 500, 502  
Туровская М. И. — 9, 137, 475, 545, 546  
Тухачевский М. Н. — 619  
Тютчев Ф. И. — 49, 578
- Уланова Г. С. — 279  
Ульянов М. А. — 137, 598  
Ульянова И. И. — 34, 314, 315  
Ушаков А. М. — 344
- Файман Г. С. — 152, 194  
Файнберг В. И. — 594  
Файнштейн А. Г. — 260, 280–282  
Фарада С. Л. — 309  
Федоров Г. — 91  
Феллини Ф. — 195  
Фельдман Б. И. — 407  
Фельцман О. Б. — 624  
Филатов Л. А. — 91, 92, 138, 163, 164, 216, 224–228, 235–240, 249–253, 310, 311, 312, 358, 411, 517, 518, 520, 521, 522, 553, 557–558, 560, 570, 571, 586, 587  
Филип Ж. — 576  
Флёров Г. Н. — 14, 15  
Фоменко П. Н. — 35, 209  
Франк И. М. — 182
- Франс А. — 265  
Фролов В. В. — 150, 354  
Фролова И. — 112  
Фрунзе М. В.  
Фурцева Е. А. — 161, 297, 307, 363, 376–377, 427–430, 455
- Хайт Ю. А. — 286  
Хайченко Г. А. — 72, 74  
Хамаза И. Л. — 481  
Хамдамов Р. — 156  
Ханютин Ю. М. — 157  
Харитоненко В. — 154  
Хармс Д. (Ювачёв Д. И.) — 154  
Хейфец Л. Е. — 145  
Хмельницкий Б. А. — 13, 26, 35, 47, 65, 106, 163, 165, 216, 218–224, 299, 311, 354, 392, 397, 505  
Хо Ши Мин — 291, 458  
Холмогоров С. И. — 164, 235–240, 242  
Холодов Е. Г. — 338  
Хохлов К. П. — 202  
Хромков Ю. П. — 171  
Хрущев Н. С. — 10, 189, 205, 235, 250, 277, 291, 374, 437
- Царев В. А. — 381, 437  
Цветаева М. И. — 26, 34  
Цеткин К. — 186
- Чапек К. — 408, 409  
Чаплин Ч. — 133, 233, 599  
Че Гевара Э. — 177, 179, 180, 187, 191  
Чебриков В. М. — 627  
Черненко К. У. — 453–454  
Черенков П. А. — 182  
Черниченко Ю. Д. — 16, 137, 374–376, 380, 381, 434, 437, 440, 442  
Чернова А. А. — 39  
Чернышевский Н. Г. — 176, 195, 502, 503  
Черняев А. — 137  
Черчилль У. — 220



- Чехов А. П. — 129, 148, 439, 498, 569  
 Чжоу Эньлай — 291  
 Чирков Б. П. — 209  
 Чихачев П. — 407  
 Чуб Н. Е. — 336, 486  
 Чувилло И. В. — 63  
 Чуковский К. И. — 161—162  
 Чупринина Ю. С.  
 Чухонцев О. Г. — 520  
 Чухрай Г. Н. — 330, 350, 391
- Шадрин В. И. — 608, 618, 620, 623, 624, 625  
 Шаламов В. Т. — 183  
 Шан Ян — 189  
 Шаповалов В. В. — 41, 118, 119, 120, 164, 222—224, 230—235, 241—249, 274, 366, 411, 509  
 Шапошникова А. П. — 161, 304  
 Шаталова З. — 163  
 Шатров И. А. — 127, 149  
 Шатров М. Ф. — 144, 175, 567  
 Шауро В. Ф. — 455, 537, 627  
 Шах-Азизова Т. К. — 10, 32, 33  
 Шацкая Н. С. — 113  
 Шацков В. — 13, 32, 33  
 Швейцер М. А. — 581, 585  
 Швыдкой М. Е. — 258, 261, 269  
 Шевцов И. К. — 560  
 Шевырев С. П. — 493  
 Шекспир В. — 79, 84, 91, 94, 108, 131, 133, 140, 142, 144, 146, 147, 149, 153, 154, 157, 161, 204, 211, 261, 262, 264, 318, 320—324, 397, 504, 570, 585, 602, 608, 618—619  
 Шелест П. Е. — 362  
 Шемякин М. М. — 527  
 Шепитько Л. Е. — 519  
 Шерговая Г. — 35  
 Шиллер Ф. — 570  
 Шиляева Л. — 114, 115, 120, 121  
 Шифрина А. Н. — 95  
 Шишлин Н. В. — 301  
 Шкатова Н. — 212  
 Шкваркин В. В. — 147  
 Шкловский В. Б. — 150, 302, 350, 351  
 Шкодин М. С. — 250, 295, 305, 311, 346, 350, 351, 481, 548, 549—552, 553, 555, 564, 591, 592  
 Шмидт С. О. — 425  
 Шнитке А. Г. — 137, 143, 204, 209, 215, 227, 228, 253, 256, 257, 303, 410, 495, 505, 513, 520, 530, 567, 581—582, 599, 624  
 Шолохов М. А. — 467—468  
 Шопен Ф. — 599  
 Шопенгауэр А. — 204  
 Шостакович Д. Д. — 35, 65, 72, 165, 256, 405, 512, 579  
 Штейн П. — 175  
 Штейнрайх Л. А. — 16, 100, 105  
 Штернберг В. В. — 229—230, 249—250  
 Штраус И. — 302  
 Штраух М. М. — 63  
 Шубкин В. Н. — 576  
 Шукшин В. М. — 519, 525  
 Шульга С. И. — 412  
 Шуляковский В. А. — 586  
 Шумский Е. Е. — 172
- Щеблыкин В. И. — 92  
 Щедрин Р. К. — 280, 579, 582  
 Щепкин М. С. — 147  
 Щепкина-Куперник Т. Л. — 126, 127  
 Щербаков А. — 83, 97, 561  
 Щербаков Д. А. — 164, 388, 411  
 Щербаков К. А. — 90  
 Щукин Б. В. — 203, 275, 391  
 Щуцкий Ю. Л. — 394
- Эйбоженко А. С. — 21, 33, 62  
 Эйзенштейн С. М. — 584  
 Эйдельман Н. Я. — 5, 6, 137

- Эйнштейн А. — 185  
Энгельгардт И. — 409  
Энгельс Ф. — 141, 318, 320  
Эрдман Н. Р. — 137, 138, 147, 150, 151, 157,  
159—162, 165, 175, 204, 210, 253, 268,  
275, 350, 358, 365, 518  
Эренбург И. Г. — 35, 405  
Эфрос А. В. — 15, 19, 28, 33, 144, 208, 209,  
274, 279, 314, 340, 497, 521, 533, 553
- Юзовский Ю. — 19  
Юрский С. Ю. — 32  
Юрьев В. Н. — 294, 295, 343, 466, 481  
Юткевич С. И. — 97—98, 100—101, 424
- Якир П. И. — 137  
Яковлев Г. С. — 581  
Яковлев Е. В. — 137, 175, 188  
Яковлева В. Н. — 285  
Якулов Г. Б. — 205  
Якушев А. С. — 190  
Янклович В. П. — 517, 522, 537  
Янсонс Э. В. — 342, 349  
Яншин М. М. — 441, 448  
Ярославский Е. М. — 186  
Ярузельский В. — 230, 249  
Ярустовский Б. М. — 286  
Яхонтов В. Н. — 39, 40, 47, 274—275, 607  
Яшин А. Я. — 350, 426

Фото А. Стернина: обложка, форзацы, стр. 17, 41, 47, 53, 56, 57, 58, 92, 93, 100, 101, 105, 112, 132, 135, 136, 155, 156, 176, 197, 206, 213, 218, 220, 239, 242, 251, 252, 276, 303, 315, 326, 328, 329, 332, 333, 336, 337, 357, 358, 366, 367, 369, 370, 375, 384, 387, 389, 396 © А. Стернин

## Содержание

От авторов .....	5
<b>Глава первая. Ретроспектива</b> .....	<b>9</b>
Начало театра .....	9
Родом из «оттепели» .....	9
Слово поддержки .....	13
«Усилить интонацию гражданственности» Новому театру – новое название .....	15 16
Ретроспектива .....	19
«Добрый человек из Сезуана» .....	19
Поэтический театр .....	35
«Павшие и живые» .....	35
«Десять дней, которые потрясли мир» .....	49
«Жизнь Галилея» .....	65
«Гамлет» .....	83
Гамлет: Актер. Поэт. Высоцкий .....	83
Гамлет – парень с соседней улицы .....	91
Условное и безусловное: занавес .....	93
Условное и безусловное: земля-прах .....	96
Хорошо знакомое – в вечной пьесе .....	99
Гамлет, который многое знает .....	102
Мир «мнимых королей» .....	104
«В шкуре» Гамлета .....	107
«А зори здесь тихие...» .....	108
<b>Глава вторая. Репертуар</b> .....	<b>129</b>
Театральная афиша 1964 года .....	129
Таганка и театр Брехта .....	130
«Клуб порядочных людей» .....	134

Репертуарный список .....	139
Нам не разрешили работать над пьесами...	149
«Полторы тысячи страниц уложить в шестьдесят...»	150
«Заострить» мысль автора...	152
Шаг в сторону .....	154
Классика на сцене Таганки .....	157
Интермедии Николая Эрдмана .....	159
«На живую нитку» .....	162
Коллективное авторство .....	163
Почти импровизационным способом (из истории философского спектакля на лободневную тему) .....	166
«Усилить идейно-воспитательную работу...» .....	167
Отвечает ли Ленин на все вопросы? .....	173
Тяга к дискуссии .....	192
Еще один шаг в сторону .....	196
<b>Глава третья. Репетиция спектакля .....</b>	<b>199</b>
Жизнь в репетициях .....	199
«Борис Годунов» .....	201
Начало работы .....	202
Читка «Бориса Годунова» Ю. П. Любимовым .....	203
Необычная репетиция .....	212
Распределение ролей .....	216
«Разминать текст»... .....	217
Картина 1. «Кремлевские палаты» .....	218
Картина 4. «Кремлевские палаты» .....	222
Картина 5. «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» .....	224
Картина 6. «Палаты патриарха» .....	229
Картина 7. «Царские палаты» .....	230
Картина 8. «Корчма на Литовской границе» .....	235
Картина 9. «Москва. Дом Шуйского» .....	240
Картина 10. «Царские палаты» .....	241
Картина 11. «Краков. Дом Вишневецкого» .....	249
Картина 13. «Ночь. Сад. Фонтан» .....	250
Целостный образ спектакля .....	253
«Песенная среда» .....	255
Народные сцены .....	257
Интерпретация пьесы .....	264
Художественное воплощение замысла .....	266
Финал спектакля .....	271
Система работы .....	273
<b>Глава четвертая. Театр и цензура .....</b>	<b>283</b>
Цензурная «практика» .....	283
Начало «большого пути»: репертуарная заявка .....	287
Ответ на бланке .....	289
Если идея спектакля «спускалась сверху» .....	295

«Педагогика» власти .....	297
Игра в одни ворота .....	301
Всегда лучше перестраховаться .....	304
«Коллективное» мнение .....	308
А судьи кто? .....	312
Публика «специфическая» .....	316
Иллюзия демократичности .....	317
Все предсказуемо .....	326
Что не устраивало чиновников .....	327
Сценическая метафора .....	327
Осовременивание .....	330
Обращения в зрительный зал .....	334
«Неконтролируемые подтексты» .....	339
Угол отражения реальности .....	342
Советские мифы .....	344
«Не будем пуританами...» .....	346
Потери должны быть минимальны .....	348
Как шли через цензуру .....	355
«Швейковать» можно не всегда .....	361
«Живой» .....	363
Из истории одного спектакля .....	363
Одно дело повесть, другое – спектакль .....	364
Наследник Иванушки-дурака .....	368
Спор с будущими недоброжелателями .....	372
Колхозник-правозащитник .....	374
«Сама постановка не отражает действительности, которую хотелось бы увидеть...» .....	377
<b>Глава пятая. Круги по России</b> .....	<b>383</b>
Школа свободного высказывания .....	383
Зритель – участник представления .....	385
«А “Стряпуху” на пенсию...» .....	388
«Таганцы» .....	389
«...и прочие» .....	399
«По-видимому, я являюсь чрезмерно активным зрителем...» .....	408
«Партийное беспокойство» .....	412
«С нетерпением ждем ответа...» .....	413
Поддержка зрителя .....	415
<b>Заключение</b> .....	<b>417</b>
<b>От режисера</b> .....	<b>419</b>
<b>Приложение. Из истории спектаклей</b> .....	<b>421</b>
«Пугачев» .....	423
«Живой» .....	427
«Деревянные кони» .....	458

«Ревизская сказка» .....	488
«Владимир Высоцкий» .....	515
«Борис Годунов» .....	606
<b>Указатель спектаклей Театра на Таганке</b> .....	<b>628</b>
<b>Указатель имен</b> .....	<b>630</b>

## Содержание DVD-диска

### Фрагменты из спектаклей

- «Добрый человек из Сезуана»
- «Десять дней, которые потрясли мир»
- «А зори здесь тихие...»
- «Гамлет»
- «Мастер и Маргарита»
- «Владимир Высоцкий»
- «Борис Годунов»
- «Марат и маркиз Де Сад»
- «Идите и остановите прогресс» (Обэриуты)
- «Суф(ф)ле»
- Из разных спектаклей

### Репетиции

- Репетиция сп. «Братья Карамазовы»
- Репетиция сп. «Горе от ума – Горе уму»

### Документальные кадры

- «Театральный квартал на Таганке» (реж. К. Я. Гайдукевич)
- Перед театром
- Похороны В. Высоцкого

Использованы видеофрагменты из домашнего архива Ю. П. Любимова и из архива Театра на Таганке, а также материалы летописи Комитета по архитектуре и градостроительству г. Москвы (рук. К. Я. Гайдукевич). Фрагменты из сп. «Владимир Высоцкий» и «Суф(ф)ле» – съемка А. В. Бутковского. Репетиция сп. «Горе от ума – Горе уму» – съемка С. Л. Сидориной.

Евгения Абелюк, Елена Леенсон  
при участии Юрия Любимова  
**ТАГАНКА: ЛИЧНОЕ ДЕЛО ОДНОГО ТЕАТРА**

Редактор *В. Гаевский*  
Дизайнер *Д. Черногасв*  
Корректоры *Л. Доронина, Э. Корчагина*  
Компьютерная верстка *С. Пчелинцев*

Налоговая льгота —  
общероссийский классификатор продукции  
ОК-005-93, том 2;  
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:  
129626, Москва,  
абонентский ящик 55  
тел. (095) 976-47-88  
факс (095) 977-08-28  
e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)  
<http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 70×100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная № 1  
Печ. л. 40,5. Тираж 5000. Заказ № 1990  
Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»  
105005, Москва, ул. Фр. Энгельса, 46

## **Издания**

### **«Нового литературного обозрения»**

(журналы и книги)

можно приобрести в следующих магазинах:

#### **в Москве:**

«Политкнига» — ул. Малая Дмитровка, 3/10. Тел.: (495)200-36-94

«Ad Marginem» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел.: (495)951-93-60

«Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6. Тел.: (495)924-46-80

«Гилея» — Нахимовский просп., 51/21. Тел.: (495)332-47-28

«Гнозис» — Zubovskiy проезд, 2, стр. 1. Тел.: (495)247-17-57

«Книжная лавка писателей» — ул. Кузнецкий мост, 18. Тел.: (495)924-46-45

«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 8. Тел.: (495)238-50-01

«Москва ТД» — ул. Тверская, 8. Тел.: (495)797-87-17

Московский Дом книги — Новый Арбат, 8 (а также во всех остальных магазинах сети). Тел.: (495)203-82-42

«Старый свет» (книжная лавка при Литинституте) — Тверской бульвар, 25  
Тел.: (495)202-86-08

«Фаланстер» — Малый Гнездниковский пер., 12/27. Тел.: (495)504-47-95

«У Кентавра» — Миусская пл., 6. Тел.: (495)250-65-46

«Букбери» — Никитский б-р, 17. Тел.: (495)291-83-03

«Русское зарубежье» — ул. Нижняя Радищевская, 8 (м. Таганская-кольцевая)

Тел.: (495)915-11-45

Primus Versus — ул. Покровка, 27, стр. 1. Тел.: (495)951-93-60

Магазины сети «Книжный клуб 36'6». Тел.: (495)223-58-20

«Топ-книга». Тел.: (495)166-06-02

#### **в Санкт-Петербурге:**

«Летний сад» — Большой просп., ПС, 82. Тел.: (812)232-21-04

«Подписные издания» — Литейный просп., 57. Тел.: (812)273-50-53

«Дом книги» — Невский просп., 62. Тел.: (812)570-65-46, 314-58-88

«Лавка писателей» — Невский просп., 66. Тел.: (812)314-47-59

Гуманитарная книга, 1-я линия ВО, 42. Тел.: (812)323-54-95

Академический проект, ул. Рубинштейна, 26. Тел.: (812)764-81-64

#### **в Екатеринбурге:**

Дом книги — ул. А. Валека, 12. Тел.: (343)358-12-00

#### **в Нижнем Новгороде:**

«Дирижабль» — Б. Покровская, 46. Тел.: (8312)31-64-71

#### **в Ярославле:**

ул. Свердлова, 9. В здании ЦСИ «АРС-ФОРУМ». Тел.: (0852)22-25-42

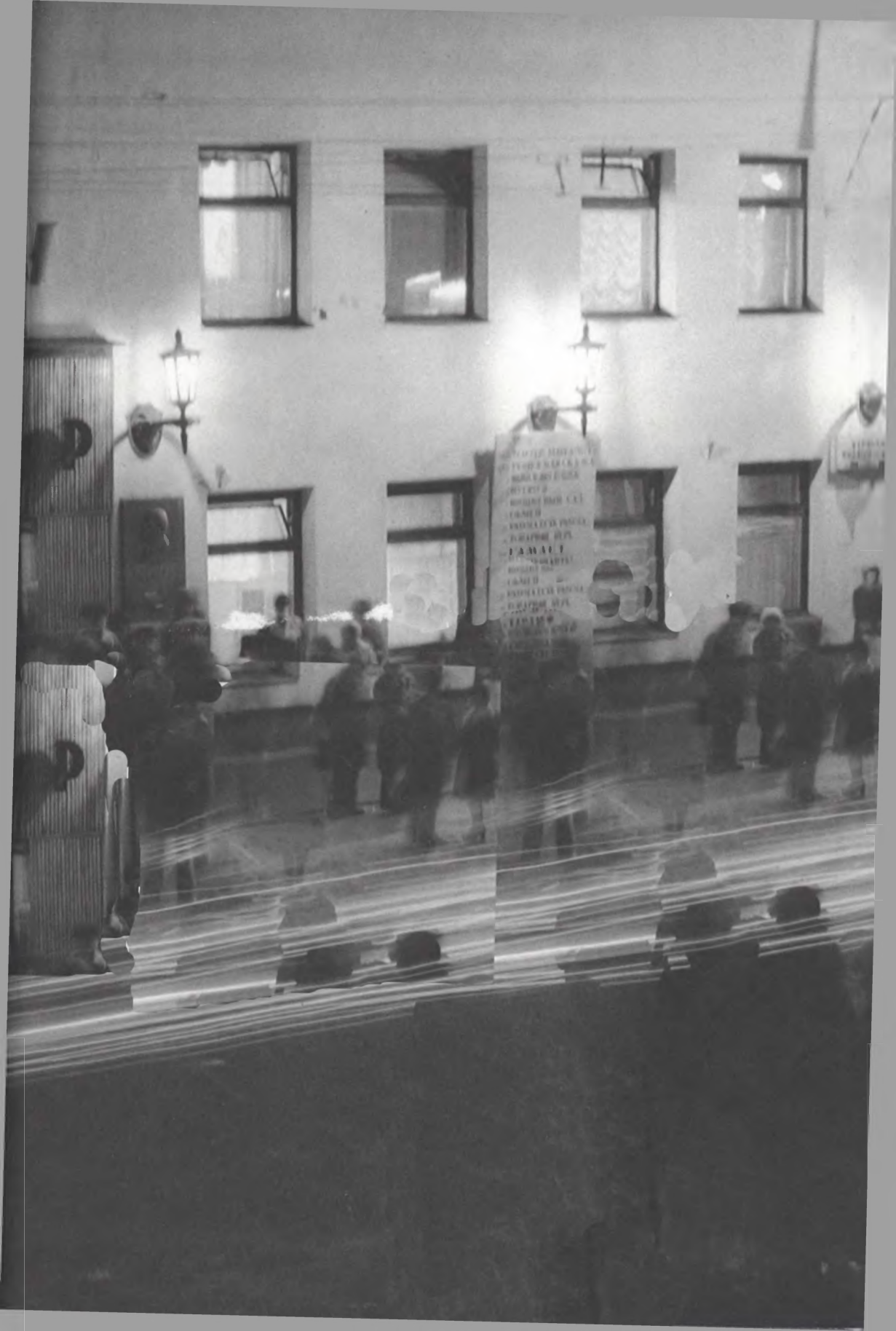
#### **в Интернете:**

[www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)

[www.bolero.ru](http://www.bolero.ru)









Что такое театр в советском государстве? Это театр, вынужденный жить по общим для этого государства правилам. Театр, зажатый в тиски цензурной машины, все болты и рычаги которой устроены так, чтобы как можно больше мешать его работе. Почему запрещали спектакли? Не потому, что находили в них что-то крамольное... просто боялись. Боялись искусства — оригинального, неожиданного, выходящего за рамки, такого, как в Театре на Таганке. Читая цензурные документы, диву даешься, как театр умудрялся жить и выпускать новые спектакли. Помогала только одна вещь. Но именно она стоила очень многого. Это была поддержка зрителей. О яркой судьбе Таганки рассказывают протоколы обсуждений спектаклей чиновниками и уникальным Художественным советом театра (одно только перечисление фамилий его членов поражает), письма «наверх», статьи театроведов, записки зрителей и другие документы, значительная часть которых публикуется впервые.

## Таганка: личное дело одного театра



ISBN 5-86793-509-4



9 785867 935092 >

Новое  
Литературное  
Обозрение



DVD