

Бориса Гавриловича Голубовского москвичи хорошо знают. Он закончил Театральный институт в последнюю предвоенную весну, и его карьера началась во фронтовом театре. После войны он работал на Всесоюзном радио, был главным режиссером театров юного зрителя, имени Гоголя и других. В последние годы Борис Гаврилович — профессор Российской академии театрального искусства (бывший ГИТИС), был деканом режиссерского факультета. Голубовский — автор нескольких интересных книг. Сейчас в издательстве имени Сабашниковых готовится к выпуску его новая книга «Большие маленькие театры» — о театрах Москвы 30 — 40-х годов. Отрывки из этой книги печатались в «Вечерней Москве».

С разговора о театре прошлых лет и началось интервью с народным артистом России, лауреатом Государственной премии России Борисом Голубовским.

— Что определяло положение театра в прошлые годы? Вы как-то рассказывали, что расположение театра в «Театральной афише», которую ежедневно публиковали московские газеты, было определено каким-то неписанным правилом. Так ли это?

— Да, в общем, действительно так. Это, думаю, сложилось вне каких-то специальных указаний. «Табель о рангах» настолько въелась в существо нашей тогдашней регулируемой жизни, что и театры этому подчинялись. Я помню, замечательная была актриса Серафима Германовна Бирман. Когда закрыли второй МХАТ, а он был академическим театром, очень почтенным, уважаемым, на особой зарплате и т. д., то Бирман, Берсенев, Гиацинтова попали в театр имени Моссовета. И вдруг Бирман увидела жизнь рядовых актеров, тех, которые делают театральную погоду, которые создают театр. Пошло это от того, что Сталин посещал только Художественный, Малый театры (я говорю о драматических театрах), и Большой, конечно. Кстати, в таком же положении были и оперные. Вот история с «Леди Макбет Мценского уезда» — с «Катериной Измайловой». Сталин посмотрел этот спектакль в филиале Большого театра. А рядом, в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко шла «Катерина Измайлова» — спектакль грандиозный, где музыка была прекрасно выражена сценически...

— Но он не ходил туда?

— Да вы что, смеетесь, что ли?! Никогда. Вот что такое «большие маленькие театры». Это означает, что в маленьких театрах создавалось большое искусство. Вот ведь, предположим, Художественный театр. Там шла «Анна Каренина». Мы, студенты, называли этот спектакль «Чапаяв драматического театра». Потому что ясно было, что его будут хвалить. Замечательно там играл Каренина Хмелев, гениально играл; очень хорошо играла Тарасова. Были и спектакли во много раз интереснее, но им не был определен успех.

— Борис Гаврилович, чем определялось отношение властей к театру? Одним разрешалось больше, другим — меньше, третьим — вообще ничего не разрешалось...

— Я думаю, что это зависело и от министерства, и от городского управления культуры. Но, главным образом, — от горкома партии. Вот, предположим, была история со спектаклем Любимова «А зори здесь тихие...». Великолепный был спектакль. И я помню, как Любимову запрещали ставить этот спектакль. Категорически. Как так, торжественная дата — День Победы, и вдруг спектакль, где все гибнут и т. д., и т. д. Когда этот спектакль все-таки вышел, и был очень большой успех в прессе и у зрителей, хоть бы кто-нибудь из министерства извинился бы и сказал: да, мы были тогда не правы.

Надо сказать, из-за запретов создавалась очень интересная ситуация. Получалось так, что театры хотели, чтобы их спектакли пробивались с трудом, чтобы их запрещали. Это вызывало интерес. Критическая статья в газете в то время — и все: театр битком набит, успех обеспечен. Я помню, когда Олег Ефремов выпустил «Голого короля» в «Современнике», творилось черт знает что. Я пришел на спектакль, встретился в фойе с Ефремовым: «Ты видишь, что делается? Театр ломают». Я говорю: «Хочешь, я тебе помогу? Я тебе обеспечиваю в «Московской правде» и в «Советской культуре» — две блестящих рецензии. И все будет по-другому». Он говорит: «Не надо». Понимаете?!

— Главному режиссеру театра для того, чтобы благополучно плыл этот корабль-театр, приходилось поддерживать отношения с разными сферами — горкомом, райкомом, министерством, со своим коллективом, вы зависели от публики. С кем было труднее всего поддерживать добрые отношения?

— С райкомами. И я вам скажу, почему: чем выше мы поднимались в партийных инстанциях, тем легче было решать вопросы. Если удавалось выйти на ЦК, тогда все было проще.

— Но ведь иметь дело с горкомом и райкомами партии театрам приходилось в послевоенные годы. До войны они так не зависели от партийного чиновника?

Борис ГОЛУБОВСКИЙ: *Веч. Москва. — 1995. — 26 апр. — С. 7*

«Его пленила слава Херострата»

Если спектакль запрещают — успех обеспечен

— Да, так не зависели, но вмешиваться партия стала еще до войны. Перелом как раз относится к 36 — 37-му годам. Именно тогда были проведены две акции: первая акция — «борьба с формализмом», статья в «Правде» «Сумбур вместо музыки» — это по «Катерине Измайловой» и балету «Светлый ручей». В войну все силы работников театров были направлены на то, чтобы чем-то помочь, мобилизовать, вдохнуть силу, надежду и т. д. Работали как раз чрезвычайно дружно. Много забывается...

— До этого газеты, даже партийные, грубо, напрямую, не вмешивались в жизнь театра?

— Нет, нет. Не было такого. Шли внутренние дискуссии. Первые статьи, которые были чрезвычайно агрессивны, это было просто «руководство к действию» Комитету по делам искусств и другим более мелким начальникам. А затем началось, как я это называю, — «ГУЛАГ московских театров». Это тоже в 36 — 37-м годах, когда началось слияние театров. Предположим, были театр-студия имени Ермоловой и студия под руководством Хмелева. Два самостоятельных художественно интересных коллектива, их слили в один театр и назвали Театр имени Ермоловой. Ликвидировали студию Симонюва, слили с Театром ленинского комсомола. Но потом был совершенно уже непонятный акт: слили Камерный театр с Театром Охлопкова, который назывался Реалистический театр... В результате — оба театра кончились. И в это же время вышла статья в «Правде» о «Богатырях» в Камерном театре — об «искажении русской истории». И вот с этого момента, с этих лет грубое вмешательство пошло — началось нивелирование театра. Все равнялось по МХАТу, потому что Сталин регулярно посещал МХАТ и давал МХАТу указания по репертуару.

— 28 января 49-го года в «Правде» появилась печально знаменитая редакционная статья, в которой были названы космополитами пофамильно — крупнейшие театральные критики. Их обвиняли во всяческих грехах. Началась эта позорная кампания почему-то с театра и распространилась потом на все сферы нашей жизни. Как эта грязная кампания отразилась на вас лично, на вашей судьбе?

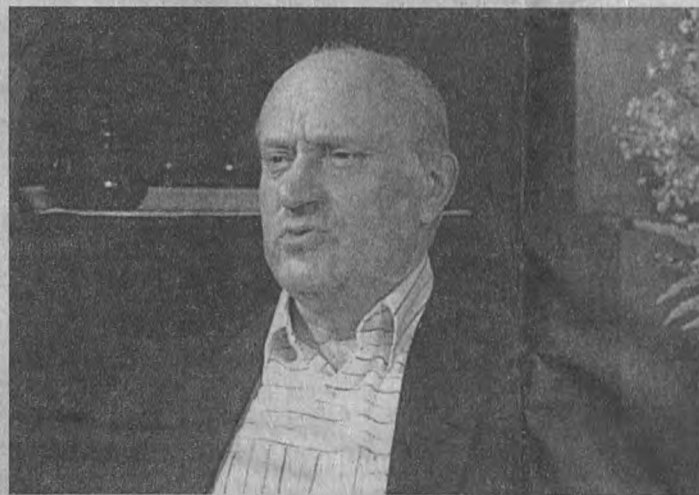
— Когда вышла эта и другие подобные статьи, я был художественным руководителем иностранного вещания Всесоюзного радиокomiteта. Мы делали передачи и политические, и художественные на все страны мира. У меня была труппа огромная, причем там были актеры мирового класса, как, предположим, Ида Каминская, которая из Польши от немцев бежала в Москву и которую называли «еврейской Комиссаржевской», которая, например, играла матушку Кураж на международном фестивале в Париже, и было признано, что она играет гораздо лучше Елены Вайгель — жены Брехта; или Ганс Роденберг — очень крупный немецкий режиссер... И вот в радиокomiteте это начало ощущаться сразу с чрезвычайной остротой. Как на мне это отразилось? Очень интересно! Меня спас, знаете кто? Сталин. И вот как это произошло. Раз в две недели собирался комитет — правление под руководством Пузина, председателя радиокomiteта, его первым заместителем был Лалин Сергей Георгиевич, известный потом по руководству Центральным телевидением, он был замом по союзному вещанию. Начинали на каждом заседании обсуждать работу какой-либо редакции. После этой проработки увольнялись люди, ставился вопрос в партийном порядке — исключали из партии: все делалось с учетом национального вопроса, это бы-

ла чисто антисемитская акция. И вот наконец наступает очередь моего отдела — отдела художественного вещания на заграничку. Мы представили тексты наших радиопьес и т. д. и т. д. Начальник отдела Лячин — бывший актер Театра сатиры, и я — художественный руководитель, пришли, что называется, «на смертную казнь» — надели «белые рубашки». Окружающие смотрят сочувственно, понимая, что и они могут оказаться в таком же положении. Вот Пузин берет первый текст из пачки и говорит: «Всеволод Вишневский. Радиопьеса по пьесе «Незабываемый 19-й год». Ну что ж, товарищи,

Вишневский — хороший писатель, но ведь и Вишневский может схалтурить, а? Вот давайте почитаем. Первая фраза: на ярко-голубом небе развевается алый стяг. Товарищи, представляете, вот мы записали передачу, пустили ее в эфир, а в этот день — дождь на улице. В каком мы положении перед радиослушателями?». Все угодливо хохочут, смеются... И так начинает разбираться каждая фраза Вишневского. И одна работница международного отдела, подслеповатая, заглядывает через плечо Пузина и говорит: «Нет, товарищи, вы послушайте, что тут написано!». Написано: «Простые советские люди (это точная цитата почти) без шума и треска строящие социализм...». Но тут все уже легли на пол от хохота. И тут я понимаю, что настал мой «звездный час»: я встаю и ухожу. Пузин говорит: «Борис Гаврилович, вы куда идете?». А я молчу и иду дальше. «Товарищ Голубовский не любит критики!», — говорит он. Все, естественно, реагируют на это, а я иду. «Товарищ Голубовский, я предлагаю вам остаться», — а я уже в дверях. Я поворачиваюсь и говорю, что я не могу оставаться там, где издеваются над словами товарища Сталина. Выхожу и закрываю за собой дверь. Дальше идет рассказ (вы все помните это имя) моего большого друга Вадима Синявского. Он говорит: «Слушай, Боря, что произошло? Ты высказываешь бледный из приемной Пузина и бежишь прямо к милиционеру на выход, за тобой выбегают Зайцев, Чернявский, Лапин, тащат тебя назад за руки, ты вырываешься из рук, кричишь: я иду в ЦК!.. Что случилось?». В общем, я вернулся и тут, надо сказать, я дал слабину: я дальше это дело не пустил. Пузин сказал: «Ну что ж, товарищи, я думаю, тут вопрос ясен. У нас в партии принята оценка работы: «удовлетворительно» или «неудовлетворительно». Признаем работу отдела художественного вещания удовлетворительной. Переходим к следующему вопросу». Все закончилось. Через два месяца неожиданного приказ о реорганизации художественного вещания и в связи с этим — ликвидировать весь этот отдел. И нас всех выперли, но без занесения в личное дело, без партийных взысканий. Сталин тогда нас спас. На некоторое время.

Надо признать, что я этой ситуации в общем итоге был благодарен: ушел от этого вонючего дела, хотя я любил радио и работал там с большим интересом. Я перешел в московский областной маленький передвижной театр, который ютился в клубе Горбунова около Киевского вокзала. Мы разъезжали по Московской области, играли спектакли. Там началась моя театральная, режиссерская жизнь. Скажу честно, что это были одни из лучших дней моей жизни в театре. Такие спектакли, как «Легенда о любви», «Ромео и Джульетта», «Горячее сердце», игрались в Москве в помещениях московских театров, пользовались успехом.

— У вас потом в ТЮЗе начинали актеры, ставшие теперь очень известными.



— Ахеджакова пришла незадолго до моего ухода, я ее вытащил из адыгейской студии ГИТИСа. Пришел смотреть адыгейскую студию и увидел совершенно очаровательную девочку, характерную. Начал с ней разговаривать. Оказывается, я с ее отцом учился до войны в ГИТИСе, был такой Меджит Ахеджаков — режиссер адыгейского театра. Вижу, она великолепно говорит по-русски, без всякого акцента, хорошая культурная девочка. И я предложил перейти в Театр юного зрителя, и она там стала звездой. Там были Ролан Быков, Володя Горелов, Валерий Носик — там была очень хорошая

группа молодежи, теперешние песенники Добронравов и Гребеников, Князева — актриса всесоюзная...

— Вам, как главному режиссеру, пришлось много сталкиваться с цензурой. Сейчас нет цензуры. Вам не кажется, глядя на сегодняшние театры, что цензура какая-то нужна?

— Нужна. Вот, предположим, не считите меня излишне старомодным, консерватором, но я против мата на сцене. Категорически против мата. Я про одного режиссера, который запустил на сцене невероятный мат (кстати, когда сидел в зале Горбачев, но уже не был президентом, он несколько растерянно смотрел по сторонам), я про него сказал, что его пленила слава Херострата, и это потом уже пошло по всей Москве. С этой точки зрения — да.

— А как вы относитесь к спорам о том, что эксперты не всегда могут отличить эротику от порнографии?

— Я думаю, что это все-таки должна определять не цензура, а вкус художника, чувство такта. Знаете, запретный плод сладок. А какая сегодня эротика на сцене?! Все происходит открыто, на глазах зрителей. А ведь интерес вызывает тайна. А тайны на сцене и нет. Вот я могу вам рассказать новеллу к этому с «Декамероном». Пять лет мне не разрешили ставить «Декамерон», наконец в 79-м я «Декамерон» поставил. Товстоногов мне еще сказал так: «Зачем ты ставишь «Декамерон»? Если ты сделаешь все, как в «Декамероне», как у Боккаччо, его не разрешат. А если ты будешь ставить «обрезанный» спектакль, «кастрированный» вариант, то зачем тебе его ставить?». Но я все-таки поставил. И вы знаете, московское управление приняло, мы сыграли премьеру этого спектакля в Свердловске, когда там был секретарем Борис Ельцин, и спектакль прошел с очень большим успехом, хотя мы волновались, как это все примут. В Одессе играли спектакль под охраной конной милиции. Приезжаем в Москву, общественный просмотр... Блестящую рецензию написал Николай Александрович Абалкин — бывший правдист, «железобетонный» человек, он смотрел спектакль три раза. И вот месяца через два после премьеры — на спектакль не попасть — приходит из горкома, из отдела культуры, один человек, причем привел с собой гостя,

похвастаться, какой хороший московский театр, — секретаря горкома по идеологии из Баку — женщину. Они посмотрели этот спектакль, ушли, не прощавшись со мной. В девять утра мне уже звонил домой начальник управления культуры: немедленно приезжайте разбираться. И вот начали «разбираться». Сидел в зале инспектор управления культуры и говорил: вот это можно оставить, это нельзя оставить... Начали вычеркивать. Два месяца мы играли спектакль, и два или три месяца переделывали, сокращали. И в спектакле дети были. Монах уходил с хозяйкой дома в комнату занимать-

ся любовью, и мама спокойно выводит из комнаты детей, чтобы они пока поиграли на улице. И потом, когда они выходили, она забирала детей. Все, ничего особенного нет, и мама — порядочная женщина... Мне говорят: «Вы в Год ребенка издеваетесь над детьми!». Почему мы издеваемся? Наоборот, мы охраняем их целомудрие от этого всего. «Нет, это надо вычеркнуть». Я говорю: «Я согласен. Тогда снимайте в Третьяковке картину «Иван Грозный убивает своего сына». В Год ребенка, я считаю, это тоже кощунственно». Вот так это было. Или, например, когда по радио звучал с комментарием голос Николая Озерова, это принималось с диким хохотом в зрительном зале, потому что он тогда был на самой вершине популярности. «Вы издеваетесь над ведущим актером и спортивным комментатором...» и т. д. и т. д. Текст, причем, был только Боккаччо, только одну фразу он добавлял свою: «Такой момент больше может не повториться». Ни за что! Но тут я лег насмерть: не сниму эту фразу!

— Борис Гаврилович, вы учите будущих актеров, они будут работать в третьем тысячелетии, а книги написали о старых театрах. Какая связь?

— Есть связь. Я хочу, чтобы о прошлом театра не говорили только, что театр был на поводу сталинском и т. д. и т. д. Театр и в те годы делал свое очень хорошее и доброе дело. И это делали не Большой театр и даже не всегда Художественный театр или Малый. Это делало то большое количество театров, которые сейчас забыты напрочь. Предположим, был такой театр ВЦСПС под руководством Алексея Дикого — замечательный был театр. Или студия Малого театра под руководством талантливого режиссера Федора Каверина. Сейчас даже 99 процентов из тех, кто прочтет нашу беседу, не знают, что это был за театр и где он находился. А он находился в помещении бывшего кино-театра «Коллизей», где теперь работает «Современник». Потом его закрыли и опять открыли кинотеатр «Коллизей». Театр МОСПС, театр Ленсовета, студия Завадского — был замечательный театр... Но все думают, что были только Художественный, Малый и Вахтангова, уж даже театр Мейерхольда забыли. И что эти традиции — это высокое искусство театра, театра, который говорил о добре, о человеческих сердцах, — это была его основная задача. И они говорили все по-разному. А потом их начали стричь под одну гребенку. И только теперь мы вновь начинаем возвращаться и к репертуарной гамме, и к сценической гамме, и к гамме актерского мастерства.

— ГИТИС — колыбель режиссуры, вырастил сотни мастеров. Как профессура относится к появлению примитивных спектаклей, подготовленных практически без участия профессиональных режиссеров?

— Мы очень встревожены. Надо что-то делать. Мы решили начать с воспитания воспитателей, с переподготовки педагогов театральных вузов. В самое ближайшее время готовимся открыть новый курс «Театральных педагогов». Уже объявили набор. Разрабатываем программу обучения. Педагоги многое не знают, им надо помочь; поднять их уровень. Тогда они и студентов будут готовить на ином уровне. Лучшие профессора будут вести занятия на этом курсе. И тогда в Москве опять появятся Большие маленькие театры.

Беседу вел Валентин ГОРДИН