Евгения Абелюк

Судьба спектакля «Берегите ваши лица»,

или О том, как легко убить искусство

«Берегите ваши лица» были поставлены по стихам Андрея Вознесенского, который к тому моменту считался опытным театральным автором, а главное, родным для Театра на Таганке. «Лицам» предшествовали «Антимиры» — первый и очень успешный поэтический спектакль Любимова, тоже по Вознесенскому. Поэт сыграл в нём особую роль — первоначально это был спектакль-концерт под названием «Поэт и театр»: в первом отделении Вознесенский сам читал свои стихи; во втором их разыгрывали актеры. Из этого действа и вылупились «Антимиры».

И вот — новый спектакль. Его немного назидательное название дополнялось замысловатым жанровым подзаголовком с игрой слов: «Лицезрелище в двух лицедействиях с прологом и эпилогом». Однако «лицезрелище» увидели немногие — после трёх показов зрителю спектакль был запрещён.

Контролирующие организации сняли «Берегите ваши лица» окончательно и бесповоротно.

Прежде чем разобраться в том, почему это произошло, попробуем восстановить последовательность событий.

**Официальные рельсы**

Через два года после премьеры «Антимиров», а именно 18 апреля 1967 года, на производственном совещании Театра на Таганке Вознесенский прочитал свою новую поэтическую композицию — «О-О, или Береги своё лицо»[[1]](#footnote-1). Послушать и обсудить новинку собрался творческий коллектив, пришли и друзья театра — поэт Давид Самойлов, философ Валентин Толстых, художник Энар Стенберг. Последний уже имел опыт соавторства с Любимовым и Вознесенским — он участвовал в постановке «Антимиров». Стенограмма сохранила высказывания собравшихся: Галине Власовой стихи показались трудными, Владимир Высоцкий похвалил их за юмор, Константин Желдин — за тему, Юрий Любимов — за то, что острая проблема — о нравственности или её отсутствии — развивается не в лоб, а «фантасмогорично» и, «что сейчас нас интересует особенно», «многое должно делаться через пластику» и возможна «непрерывная музыкальная партитура» в сочетании с балетом и словом.

В результате единогласно было решено: пьесу — принять. (Именно так — пьесой — именовали в документах текст, подготовленный Вознесенским для спектакля.)

Тут бы и начать работу. Однако всё требовалось поставить на официальные рельсы.

Чтобы сделать спектакль, а затем включить его в репертуар, нужно было получить разрешение Министерства культуры СССР.

Чтобы министерство дало разрешение на постановку, нужна пьеса. А пока текст Вознесенского цензурного благословения не получил, то и пьесы как бы не существует.

Чтобы пьеса могла претендовать на официальный статус, а автор получил за неё гонорар, необходим госзаказ.

Чтобы получить госзаказ, нужно представить идею спектакля, да такую, чтобы политизированное министерство её одобрило.

На самом деле цепочка гораздо длиннее — потому что поставить спектакль недостаточно. Нужно, чтобы его ещё приняли и разрешили к показу.

**Тягомотина**

После производственного совещания на Таганке в Министерство культуры СССР было написано представление, и машина закрутилась. Но как же неторопливо она крутилась…

Даты, когда на подготовку пьесы от министерства было получено «добро», мы не знаем. Не знаем также, когда и как был оформлен госзаказ на пьесу (которая, как мы помним, фактически уже существовала). Зато знаем, что цензурное разрешение на текст «Лиц» было получено в Гослите 3 июня 1968 года[[2]](#footnote-2). После того, как композиция была одобрена театром, прошло больше года. Знаем также, что в какой-то момент (когда — неизвестно) автор получил от театральных «инстанций» замечания по тексту и настоятельные предложения внести в него изменения — это был первый круг общения с министерством. Работая над второй редакцией пьесы, Вознесенский учитывал эти замечания.

10 января 1969 года, через полгода после получения разрешения Гослита, было отправлено письмо на имя начальника Управления театров Министерства культуры СССР П.А. Тарасова за подписью художественного руководителя Театра на Таганке Ю.П. Любимова и директора Н.Л. Дупака. В письме — просьба «включить в репертуар театра пьесу поэта А.А. Вознесенского “Берегите ваши лица”»[[3]](#footnote-3), а в качестве приложений к письму выступали текст второй редакции поэтической композиции Вознесенского и концепция спектакля.

О концепции стоит сказать отдельно. В создании этого обстоятельного документа принимали участие не только Любимов и Вознесенский, но и А.Л. Дымшиц и Л.И. Скорино. Дело вот в чём: зная, с какими организациями придётся иметь дело, Юрий Любимов проявил осторожность: для защиты будущего спектакля он заранее подобрал консультантов, имеющих опыт в общении с цензурными «органами» (в изданном театром приказе оба именовались редакторами)[[4]](#footnote-4).

Особенно показателен выбор Александра Львовича Дымшица — литературного генерала, начинавшего с диссертации о рабочем фольклоре, к моменту начала сотрудничества с Любимовым успевшего побывать начальником вузов СССР, главным редактором сценарно-редакционной коллегии Государственного комитета по кинематографии и много ещё кем. В интеллигентской филологической среде его считали консерватором, если не мракобесом. Между тем, как выяснится позднее, у Любимова были основания подозревать, что Дымшиц может быть и не вполне идеологически правоверным: с 1920-х годов почитавший «политически вредного» Мандельштама, в 1973 году, когда стихи поэта наконец выйдут в большой серии «Библиотеки поэта», он своим предисловием "прикроет" рискованную книгу.

Людмила Ивановна Скорино, в интеллигентской среде человек уважаемый, служила заместителем главного редактора журнала «Знамя», была опытным профессионалом, знающим, что устроит цензуру, а что может и не устроить. Правда, в данном случае ей пришлось иметь дело с театральной цензурой, а не с литературной, а это куда сложнее.

**«Мы» и «они»**

В концепции спектакля, приложенной к письму на имя П.А. Тарасова, читаем: «Основная идейная задача пьесы и спектакля — резко противопоставить положение человека в мире капитализма и в мире социализма». Спектакль, — продолжали авторы в духе газетной передовицы, — покажет, как влияют на человека одна и другая общественные системы: капиталистическая «обезличивает», а социалистическая, напротив, обеспечивает «свободное, трудовое, творческое развитие».

Противопоставление двух систем должно было сказаться и на структуре спектакля: первую его часть авторы обещали посвятить капиталистическому миру, вторую — социалистическому, причём вторая по объему предполагалась больше, чем первая.

Дальше пустопорожняя риторика наполнялась актуальным содержанием — авторы говорили, что в «капиталистической» части будут показаны «реваншисты-неофашисты» и ответные протестные движения молодёжи (имелись в виду студенческие волнения в США против войны во Вьетнаме), а также «действия клики маоцзедунистов» (то есть было обещано в сатирическом ключе сказать о «культурной революции» в Китае и «культе личности» Мао). Финал спектакля должен был указать на «историческую миссию нашей страны», на «её великую гуманистическую роль объединительницы всех прогрессивных сил в мире».

По сути, письмо было развёрнутой отпиской — жанром, привычным в годы советского идеологического контроля. Далеко не худшие статьи, книги, дипломы и диссертации начинались тогда со страниц, перегруженных подобными трескучими штампами. Вот и авторы письма сознательно использовали привычную риторику, и вряд ли кто-нибудь из них искренне верил, что спектакль будет однозначно отвечать заявленным тезисам. Конечно, писавшие понимали: для того, чтобы действо получилось живым, необходима свобода, а не жёсткая подчиненность чужой закостеневшей идее, но в концепциях подобного рода писать о таких вещах было не принято; «наверху» этого никто наверняка и не ждал.

И всё же авторы текста предупредили министерство, что у создателей спектакля остаётся возможность для свободного манёвра: «Представляя текст пьесы Андрея Вознесенского “Берегите ваши лица”, мы считаем необходимым оговорить, что по самой природе этой пьесы в её тексте в процессе подготовки спектакля возможны дальнейшие изменения. Основа пьесы, её строение, её идейная концепция естественно останутся незыблемыми. Но возможны отдельные редактуры текста, возможны некоторые изъятия из текста, некоторые вставки в текст. Все эти изменения будут определяться единственно стремлениями — усилить идейно-эмоциональное воздействие пьесы и спектакля, их художественно-политический эффект. Относительно такой возможности мы считали себя обязанными предупредить на совещании 8 января 1969 года у министра культуры СССР тов. Е.А. Фурцевой (где мы нашли полное понимание), считаем себя обязанными предупредить и ныне»[[5]](#footnote-5).

Вот какой спектакль был обещан министерству.

**«Политическая граница разрушена»**

Разрешение на включение пьесы в репертуар будет дано только через полгода после упомянутого письма в министерство[[6]](#footnote-6). Зато ответ П.А. Тарасова пришёл почти сразу, 6 февраля 1969 года[[7]](#footnote-7). От имени Главного управления театров Министерства культуры СССР он излагал свои замечания.

Да, автор, режиссёр и редакторы проделали большую работу. Вознесенский написал дополнительно «ряд интересных, талантливых поэтических кусков (“Что есть лицо?”, “Марш реваншистов”, “Марш испытателей”)»; «материал пьесы был перегруппирован, в его композицию внесена большая стройность, в результате содержание получило большую ясность».

Но основной недостаток пьесы каким был, таким и остался: политическая граница между социализмом и капитализмом разрушена, а она необходима!

Тем временем в театре шла работа над спектаклем, и 3 июня 1969 года, несмотря на повседневную текучку, его руководители не забыли отправить в министерство письмо с просьбой о разрешении на программку[[8]](#footnote-8). 5 июня того же года был издан внутренний приказ за № 79, в котором утверждалась «постановочная группа экспериментальной работы»: постановка — Ю. Любимов, режиссёр — Б. Глаголин, художник — Э. Стенберг, помощник режиссёра — З. Хаджи-Оглы, постановщик пантомимы — В. Беляков, репетитор — И. Бурова, исполнители: В. Беляков, В. Высоцкий, В. Золотухин, Т. Иваненко, О. Киселев, Ю. Медведев, Е. Озерцова, З. Пыльнова, В. Радунская, Н. Серая, З. Славина, А. Чернова, О. Школьников.

Объявлялось также, что художественному совету спектакль должен быть сдан 7 июля того же года.

10 июня — эту дату мы уже упоминали — из Министерства культуры СССР было получено письмо № 1-441/11 за подписью заместителя главного редактора репертуарно-редакционной коллегии А. Симукова, а в письме — текст композиции Вознесенского, «разрешённый для работы».

Прошло ещё полгода — и, наконец, 28 января 1970-го состоялся прогон.

31 января репетиция была показана представителям Главного управления культуры Исполкома Моссовета и Министерства культуры СССР.

3 февраля в Московском управлении культуры спектакль обсуждался и критиковался.

7 и 10 февраля театр дважды (утром и вечером — это был выходной день) показал спектакль зрителю.

**Живая жизнь**

Концепция спектакля, представленная министерству, её кондовый стиль, застывшие словесные формулы не должны раздражать современного читателя — авторам письма приходилось играть по правилам советского времени, а без обещаний идеологически лояльного зрелища не получишь разрешения на его постановку. Тем более, речь идёт не об известной всем пьесе, а о поэтической композиции поэта, не считавшегося благонадёжным.

Установки театра вовсе не были неподвижными — не случайно, обещая быть лояльными, авторы концепции тут же невозмутимо сообщали, что «особая природа пьесы», то есть стихотворная, требует свободы. А тут ещё необычная, текучая форма открытой репетиции, задуманная Любимовым… Придумывался спектакль в непринуждённой атмосфере творчества. Вениамин Смехов вспоминал: «Спектакль “Берегите ваши лица” делался весело и здорово»[[9]](#footnote-9). Да и пьеса, придуманная Вознесенским, и раскрепощала фантазию, и отвечала режиссёрским поискам Любимова, тяготевшего к сценической метафоре.

**Пьеса**

«Метафора — мотор формы. ХХ век — век превращений, метаморфоз». Две эти формулы из статьи А. Вознесенского «Люблю Лорку» (1962) стоят рядом, впритык, и это показательно: поэт говорит о природе современного искусства — и тут же связывает особенности этого искусства с эпохой.

Отношения вневременных ценностей и конкретного исторического времени — это тот вопрос, который Вознесенского волновал всегда. В пьесе «Берегите ваши лица» он ведущий.

Центральный герой здесь — Мастер, скульптор/поэт. Он лепит «Лицо Времени» («Ах, время, / сумею ли я прочитать, что написано в твоих очах, / мчащихся на меня…»). Он хочет найти в своём Времени лучшие, идеальные черты («Творец я. Леплю лик человечности»), но приходит к выводу, что Время остановилось («Время на ремонте!»).

Лицо Времени, Лик человечности — на первый взгляд, слишком абстрактные и «неживые» образы, а значит, и несценичные. Но Вознесенский-поэт умело оживляет их. Посмотрим, как он это делает, и — хотя бы во фрагментах — попробуем представить себе, как это могло бы выглядеть в театре.

Начинался текст композиции с развёрнутой ремарки. Автор мыслил на сцене студию скульптора с соответствующими атрибутами: «…Огромный деревянный циркуль. Совок с гипсовой пылью». Тут как раз и происходит лепка «Лица Времени».

Вознесенский описывал это так: «Задник сцены являет собой каркас, гигантское недостроенное Лицо. Вернее, это лицо — лишь подготовка под мозаику, которой впоследствии явятся человеческие тела актеров. Так, например, Губы слагаются из двух тел в красных трико, двух девушек, отжимающихся одна на одной.

Актёры, входя на сцену, переодеваются. Одежда их висит на длинных рядах плечиков-вешалок, подвешенных на проволоке. Если на сцену входят с гитарой, то вешают гитару в целофановой обертке на крючок нижней ресницы, получается Слеза. Если входят с аккордеоном, то кладут аккордеон на Губы — так что выглядывающая белая клавиатура превращается в ослепительный ряд зубов и т.д.».

В ремарках поэт иногда объясняет смысл или назначение своих метафор — например, представляя одного из героев пьесы, поэта-битника Аллена Гинзберга, появившегося в цилиндре из американского флага, он пишет: «По законам Америки человек, прикрытый флагом, может говорить что угодно».

В пространстве пьесы «Берегите ваши лица» происходит то же, что случилось у Маяковского, породившего из метафорического выражения «расходились нервы» образы скачущих и пляшущих нервов. Переносные смыслы выражений со словом «лицо» у Вознесенского реализуются буквально — и появляется вереница Безликих — тех, что «лица проворонили». Конечно, Безликие — объект сатиры. Автор так описывает их: «Актёры берут вешалки, просовывают плечики под платье вместо голов таким образом, что вместо лиц у них видны только крючки, как проволочные вопросы».

Часть Безликих учится заново ходить: «Они идут, ступая след в след в белые следы, оставленные Мастером. Таким образом они должны в конце концов придти к Лицу. <…> Наверное, так Бог учил ходить Адама. “Делай только светлые шаги”. Ан нет, — оступился — попал в чёрный след.

Ах, эта травматология. Где гипсовая рука поднята в римском жесте гитлеровского приветствия, где гипсовая нога, толстая, как белый валенок, указывает в звезды.

Как робки первые шажки. Вот бы переучить ходить заново наши поступки и мысли! Чтобы только по белому».

Этот текст тоже из развёрнутой ремарки — в результате перед глазами возникает картина, которая легко превращается в сценическое действие. Вот ещё одна группа Безликих — Хор Пессимистов, в партии которых есть такие слова:

Очень плохо без лица —

Как наседке без яйца.

Не поедешь за рубеж.

Шляпу не напялишь.

Не

сфо-

то-

гра-

фи-

ру-

ешь

карточку на паспорт.

Появившиеся затем Оптимисты оказываются воплощением конформизма: «Хорошо нам без лица, / Ни одни министры / у такого хитреца / не узнают мысли!».

Действие разворачивается, и Лицо, которое лепит Мастер, окружают всё новые и новые персонажи — например, Языки. А где языки, там и лизоблюды, и языки клеветников, и языки сплетников. И хотя природа этих образов метафорическая (если не считать затесавшийся в эту кампанию и давно потерявший свою метафорическую природу «тёщин язык»), ассоциации, которые они должны вызвать у зрителей, очень конкретны.

Кстати, здесь поэт снова рисует пантомиму: языки пляшут, сплетаясь, как клубок красных змей.

Ещё в концепции спектакля шла речь о том, что «…пантомима поможет “монтировать” разнородные по своему характеру (плакатные, лирические, сатирические, повествовательные, чисто драматические и иные) эпизоды, поможет развитию социально-философских мыслей автора в их зримом выражении»[[10]](#footnote-10). Значимость пантомим автор обосновывал и прямо в тексте своей пьесы: «Пантомима — это зрительная метафора поэтичности».

Описанием пантомим и некоторых сценических мизансцен Вознесенский буквально «прошил» свою пьесу. Вот Мастер — в поисках «образцов человечности» и «единственного, необходимого» лица — напряжённо приглядывается и прислушивается ко всему в мире, от дубов и рыб до «табунной толпы»: «Как кинохронику просматриваю я века, леса, стада, толпы», — говорит он, а в пьесе появляется ремарка: «Проходит вереница кинохроники. Это тащат гигантскую верёвочную лестницу, как в лентах кино, в квадратах лестницы, как в кинокадрах, сидят “образцы” всех времён и народов, свесив ноги. Они движутся мимо Мастера, как конвейер с деталями мимо сборщика».

А вот описание эпизода забастовки стриптизёрш: «Колонна демонстранток, пролетарии кордебалета, идут, перегородив улицу, вышагивая гусиным шагом, строем, как на параде. Лозунги “Стриптиз бастует”, “Не обнажимся”, “Соцстрахование”, “Шансонетки земного шара — в единый фронт”, “Пенсии за вредность производства”, “Надбавки за производственные травмы”, “Эксплуататоры — самообслуживайтесь”.

Девушки идут, несмотря на жару, закутанные, одетые в сто шуб, как кочаны капусты, в масках, в противогазах, в паранджах, в чёрных очках. Пантомима “антистриптиза”. Кто больше чего на себя наденет.

“Держи штрейбрехершу!” Они ловят женщину, более обнажённую, чем надо. Одевают в балахон, забинтовывают. Заклеивают скотчем». Затем должна зазвучать песня «антистриптизёрш» — и, наконец, присутствующие одевают статую Венеры в сатиновый халатик с короткими рукавчиками…

Или такая мизансцена. Лицо Времени Мастер пытается собрать из разных деталей, которые «…своевольничают, дерутся как дети. Порабощают один другого <…> Абсолютизм сплошной. <…> То нос установит диктатуру. А у той — матриархат губ. А над тем хищно парят уши».

Этой иерархии поэт противопоставил иную табель о рангах — ту, которую считал подлинной. Особое место в человеческом портрете, конечно, должны занимать глаза, и описанный эпизод завершала лирика — звучало стихотворение «Противостояние очей» (1962).

Как видим, в тексте пьесы Вознесенский выражал себя не только в словесных, но и в зрительных образах и потому оказался очень театральным автором.

**Спектакль и цензоры**

Но привлекало Юрия Любимова в пьесе Вознесенского, прежде всего, содержание, хотя он и перекроил текст, как поступал всегда. Конечно, делалось это при прямом участии или с одобрения автора.

Во многом пересмотрел режиссёр и сценическое решение. Вместо Лица, которое лепит Мастер, на сцене оказался нотный стан — художник спектакля Энар Стенберг сделал его, опустив штанкеты, которые располагаются рядами над сценой и служат для подвески кулис и декораций. На них, как на нотных линейках, сидели теперь актеры-ноты, в черных костюмах. Всё это происходило на фоне экрана, опущенного в глубине сцены и меняющего цвет. Появились и новые пантомимы — их создала Аида Чернова. Описания пантомим «История завоевателей», «Судьбы (Рыбак и рыба)», «Вдохновение», «История без слов», пантомимы по мотивам скульптур Роденасохранились в РГАЛИ[[11]](#footnote-11).

Однако доработка пьесы шла и в других направлениях и была связана с многочисленными цензурными замечаниями.

Надо сказать, что уже разрешение на использование поэтической композиции Вознесенского для спектакля было получено театром вместе с замечаниями. В результате Вознесенский вносил правку. Однако и на следующий вариант получил аналогичный отклик: «основной недостаток пьесы каким был, таким и остался» — политическая граница между социализмом и капитализмом разрушена, а она необходима. Дальнейшую доработку текста сопровождало постоянное сопротивление подобным указаниям.

Между тем, специалистов принимающих комиссий не устраивало в спектакле многое. Безусловно, не была проходной включённая в спектакль и впервые публично исполненная автором песня В. Высоцкого «Охота на волков». Она воспринималась как злободневная, трагедийно-сатирическая и относящаяся к советской реальности. Но и в написанном Вознесенским многое не устраивало. Например, неважно, что Аллен Гинзберг, ставший в спектакле вместо Джерри героем стихотворения «Диалог Джерри, сан-францисского поэта», настроен против американского правительства, а не против советского — главное, что против правительства. Тем более, и Вознесенский, переводивший бунтарскую поэзию Аллена Гинзберга и Роберта Лоуэлла, был для советской власти кем-то вроде битника. Также министерские чиновники ещё слишком хорошо помнили слова Н.С. Хрущёва, с кремлевской трибуны назвавшего Вознесенского «подхалимом наших врагов» и антисоветчиком. Это было совсем недавно, 7 марта 1963 года, на встрече с интеллигенцией.

Бунтарский тон спектаклю задал и «Плач по двум нерождённым поэмам»: «Аминь. Убил я поэму. Убил, не родивши. К Харонам!». «Я» здесь очень быстро превращалось в «мы»: «…мы столько убили / в себе, / не родивши…». В конце концов, стихи о не реализовавших себя художниках, о тех, которые «себя промолчали — всё ждали погоды», завершались «Минутой молчания», на которую поэт приглашал Сервантеса, Данте, Пастернака, своего современника Расула Гамзатова (и при этом обращался к нему официально, не как к поэту, а как к «члену Президиума Верховного Совета товарищу Гамзатову»), людей всего мира и даже природу… Сходным образом звучало стихотворение «Не пишется» («Я — в кризисе. Душа нема»), завершавшееся словами «Но верю я, моя родня — / две тысячи семьсот семнадцать / поэтов нашей федерации — / стихи напишут за меня. / Они не знают деградации». Сотрудник Управления культуры исполкома Моссовета В.Н. Виррен возмущался: «Поэт зря обрушивается “на поэтов Федерации”»[[12]](#footnote-12).

**Не устроил цензоров и поразительный** эпизод, поставленный на основе стихотворения «Зов озера» (1965) и посвящённый расстрелянному в годы войны населению гетто, которое затем было затоплено. «…я бы заменил “Гетто в озере” на “Лагерь в озере”», — говорил далеко не самый ортодоксальный чиновник — руководитель Главного управления культуры исполкома Моссовета Б.Е. Родионов. И предлагал убрать еврейские фамилии, которые в начале и в конце эпизода звучали в ряду имён людей разных национальностей. «Я не согласен. Это ведь реальные люди… Это судьбы людей. Как мемориальная доска», — возражал Юрий Петрович. Разбавить еврейские фамилии украинскими им в итоге пришлось, но все Вознесенский и Любимов убрать не дали.

**Сомнения у цензоров не могло не вызвать стихотворение «**Строки» (1967), которое театром было преподнесено комиссии как разоблачающее маоизм. Здесь неоднократно упоминался Кучум — сибирский хан и потомок Чингисхана, живший в XVI веке. В русской поэзии он уже когда-то появлялся: «Кучум*,* презренный царь Сибири, прокрался тайною тропой» (К.Ф. Рылеев). В стихах Вознесенского он воплощал современное варварство и, конечно, строки «Пёс твой, Эпоха, я вою у лунного ЦУМа — чую Кучума!..» или «К чему же века истории, коль снова на четырёх?..» соотносились с родной реальностью. Тем более, здесь же звучало:

Неужели Шостаковича поволокут

с пустым ведром на седой

голове по воющим улицам?

Неужели Шекспира заставят

каяться в незнании «измов»?

Впрочем, цензоры не принимали и, казалось бы, самые безобидные вещи. Зазвучали в спектакле отрывки из «Завещания» Родена: «Будьте глубоко и непримиримо правдивы. Никогда не бойтесь выразить то, что вы чувствуете! <…> Искусство — прекрасный урок искренности…» И тот же Родионов восклицал: «Роден писал не для нашего общества». Появились в спектакле знаменитые палиндромы Вознесенского: голос Любимова читал: «тьма-тьма-тьмать-мать». Вознесенскому в этом звучании слышалось заклинание, смысл которого вот в чём: «Из тьмы застоя вдруг рождалась творческая жизнь — “мать”»[[13]](#footnote-13). А Виррен замечал: «“Тьма” — “Мать” — необходимо серьёзнее, “Мать-родина чтобы была”».«Создаётся впечатление, что в человеке с рождения заложено на доброе, а злое начало», — писали об этих же словах в докладной записке, а точнее, в своём доносе в министерство А. Панфилов и Л. Барулина[[14]](#footnote-14).

Палиндром «А Луна канула» (над сценой висел плакат, на котором палиндром был написан, и потому то, что это палиндром, было ясно всем) теми же министерскими критиками был воспринят как «издевательская реплика», как намёк на приоритет американцев, высадившихся на Луне в июле 1969 года.

Практически всех чиновников возмутил характер исполнения стихов актёрами. Они подчёркивали: то, что, в соответствии с концепцией, относилось к Западу и должно было выглядеть сатирически, звучало торжественно, почти как реквием, и получало расширительный смысл. Обосновывалось это примерно так: «Напечатанное в “Новом мире” стихотворение А. Вознесенского “В кризисе” имеет подзаголовок — *ироническое*. Однако театр это игнорирует, и актёр (В. Высоцкий) произносит текст не только без иронии, но и с трагическими нотами. Мрачное впечатление от стихотворения усугубляется тем, что оно перебивается другим стихотворением А. Вознесенского о двух погибших поэмах “Убил я поэму”, произносимых актрисой З. Славиной с трагическим пафосом»[[15]](#footnote-15).

Ну и конечно, не могла понравиться сцена на стадионе, в которой Высоцкий, надев платочек, превратился в тётю Мотю, сначала после матча собиравшую бутылки, чтобы сдать их, а потом рассуждавшую о девальвации времени в эпоху безвременья («Как архангельша времён…», 1969): «Провестить девальвацию минуты: одна старая минута, стало быть, э-э… равняется э-э… одна и две десятых новой минуты. Сутки увеличатся до двадцати восьми часов». — «Правильно», — слышала она в ответ. — Производительность труда возрастёт». — «Нет, это не надо, — возражала тётя Мотя, — Она пусть не растёт…». Но главное, из уст тёти Моти снова звучал мотив «время же на “рямонте”», теперь уже в тётимотиной огласовке. А это, как мы помним, центральный мотив пьесы.

Метафорическим языком поэт и театр говорили об очень серьёзных вещах: в этот период безвременья каждый человек должен сохранить лицо — его нельзя потерять. Снова и снова возникали стихотворение «Осень — отлетающие птицы…» и его ведущий мотив — «Берегите ваши лица!». В финале он подкреплялся яркой сценической метафорой: актёры держали большое зеркало перед залом и пели песню о том, что надо беречь свои лица, а зрители видели в зеркале себя.

Но и тут у чиновников от культуры возникало возражение: «Главная мысль спектакля — призыв сохранить достоинство человека, быть честным, оставаться самим собой — решается театром без чётко выраженной социальной позиции».

Уступая по мелочам (сняли музыкальный кусок из непроходного «Живого» по Б. Можаеву, сделали купюру про Пикассо), театр стремился сохранить главное. Борьба продолжалась. Однако завершение этой истории не позволило отстаивать этот спектакль дальше.

А закончилось всё письмом от 25 февраля 1970 года секретаряМГК КПСС В. Гришина в общий отдел ЦК — виновных в антисоветчине автор письма нашёл много. Всех их он требовал наказать: «Главное управление по охране государственных тайн в печати при Совете Министров СССР (Главлит) разрешило театру приступать к работе лишь при условии представления окончательного варианта на утверждение до показа зрителям, что не было сделано.

Руководители Главного управления культуры исполкома Моссовета (начальник Б.Е. Родионов) не придали значения неправильной политической направленности спектакля и, несмотря на отсутствие окончательного разрешения Главлита, ряд серьёзных критических замечаний, высказанных при обсуждении спектакля, проявили беспринципность и разрешили театру показ его зрителю. Стремясь привлечь к спектаклю внимание и вызвать нездоровый ажиотаж вокруг этой постановки, театр в свой выходной день 10-го февраля дважды показал этот спектакль. Организация и продажа билетов явно преследовала цель привлечь в театр определенную аудиторию, значительная часть билетов была приобретена и распространена непосредственно Вознесенским и Любимовым, в том числе и среди иностранных корреспондентов. <…> 18 февраля 1970 года бюро МГК КПСС, рассмотрев вопрос “О спектакле "Берегите ваши лица" в Московском театре Драмы и комедии” вынесло взыскание начальнику Главного управления культуры исполкома Моссовета тов. Родионову Б.Е. за безответственность и беспринципность, проявленную при выпуске спектакля “Берегите ваши лица”».

Ну и, конечно, далее следовали оргвыводы общего характера: «Исполкому Моссовета поручено рассмотреть вопрос о работе Главного управления культуры по формированию репертуара, приёму и выпуску спектаклей в московских театрах.

Ждановскому РК КПСС предложено принять меры по повышению роли и ответственности парторганизации театра Драмы и комедии за идейную направленность спектаклей, а также рассмотреть вопрос об ответственности коммунистов за постановку и выпуск идейно-вредного спектакля “Берегите ваши лица”».

Бюро МГК КПСС обратилось с просьбой к Министерству культуры СССР рассмотреть вопрос об ответственности работников Управления театров за подготовку и выпуск пьесы «Берегите ваши лица»[[16]](#footnote-16).

1. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 2, ед. хр. 1501а, с. 1–4. [↑](#footnote-ref-1)
2. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 13–16. [↑](#footnote-ref-2)
3. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 661, л. 4–5. [↑](#footnote-ref-3)
4. Приказ № 79 по Московскому театру драмы и комедии от 5 июня 1969 года «Утвердить постановочную группу экспериментальной работы над спектаклем “Берегите ваши лица” А. Вознесенского» (РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 15). [↑](#footnote-ref-4)
5. К пьесе А. Вознесенского «Берегите ваши лица». РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 7–9. [↑](#footnote-ref-5)
6. «Включение в репертуар пьесы “Берегите ваши лица” утверждено Главным управлением культуры г. Москвы в декабре 1969 года и повторно приказом № 8 от 4 февраля 1970 года». Эти данные содержатся в докладной записке от 9 февраля 1970 года, составленной сотрудниками Министерства культуры РСФСР А. Панфиловым и Л. Барулиной и отправленной ими заместителю министра Е.В. Зайцеву (РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 13–16). [↑](#footnote-ref-6)
7. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 10–12. [↑](#footnote-ref-7)
8. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 19. [↑](#footnote-ref-8)
9. Хрусталёва С. Берегите наши лица // Собеседник, 2009, 28 апреля <https://sobesednik.ru/post/taganka-anniversary>. [↑](#footnote-ref-9)
10. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 7–9. [↑](#footnote-ref-10)
11. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 1–6. [↑](#footnote-ref-11)
12. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 2, ед. хр. 1503, л. 1–11. [↑](#footnote-ref-12)
13. Вознесенский А. Таганка — антитюрьма / Вознесенский А. На виртуальном ветру. — М.: Вагриус, 1998. — С. 27. [↑](#footnote-ref-13)
14. РГАЛИ. Ф. 2485, оп. 4, ед. хр. 473, л. 13–16. [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же. [↑](#footnote-ref-15)
16. РГАНИ. Ф. 5 ЦК КПСС. Оп. 90. 1962–1987, л. 12–44. [↑](#footnote-ref-16)