

Наталья КАЗЬМИНА – Алексей НИКОЛЬСКИЙ

## ДИАЛОГ О ЦЕНЗУРЕ

— **Как и когда вы «заболели» этой темой?**

— В уже сознательном возрасте, сам, столкнувшись с цензурой, как режиссер. Проблема меня заинтересовала, потому что я не понимал смысла в театральной цензуре, постоянно ощущал неоднозначность ее воздействия. Это же палка о двух концах, двойной стандарт. С одной стороны – церковь проклинала «веселых людей», скоморохов, с другой – не протестовала против театрализации литургий, одобряла «Пещное действо», поощряла школьный театр, в котором, кстати, актеры были достаточно образованными людьми. С одной стороны, цензура уничтожала лермонтовский «Маскарад» за «прославление пороков», с другой – пьеса сохранилась только благодаря цензурному варианту. После ее запрета Лермонтов, как известно, уничтожил рукопись.

— **Я хочу предложить вам сосредоточиться на театральной цензуре последних 30–40 лет, на том, как менялись ее функции в советское и постсоветское время. Но говорить о том, что стало, невозможно без того, что было. Поэтому начнем от «печки», с «этапов большого пути» русской цензуры?**

— Что такое «цензура»? От латинского – «*sensura*», от «*senseo*» – оцениваю. Система государственного надзора (предварительного или последующего) за печатью и средствами массовой информации.

Надзор со стороны власти за содержанием драм. произведений и всех видов театральных зрелищ. Некое государственное учреждение, которое просматривает литературные произведения, предназначенные к печати, а также постановки пьес и решает их судьбу.

— **«Казнить нельзя помиловать»?**

— Именно. Отсюда в нашем словаре слова «цензурный» – допущенный цензурой, благопристойный, и «нецензурный» – неприличный. В России издавна существовала духовная цензура и военная. Кстати, и эзопов язык, и театральная цензура, которые многие считают порождением советского строя, появились еще при Алексее Михайловиче, т. е. 300 лет назад. «Комедия об Эсфири», или так называемое «Артаксерксово действо», шедшая 17 октября 1672 года в Москве считается первым спектаклем русского театра. Библейское предание о еврейке Эсфири, ставшей женой персидского царя и своим вмешательством освободившей двор от влияния злого временщика Амана, создавало почву для намеков на положение молодой царицы Наталии Кирилловны, уже тогда начавшей борьбу с влиятельными деятелями двора, сторонниками родни первой жены царя, Милославской. Это придавало спектаклю остроту злободневного зрелища, позволявшего под библейскими именами узнавать



А. Никольский

видных представителей двора. Это заметил русский историк, археолог, коллекционер, организатор музейного дела И.Е. Забелин в XIX в. Намеками на политику Алексея Михайловича наполнена и пьеса «Юдифь». Так что без эзопова языка мы просто не существовали. А в книге «Красный мираж» Альфред Мирек (издательство «Можайск–Терра», 2006) пишет, что при Алексее Михайловиче по требованию посольства была создана служба безопасности. Если так, то можно считать это время началом существования в России и цензуры, и эзопова языка. В Западной Европе цензура возникла в XV веке.

**— Когда в России возникла цензура, и театральная в частности, как институт государственной власти?**

— В конце XVIII века. При Павле I в 1795 году была учреждена общая цензура, как одно из отделений Сената. С 1799 по 1803 годы при Петербургском театре уже существовала должность «цензора российской труппы». В его обязанности входило вымарывать из текста запрещенные темы: любые противоречия с законом божьим, любые упоминания крепостного права, «прославление пороков» (это когда пороки не были заслуженно наказаны в финале), все, что касалось императорской фамилии. С 1803 года в конторе театральной дирекции официально появилось два отделения, репертуарное и хозяйственное. Заведующий репертуарным отделением и стал, по существу, театральным цензором, на которого был возложен «выбор пьес и цензурирование их для представления с замечаниями своими на рассмот-

рение и утверждение директора». А в 1804 году появились первые цензурные уставы, где отдельной строкой записаны правила театральной цензуры. К примеру: «Рукописные пьесы, представляемые на всех, не исключая придворных, театрах, как в столице, так и в других городах, до представления оными рассматриваются цензурными комитетами, а где нет комитетов – директорами народных училищ под надзором местного начальства»; или: «высочайшее повеление» предоставить дирекции казенных театров монопольное право на печатание афиш<sup>1</sup>.

**— Т.е. цензура становится рычагом государственной власти и при этом «хозяин – барин»? С одной стороны – это машина, с другой – одушевленная. Цензура работает избирательно, и результаты ее работы причудливы.**

— Поэтому я и говорю об ее двояком влиянии на развитие русского театра. Парадокс, но, как свидетельствует история театра, его развитие порой определялось именно цензурой, а не лидерами, формирующими разные художественные направления. На самом деле, цензура – это большая глупость: запрет же только подогревает интерес. Цензура всегда отражала примитивность власти, которая боится даже своей тени и презирает свой народ, считая его глупым, не способным свободно мыслить.

В 1826 году Николай I утвердил Устав о цензуре, подготовленный министром просвещения А.С. Шишковым. Одновременно отличился и Фаддей Булгарин, сочинивший записку «О цензуре

<sup>1</sup> Цит. по: Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра // М.; Л. Искусство, 1948. С. 216.

## Памяти Наташи Казьминой



в России и книгопечатании вообще». Он договорился до того, что предложил сосредоточить цензурирование пьес в ведении «высшей полиции»: «Это потому, что театральные пьесы и журналы, имея обширный круг зрителей и читателей, скорее и сильнее действуют на умы и общее мнение. И как высшей полиции должно знать общее мнение и направлять умы по произволу правительства, то оно же и должно иметь в руках своих служащих к сему орудия»<sup>2</sup>.

В том же 1826 году было создано Третье отделение, которое возглавил небезызвестный граф Бенкендорф, который сразу дает распоряжение: «Впредь можно писать о театре, показывая мне»<sup>3</sup>.

**— Это одна из главных фамилий, которую вспоминаешь, говоря об обезличенном понятии «цензура». А кто еще были люди, занимавшие впоследствии цензорские места?**

— К одиозному Бенкендорфу следует добавить и Дубельта, управляющего Третьим отделением с 1839 по 1856 год. Вот одно из его примечательных высказываний: «Драматическое искусство, как и всякая отрасль литературы, должно иметь цель благотворную: наставляя людей, вместе забавлять их, а это достигнем несравненно скорее картинками высокого, нежели описанием и низости, и разврата»<sup>4</sup>.

**— Вроде бы даже благородно звучит, но ведь трактовать «низость» и «разврат» тоже можно по-разному?**

— Оценивая «чугунный» устав А.С. Шишкова, цензор С.Н. Глинка как-то написал, что, руководствуясь им, «и "Отче наш" можно истолковать якобинским наречием»<sup>5</sup>.



Н. Казьмина

<sup>2</sup> Цит по: Данилов С.С. Русский драматический театр 19 века. 1957. Т. 1. С. 134.

<sup>3</sup> Там же. С. 138.

Среди цензоров в разные годы было и много приличных людей: Ф.И. Тютчев, И.А. Гончаров...

А.М. Гедеонов, например, занимавший пост директора Императорских театров в течение 25 лет, вошел в историю отечественной культуры, как очередной гонитель и мрачный продолжатель дела Бенкендорфа, но есть документ, позволяющий взглянуть на эту личность шире: «Я неоднократно имел честь докладывать вашей светлости (министру двора кн. П.М. Волконскому – **А.Н.**), что в журналах статьи о театре весьма редко добросовестны, а по большей части полны пристрастиями и несправедливостями, и даже злобы.

Незнание искусства явно высказывается, словом, журналисты пишут о театре не для пользы искусства, но для собственной выгоды, чтобы пополнить столбцы своего журнала и, возбуждая любопытство, увеличить число

<sup>4</sup> Холодов Е.Г. История русского драматического театра // М.: Искусство, 1979. Т. 4. С. 38.

<sup>5</sup> Цит по: Дризен Н. Цензура двух эпох. 1905. Т. 2. С. 122.  
Дризен Николай Васильевич, барон (наст. фам. Остен-Дризен) (1868–1935) – театральный деятель, историк театра. С 1908 драматический цензор при М-ве внутренних дел

своих подписчиков, придерживаясь правила, что одна строчка злобной клеветы более заманивает, нежели целые страницы похвал. По постановлениям статьи о театре не могут быть печатаемы без особого разрешения вашего, но, сколько мне известно, все-таки многие печатаются, не доходя до вашего сведения...»<sup>6</sup>.

— **Парадокс: цензура выступает в защиту творца. Интересно, а сохранились ли имена советских цензоров? Ю.С. Рыбаков, например, называл мне фамилию Криушенко. Наверное, цензура переставала быть безличной в самых страшных и самых либеральных своих проявлениях.**

— Хочу сказать, что к театральной цензуре и в советское время иногда имели отношение люди весьма достойные и образованные. Любимов знал в лицо только одного цензора, к которому его однажды вызвали, к сожалению, фамилии он не помнил. Юрий Петрович мне рассказывал, что тот сидел в странном помещении, как колдун, и они торговались, как на рынке. М.О. Чудакова говорила в телевизионной передаче о цензорах: это такой-то, с ним можно было иметь дело. Думаю, что с каждым годом в цензоры попадали люди все более мелкие и недаровитые. Часто это были не состоявшиеся творческие работники из нашей же сферы.

— **Видимо, начальники считали, что они будут более рьяными? Духовная и военная цензура – это еще как-то понятно: область их интересов хотя бы можно очертить. Театральная цензура отличалась от них? Ведь, если речь идет об искусстве, вещи нематериальной и незаконной, то и аргументы, и**

**демагогия цензуры могли быть беспредельными.**

— В том-то и дело. Театральная цензура, театральный «лит» всегда был страшнее литературных. Одни примеры из XIX века чего стоят. «Борис Годунов» был после долгих перипетий так разрешен, но Пушкин так и не увидел пьесу на сцене. То же со «Скупым рыцарем». Пушкин подарил его для бенефиса Василию Каратыгину, но даже великому трагику, «первому сюжету» Императорского театра, не удалось с цензурой договориться. Грибоедов увидел «Горе от ума» только в любительском исполнении (и то это больше легенда, чем факт), Лермонтов неоднократно переписывал «Маскарад», но так и не увидел его на сцене.

Была запрещена и лермонтовская драма «Станный человек», а когда ее разрешили уже после его смерти, в ней цензура все равно что-то помарала. Почему не трогали Гоголя и Чехова? Непонятно. Хотя с Гоголем ясно – появление «Ревизора» на сцене обязано исключительно заступничеству императора Николая. При этом пьесу Гоголя «Тяжба» разрешили только для бенефиса Щепкина. Гоголя император благоволил разрешить, а о пьесе «Свои люди-сочтемся!» Островского написал: «Напрасно печатано, играть же запретить»<sup>7</sup>. Думаю, что повлияла записка цензора: «Все действующие лица отъявленные мерзавцы. Разговоры грязны; вся пьеса – обида для русского купечества».

— **Чем объясняется такое «любовное» отношение власти к театру?**

— Тем, что власть хорошо понимала его влияние, реальное и потенциальное, на публику. «Книгу

<sup>6</sup> Там же. С. 137.

Геденков А.М. (1791–1867) с 1833 по 1858 г.г. – директор Императорских театров

<sup>7</sup> Цит. по: Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. С. 318.

## Памяти Наташи Казьминой



читает всякий про себя, здесь не страшны даже прямые нарушения цензурного устава, но на зрелищах народ собирается, “так сказать кличку” все, следовательно, схватывается на лету, ни один намек не может быть пропущен”<sup>8</sup>.

Документ, касающийся цензурного дела, приведен в записках барона Н.В. Дризена. Исследование его – одно из самых полных на эту тему.

**— Киноведа в последние десятилетия все-таки обобщили материал о фильмах, запрещенных в советское время цензурой, т.е. положенных на «полку». Книги Валерия Фомина и сборники под его редакцией, «Кино и власть», «Летопись советского кино» и, особенно, «Полка. Документы. Свидетельства. Комментарии», – это убийственный памятник цензуре. Подобных книг по истории русского театра, кажется, нет. А это был бы тоже впечатляющий документ. Хотя боюсь, эта книга никогда не будет написана. Фильмы все-таки можно снять с «полки» и посмотреть, как ни цинично это звучит по отношению к пострадавшим творцам, а «закрытые» или искалеченные спектакли погибли.**

**В 1990-х годах в журнале «Театр» была рубрика «Драматургия факта», где публиковались материалы о советской цензуре, была и другая рубрика – жаль, недолго, – «Памяти погибших спектаклей». Этим занимался редактор отдела публицистики С. Пархоменко.**

— Боюсь, целиком мы, действительно, никогда не составим этот мартиролог. Еще и потому, что так хитро сделаны наши архивы (в том случае, если они не начинают

закрываться), что набрести на эти факты можно только случайно, придя за чем-то другим. В архивах становится все меньше профессионалов и опять двойственность этой ситуации: для пришедшего туда неспециалиста это плохо, а для специалиста – хорошо. Здесь есть свои маленькие секреты. Они никогда не поймут, что ты на самом деле ищешь, а раньше иногда делали вид, что не понимают. Проблем театральной цензуры касались в своих работах А.М. Скабичевский, С.С. Мокульский, М.К. Лемке и др. Но специальных теоретических работ на эту тему мало. Когда я рассказывал Ю.С. Рыбакову про данные, которые накопил о цензуре XIX века, и посетовал, что эта тема почти не исследовалась, он хмыкнул: «Алексей! Что значит “не исследовалась”!? Слово это боялись произнести!».

**— Я думаю, в мемуарах, и особенно тех, что касаются советского времени, отдельных историй на эту тему можно найти немало. Это я к тому, что закрывалось и хорошее (тут список как раз известен, истории у всех на слуху), и плохое. Известная история, как Товстоногов в Театре Ленинского комсомола сам закрыл свою неудачу – спектакль «Отроч великих надежд», не дав «приемщикам» рта раскрыть.**

— Ни в одном из видов искусств цензура не была столь жестокой, как в театре. Контроль за театром всегда был более ревностным: «Театр есть школа народная; она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель этой школы и за нравы народа мой ответ Богу». Это, между прочим, Екатерина Великая. Лучше не скажешь. Как у Дризена написано?

<sup>8</sup> Дризен Н.В. *Драматическая цензура двух эпох* // С.-Пб.; Книгоиздательство Прометей. Типография министерства внутренних дел, 1915.



*Pro настоящее*

Книгу всякий читает про себя, а в театре все вместе могут... восстание поднять.

**— А ощущение, что речь идет о советских 1960–1970-х годах, когда театр был «больше, чем театр». Парадокс: с одной стороны, театральная цензура уменьшала поток дрянных спектаклей на русской, а потом советской сцене, с другой – боясь собственной тени, как вы сказали, доводила свои претензии до абсурда и калечила спектакли хорошие. И еще парадокс: у театра, который страдал от цензуры и за себя боролся, росло самосознание, гордость, умение использовать эзопов язык. Цензура, того не желая, поощряла художественный поиск театра? Абсурд.**

— Я смотрел по телевидению передачу «Линия жизни» с М.О. Чудаковой: точно не процитирую, но она примерно сказала следующее: когда на искусство давят, шедевров создается больше.

**— Чем принципиально советская театральная цензура отличалась от дореволюционной?**

— Она ей наследовала. Ничего нового большевики не придумали. Февральская революция отменила дореволюционный цензурный устав, но позже, созданный Главлит его восстановил, убрав, например, фразу – запрет на нарушения закона божьего. До революции цензоров за ошибки могли арестовать, например, Глинка неделю просидел на гауптвахте. Наказывали ли так серьезно цензоров в советский период, я не знаю. Думаю, что они получали выговор и дальнейшее увольнение.

**— Были годы, когда в России цензуры не существовало?**

— С 1917-го по 1922-й. Нет ее и с 1990-го, хотя (сегодня это уже очевидно) нет формально. Почему цензуру ввели только с 1922 года? Раньше, видимо, руки не доходили. Главлит еще не создали, и не совсем было понятно, «с кем вы, мастера культуры», и как вами руководить. 6 июня 1922 г. декретом Совета Народных Комиссаров был создан Главлит, отвечавший за политику государства в отношении цензуры, а 9 февраля при Главлите был создан Репертком – Комитет по контролю за репертуаром и зрелищами. В 1938 году штат Главлита – 5800 человек. Окончательно цензуру запретила Конституция Российской Федерации в декабре 1993 года.

**— Самое страшное советское время с точки зрения цензуры?**

— С 1928 по 1953 годы. Это пепелище. Это не цензура, а инквизиция. Театр стал идеологической сферой, ему было предписано обслуживать власть. На собрании в Художественном театре в 1946 году Вишневский процитировал Сталина: «Наша сила в том, что мы и Булгакова научили работать на нас».

Во время войны тоже было сложно, но театр нес тогда иную функцию, и вообще было не до театра. Но и тогда с одной стороны – фронтовые театры, агитбригады, а с другой – театр в ГУЛАГе. Общеизвестные факты: закрытие МХАТа 2-го, театров Корша, Мейерхольда, Камерного – как «идеологически чуждых». Есть и другие истории, так например, возникшая идея слияния театров. Ее автор остался неизвестен. Назывались имена Молотова, Ворошилова, Керженцева. «Советское искусство» в июне 1937 года

Памяти Наташи Казьминой

опубликовало стенограмму собрания актива работников искусств Москвы: «Дальнейшее существование таких стихийно возникших театров, как театр-студия Симонова или театр-студия Хмелева, не имеет смысла. Театры должны возникать в порядке “отпочкования” от больших коллективов. Нужно сливать в один более подготовленный хозяйственно и творчески организм». И уже в августе были слиты ТРАМ со студией Симонова, Театра им. Ермоловой со студией Хмелева. Началось это еще в 1936 году, когда соединили Новый театр (бывшую студию Малого театра) Каверина с МРХТ (Московский Рабочий Художественный Театр). Бесследно исчезли Театр ВЦСПС и Историко-революционный театр. По неизвестным причинам переставали существовать московский Мюзик-холл, театр Планетария, 3-й Московский театр для детей. Привожу примеры только московские, а если говорить о ситуации всей нашей огромной страны, даже думать об этом не хочется. Я давно интересуюсь А. М. Лобановым, работавшим, как раз в эти годы.

**— Фигура, явно недооцененная в нашем театре.**

— Так вот и с точки зрения цензуры – это уникальная судьба. Кто-то жил «до» этого страшного периода и к этому времени сумел либо сохраниться, либо сломаться. Кто-то дожил до «после» и сумел себя реализовать. У Лобанова не было ни «до», ни «после». Он жил только в это время. При этом остался в памяти людей не замаранным, не оплеванным. Многие называли его учителем: Товстоногов, Гончаров... Театр Лобанова уничтожили, его самого сняли, но без идеологических формулировок. «Почетную»

функцию его уничтожения доверили труппе. А Лобанов одним из первых в нашем послевоенном театре начал переосмыслять классику в те послевоенные годы. Если Кедров за «Зеленую улицу» получил все: и награды от власти, и неуважение интеллигенции, то Лобанов дважды ставил того же Сурова, и никто не бросил в него за это камень.

**— Как вы это объясняете?**

— Он ставил абсолютно неидеологические спектакли, как бы выключенные из времени. Уводил всю эту идеологию, «дорогу к коммунизму» на второй план, ставил про людей: его интересовали малые события, сложные и тонкие отношения, длинные мизансцены. В его спектаклях много молчали, долго затягивали шнурки. Лобанов никогда не старался зарабатывать на творчестве политические дивиденды, стричь купоны.

Кстати, понятие конъюнктуры в нашем театре – тоже тема весьма примечательная и запутанная, с цензурой и самоцензурой связанная. Уже в перестроечные времена я сталкивался, скажем, с мнением, что пьесы Гельмана – новая советская конъюнктура, тот же «Суров». Тут, мне кажется, все дело в том, кто занимается конъюнктурой – человек талантливый или нет. Считаю, что судить художника можно только по его произведениям, а не по человеческим поступкам. Тогда не будет намеренных искажений в биографии художника.

**— Это еще одна грань русской цензуры и, в том числе, театральной. С одной стороны, она блюла нравственность, с другой – часто переходила в своем пуританизме все границы, что и привело к комическому финалу в**

*Pro настоящее*

**перестройку, знаменитой фразе «в СССР секса нет».**

— И в этом, кстати, советская цензура наследовала дореволюционной, считавшей, что и театр, и литература должны существовать для исправления нравов. Помните цитату Дубельта? В результате мы получили нравственно ориентированную литературу XIX века, да, в общем, частично и XX века, которую признает весь мир. Кстати, здесь цензура сыграла свою положительную роль, иногда мне, и наверное, не только мне, хочется, чтобы рука цензора прошлась по многим сегодняшним пьесам, где ненормативная лексика зачастую существует как самоцель.

— **Забавно, что пушкинское «он мал и мерзок, но не так, как вы» снова стало актуально и обсуждаемо уже в бесцензурные и вроде бы демократичные времена. Два – для меня самых ярких – примера: В.В Фокин и А.А. Васильев. Судьбы разные, но личности обсуждаются не меньше спектаклей и постоянно влияют на восприятие и оценку спектаклей, и отношение к таланту.**

— И тут с перебором. Но в другую сторону.

— **В хрущевскую оттепель театральная цензурная обстановка улучшилась?**

— Ненадолго. Все равно существовал принцип разделения на разрешенных и неразрешенных деятелей искусства. Возникло два понятия: пьесы, рекомендованные к постановке, и пьесы для ознакомления. За то, чтобы перевести пьесу из одного разряда в другой, бились, как правило, режиссеры. Из самых больших и известных

«драчунов» были, конечно, Любимов и Ефремов.

— **Ефремов – потому что любил современные пьесы, «про жизнь». Еще в «Современнике» он дрался за «Матросскую тишину» А. Галича и за Володина,**

— ... а в Художественном театре даже за «Перламутровую Зинаиду». И как дрался! Цензура заставляла пьесу переписывать много раз.

— **После спектакля осталось стойкое ощущение, что пьеса М. Рощина плохая. Но я ее недавно перечитала. Так много точного и остроумного сказано о времени! Все персонажи значимые. Каждый олицетворяет свое. Парадокс: тогда по времени пьеса была вроде бы к месту, но спектакль не получился. А сегодня, когда ее актуальность прошла, – читать любопытно.**

— И противоположная история – «Серебряная свадьба» А.Н. Мишарина, спектакль 1985 года. Я присутствовал на всех репетициях. Ефремов тогда успешно поставил «Дядю Ваню», в театр пришел Горбачев, которому спектакль очень понравился. Ефремов тогда мог все, во всяком случае, так считали в театре. И он решился на очередную оплеуху власти, которая оказалась последней, правда многие неправильно это восприняли, объявили низкопоклонством. Ефремов выступил против бессмысленной кампании борьбы с пьянством. Борисов играл не просто чиновника из Москвы, а человека высочайшего ранга, который в бане день и ночь пьет со старыми друзьями. Здесь была демонстрация колоссальнейшего цинизма партийной верхушки, а кроме того, показана деревня с ее страшными реалиями. Но спектакль уже не



Памяти Наташи Казьминой

выстрелил, опоздал. Власть сама стала себя разоблачать в более серьезных вопросах. Спектакль оказался беззубым на следующий день после XIX партконференции Горбачева; начались перемены, страна переключилась на другие проблемы.

— *Пьеса-то обыкновенная.*

— Для Ефремова часто не имело значения качество пьесы. Он так работал. Для него «что» всегда было во сто крат важнее качества литературы. Анализом текста, логикой отношений занимался Эфрос. Поэтому, когда он ставил слабые пьесы, всегда было видно, что они слабые. Ефремову было важно социальное звучание текста, который был необходим тогдашнему обществу. Он был диссидент и патриот одновременно, супердемократ. Таких художников сегодня вообще нет, но я думаю, что вскоре они должны появиться.

Кстати, и в 1917 году, и в 1986-м, когда открылись, архивы, «полки», ящики письменных столов, и все думали, что в запасниках много чего найдется, где-то на дачах в Переделкино лежат замечательные пьесы, абсолютно ничего нового не оказалось. Просто стало можно ставить те пьесы, которые раньше ставить нельзя было, скажем, Л. Петрушевскую, но мы эти пьесы, так или иначе, знали.

— *Знаменитое машбюро ВТО, где можно было разжиться этими пьесами, в этом смысле может войти в историю театра. Почти каждый из советских драматургов мог бы рассказать, что и как у него запрещали. Список будет длинным, ситуации – и трагическими, и анекдотическими. Досталось всем: Володину – за «Фабричную*

*девчонку», Арбузову – за мелкотемье, хотя, казалось бы, он – автор «идеологически выдержанных» «Города на заре» и «Иркутской истории». Автора «Вечно живых» В. Розова уже на излете 1980-х почище всякой цензуры «чистил» за «Кабанчика» свой же Союз писателей. Л. Зорину – среди прочего – досталось за «Медную бабушку», изменившую, кстати, судьбу Р. Быкова, так и не сыгравшего Пушкина. А очевидцы говорили, что играл он гениально.*

— Скажем, пьеса А. Вампилова «Утиная охота» в 1970-х была запрещена на театре, но все-таки была опубликована. В 1994 г. – казалось бы, не так много времени прошло, я пытался объяснить своим студентам, почему запретили «Утиную охоту», и они меня уже не понимали. Нечего было запрещать. Там нет ничего крамольного.

— *С точки зрения цензуры, наоборот, герой не тот, масштаб не тот.*

— В конце концов, из героя можно было сделать антигероя. Вампилов нигде в пьесе не настаивает на его положительности.

— *Да, но цензоры не дураки были. И никто из тех, кто хотел ставить пьесу, не стал бы делать из Зилова отрицательного героя. Парадокс для меня в другом: никто из сегодняшних театров, цензурой не связанных, не доказал мне, что это замечательная пьеса, как прежде считалось. Современный Зилов на сцене часто выглядит именно антигероем. А это убивает пьесу. Да и другие герои Вампилова, как правило, сегодня получают на сцене столь*

**мелкими и незначительными, что совершенно неясно, за что их так любили три десятилетия назад и чего так бились шестидесятники за то, чтобы это поставить. Для меня до сих пор фильм А. Эфроса «В четверг и больше никогда» – это и есть идеальная «Утиная охота».**

— О том и речь, что театральный «лит» страшнее литературного. Пьеса, написанная сегодня, должна и на сцену выходить сегодня. А в результате цензурных запретов пьесы Вампилова так и не получили внятной сценической традиции.

**— А «Прошлым летом в Чулимске» у Товстоногова, у Андреева? А фокинский спектакль «Провинциальные анекдоты» в «Современнике»?**

— Удачи или полуудачи, лишь подтверждающие правило. Традиции – не было. И поэтому тот же ефремовский спектакль 1979 года не получился. Это грех цензуры.

**— Он не получился по более прозаической причине: Зилову было за 30, а Ефремову – за 50. Это меняло конфликт пьесы.**

— Но Ефремов так долго хотел ставить «Утиную охоту», говорил об этом еще после «Сталеваров». (Хитрить он у Кедрова, кстати, научился, а сам Кедров – у Немировича.) Но и Ефремову не сразу разрешили Вампилова. А когда дали, кто ж мог ему сказать, что он уже стар для этой роли? Вот вам, кстати, избирательность нашей цензуры. Ефремову время от времени власть доверяла, потому что он ей казался «своим»... Замечательный актерский состав был в «Утиной»: Саввина, Попов, Петренко–Официант, сам Ефремов – Зилов... Но не получилось. Мне и фильм Мельникова

по этой пьесе («Отпуск в сентябре») не кажется удачей, хотя его запрещали, и хотя в фильме блестяще играли блестящие актеры: О. Даль, Н. Гундарева, И. Купченко, Ю. Богатырев, Е. Леонов, Н. Бурляев. Есть пьесы, особенно современные, где необходим в качестве главного героя «сфинкс». Хотя бы поначалу. Нельзя узнаваемых звезд приглашать на роли в пьесу, действие которой завязано на глухой провинции.

**— Если бы существовала сценическая традиция, вы бы с этим, возможно, смирились. Или к этому привыкли.**

— Но цензура сделала все, чтобы традиции не было. Та же история произошла и с некоторыми классическими текстами. Я убежден, что запрет на трилогию А.К. Толстого закрыл ей путь на сцену. То же и с «Борисом Годуновым». Пьесы надо ставить тогда, когда они написаны. Только так начинается их сценическая судьба и формирование традиции. Я это называю сценической памятью. Для того, чтобы у человека был правнук, у него должны быть сын или дочь. Не вышедший спектакль, как фильм, с «полки» не снимешь. Спектакли убиваются навсегда. «Царь Федор» Б. Равенских, трилогия Алексея Толстого Р. Агамирзяна, «Смерть Иоанна Грозного» Л. Хейфеца, «Борис Годунов» Ю. Любимова – все эти спектакли остались в истории театра, но традиции не сформировали. И это колоссальная вина театральной цензуры.

**— Бесспорно одно. Цензура могла кардинально поменять сценическую судьбу пьесы, драматурга, режиссера. Пьесы Н. Эрдмана – сегодня классика, но вспомнить сценические удачи**

Памяти Наташи Казьминой

**можно с трудом. «Самоубийца» ни Ю. Любимову не удался, ни В. Плучеку, ни – совсем недавно – Р. Козаку (Театр им. А.С. Пушкина, 2005) и В. Смехову (РАМТ, 2006). А какую хитроумнейшую борьбу за напечатание пьесы в 1960-е годы вел Ю.С.Рыбаков, как главный редактор журнала «Театр». Выработывал «стратегию» и с Эрдманом, и с Любимовым, собиравшимися это ставить, готовился даже торговаться. И ничего не получилось. Этот факт изменил судьбу и самого Рыбакова, его сняли с должности в том числе и за это. И опять парадокс: тогда же он выдержал немалый прессинг, пытаясь напечатать трилогию «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», которая уже шла на сцене «Современника».**

— Я в таких случаях повторяю одно: цензура – это машина, а цензоры – люди, зачастую очень разные люди, и личностный фактор тут тоже нельзя не учитывать. С системой, с машиной бороться было нельзя, но с людьми можно было выстраивать отношения. Вся биография Ю. Любимова в этом смысле особенная – это история взаимоотношений и торга с цензурой, о чем уже и написано<sup>9</sup>. Тут сплошные парадоксы. Его заставляют ставить «Мать» Горького, потом закрывают спектакль. Его заставляют ставить «Что делать?» Чернышевского, потом начинают придираться. Он тоже призывает на помощь демагогию: «Это же книга, которая перевернула мировоззрение Ленина! А вы ее хотите закрыть?» Любимов умел с цензурой и с властью играть.

— **Даром что актер по первой профессии. У него что ни**

**спектакль, то «театр времен Нерона и Сенеки».**

— А как он начал репетировать «Мастера и Маргариту»? К нему приходят и единственное, что хотят узнать, – кто разрешил. «Опубликовано», говорит Ю.П. А история про «Живого», когда после выступавших на приемке в защиту спектакля В. Солоухина и Ю.Трифонова, Б. Можаяев собирался процитировать Брежнева, но ему не дали? Фурцева кричала: «Есть партийная организация в театре или нет?!». Здесь было, конечно, и какое-то ее личное отношение. Вот «Современнику» и Ефремову она верила, как художникам, а этим «босякам» с Таганки не доверяла. Кстати, на том обсуждении «Живого» возражать театру набрали председателей колхозов. И главный редактор какой-то сельской газеты сказал потрясающую фразу, гоголевскую по абсурду: «Если это даже было, для нас этого не было». Любимов тогда встал и сказал, что он должен сообщить «наверх», что Можаяеву не дали процитировать Брежнева. Он тоже умел с «ними» быть иезуитом. У него такие вещи получались. Он знал «их». А когда в спектакле «Павшие и живые» цензура хотела погасить вечный огонь? Еще не было вечного огня у Кремля. «Ну, гасите, – сказал Любимов, – мы зажгли, а вы гасите, пожалуйста. Если не боитесь.» Никто, конечно, не осмелился. К чему «они» могли придаться, не разберешь. Первый раз Любимов столкнулся с цензурой еще в Вахтанговском театре, будучи уже лауреатом Сталинской премии. В пьесе А. Миллера «Все мои сыновья» он играл летчика, отрицательного героя. Его вызвали: «Почему так играете, без

<sup>9</sup> См.: Любимов Ю. Рассказы старого труппача. М., 2001.

Абеляк Е., Леенсон Е. Таганка: личное дело одного театра. М., 2007.

обличительных красок?). Нельзя «такого» играть таким приятным.

Поразительные вещи рассказывает Л. Зорин о запрещении своего «Диона» («Римской комедии»). Когда спектакль принимали у Товстоногова, ему же что сказали? Не было санкции «закрывать». Спектакль не запретили, но... рекомендовали не играть: играйте, если хотите, на свой страх и риск. Не хотели брать на себя ответственность. А вечером была назначена премьера. И Товстоногов спектакль отменил.

— **Этот цензурный ход совсем иезуитский. Художника ставили перед еще более страшным выбором. И при этом художников сталкивали. Ведь тогда же Р. Симонову «Диона» все-таки разрешили<sup>10</sup>.**

— А еще цензура любила вбрасывать через своих же товарищей «утку» в нашу среду, чтобы все думали, например, что спектакль не вышел в результате конфликта в коллективе.

— **Собственно, на этом была построена вся интрига вокруг отъезда Любимова и прихода Эфроса на Таганку в 1980-е годы.**

— А если бы в случае с «Дионом» на месте Товстоногова были Ефремов или Любимов, как говорил потом Зорин на ТВ, «мы бы на премьере вечером пили шампанское». Разные случаи, разные люди. Очень сложное время.

— **Кстати, уже после смерти Товстоногова высказывались разные соображения, объясняющие его поступок. Говорили, что за это театру были обещаны гастроли в Париже, говорили, что виной комплекс творца: раз запретили, то он решил, что сам виноват, значит, было нехудожественно. Сам Зорин, отвечая**

**«адвокатам» и «борзым перьям», написал о Товстоногове в той ситуации: «Никто не вправе его судить, понятно, что он в тот час испытывал. Никто не должен считать его шаг проявлением неожиданной слабости. Слабым человеком он не был. Железа в нем было вполне достаточно»<sup>11</sup>.**

— Ефремов и Любимов в этих «играх» находили кураж – «бездны мрачной на краю», смысл. А Эфрос не умел с «ними» драться. Одна фраза А. Степановой закрыла его первые «Три сестры»: «Неужели, А.В., можно себе представить, чтобы Вершинин мог полюбить такую Машу?». Эфрос остолбенел, а Ефремов в такой ситуации нашелся бы, что ответить. Он свои отношения с этими людьми строил – и строил иначе, чем Любимов. Он считал, что до «них» можно достучаться. Был уверен, что в нем, как в художнике, нельзя сомневаться, и вел себя соответственно. Только он мог себе позволить при полученном с самого верха предложении поставить «Малую землю» к юбилею Брежнева сказать: «Для такого произведения инсценировка еще не готова. Над ней еще годик поработать надо». Этого бы даже Любимов не сказал, он бы просто не стал ставить, но это разные личности, другая «игра». А Малый театр быстро «Целину» поставил в том же 1981 году. Причем, ставил битый-перебитый цензурой и совсем не «государственный» режиссер Б. Львов-Анохин. Это была «игра» системы, когда людей искусства сталкивали, запутывали, опутывали. Иногда с цензорами и властью можно было торговаться. Можно было пойти ва-банк, чем-то пожертвовать: видите, мы, мол,

<sup>10</sup> См. об этом подробнее: Зорин Л. Римская комедия // Авансцена. М., 1997. С. 167–193.

<sup>11</sup> Там же. С. 192.

Памяти Наташи Казьминой

сделали, что вы просили. Многие драматурги, режиссеры кое-что специально вставляли в текст, в спектакль, чтобы было что убирать. Это называлось «белая собачка». Собственно, об этом Эфрос и поставил «Отелло» – об опасности интриги и хитроумии интриганства. Маховик рубил, не разбирая, ничего с этим нельзя было поделывать... Цензоров не надо было бояться, они сами, когда читали пьесы или приходили принимать спектакль, боялись. Получив наверху нагоняй, начинали перестраховываться и убирать все подряд. Особенно в русской классике. Если цензор был человек, он мог помочь. Трус мог погубить судьбу художника. То же самое и сейчас. Только упор делается не на идеологию, а на финансовые перспективы. Урезаем финансы, а потом начинаем требовать

В советские времена ни в одном виде искусства не было, как в театре, двух цензур – разрешения на печать и разрешения на постановку. Например, в Бакинском русском театре ставилась пьеса Р. Ибрагимбекова «Дом на песке», которая проходила цензуру с большим скрипом. Хотя Рустам уже был человеком с именем, автором сценария «Белого солнца пустыни». От автора требовали переделок, а он еще был и режиссером спектакля. Очень милая цензорша звонила ему и просила зайти. Он приходил, потупив глаза, она сообщала «Вот этот кусок необходимо изменить». Он брал ручку и спокойно вычеркивал весь текст, который вызывал у нее сомнения. Спрашивал: «Что еще выбросить?» Ошарашенная, она ставила печать на титульный лист и давала номер «лита», а он в первозданном виде отправлял пьесу во все театры страны. Вскоре

она разгадала его ход, но ее это вполне устраивало, поскольку последствия «игры» Ибрагимбеков брал на себя. И так делали многие. Думаю, что цензоры все это понимали. Они тоже играли в эти «игры». Другой случай произошел со мной лично. Репетировали пьесу «Начало» Б. Васильева, уже автора фильма «А зори здесь тихие», лауреата Государственной премии и прочее. Спектакль должен был выйти к 9 мая, репетировали народные артисты, были среди них и фронтовики, и вдруг за две недели до премьеры репетиции тихо отменяются. Я сначала решил, что кто-то заболел. Оказалось, закрыли пьесу и никто даже не пикнул. Играть с цензурой можно, когда ты очень крупная фигура или хотя бы ждешь подвоха, предполагаешь осложнения. А как быть, когда спектакль без объяснений закрывают накануне выпуска? И все делают вид, что ничего не случилось.

— **Эту же пьесу закрыли и в Театре Советской Армии.**

— И Игорю Владимирову закрыли! Министерство обороны закрыло. Но как! Примитивно и даже топорно. В пьесе же не было никакой крамолы. Уж Васильев-то, знал ситуацию лучше, чем кто-либо. К чему придрались? По пьесе выходило, что советские войска получают информацию о начале войны от католического священника, у которого был на исповеди немецкий офицер. Второе замечание – насколько я знаю, касалось непонятной внутренней обстановки: где власть? Социально непонятно. А «Рядовых» А. Дударева за что закрывали? За диалог: «Ты почему не стрелял?» – «Верующий я. И раньше не стрелял». Минобороны вскинулось: как так? И герой стал



*Pro настоящее*

говорить, что не стрелял в первый раз, потому что состоялся при обозе, с лошадьми, и стрелять раньше ему не приходилось. В дударевской пьесе это хотя бы можно было оправдать. Но у Васильева не устраивал весь сюжет. Там герой, знающий о начале войны, должен поднять войска, но у него нет приказа, и он сидит. Позже пьесу поставили, но время ее прошло.

**— Цензура военно-театральная – это особая тема. Хотя примеры из недавней истории Театра Советской Армии свидетельствуют о том, что и там бывали случаи разные. Очень придирались к военным сюжетам. Но иногда «светскую» пьесу через военный «лит» было протащить гораздо легче. Так они первыми поставили Володина, опальные в других городах, республиках, театрах Друцэ, Войнович, Зорин у них проходили на сцену. Одними из первых пошли Ремарк, Де Филиппо, Хикмет, Воннегут...**

— Вот я и говорю: время и место, разные люди, разные цензоры... Когда Симонову, человеку, весьма разнообразному, в совсем другое время сказали по поводу романа «Живые и мертвые» и Сталинградской битвы, что такого города больше нет, он ответил, что Волгоградской битвы тоже не было. Но у писателей все-таки – другой труд. Театр – дело иное. Судя по материалам, которые мне попадались, в сумасшедшем интересе цензуры к театру было даже нечто болезненное. Когда опальный Сахаров через три дня после того, как был лишен всех прав, появился в Театре им. Вл. Маяковского на «Беседах с Сократом», а в зале сидело все

бюро ЦК да еще с семьями (не было только Брежнева и Суслова), зал, увидев его, встал и начал аплодировать (это рассказывал драматург Эдвард Радзинский на ТВ). А вслед за ним и Политбюро встало и аплодировало.

**— Абсурд почище Беккета.**

— Члены Политбюро встали и так же аплодировали. Потому что хотели выглядеть демократами перед своими женами и детьми. Они же были не на работе? И это в нашем народе тоже есть. А не абсурднейшая ли ситуация сложилась с фильмом Р. Быкова «Внимание, черепаха!». Детский фильм закрывали, потому что усмотрели в нем намек на Чешские события 1968 года. А первые претензии к «Борису Годунову» Любимова? Они касались не ватников и тельняшек, которые требовали снять. Спектакль был сделан, когда еще не умер Брежнев. У вас намек: Брежнев – Годунов, Самозванец – Андропов. Когда цензура не могла придраться к драматургу и сюжету, она начала читать и вычитывать между строк, придирались к самому спектаклю. Придирались на всякий случай, оправдывая свое существование. В 1975 году приехала в Баку, в Русский театр, комиссия отбирать спектакли. После «Интервью в Буэнос-Айресе» Г. Боровика (уж политически грамотнее не найти было автора) вызывают парторга. А у нас женщина была парторгом, фронтовик. Спрашивают: «Вы уверены в режиссере?» Она ничего не понимает, просит объяснить. «Почему у вас всех чилийских патриотов играют актеры-евреи, а хунту играют русские?» Никто с этой точки зрения на спектакль не смотрел! Но, действительно, так получилось, причем, и с той стороны, и с этой играли

Памяти Наташи Казьминой

очень хорошие артисты. Смеялись мы, молодежь, у кого не было еще статуса в театре, но руководителям театра было не до смеха. Так вышло, цензоры почему-то зациклились на фамилиях. Но, кстати, и фамилии можно перепутать. Любимов мне рассказывал: когда он выпускал «Павшие и живые», цензура предписала ему убрать из спектакля поэтов-евреев. А они в анкеты же не заглядывали – так, на глазок. И тут же посоветовали Любимову вставить в спектакль стихи Светлова... ДИССИДЕНТ – это отношение власти к тебе. Тогда власть сама вешала ярлыки, а под это уже танцевала цензура. Они сами не понимали, что создавали. Из неуверенности в себе, желания оправдать свою деятельность, показать, кто в доме хозяин, глупостей совершалось много. На уровне секретаря ЦК по идеологии Азербайджана решался вопрос о пьесе «Дом на песке», в которой автору предписывалось убрать несколько реплик. Причем, реплик, которые говорит не самый положительный герой пьесы. «А что, я сам вернулся. Я был за границей, но вернулся по идейным соображениям. Я им так и сказал, не люблю капитализма, там работать надо. Хочу жить на родине»...

— **Думаю, если бы не было фразы «там надо работать», не было бы и проблем.**

На излете СССР бывали случаи абсолютно комические. В 1991 году придрались к моему спектаклю «Вишневым сад» с политической точки зрения (в Баку - это важно). Я никогда специально этими вещами не занимался, от фиг в кармане меня тошнило, я любил в театре страсти, любовь, игру. И вдруг мне говорят (это был, правда, уже не запрет, а совет, в дружеской беседе,

это уже времена перестройки): «Уберите из спектакля российский флаг». Какой флаг? О чем речь? А уже случился Карабах, люди из республики уезжали, а я еще взял актера на роль Лопухина, который говорил с сильным акцентом. Там стоял огромный сундук, на котором героини долго втроем сидели в платьях чистых цветов. И случайно они выстроились в порядке цветов российского флага. Абсолютно случайно! Я актрисе, игравшей Раневскую, на репетиции сказал: «это сцена твоей несбывшейся мечты, надень любое платье, какое хочешь». Так в сцене появилось красное платье... Можно эти истории рассказывать бесконечно, как один нескончаемый анекдот.

Есть масса интересных тем, связанных с цензурой. Скажем, нужна ли цензура, чтобы воспитывать вкус? Это вопрос вопросов. На эту тему можно дискутировать. Или: считать ли цензурой контракт на Западе? Очень сложный и интересный вопрос. Никто из наших творцов, работающих на Западе, не смог мне ответить на этот вопрос внятно. А в западных контрактах столько ограничений. Там тебя могут обвинить в порнографии. У нас – нет, хотя, по их правилам, можно обвинить многих.

— **Для нас, с нашим печальным жизненным опытом, это выглядит цензурой, а для них, наверное, нет.**

— Для них это закон, правила. Когда никто еще не выезжал, мой знакомый художник работал по контракту в Германии и жаловался на их цеха. У них, мол, все делают раз и навсегда, а у нас до последнего момента перед премьерой можно еще что-то переделать и улучшить. Вот вам типично наш

*Pro настоящее*

взгляд на вещи. Еще одна интересная тема – театральная цензура как реклама. Хорошо известна фраза Феллини: «Цензура – это бесплатная реклама». Так было и у нас. И в XIX, и в XX веках. Раньше наш зритель думал: если критикуют, надо смотреть. Это сугубо российское явление.

— **Что мы имеем сегодня? На ваш взгляд, реанимация цензуры возможна?**

— Цензура сегодня нужна для одного – чтобы спокойнее было воровать.

— **Кому?**

— Тому, в чьих руках финансы.

— **Для этого не нужно официального ее введения.**

— А ее официально и не введут, но усложнят путем давления денег работу еще больше, чем цензура дореволюционная и советская. После распада СССР, когда формально свобода слова была провозглашена, а институт цензуры уничтожен, мы столкнулись с новой ее формой, о которой раньше читали только в западных книжках. В нашу жизнь вошел рынок, а с ним и рыночная цензура, которая – в абсурдном применении к искусству оказалась губительнее, чем во все предыдущие периоды своего существования. Мы оказались мало подготовлены к тому, что на нас обрушилось. Беда в том, что мотивами рынка стали руководствоваться люди тех профессий, для которых они губительны. Для того, чтобы услышать медные трубы, надо пройти огонь и воду, но сейчас никто ни в огонь, ни в воду не бросается.

— **Все сдались без боя?**

— Почти все. Лакейство, страх, самоцензура – тоже своеобразная

русская традиция. Когда Горький уже был принят в академики, а император, на этом решении написал резолюцию «Более, чем оригинально», его же быстро вычеркнули из списка. Громко возмутились тогда только Короленко и Чехов. У художников, боровшихся с советской цензурой, – я имею в виду настоящих художников, – были убеждения, некие высокие соображения. В интересах дела. Они все-таки относились к профессии. Они считали своего зрителя народом, а сегодняшние многие деятели искусства уверены, что зрители – это быдло.

— **И не только для цензоров, кем бы они ни были, но и для некоторых художников – парадокс. Возможна ли сегодня театральная цензура?**

— Сегодня нет. И не потому, что государство и частный капитал столь лояльны к театру. Скорее, они к нему равнодушны. Театр перестал быть приоритетной идеологической сферой, рычагом. Если раньше художники думали «пройдет или не пройдет», то сегодня думают – или вынуждены думать – «купят или не купят». Цензорами стали продюсеры и рекламодатели, которые тоже принуждают художников к самоцензуре.

— **Давайте поговорим о самоцензуре, тоже весьма интересная тема.**

— Островский написал об этом лучше всего: «Самым вредным, самым губительным следствием настоящей драматической цензуры для репертуара, я считаю страх запрещения пьесы. Автор, в особенности начинающий, у которого запрещена одна или две пьесы, поневоле должен всего бояться, чтобы не потерять и

Памяти Наташи Казьминой

впредь своего труда. Пришла ему широкая мысль – он ее укорачивает! Удался сильный характер – он его ослабляет, пришли в голову бойкие и веские фразы – он их сглаживает, потому что во всем этом он видит причины к запрещению, по незнанию действительной причины. Такое постоянное укорачивание, урезывание себя вредно действует на производительные способности, долго потом отзывается во всей деятельности; я говорю это по собственному опыту»<sup>12</sup>. Вот примеры поближе. Э. Неизвестный – И. Бродскому, в те еще времена. «Что ты пишешь, все равно не пропустят». – «Но я по-другому не могу». Это же индивидуальный дар.

В нашем обществе это было всегда сложно, но все-таки те, кому верили, могли проявиться. Зная, что К. Лаврову власть и цензура доверяют, Товстоногов назначил его на роль Шаманова в «Прошлым летом в Чулимске». Хотя понимал – и открыто говорил об этом, – что это не его роль, Шаманова не должен играть 50-летний Лавров. Георгий Александрович надеялся, что в результате этого компромисса, может быть, Вампилов проскочит.

— **Тут мне кажется, следует разграничить понятия: самоцензура как следствие страха, окорачивание себя и самоцензура, или лучше, самоконтроль, как строгое отношение художника к себе. Первое касается аспектов политических, второе – эстетических. Сегодня все поменялось: первое осознается как нормальное условие профессии (цензуры же нет?), второе – часто отсутствует за ненадобностью. «Пипл и так хавает»... Хотя и это миф, и это неправда, или не вся правда**

**о зрителе. Он, возможно, стал и наивнее, и необразованнее, но его отношение к театру порой чище, чем у тех, кто театр делает. Зритель же все-таки в театр пришел? Предпочел его из всех развлечений, а не эстрадный концерт, или паб, или боулинг...**

— Художники снова должны себя «укорачивать, ослаблять, сглаживать», чтобы добиться успеха. Запрограммированный успех – рычаг рыночной цензуры. Еще произведения нет, а автор уже складывает и умножает в уме. Но так искусство не делается. Кто мог предположить, что «Царь Федор Иоаннович» в рождавшемся МХТ станет коммерчески успешным?

— **Не ради этого обедали в «Славянском базаре» отцы-основатели... Значит, сегодняшняя самоцензура – отсутствие сильных эстетических желаний, а результат ее – отсутствие новых идей?**

— В какой-то мере, да. Мейерхольд ушел от Станиславского не потому, что ему не нравилось, что делается на сцене, а потому, что обрел другую веру, потому, что в стенах МХТ не могла реализоваться его подлинная потребность. Поэтому же ушла и Комиссаржевская из Александринки. Поэтому же и Эйзенштейн ушел от Мейерхольда – ушел в кино. А сегодня нельзя бороться, потому что нельзя победить. Нет смысла. Театр перестал быть приоритетом. Сегодня это занятие не имеет веса. Поэтому принципиальные конфликты, протесты есть в правительстве, есть в бизнесе, есть на телевидении. Там, где люди хотят продолжать работать, там протесты есть. Сегодня из

<sup>12</sup> См.: Островский А. Полн. собр. соч. В 16 т. М., 1949–1953. Т. 12. С. 15–16.

*Pro настоящее*

театра ничего не стоит уйти, за него никто не держится. Раньше было не так. Нет, в театре, наверное, остались люди, которые хотят делать то, что хотят, или о чем мечтают. Но за что бороться? Чтобы русский театр сохранился в некоем художественном наполнении, как у нас исторически складывалось, должен снова поменяться его статус и авторитет. Должно начаться что-то иное. Другая система ценностей должна родиться. Наверное, родится. Не может в православном обществе остаться главной идея денег.

**— А кто вам сказал, что оно православное? Мы его объявили таким, но по существу оно остается безбожным.**

— Оно генетически, ментально такое и было таким даже в советское время. В этом наш плюс. Это нельзя убить. Особенно в маленьких городах. Еще в 1927 году в Сибири продолжали справлять Крапивины заговенья: бабы выходили на луг кувыркаться, чтобы был хороший урожай.

**— Бабам не 20 и не 30 лет было, они еще помнили, что в Крапивины заговенья надо кувыркаться. А сегодняшним молодым актерам и режиссерам, которые делают новый театр, неоткуда вспомнить, что они православные, что могут быть другие критерии искусства, кроме денег и успеха.**

— У нас все всегда с перебором. Это наш минус. Но, чтобы делать искусство, надо знать, чего ты хочешь. Понять, зачем выходишь на сцену. А, чтобы это понять и перенять, надо увидеть, как это бывает, — на сцене, в процессе репетиции, а не в кино или старом телеспектакле. Но показать уже почти нечего. Для современной

молодежи цензура, кстати, — очень условная вещь. Они уже плохо понимают или совсем не понимают, что это такое. И это хорошо.

**— Но самоцензурой они заразились. Что такое успех любой ценой, если не самоцензура?**

— В основной своей массе они хотят зарабатывать. Страшная самоцензура идет и в связи с глобализацией. На Западе часто говорят: «Вы начали повторять наш плохой театр, и вы нам теперь неинтересны».

**— Тоже издержки подцензурного искусства. Долгое запрещение, теперь — никакого запрещения. А мы хотим быть, как все, «встроиться» в общий контекст. То же отсутствие самоконтроля.**

— Сейчас все решает рейтинг. А рейтинг часто дурной. При этом в глубине души мы в него не верим. Мы сейчас ни во что не верим.

**— Сегодня без прагматизма нельзя, его требуют время и обстоятельства, а настоящего искусства без романтизма не бывает?**

— Сейчас молодежь неромантична. И театр, и жизнь сегодня делают те, в ком убит романтизм. Был такой замечательный сюжет в «Ерлалаше». Семья пытается воспитывать 10-летнего мальчика. Дед орет, что он в его возрасте шашкой с Чапаевым махал. Бабушка рассказывает, как мечтала деду патроны подносить, папа — про то, как хотел в космос слетать, а мама — быть балериной. Мальчик все это в воображении прокручивает, нам все это показывают. А потом домашние его спрашивают: «Ну а ты о чем мечтаешь?!». «О такой ерунде, конечно, не мечтаю», — говорит ребенок. И нам показывают его мечты. Он выходит из мерседеса,



*Памяти Наташи Казьминой*

идет к зеленщикам на базаре, собирает с них дань, берет проститутку, сажает в свой мерседес и мчится дальше. Блестящий сюжет! Но в этой шутке есть большая доля правды. Ужасно, когда романтизма нет в творческих профессиях. Скажем, поколение 1970–1980-х не верило в государство. Но – по сравнению с сегодняшним – все-таки верило: в творчество, в общественное мнение, в репутацию. Прийти на похороны Твардовского значило ощутить себя человеком. То поколение оценивало государство достаточно критическим взглядом, но это все-таки был взгляд патриота. Сегодня – это взгляд пофигиста. Это страшное испытание – вседозволенность.

— **Снова парадокс. Цензура – испытание, она ломала людей. Отсутствие цензуры – тоже испытание: ломает людей, потому что развращает. А самое главное, но, видимо, недоestimимое – самоконтроль, система отказов и самоограничений.**

— Может быть, поэтому сегодняшние молодые так и не стали поколением. И потому не смогут качественно двинуть театр вперед. Должны прийти другие люди.

— **Вот и Бартошевич в статье в статье «Время не для Гамлета» в «Вопросах театра» (2 вып., 2007) сказал, что последнее поколение в режиссуре, которое можно рассматривать, как поколение, – это те, кому 60 лет. Может быть, в наше время и нельзя стать поколением в старом значении этого слова?**

— Нет сегодня и театра, который бы олицетворял поколение, время.

— **Ну, почему, и Центр драматургии Казанцева-Рощина, и**

**Театр.doc все-таки отразили и время, и лицо нового, хотя бы формального театрального поколения. В каком-то смысле, кстати, и современный всеядный МХТ отражает время. Пусть ненадолго. Но ведь и «Современник» по большому счету не всю жизнь что-то олицетворял и олицетворяет? Мне кажется, тот театр, о котором вы говорите, сегодня невозможно создать по многим причинам: сильное расслоение общества и, соответственно, расслоение интересов, все дышат вразнобой, нет понятия «поколение» и среди самих творцов, совершенно разное понимается и «время». Играть роль, видимо, и отсутствие идеологии, какой бы то ни было. Ведь те «театры поколения», которые имеете в виду вы, создавались в диалоге, конфликте, споре, противопоставлении искусства идеологии. Собственно, и цензура исчезла за ненадобностью, потому что идеологии нет. Чем бы она занималась сегодня? Эстетическими вопросами? Но это нонсенс, это значит – полная вкусовщина.**

— Но именно она сегодня и существует. Могу рассказать, какие замечания мне сделали на канале «Культура» по поводу двух моих фильмов. Притом, что у меня был на них грант. Один фильм – об А. Григорьеве, другой – о А. Сухово-Кобылине. В первом случае мне объясняли, что нельзя строить сюжет на биографии, во втором – требовали биографическую историю про французенку Симон Диманш и ее убийство, т. е. попросту проявляли сериальное мышление. А. Григорьев тоже сидел, но

*Pro настоящее*

в долговой. «Они», видимо, этого просто не знали. В одном случае с меня требовали перекинуть «мостик в XX век», в другом – задавали вопрос: зачем нужны кадры из современных спектаклей? «Если зритель не знает суть пьесы, зрителю непонятны отрывки». С февраля 1988 года я ничего похожего не слышал. Тогда я в блокнотик записал все замечания. И тогда, и сейчас половина замечаний были одинаковые. А финал обсуждения оказался вовсе уникальный: «В общем, нам нужно другое». Что «другое»? Непонятно. И еще была гениальная фраза: «В дневном эфире старухи съедят, вечером – нет».

— **На другом канале вам бы сказали короче – «не наш формат». И возразить на это трудно – потому что цензуры как таковой у нас нет и, значит, нет правил игры.**

— Но это цензура и есть. Только цензура отдельно взятого начальника. И она, оказывается, беспредельна. Меня эти замечания напугали по одной простой причине. Те, кто делал мне замечания, жили в то же время, что и я. Они старше меня. Когда мы, люди, которым 50, сегодня сталкиваемся с начальниками из старой гвардии, у нас хоть какой-то иммунитет есть, выработанный в прошлой жизни. А 20–30-летний ничего не поймет, не заметит, а то и примет их замечания за чистую монету. Это первая проблема молодых. А вторая? Я думаю, что появившиеся новые ценности (успех, деньги) скоро будут поставлены под вопрос, и тогда молодому поколению будет очень трудно.

— **Что предлагаете?**

— Государство должно оградить искусство от рынка. Как во всем мире. Как это сделать без цензуры?

Финансировать такое количество театров достойно невозможно. Кто будет отбирать, кого финансировать, а кого нет?

— **И опять появятся столкновения людей с машинами.**

— Да, только люди и с той, и с другой стороны уже другие. В советские времена режиссеры, которые сталкивались с цензурой, – а настоящие режиссеры были идейными людьми, – крепко стояли на ногах и чувствовали или догадывались, что чиновники их сами боятся, поскольку чиновники знали, что являются временщиками.

Сегодняшнее эстетическое своеволие уже привело театр к сценической безвкусице, а свобода обернулась окончательным бескультурьем, и, если в ближайшее время возникнет цензура, то это не будет инициативой чиновников или власти, а цензуру потребует само общество.

— **Парадокс. Чиновники в стабильном советском государстве, где ничего не менялось кардинально столько лет, ощущали себя временщиками, а сегодня, когда абсолютно все временно, и чиновничьи, и художественные посты, и успех, и слава, и деньги, никто не думает о будущем. Остается надеяться. «Что-нибудь придумаем... Как освободиться от этих невыносимых пут?.. Как? Как?.. И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается». А.П. Чехов «Дама с собачкой».**