

Александр Смольяков Тот самый ГИТИС



Александр Смольяков Тот самый ГИТИС

Предисловие, в котором объясняется, почему о ГИТИСе можно и нужно писать роман

...А почему, собственно, нельзя? Чем роман хуже повести, рассказа или поэмы? Как красиво: «Поэма о ГИТИСе»! Начинаясь бы она, к примеру, так:

Хотел Гаврила стать актером,
Гаврила в ГИТИС поступал...

Но у нас все-таки будет именно роман. Во-первых, потому, что учебное заведение с более чем вековой историей, несомненно, заслуживает романа. Во-вторых, роман — жанр, увлекательный, а следовательно, «Роман о ГИТИСе» будут читать не только составители энциклопедий, которым нужно будет разбавить дежурные фразы «образован, возглавил, переименован» несколькими живыми деталями, но и студенты, выпускники, а возможно и преподаватели ГИТИСа. Наконец, история ГИТИСа настолько увлекательна и полна интересных, любопытных, примечательных, забавных, трагических, малоизвестных фактов, что становится очевидно: о ГИТИСе можно писать только роман!

Очень быстро стало понятно, что написать роман о ГИТИСе (цени мою откровенность, читатель!) один человек не в состоянии. Во всяком случае, если это выпускник ГИТИСа и он не собирается бросать все свои занятия, удалиться от людей и «в тишине и тайне» валять свой труд. Поэтому автор этих строк решил пойти путем, может быть, не слишком оригинальным, но зато проверенным. Роман будет написан коллективно. Роман в диалогах.

В своих разговорах мы обычно двигались по оси времени, начиная с момента прихода в ГИТИС и до сегодняшнего дня. Понятно, что одни и те же исторические события люди разных поколений воспринимали по-разному. При редакции мы принципиально не пытались свести все к единому знаменателю. Пусть у читателя будет возможность увидеть

спектр мнений — иногда спорных, иногда субъективных, но высказанных искренне и даже со страстью.

Тема наших встреч была заявлена — ГИТИС, — но русло, по которому текла беседа, определяли сами собеседники. Кто-то вспоминал своих учителей. Кто-то размышлял о современном студенте. Кто-то говорил о перспективах развития театрального образования. Но ведь и одно, и другое, и третье, и многое другое — все это и складывается в понятие «ГИТИС».

В процессе работы над «романом» возникло название «Тот самый ГИТИС». Ведь у каждого есть свой ГИТИС, но есть и нечто «то самое», что объединяет всех студентов и педагогов Российской академии театрального искусства.

Итак...

Глава 1

Его величество Режиссер

Старейший факультет ГИТИСа. В театре XX века режиссер стал центральной фигурой, а посему факультет, который готовит таких специалистов, является важнейшим. История факультета знает разные периоды. В его экзаменационных ведомостях — это относится и к студентам, и к педагогам — стоят звездные имена, составившие славу русского театра. Нынешний облик режиссерского факультета сложился, когда кафедру режиссуры возглавлял Андрей Александрович Гончаров. Разговор о прошлом и будущем факультета мы начали с Борисом Гавриловичем Голубовским.

***Борис Гаврилович Голубовский**
профессор, народный артист России*

Нас подстегивало ощущение необходимости театрального искусства

— Борис Гаврилович, вы пришли в ГИТИС в 1936 году, в то зловещее время, которое в нашем сознании связано с репрессиями. Как это время ощущалось в стенах ГИТИСа? В своей книге «Большие маленькие театры» вы ничего об этом не пишете. А там атмосфера страха, действительно, не было?

— Мы ее не ощущали. Мы лишь чувствовали настроение наших педагогов. А сами просто были счастливы. Потому что были молоды. Потому что жили совсем другой жизнью. Надеялись на красивое будущее. Смеялись по поводу этих статей в «Правде», по поводу диспутов о формализме. Нам было немного стыдно за своих учителей, когда они выступали и калялись во всех смертных грехах. А почему это происходило, мы по-настоящему не понимали. Иногда я читаю в каких-то воспоминаниях, что все понимали, мне просто хочется сказать: «Не валяйте дурака! Ничего вы не понимали!» Понимал Попов Алексей Дмитриевич. Понимали Дикий, Каверин. Люди старшего поколения. А я и мои сверстники были патриотами, причем патриотами искренними. Нас было трое самых молодых главных режиссеров в Советском Союзе: Гончаров, Валя Невзоров, тоже мой однокурсник, и я. Андрей к тому же еще был директором театра фронтового. Мы вступили в партию на фронте. А в восьмидесятые годы начался массовый выход из партии с песнями, так сказать, со знаменами. Мы понимали, что вступили в партию в 1942 году, и никто ни тогда, ни теперь, не может нас упрекнуть в карьеризме, в конъюнктурщине, потому что не до того было. Таким образом, с кем мы вступали, — понятно. А с кем рядом мы будем выходить из партии? Помню, разбирали на партийном собрании девочку, которая окончила школу в прошлом году. Проучилась полгода на театроведческом факультете и написала заявление, что она хочет отдать все свои силы строительству коммунизма. А через три месяца она

решила не строить коммунизм и уйти. Так мне рядом с ней выходить? Вообще война для нас была вторым ГИТИСом.

— *В каком смысле?*

А в смысле обучения жизни. Хотя и профессии тоже. Например, у нас* был фронтовой театр миниатюр «Огонек». Он даже попал в энциклопедию Великой Отечественной войны. Когда мы поехали на фронт, нам пошили полувоенные костюмы, сапоги хорошие выдали всем, включая женщин. Выступаем. После ко мне подходит комиссар средних лет и говорит: «Слушай, выбрось ты все эти костюмы. Пусть женщины наденут платья с декольте, чтобы плечи их увидели. И потом не надо нас агитировать бить фашистов». Мы поняли, что людям нужно другое, они и так отдают этому жизнь.

Был такой замечательный педагог Елизавета Сергеевна Телешева. Кстати, она была женой Эйзенштейна последние годы. Я начал работать ассистентом у нее на курсе. Дело происходило в Саратове, куда ГИТИС эвакуировался во время войны. Ректором в Саратове (наш ректор ушел на фронт) стал Иосиф Моисеевич Раевский из МХАТа. Золотой человек. Его отличали такт, интеллигентность, организованность, никакого крика. Так вот на этом курсе Телешевой я ставил «Ночь ошибок» Голдсмита, их дипломный спектакль. Он стал и моим дипломным спектаклем. И у нас родилась мысль: поедem на фронт с двумя спектаклями — «Парнем из нашего города» Симонова и «Ночью ошибок». Иосиф Моисеевич увлекся этой идеей, пробил ее через комитет искусств, который тогда возглавлял Храпченко... И был создан комсомольский фронтовой театр ГИТИСа! А кто будет руководителем? Режиссеров в Саратове нет. Говорят: «А пусть Боря Голубовский возьмет».

— *Сколько вам было лет?*

— Двадцать два.

— *Фантастика!*

— Так Андрею Гончарову было всего лишь на год больше. Вале Невзорову тоже было двадцать три. Но вернемся к фронтовому театру... На том курсе училось больше двадцати человек. Это много. И в результате получилось так: Раевский взял основную часть труппы, поставил «Человека с ружьем», который, правда, успехом не пользовался. А я организовал «Огонек», где у меня было восемь ребят. Один из них негр. Он тоже учился в ГИТИСе. Приехал из Америки — Мейерхольд пригласил его играть Отелло. Но Мейерхольду потом стало не до него, и он поступил на режиссерский курс. Они вместе с женой, певицей-испанкой, работали у меня в театре. Были, конечно, драматические актеры: Володя Балашов, Федя Липскеров, Галя Гонтарь. Нас отличала мобильность. Нас подстегивало ощущение своей нужности, необходимости искусства. Адреналин, понимаете. Такому пониманию роли искусства нас учила война.

Помню, Андрей Гончаров поставил спектакль «Жди меня». Сентиментальный! Потом, когда его играли в Москве, смотреть было нельзя. А на фронте воспринимался как молитва. Именно как молитва! Такие вещи всегда надо учитывать.

— *Где вас застал период борьбы с космополитизмом?*

— Я был в тот момент в самой горячей точке — на радио. Вы прочтете в моей книжке потрясающую историю. Началась борьба с космополитизмом. Каждую неделю собиралось все начальство и слушало отчет руководителей отделов. Отделов огромное количество. После таких слушаний следовало исключение из партии, увольнение с работы, черные списки... Все как полагается. Сажали кое-кого даже. Хотя сажали в то время не очень много. Уже. Наконец, доходит очередь до моего отдела художественного вещания на зарубежные страны. Понятно, что выхода нет никакого. Председателем комитета был Пузин, а его первым заместителем был Лапин Сергей Георгиевич, о котором сегодня много говорят и пишут. Начинается. Все начальники отделов сидят, смотрят на нас с сочувствием, не со злорадством, понимая, что скоро будут на этом месте. Перед Пузиным лежит пачка наших материалов. Он произносит: «Вот радиопьеса Всеволода Вишневского, посвященная годовщине Октябрьской революции. Вот, товарищи, что пишет Всеволод Вишневский». Читает: «На безоблачном голубом небе вьется алый флаг». Товарищи, а представьте себе, мы

записываем эту передачу, пускаем ее в эфир, а на улице идет дождь. Что говорят о советском радио?» И так идет разбор каждой фразочки. Ну что тут спорить? Сидим, молчим. Еще там была такая Сергеева — международная обозревательница, она потом редактировала журнал «Новое время». Она подходит к Пузину сзади и читает через его плечо: «Нет, вы послушайте, что там написано: „Простые советские люди, без шума и треска строящие социализм...“ Ну тут такой хохот начался. А я понимаю, что выиграл по трамвайному билету сто тысяч! Встаю и ухожу. Пузин: „Борис Гаврилович, вы куда идете?“ Я не отвечаю. „Товарищ Голубовский не любит критики“. Все хохочут. А я иду. Подхожу к дверям. Пузин: „Товарищ Голубовский, я предлагаю Вам остаться“. В самых дверях говорю: „Я не могу оставаться там, где издеваются над словами товарища Сталина“. И закрываю дверь. Это была раскавыченная цитата, а через две строчки — „как сказал великий гений Иосиф Виссарионович Сталин“.

— *Браво!*

— Дальше. Помните, был такой крупный спортивный обозреватель Вадим Синявский. Он рассказывал мне потом: «Ничего не понимаю. Ты выбегаешь из приемной Пузина, бледный, бежишь без пальто к милиционеру на выход. За тобой бегут Лапин, Зайцев, Чернявский, хватают тебя за руки и тащат обратно. Такого никто не видел никогда. Что произошло? А ты вырываешься и кричишь: „Я еду в ЦК. Мы разберемся...“

— *Отлично!*

— Ну, тут я дал слабину, честно признаюсь. Меня втащили обратно. Пузин сказал: «Ну, товарищи, все понятно с этим отделом. У нас есть две партийных оценки — „удовлетворительно“ и „неудовлетворительно“. Я предлагаю признать работу отдела удовлетворительной». Ничего история?

— *Великолепная! Но вернемся в тридцатые годы. Арестовали Мейерхольда. Как в ГИТИСе студенты, которые его знали, для которых он был кумиром, во с приняли эту весть?*

— С ужасом. А как же еще? Я видел его последний спектакль — «Одна жизнь». Мы все понимали, что этот спектакль выйти не может. При всем преклонении перед Мейерхольдом. Потому что это была трагическая, пессимистическая история... Это одиночество. Какой там коллектив? Один обреченный герой. Колоссальное впечатление! Одно из самых сильных впечатлений в моей жизни. А в этом жанре, пожалуй, единственное. Спектакль с гениальными режиссерскими прозрениями. Мы понимали, что идет какая-то кампания. Сначала отнеслись к статьям в «Правде» иронически, а потом ходили на дискуссии о формализме и видели, как наши преподаватели устраивали публичные «шахсэй-вахсэй»? Знаете, что такое «шахсэй-вахсэй»?

— Нет.

— На Востоке такой обычай. Они выходят полуголые с саблями и бьют себя изо всей силы саблями, ножами, кинжалами по голой груди, обливаются кровью, некоторые даже умирают. Я видел это в кинохронике. И у нас тоже выходил, например, Охлопков, начинал бить себя в грудь и говорить: «В моем творчестве еще есть остатки формализма, натурализма, буржуазного эстетизма. Я выпускаю сейчас „Отелло“ со всеми этими элементами». Ну, с места начинали кричать: «А зачем ты его выпускаешь, если сам видишь, что там все это есть?» Анекдот. Это было смешно. Конечно, мы не могли понять глубины трагизма всего этого. Был еще, например, еще такой случай, относящийся к тому времени. Я получал сталинскую стипендию. Это было безумно престижно. А кроме того, она составляла 500 рублей в месяц.

— Это много или мало по тому времени?

— Очень много. Ставка актера приличного была 250 рублей. А студенты получали 100 с чем-то. Мы получили стипендию за 4 месяца сразу. Причем со сталинской стипендии налоги не вычитались. Представляете, у меня, студента, вдруг 2000 рублей. А мечтой всех пижонов была пыжиковая шапка. Очень красивая, пушистая. Стоила она 120 рублей. Ну, имея 2000 рублей, я же мог себе позволить. И я ее купил. У нас курс был дружный, на курсе

меня любили и решили устроить такой розыгрыш. Наш староста Жора Вардзиели стоял у входа в ГИТИС и, когда кто-то входил, он говорил: «Вы знаете, Боря Голубовский купил себе пыжиковую шапку». Кто-то острил, кто-то поздравлял. Наконец, идет Берсенев. Барин, красавец, шуба бобровая, шапка меховая бобровая, трость с набалдашником из слоновой кости, белый шарф. Аристократизм предельный. И Жорка к нему подбегает: «Иван Николаевич, Боря Голубовский купил себе пыжиковую шапку». Он говорит: «Да?» — и прошел мимо. Мы сидим на лекции у Алперса, вдруг открывается дверь в аудиторию и входит Берсенев. «Борис Владимирович, простите ради Бога, я прервал Вашу лекцию. Друзья мои, скажите, среди вас есть Боря Голубовский?» Я встаю. «Это вы купили себе пыжиковую шапку?» Я. «Поздравляю вас. Извините, Борис Владимирович». И уходит. Вот это была атмосфера института.

Все смотрели дипломные спектакли. Я играл в двух — в «Детях солнца» Горького и в «Красавце-мужчине» Островского. Все мастера смотрели. Потом высказывали свои мнения. Была даже идея перевести меня на актерский. Тарханов сказал: «Он хороший актер, пусть поиграет, а режиссером всегда успеет стать». Но наша режиссерская кафедра меня отстояла. Хотя это наверное было бы неплохо. Я бы поиграл.

Актерское образование имеет и другой мэтр режиссерского факультета — Марк Анатольевич Захаров.

Марк Анатольевич Захаров
профессор, народный артист России

Я очень люблю это здание и слово «ГИТИС»

— Очень люблю слово «ГИТИС». И уже полюбил словосочетание «Российская Академия Театрального Искусства». С историческим домом в Собиновском переулке у меня связаны очень радостные воспоминания. После окончания десятого класса в 1951 году я пытался поступить в Школу-студию МХАТ. Но меня, к моему изумлению, и удивлению не допустили даже к первому туру. Сказали, что мне надо заниматься каким-то другим делом и к театру я никогда не смогу иметь никакого отношения, тем более к актерской профессии. И я очень горько пожаловался моей матушке, которая была несостоявшейся актрисой — долго занималась в школе-студии у Завадского. Она меня ободрила и помогла подготовить новые экзаменационные отрывки уже для попытки поступления в ГИТИС. В ГИТИСе набирал курс ее хороший знакомый по юношеским годам Григорий Григорьевич Конский. Потом до меня дошло, что, наверное, все-таки это сыграло определенную роль в моем зачислении — был какой-то более доброжелательный взгляд. Во всяком случае, я прошел первый, потом второй тур. Правда, я и читал лучше, чем на предварительных консультациях в Школе-студии МХАТ. В результате, к своей большой радости, и я был зачислен на первый курс актерского факультета ГИТИСа, которым руководил Иосиф Моисеевич Раевский.

Здание в Собиновском переулке — историческое. В нем стены намолены. Здесь работал Владимир Иванович Немирович-Данченко. Еще в пору моих студенческих лет здесь ходили важные седовласые люди с большими заслугами и обязательными значками лауреатов Сталинской премии на лацканах пиджаков. Ощущение было благоговейное, и мы взирали на наших учителей с большим трепетом и радостью. ГИТИС в ту пору, когда я с ним познакомился, жил очень напряженной жизнью. Было много национальных студий, готовились целые театры, которые выезжали в свои города и республики. Это было еще сталинское время. Немножко смущала роспись, напоминающая некоторые малоудачные станции московского метрополитена, «украшавшая» стену главной лестницы ГИТИСа. Но, мы с ней как-то быстро смирились. К счастью, сегодня она исчезла, и стала стена скромная,

ровная, с портретами выдающихся деятелей российского театра.

Нам, студентам, сразу объяснили, что самое главное — это марксистско-ленинская эстетика. И по политэкономии еще надо очень хорошо знать «краткий курс истории ВКП(б)». Но кроме этого, разумеется, было много других интересных дисциплин и интересных педагогов. Например, Локс — «История зарубежного театра». И, конечно, мы были влюблены в наших педагогов по актерскому мастерству: Раевский, Конский, Лесли, Чефранова. В 1955 году я стал артистом драмы. Подписала мне диплом Гиацинтова... Самые радостные воспоминания связаны с участием в массовках. Я это подробно пытался описать в своих книжках, как мы бегали в массовках в двух московских театрах: Ермоловском и театре Маяковского. Еще я был удивлен, что за это платят деньги, за такое счастье... Играть было трудно, но радостно. В «Дороге свободы» Говарда Фаста я изображал подневольного негра в толпе других негров, которые толпились на фоне горящего креста «ку-клукс-клана». Очень красивое место, музыка была душераздирающая в несколько джазовой интерпретации, чтобы подчеркнуть реакционный смысл этого «ку-клукс-клана» и горящего креста. Я помню, даже матушка пошла смотреть этот спектакль. Товарищи немножко расступились, чтобы меня было видно. Но я вызывал несколько ироническое отношение к себе среди артистов, исполняющих главные роли. Я был достаточно худым студентом, нос у меня был гораздо длинней, и негр из меня получался довольно странного вида. Во всяком случае, я это заметил по тому, как Вера Марковна Орлова — замечательная актриса — посмотрев на меня, начала бороться с улыбкой, которая невольно коснулась ее губ. Если бы ей в то время сказали: «Вот ваш будущий главный режиссер. Готовьтесь к встрече», — я думаю, она ни за что бы не поверила.

На нашем курсе учились Люсьена Овчинникова, сделавшая короткую, но пронзительную карьеру в кинематографе и в театре Охлопкова; Юрий Горобец, который и по сию пору успешно работает; Феликс Макеев; Лера Бескова. Остальные получили назначения в свои родные города. И я, единственный москвич, который ходил по театрам, стучался и спрашивал: «Не нужны ли лишние артисты?» Везде мне говорили, правда, предварительно оценив мою внешность: «Нет, лишние артисты сейчас категорическим образом не нужны». Кончилось тем, что мне пришлось уехать в город Молотов, который во время моего железнодорожного пути был переименован в город Пермь. Вернулся в Москву через три года уже несколько иным человеком.

Весь наш курс, и я в том числе, был влюблен в Люсю Овчинникову. Ей, бедняге, очень трудно давались уроки марксистско-ленинской эстетики и политэкономии. Она совершенно не могла запомнить краткий курс истории ВКП(б). Поэтому мы с Владимиром Васильевым — моим другом, который меня в свое время устроил в театр Гоголя, упросив отца, известного режиссера Петра Павловича Васильева, — отваживались на какие-то поступки, которые вызывают неоднозначную реакцию, если о них рассказать. Хотя я о них почти никому не рассказывал. В общем, надо было для Люси Овчинниковой украсть один билет. Называешь свой билет, который ты вытянул, и пока экзаменаторы записывают чего-то, нужно улучшить момент и быстренько завладеть вторым билетом. А дальше его следовало переправить за пределы аудитории к страждущей Овчинниковой, которая приходила на экзамен, всегда закутавшись, без всякой косметики, всем видом показывая, что она несчастная голодная больная женщина, молодая и очень способная, но которая не может освоить некоторые сложные моменты истории партии.

— Вы помните свой первый успех?

— Конечно. Первый успех мне принесла встреча с очень большим мастером Андреем Лобановым. Андрей Михайлович Лобанов — это как предтеча «Современника», предтеча той грядущей послевоенной формации российского театра. Он ставил одноактную «Провинциалку», я играл графа Любина. И в первый раз узнал, что такое успех. После многих фраз добрый студенческий зритель аплодировал, я впервые получил пятерку по мастерству. Тогда же я встретил свою будущую жену, которая работала в редколлегии студенческой стенгазеты, а я рисовал карикатуры. На почве совместной работы у нас и

возник роман... Правда, сначала я пошутил несколько развязно, что бесплатно не буду рисовать. Она «оплачивала» это какими-то поцелуями легкими. Потом я потребовал оплату увеличить, что впоследствии превратилось в некий гражданский брак, а потом мы поставили в известность о наших отношениях государство.

Мы пришли в ГИТИС сразу после страшного разгрома космополитов. Мы только позднее догадались, что здесь пахнет кровью. 1953 год был годом смерти Сталина, время довольно напряженное, а я себе позволял какие-то шутки и прибаутки, которые, только потом я понял, были опасны. Добрые педагоги два раза мне тоже намекали. Один случай мне рассказал режиссер Крюков. Он в эти годы закончил ГИТИС, стал работать артистом в театре Сатиры и на семинаре по марксистско-ленинской эстетике как-то спросил у человека, который приходил из райкома руководить этим семинаром: «А правда, что Ленин оставил какое-то завещание?» Ну, конечно, этот человек сказал, что неправда. Но парторг театра на следующий день поехал в соответствующие инстанции, Крюкова арестовали дня через два и сразу отправили в лагерь. Он потом рассказывал ужасы, которые не стоит пересказывать, но, тем не менее, остался жив и вышел после смерти Сталина. Так что я подвергал свою жизнь определенной опасности, хотя не могу сказать, что был каким-то излишне смелым человеком. Очень многого не понимал, только издевался над некоторыми тупыми издержками нашей пропаганды. Естественно, был комсомольцем, участвовал в общегитисовских капустниках. У нас было весело, тон задавал Борис Владимиров, позднее работавший с успехом на эстраде.

— Когда вы пришли в ГИТИС уже как педагог?

— Где-то в году семьдесят девятом. Меня пригласил Андрей Александрович Гончаров. Он вообще очень много сделал для подъема престижа режиссерского факультета и ГИТИСа. Это он придумал систему совместного обучения актеров и режиссеров на режиссерском факультете. Придумал и внедрил с большим трудом, поскольку любое новшество в сложившихся учебных заведениях внедряется с трудом. Такое обучение очень полезно, актеры выходят более оснащенными. Они ведь не всегда попадают в умелые и интересные руки, и тогда им самим приходится вспоминать, как формируется некая драматургия образа, чтобы не напоминали театральные процессы грозный окрик Андрея Александровича, который очень любил кричать: «Ну вот, пришел Прокоп, кипел укроп. Ушел Прокоп, кипел укроп. Что же мы имеем? Какой процесс? Что изменилось на наших глазах?». Именно на рубеже 80-х годов он начал формировать педагогический состав режиссерского факультета. Он хотел, чтобы преподавали Эфрос, Анатолий Васильев, Захаров, Фоменко. Еще некоторые фамилии, которые встретили очень бурное сопротивление и в Министерстве культуры, и в Министерстве просвещения. Но Гончаров был очень настойчивым, волевым человеком, он сумел пробить все препоны и привлек разнообразные интересные силы для ГИТИСа.

Мне Андрей Александрович помог выжить после того как у меня были закрыты два спектакля и моя московская карьера, во всяком случае режиссерская, висела на волоске. Да еще тут назревало снятие спектакля «Разгром», который остался в репертуаре только благодаря визиту Сулова. Он пошел посмотреть спектакль по просьбе Ангелины Осиповны Степановой, вдовы Александра Александровича Фадеева, и сказал: «Что за безобразие: хотят снять спектакль, сделанный по Фадееву!» А ведь уже было принято решение в отделе культуры Московского комитета КПСС о закрытии этого спектакля. А Сулов пришел, поплодировал, на следующий день в «Правде» сразу появилась хвалебная статья о замечательном спектакле. Тем не менее я натерпелся много страхов, и в Театре сатиры практически не мог ничего ставить. Хотя Валентин Николаевич Плучек меня поддерживал до последнего момента. Когда Гончаров спросил меня: «Не хотите пойти на преподавательскую работу?», у меня особого желания не было, но я подчинился. Некоторое время проработал у него на курсе. Это был курс, где училась Татьяна Ахрамкова, которая сейчас успешно работает в театре Маяковского. Постепенно я втянулся, через некоторое время получил собственный курс и с тех пор преподаю вместе с группой более молодых педагогов. Это бывает обременительно и тяжело, но это замечательная возможность понять,

что меняется в психологии нового молодого поколения, новой генерации, которая входит в жизнь. А она очень многое определяет, и нужно что-то понять, почувствовать... В плане каких-то изменений в обществе, скажем так. Я это очень ценю, и два недавних студента, наиболее успешно закончивших мою мастерскую, — Олеся Железняк и Сергей Фролов — сразу получили главные роли в «Ленкоме».

— Где вы получили режиссерское образование?

— А у меня его нет. Я из актеров. Режиссурой я занимался в студенческом самодеятельном театре МГУ, где меня заметил Валентин Николаевич Плучек. И в 1965 году я из студенческой самодеятельности был приглашен режиссером и актером в театр Сатиры. Тогда я сделал, может быть, одно из самых удачных своих «движений». Внутренний голос мне шепнул, что не надо быть одновременно артистом и режиссером. В конце концов я сделал спектакль, который принес мне какое-то признание среди московского театрального люда, — «Доходное место». Тем более, что он был запрещен через некоторое время Фурцевой, что повысило мой рейтинг.

— Когда вы пришли в ГИТИС преподавать, идеологическое давление ощущалось?

— Нет. Вначале еще что-то такое было, в плане соотношения классики и современности. Но поскольку я привык к жестоким кровавым столкновениям с цензурным аппаратом в театре, обладал уже какими-то собственными противоядиями и приемами борьбы за то, что я делаю, то некоторые такие шаги со стороны деканата и кафедры казались мне... акварельными.

— Чего не хватает сегодняшним студентам?

— Ну, прежде всего, наверное, некоторого финансового минимума. Если не могут помогать родители, то им все-таки надо дать возможность не погибнуть с голоду и не подаваться на ночь на какие-то погрузочно-разгрузочные работы. А в плане профессии мало что изменилось. Конечно, это во многом лотерея. Конечно, режиссер-педагог может очень помочь. Может и помешать, кстати, с таким же успехом. Надо себя сформировать самому и потом подавать сигналы своей творческой надежности, своей самобытности. Найти ту питательную среду, которая сформирует тебя как артиста, режиссера, художника, очень трудно. Здесь еще очень силен элемент личной жизни — кто рядом с тобой. Это обстоятельство иногда играет доминирующую роль в подъеме или деградации артиста.

— Это хорошо или плохо, когда педагогом является действующий режиссер, много и успешно работающий в театре?

— Очень редко — ну просто как драматурги среди писателей — среди режиссеров встречаются педагоги. Например, Левертов или Будкевич. У них уже был набран такой авторитет, что им не нужно было признание на сцене профессионального театра. Они могли и должны были заниматься только педагогикой. Но вообще, когда режиссер имеет какое-то значение, играет какую-то роль в театральном процессе Москвы и России, то это, с одной стороны, хорошо — у него есть возможность энергичным образом помочь хорошему студенту, а с другой — имеет свои отрицательные моменты. Когда выпускной период спектакля длится достаточно долго, я, к сожалению, вынужден надолго отключаться от учебного процесса.

— Вы упомянули о том, как перед вступительными экзаменами кто-то за абитуриента просит. Это есть в ГИТИСе, есть, разумеется, и в других вузах, но почему-то в связи с театральными вузами об этом говорят особенно часто. Чего здесь больше — хорошего или плохого, когда говорят: «Вот, обратите внимание на такого-то»?

— Наверное, это плохо — с одной стороны. С другой — к желанию или к просьбе своего коллеги я должен отнестись с максимальным вниманием и сделать все возможное. Пример: на предыдущий курс была зачислена Агриппина Стеклова, актриса, которая сейчас работает у Константина Райкина. Зачислена все-таки, поскольку для меня доминировало то, что меня попросил достаточно близкий мне человек, которому хотелось как-то помочь. И Агриппина оказалась в результате (не сразу, правда) очень талантливым и интересным человеком. Ее приняли в труппу серьезного театра именно за чисто театральные заслуги, а не

из-за того, что Захаров обратил на нее особое внимание в связи с какими-то обстоятельствами. Но бывают и парадоксальные вещи. Вот пришло несколько мальчишек просто участвовать в «Юноне» и «Авось»... И был среди них такой Саша Лазарев. И только после того, как мы его взяли в театр, я узнал, что он сын знаменитых родителей, Лазарева и Немоляевой. Иногда происходит и так. Вообще интересно работать в театре, потому что никаких четких законов нет. А если они складываются как законы или закономерности, на них обязательно есть «еретические» отступления. И в этом может быть особая прелесть нашей профессии.

Леонид Ефимович Хейфец
профессор, народный артист России

Присваиваю пушкинское понимание ГИТИСа как Л и ця

— *Какой была ваша первая встреча с ГИТИСом?*

— 1958 год. Автобус Минск — Москва. Ночной переезд, стоя, поскольку билетов ни на поезд, ни на автобус в момент моего отъезда из Минска не оказалось. Так что моей первой встрече с ГИТИСом сопутствовала прекрасная романтическая ночь, двенадцатичасовое стояние в узком проходе автобуса в ожидании Москвы.

В Минске я услышал, что если учиться на режиссера, то поступать нужно к Попову и Кнебель. А был я тогда инженером, закончил Белорусский политехнический институт, работал старшим конструктором на подшипниковом заводе, получал определенную зарплату, участвовал в конструкторской разработке серьезного агрегата. Чтобы уехать в Москву, пришлось сочинить какую-то дикую историю для главного инженера завода. Что именно я ему плел на тему, почему мне нужно взять десять дней за свой счет, я пересказывать для книги о ГИТИСе не буду. Но так или иначе свирепый главный инженер завода растрогался. Если бы он знал, что я еду поступать в ГИТИС!

Когда я приехал, на мое счастье или беду экзамены перенеслись. В десять дней я не уложился и вынужден был послать на завод телеграмму о том, что по каким-то тоже невысказанным обстоятельствам прошу продлить отпуск за свой счет еще на десять дней. Вот в те десять дней решилась моя судьба. Я поступил с первого раза, сдав экзамены на режиссерский факультет ГИТИСа, оставил свою прежнюю работу, оставил всех родных, включая мать в Минске. После зарплаты — снова крошечная стипендия без какой-либо помощи. Конечно, сразу же устроился на работу в 13-ю московскую среднюю школу преподавателем основ производства на автобазе. В ГИТИСе произошел в связи с этим один неприятный случай. Я не всегда мог отмыть руки от черноты, которой они покрывались во время работы. И один из педагогов ГИТИСа публично сделала мне замечание, что студент режиссерского факультета, приходя в ГИТИС, должен хорошо мыть руки. Я до сих пор помню, что это был для меня очень страшный, тяжелый удар. Вообще, я буквально менял кожу. Мне нужно было за очень короткий срок из минского инженера превратиться в студента великого театрального учебного заведения. Сон мой в среднем на протяжении всего почти обучения в ГИТИСе составлял где-то 4 часа. Я сам себе поставил условие: если у меня не будет отметки «отлично» по режиссуре и по актерскому мастерству — уйду из ГИТИСа. Потому что оправдание видел только в том, что я способен заниматься режиссурой. Отметки были отличные, и диплом я получил «красный». Уже тогда понимал, что буду счастлив. И остаюсь счастливым человеком. ГИТИСовский садик, этот домик — для меня святыне места. Абсолютно присваиваю пушкинское понимание ГИТИСа как Лицея. Абсолютно воспринимаю учение в ГИТИСе как лучшие счастливые лицейские годы, если можно их так назвать в условиях социализма и всего того, что нам сопутствовало.

Очень вскоре после окончания ГИТИСа Мария Осиповна Кнебель заговорила со мной

о педагогике. Без ложной скромности скажу, что мой профессиональный путь в Москве по-своему уникален. Так случилось, что уже второй спектакль в Москве привлек к себе очень большое внимание, и я сразу же попал в зону интересов крупнейших критиков нашей страны. Не считая диплома, это был мой первый спектакль. И осмелился я ставить то, что ставил в то время Анатолий Васильевич Эфрос. Представьте себе 1965 год, легендарный уже Эфрос, Ленком, «Мой бедный Марат» Арбузова — и никому не ведомый паренек, только что закончивший ГИТИС, и тоже «Мой бедный Марат» Арбузова. А в Ленинграде в это время популярный и со многими званиями Игорь Владимиров — и тоже «Мой бедный Марат» Арбузова. Ольга Яковлева, Алиса Фрейндлих — и никому неизвестная Алина Покровская в Театре Армии. В огромной статье «Три Марата» моя фамилия, просто никому неведомая, была рядом с фамилиями известных театральных режиссеров.

А следующим спектаклем был спектакль, который вообще узнала вся страна. Ранний мой взлет, конечно, был моим счастьем, но он и предопределил определенный драматизм в судьбе. Потому что, когда очень быстро и рано что-то происходит, трудно потом в течение всей жизни этот уровень сохранять. Но именно это дало основание Марии Осиповне пригласить меня работать в ГИТИС, что я воспринял с огромным счастьем. И буквально в тот же момент узнал, что в ГИТИС меня никто брать не собирается. Таким образом, где-то с 1965 по 1980 год я периодически получал приглашения от своей учительницы Кнебель. И все заканчивалось одним и тем же...

— Вы понимали, с чем это связано? В чем там дело было?

— Ну конечно, как же я мог не понимать, если мои спектакли не выпускались по полгода!

Не хотели брать в ГИТИС на педагогическую работу человека, спектакли которого, с одной стороны, имели резонанс... Но, с другой стороны, в 1970 году меня из Театра Армии выдавили. Я был целый год без работы, пока Малый театр не преодолел все препоны цензуры и все-таки не втащил меня к себе. Кстати, там я начал преподавать в Щепкинском училище... Так же не пускали в ГИТИС Фоменко, Захарова. На протяжении десятков лет целый ряд режиссеров не имел возможности преподавать в институте. Должен был прийти 1980 год, должна была возникнуть критическая ситуация на кафедре режиссуры, которую возглавлял в то время Иосиф Михайлович Туманов. Он очень хорошо осознавал, что кафедра просто задыхается от отсутствия режиссеров определенного поколения. Режим контролировал все стороны нашей жизни. А режиссерский факультет воспринимался как место, где готовят работников идеологического фронта — не меньше!

Кнебель боролась, начиная с 60-х годов, но ей это не удавалось. Андрей Алексеевич Попов пришел в ГИТИС с условием, что на его курсе в качестве второго педагога буду работать я. Ему сказали: «Годик поработайте без Хейфеца, а на второй курс он придет». Когда наступил второй курс, ему сказали, что, к сожалению, нет. Он даже подал заявление об уходе из ГИТИСа в связи с этим. Вот такие перипетии. А осуществил эту программу только Андрей Александрович Гончаров.

— *То есть, по сути, тот режиссерский факультет Г И ТИСа, который мы имеем сейчас...*

— Был сформирован Гончаровым. И вот я пришел в качестве педагога к Марии Осиповне Кнебель. Успел поработать с ней очень мало. Она умерла. И я возглавил ее курс. Такая вот преемственность. Я уже размышляю о той кандидатуре, которая могла бы быть во главе курса после меня. И это тоже ученик Кнебель. Попов, Кнебель — они учились у Станиславского, Немировича-Данченко и Михаила Чехова. Эти основы, мне кажется, вечны, независимо от того, как будет развиваться театр. Потому что речь идет о школе.

— *Можно ли в связи с ГИТИСом говорить о таком понятии как лицейское братство?*

— Среди тех, с кем общаюсь я, это проявляется в полной мере. Не знаю, как пойдет дело дальше, но мы стараемся максимально этот дух сохранять. Он предполагает и честность в оценках, но одновременно и корректность. Что очень трудно. Не могу не вспомнить

Андрея Александровича Гончарова, человека яростного, по-своему совершенно нетерпимого, но на кафедрах ГИТИСа чаще всего удивлявшего нас своим глубоким пониманием того, что театр может быть разным, хотя не должна предаваться основа, которая лежит, конечно, в русле психологического театра. Притом, что сейчас мы живем во время, когда, как будто бы, полностью происходит смена вех. Понятие «психологический театр» уходит в глубокое подполье или выбрасывается на обочину театрального процесса. Триумф визуального театра, триумф бессодержательности. Более того, присутствие содержания карается, как признак старого театра. И это я говорю, опираясь на целый ряд высказываний тех критиков, которые во многом сегодня определяют, так сказать, общественное сознание. С моей точки зрения, совершается очередное преступление перед театром. Но, как известно, театр не вчера начался и не завтра закончится. Он прекрасно прожует и переварит все эти веяния. Он может и должен меняться, должен каждый год быть новым, таким, сяким, и третьим, и невообразимым вообще! Но не должен предаваться смысл!

Ведь когда я говорил о психологическом театре, я имел в виду основу поведения человека. Жизнь, любовь, смерть, дружба, предательство — все то, что есть сама человеческая жизнь.

— *Как меняется ГИТИС за те годы, что вы его знаете?*

— Я знаю ГИТИС полвека. С визуальной, внешней точки зрения даже трудно описать, до какой степени не похожи студенты ГИТИСа конца 50-х — начала 60-х годов на студентов, которые приходят сегодня. Это невообразимо! Я учился с людьми, которые были на фронте, которые приходили на занятия в шинелях, в кителях. Совместных актерско-режиссерских мастерских не было. Время было такое, что понятие авторитета как такового входило в нашу кровь. Мы жили в тоталитарном государстве, где была колоссальная пирамида. Мы с молоком матерей воспринимали иерархический способ мышления. В театре для нас тоже была абсолютно очевидна определенная иерархия — не власти, а художественных авторитетов. Мы учились у человека, который, в свою очередь, учился у Немировича и играл в одних спектаклях с Михаилом Чеховым. В его доме висели фотографии с надписью: «Алеша, целую тебя. Твой Мишка». А Мария Осиповна Кнебель девочкой сидела на коленях у Льва Толстого! Это было словно дыхание другого пласта культуры, наследниками которого мы себя ощущали. Не говоря о том, что конкурсы были совершенно фантастические. А что такое было поставить спектакль в Москве? Такой жребий выпадал одному на несколько курсов. Мы, например, знали, что свой дипломный спектакль в Москве будет ставить Миша Будкевич. Потом узнали, что спектакль в Москве будут ставить Фоменко и Феликс Берман — вдвоем один спектакль. Это были небожители. Потом я оказался в их числе. Театров было мало, постановке в Москве придавалось огромное не только художественное, но и, если можно так сказать, общественное значение. Допустим, спектакль не выходит по году. Значит, в этом спектакле концентрируются какие-то проблемы, которые становятся значимыми чуть ли не для всей страны. Судьбу спектаклей решали министры, члены Политбюро. Правительство принимало решение о судьбе кинофильма! Жизнь была совершенно другая. А сегодня приходят молодые люди, для которых Брежнев — далекая история. ГИТИС многие десятилетия был единственным местом в стране, где учили режиссуре. И еще ленинградский ЛГИТМиК. У нас были собраны легендарные имена, начиная от Сахновского, а дальше шли и Тарханов, и Попов, и Завадский, и многие другие. Это вызывало трепет. Сегодня у ребят тоже есть некое чувство трепета, но совершенно другая общественно-социальная обстановка в стране. Существуют десятки каких-то кафедр и институтов, где можно заплатить деньги и учиться. Существует возможность вообще не учиться режиссуре, а просто заплатить деньги и поставить спектакль. За деньги ты можешь собрать коллектив. Если есть кто-то, кто снимет тебе помещение, ставь спектакль. Более того, возникла полная инфляция профессионального образования, потому что при социализме все было очень строго. Государство следило за тем, чтобы не было дилетантов. Впрочем, государство тогда следило за всем. Но разве можно себе представить, чтобы в каком-то крупном областном — я уже не говорю, в московском —

театре ставил спектакль человек без диплома. Об этом не могло быть и речи! И критика практически не в состоянии отличить дилетанта в режиссуре от режиссера-профессионала.

Школа — это наша колоссальная гордость, колоссальное завоевание нашей страны. Не дай Бог, если кто-то на нее посягнет. Потому что сегодня мы, если и можем что-то противопоставить всему миру, то это нефть, газ, и я бы прибавил к этому нашу замечательную театральную школу, которая востребована во всем мире. Огромное количество стран в мире вообще лишено театрального образования, или оно находится на низком уровне. А еще есть масса цивилизованных стран, где просто отсутствует режиссерское образование.

Глава 2

Тайны театроведческого факультета. Аналитики или ваятели легенд?

Кто такие театроведы? Люди не театральные путают их с товароведом, а от некоторых редакторов можно услышать: «Вы знаете, я так боюсь театроведов!» Да чем же вас так театроведы напугали? Ведь театроведы работают и в газетах, и в журналах, на телевидении, не говоря уже о театрах, музеях, исследовательских институтах. Кроме того, они снимаются в кино, ставят спектакли, пишут пьесы. Именно благодаря театроведам мы знаем о театре минувших эпох. Правда, не всегда можно понять, что из написанного — реалии живого театра, а что — поэтические преувеличения увлекшегося критика.

Как бы то ни было, театроведческий факультет относится к той знаменитой четверке, которая составляла ГИТИС в 1931 году. Здесь преподавали и преподают мэтры отечественной науки о театре.

С Анной Георгиевной Образцовой я встретился в Доме творчества писателей, что в Переделкине. Стоял душный и жаркий июль 2002 года. В Москве плавился асфальт, и я с восторгом принял предложение провести целый день в Подмосковье. Здесь было не жарко, а просто тепло, листья бросали кружевные тени на посыпанные гравием дорожки, разговор шел неспешно... Сейчас, год спустя, когда я пишу эти строки, идет не по-июньски холодный дождь, и я с особенной теплотой вспоминаю ту встречу, которая оказалась последней. Анны Георгиевны не стало.

*Анна Георгиевна Образцова,
профессор, доктор искусствоведения*

Жизнь того времени была гораздо многограннее, чем это представляется сейчас

— Анна Георгиевна, вы поступили в ГИТИС за год до начала войны. Как вы, совсем девочка, ощутили атмосферу ГИТИСа?

— Я абсолютно не представляла, куда иду. Совершенно не знала, что такое театральный факультет. Понимала, что это имеет отношение к театру, но что там делают, чему там учат... Я окончила школу, получила аттестат отличника, что давало право без экзаменов идти в высшее учебное заведение, и бегала с ним по Москве, думая, куда его положить. При МГУ был такой Институт филологии и литературы (ИФЛИ). Он находился далеко, где-то в Сокольниках. Пошла туда. Положила. Потом вроде забрала. Какой-то пед а год меня проводил до трамвая и сказал: «Да идите к нам!.. Идите! Не бойтесь!» Но потом я услышала, что есть театроведческий факультет. Театроведы тогда были на отшибе, у нас не было своего помещения в основных зданиях, а была какая-то школа около Пушкинской площади, где на каких-то этажах было выделено помещение ГИТИСу... Значит, вот я с этим аттестатом по Москве бродила, бродила, бродила и в

конце концов чисто сл у чайно, наобум все-таки положила его на театроведческий факультет. Почему — не знаю. Не советуясь с родителями, они совершенно не вмешивались в это дело: куда хочешь, туда и иди, что хочешь, то и д е лай.

— Как тогда выглядело основное здание ГИТИСа, наш знаменитый особняк?

— Он выглядел так же. И, между прочим, коллоквиум для всех, и отличников, и не отличников, проходил все-таки в основном здании. Очевидно, профессура ГИТИСа считала зазорным бегать по каким-то школам. Поэтому экзамен у нас проходил на третьем этаже, и в нем принимали участие все имевшиеся к этому времени замечательные педагоги: и Дживелегов, и Асеев... Словом, все. Со мною поступала Аллочка Михоэлс, провалившаяся на коллоквиуме и не принятая в ГИТИС несмотря на своего выдающегося папу. Меня приняли без всяких происшествий, причем родители, я уже говорила, никакого отношения к этому не имели. Как только я узнала, что принята, позвонила домой и сказала: «Папа, знаешь, я возила-возила этот самый свой аттестат, и я даже не помню точно, где он. Его надо найти и забрать. Помогите мне, пожалуйста». — «Ну, ладно. Давай попробуем».

И вот появился мой очень мудрый, спокойный и умный папа... Вообще отец у меня был замечательным человеком. Он преподавал французский язык в авиационном институте.

Мы встретились в метро «Кировская» (теперь это «Чистые пруды»). Он подарил мне маленькую плиточку шоколада и сказал: «Пойдем искать твой похищенный аттестат!» Он заваялся где-то в ИФЛИ. Забрала я его оттуда, отдала в ГИТИС. И снова усомнилась: а то ли я сделала? А надо ли это было? А что это такое — театроведение? И, между прочим, первое время во мне жило глубокое сомнение, правильно ли я поступила и надо ли было идти на театроведческий факультет. К театроведам тогда относились даже лучше, чем теперь. Например, режиссуру у нас вел Горчаков Николай Михайлович...

— Потрясающе! А сейчас ничего подобного нет. Никто из мэтров не приходит на театроведческий преп о давать режиссуру.

— Нет-нет. Причем он с нами занимался и этюдами, и отрывками. Он работал с нами так, как работал на режиссерском факультете.

— Это ведь очень важно для формирования театр о веда.

— Конечно. Первый курс мне запомнился именно Горчаковым, который произвел на меня сильное впечатление. И еще запомнился экзамен по истории СССР. Фамилия преподавателя была Шипок или что-то в этом роде. Я заявила ему: «Вы извините, но я буду ходить во время ответа. Вы не возражаете?» — «Нет. Ха-ха! Ходи!»

И я ходила. А после первого курса началась война.

— Вы говорите, что первое время сомневались в пр а вильности своего выбора. Когда произошел перелом и все с о мнения отпали?

— Это произошло уже не в Москве, а Алма-Ате.

— В эвакуации?

— Да. Это было тогда, когда я пришла на репетицию к Юрию Александровичу Завадскому, когда я увидела, как репетируют и играют Мордвинов, Марецкая, Оленин. Именно на репетициях Завадского ко мне пришла и любовь к театру, и понимание того, что такое театр. В Алма-Ате тогда оказались Театр Моссовета, студия «Мосфильм» и Московский авиационный институт. Мы с отцом эвакуировались с Московским авиационным институтом. Там я познакомилась со студенткой режиссерского факультета Ривой Ливитэ. Она потом стала женой Дворжецкого. Мы с ней были единственные из ГИТИСа, который эвакуировался в Саратов.

— А почему вы поехали вместе с папой, а не институтом? Это было его желание или?..

— Была страшная суматоха. Октябрь 1941 года. Немцы возле Москвы. Папа никуда не хотел выезжать. Вообще мы с семьей не хотели никуда эвакуироваться, но когда немцы подошли вплотную к Москве, когда из соседнего подъезда приводили мою подружку Раю Райкину, и нас прятали в подвале нашей квартиры первого этажа, папа пошел в свой авиационный институт и принес билеты на поезд. Мы уехали стремглав, не думая.

— *Как вы узнали о начале войны?*

— Шла сессия, мы готовились к экзамену по изобразительному искусству и сидели в Музее Изобразительных Искусств, в читальном зале, просматривали какие-то книги. Это было воскресенье. И вдруг неожиданно — сообщение о войне.

— *Первого сентября начался учебный год?*

— Да. Более того, нас даже успели послать на сельхозработы. Под Москвой в районе Раменского был совхоз, куда послали театроведов помогать сельскому хозяйству. Конечно же, я училась на курсах медсестер, по окончании которых получила военный билет. Но к тому моменту таких, как я, перестали посылать на фронт. Когда я со своим военным билетом явилась на призывной пункт, мне сказали: «Нет, нам уже не нужны такие медсестры, нам нужны настоящие». А потом была эвакуация. И два года репетиций Юрия Александровича Завадского. И учеба на факультете журналистики Казахского университета. Иногда я даже посещала занятия. Но в основном сидела на репетициях. Я видела репетиции «Отелло», «Нашествия», «Фронта», «Олеко Дундича», «Забавного случая». Вспоминая Алма-Ату, вижу как в белой панамке идет Юрий Александрович и рядом с ним в такой же белой панамке идет Галина Сергеевна Уланова. На репетиции она приносила ему завтрак или обед. И он говорил актрисе, репетирующей Дездемону: «Вы делайте так, как в „Жизели“ делает Галина Сергеевна, и тогда это будет то, что нужно». В сорок третьем я вернулась в Москву с дипломом журналиста, пошла работать в «Комсомольскую правду» и восстановилась в ГИТИСе на третьем курсе театроведческого факультета. Здесь оказалось замечательным то, что руководителем курса был Григорий Нерсесович Бояджиев, который тоже прошел школу Юрия Александровича Завадского. Он родился в Ростове-на-Дону, там окончил университет и работал в литературной части театра Завадского, который был выслан из Москвы со своей студией. Таким образом я из рук Завадского перешла в руки Бояджиева. И это нас сроднило.

Я помню, как по возвращении писала свою первую курсовую работу в ГИТИСе на серой оберточной бумаге — другой не было. Писала я об «Отелло», о репетициях и о рождении спектакля. И Григорий Нерсесович заявил, что мне надо дать Сталинскую стипендию. «Отелло» Завадского был близок Бояджиеву. Вообще он прекрасно вел семинар по критике. Полгода я пыталась совмещать работу в «Комсомольской Правде» с ГИТИСом, но поняла, что сессия приближается и вряд ли это получится. И ушла из газеты.

— *Кто вместе с вами учился на курсе?*

— На первом курсе со мной учились очень симпатичные ребята, но вы их не знаете и никогда не узнаете, потому что почти все они погибли. Когда же я вернулась на третий курс, то попала в замечательную компанию. Это Бачелис Татьяна Израилевна, жена Рудницкого. Это Марианна Николаевна Строева. Курс был женский. Когда мы кончили пятый курс, то Дживелегов, Бояджиев, Асеев, собравшись, заявили: «Итак, значит, Таня и Ара (Ара — это я, так меня называли в студенческие времена)! Вы идете в аспирантуру Института искусствознания! Марьяна и Гуля (она сейчас не работает в театре), идете в аспирантуру ГИТИСа! Так что вопрос с аспирантурой решался ими. Бояджиев был великолепным руководителем, очень хорошо это делал и, конечно, больше всего помнится он, но не только он. Недаром свою книжку об Уайльде я начинаю воспоминаниями об Абраме Марковиче Эфросе, потому что тему Уайльда мне дал он. С ним было тоже очень интересно работать. Человек большой культуры. Помню, как мы дежурили в ГИТИСе до конца войны. Сажу я перед дверями ГИТИСа на стуле. И вдруг идет какой-то удивительно красивый, но прихрамывающий молодой человек. Это вернулся с фронта, из госпиталя Андрей Гончаров. Мы и раньше были знакомы, но я запомнила именно эту встречу. Так хорошо было, что он вернулся! Он сказал: „А кто тут еще есть?“ „Никого, я дежурю“ А чего было дежурить, не совсем понятно. Ну, поговорили, посидели, и он ушел. Но эта встреча показалась мне предвестницей мира. Мальчики возвращаются!

— *Когда вы пришли в ГИТИС уже в качестве преп о давателя?*

— Сначала в 1959 году я пришла на заочное отделение и вела семинар по критике. А после смерти Бояджиева я стала заведующей кафедрой. Это 1974 год.

— *Как отразилась эта утрата на жизни театр о ведческого факультета?*

— Мне кажется, что его довольно легко забыли. И его книга «От Софокла до Брехта» и другие сейчас не очень охотно и увлеченно читаются.

— *Постановление о борьбе с космополитизмом вас коснулось?*

— Дело в том, что меня в ГИТИСе тогда не было. Но, конечно же, я обо всем знала. Бояджиев очень дружил со своими учениками. А курс был женский, ученицы сплошные. И его уволили из ГИТИСа, из Института искусствознания — отовсюду; мы, его ученицы, решили, что главное — чтобы он не голодал, что его надо кормить. Кто был ближе всего к Григорию Нерсесовичу: Таня Бачелис, Нея Зоркая, Инна Вишневская, я и, может, еще один-два человека. Мы установили дежурство: у кого он обедает, у кого он ужинает, кто к нему приходит сегодня, чтобы он не был один, кто приходит завтра, чтобы он не скучал. А потом поехали все вместе в Коктебель, чтобы он отдохнул после этих мучений. Причем сначала я заехала в Ростов-на-Дону, где жила мать Григория Нерсесовича. В Коктебеле нас уже ждали Бачелис с Рудницким, сняв комнаты всем... Странные это были годы. Помощь сводилась к вот такой человеческой заботе. А что мы могли еще сделать? Ничего.

— *Но это уже, мне кажется, было очень много.*

— Я не знаю, было ли это много, но это было то, что диктовало сердце и природа. Никто же не заставлял. Бояджиев продолжал писать. В этот период, когда он нигде не работал, была написана книга о Марецкой. Как-то он сказал: «Я хочу вам с Неей прочитать. Как вы отнесетесь к ней». Мы, как струночки вытянувшись, сели на диванчик рядышком, он сел на диванчик напротив и прочел нам всю рукопись. Мы сделали какие-то маленькие замечания, но в целом это была хорошая книжка. И вот тогда помог человек, которого часто упрекают в том, что он в космополитические эти годы никому не помогал. Заместителем директора ВНИИ искусствознания был Пименов Владимир Федорович. Мы дружили с ним и с его женой. Я знаю, что он ходил в ЦК, по разным инстанциям. Он просил всюду, чтобы Бояджиева оставили на работе. Сначала не получалось. А потом получилось. Григорий Нерсесович вернулся сначала в Институт искусствознания, а потом и в ГИТИС. Вышла книга о Марецкой. Вроде бы все вернулось, кроме... здоровья сердца.

— *Но курс ему не дали... Он же до этого вел курс, мастерскую...*

— Да, он выпустил только два курса: тот, где учились мы с Бачелис, и тот, где учились Зоркая, Вишневская, Богуславская. Вообще, Бояджиев — это легенда. Легенда! Он слишком много дал людям, получил много горького и умер раньше, чем должен был умереть.

Мы делаем перерыв в разговоре. Идем обедать. В столовой Дома творчества Анна Георгиевна всем знакомым представляет меня как молодого преподавателя ГИТИСа. Ей нравится, что люди удивляются: «А мы думали, это ваш студент или аспирант...» Продолжаем разговор на аллее, и пробегающие мимо белки отвлекают меня.

— У вас, наверное, нет представления о том, что такое комсомольская работа?

— *Ну... смутно. Комсомольцем я был года два.*

— Я вернулась в ГИТИС, и как раз прошли перевыборы комитета комсомола. Подобрался удивительный комитет комсомола. Туда входила Зоркая, я, такой Владимир Бортко, который стал кинорежиссером, хотя окончил наш режиссерский факультет. Ничего похожего на представления вашего поколения о комсомольской жизни не было! Девочки ходили в платьях из подкладок маминых шуб, черных, шелковых. Но при этом студентки имели романы с лекторами непосредственно. Вы вот как себе представляете комитет комсомола? Сидят-заседают, да? Ну, заседают действительно, а потом все идут к Нэе Зоркой, которая жила на Гоголевском бульваре. С водкой. С директором. И там на кухне до утра происходит увлекательная дискуссия о чем угодно: о театре, об искусстве... То есть, понимаете, жизнь того времени была гораздо многограннее, чем это представляется сейчас. Эту традицию комитета комсомола мы с Зоркой перенесли в Институт искусствознания, где нас выбрали в партбюро... Ведь мы обе были членами партии.

— *То есть вы это и на парторганизацию распр о странили...*

— Великолепно распространили! Мы сидели на кухне, во главе стола — Мокульский. Он говорил: «Нет! Эклектики я не люблю! Либо пьем водку, либо вино!» В Институте искусствознания членами партбюро были Рудницкий, Анастасьев, киновед Фрейлих, специалист по архитектуре Швыдковский, мы с Нейкой. Саша, вам не дадут это напечатать в книге... И после партбюро мы шли в ресторан. Или в «Берлин», который близко от Кузнецкого моста, или в какой-то еще, причем у Анастасьева были крепкие связи с вахтерами этих самых ресторанов. Он подходил и говорил: «Здравствуйте!» «Здравствуйте, Аркадий Николаевич!» — говорил ему вахтер. Нас пускали, и дальше мы ели какой-то бульон из бычьих хвостов, и опять-таки разговор шел об искусстве, о театре. Такова была так называемая комсомольская, партийная жизнь... Жизнь была увлекательнейшей, Саша, поверьте! И совершенно не такой, как описана во многих книгах. Могу привести другой пример. Действительно, Борю Кагарлицкого исключили из института и из партии. Отовсюду. И встал вопрос: как быть с папой? Вот истина, клянусь вам жизнью и смертью своего отца, что я вам говорю истинную правду. Меня вызвал ректор — тогда был такой Рапохин — и сказал: «Вы должны уволить Кагарлицкого». Я говорю: «Если вы считаете, что его надо уволить, сделайте это сами. Я этого делать не буду». И ушла. Позвонила Юлию Иосифовичу и говорю: «Юлий Иосифович, существует закон, что если объявлен конкурс и человек не является, то выборы не могут состояться. Пусть они объявляют конкурс на любое число, но накануне берите бюллетень, пожалуйста, я вас прошу». Так и сделали. Один раз. Второй раз. Третий раз. Уже полтора года проходит, а он работает. Правда, не читает лекции, но редактирует и пишет учебники. А выборы переносятся, потому что у него бюллетень. Но... тут-то я еду в командировку в Англию, и без меня снова объявляется конкурс. Я не знаю, кто и как, но решают, что авось пройдет дело. Авось перевыберут. А дело не проходит. И не перевыбирают. Потому что единственный ход, продиктованный той идиотской ситуацией, был: откладывать, откладывать, откладывать до бесконечности. Это был очень сложный момент, ибо жизнь ГИТИСа, как жизнь любого организма, как жизнь любого человека, полна противоречий.

В 1959 году я пришла уже в другой ГИТИС. Я его не знала совершенно. И никогда до этого не читала ни одной лекции у заочников. Мне сказали: «Ведите семинар по критике у заочников». — «Да? А кто это?» — «Ну, увидите, познакомитесь...» Оказалось, что это немолодые, как правило, люди, работающие, о жизни знающие, может, даже и побольше, чем студенты-очники. Вот передо мной сидела публика, которая засыпала на занятиях, потому что занятия были в восемь-девять вечера, а они работали с утра. Им хотелось спать. Но они приходили. Они занимались. Они писали. Некоторые, как Лена Любимова, защитили диссертацию. Теперь иногда происходят комические ситуации. Прихожу в прошлом году в Большой театр на «Кольцо Нибелунга». Прихожу и жду Гительмана, который член жюри «Золотой маски», и обещал достать билет, поэтому подхожу со служебного входа. Гительмана нет. Билета нет. Стою. Жду. И вдруг по лестнице бежит седовласый абсолютно мне незнакомый человек, который говорит: «Здравствуйте! Как же мы давно не виделись! Как вы живете? Расскажите!» Я говорю: «Да вы расскажите тоже!» Я понимаю, что это кто-то из той вот группы студентов, которые в 59-м году пришли, так сказать, со служебных мест. Кто он в Большом театре, не знаю. «Вам надо одно место или два?» Я говорю: «Одно!» — «Ну, идемте!» Он раздел меня в служебной раздевалке, провел в первый ряд партера. Я первый раз в жизни сидела в первом ряду партера в Большом театре... Не знаю, осталась ли бы я на заочном отделении. Но произошло несчастье. Умер Бояджиев. И когда меня вызвал Рапохин и предложил кафедру, я, памятуя о нем, решила не отказываться и 17 лет заведовала кафедрой истории зарубежного театра. Саша, вы подумайте, если какие-нибудь еще моменты вас интересуют...

Конечно, интересуют. Но, увы, показать расшифровку этого разговора некому. Мы вас помним, Анна Георгиевна...

Следующий курс Григория Нерсесовича Бояджиева. Здесь училась Инна Люциановна Вишневецкая.

Инна Люциановна Вишневецкая
профессор, доктор искусствоведения

Почему все началось именно с театральной критики и ки?

— Я была обычная филологическая девочка. Было совершенно понятно, что ни о какой науке, математике, черчении, геометрии, физике, о чем-то, что нужно понимать всерьез, аналитически мыслить или делать руками, — не может быть и речи. Жила я в коммунальной квартире. Одна из «роскошных» московских коммуналок. Историческая. Типичная. В прекрасном месте на шумной Петровке, которая оглушала витринами. Какие-то булочки, какая-то парикмахерская с золотыми блестками. Все это в детстве проницало меня как сон. Рядом каток Динамо, где катаются богатые люди и крупные чиновники. Я все время слышала: «Акулов, Акулов». Был такой прокурор Акулов. Музыка, танго. Одиннадцать семей в этой коммунальной квартире. И одна другая колоритнее: Елизавета Пакрасс, которая, ссорившись с соседями, как ждому персонально играла похоронный марш. Обычно она с утра играла этот марш, чтобы человек чувствовал, чем занимается. Рабочий Гительман, что само по себе несказанно. Рабочий с такой фамилией, наверное, один на всю страну. Он с утра всех бил лыжей по голове. Просто так, для развлечения. Какая-то страшная алкоголическая семья. Дворник Абдурахман, который целый день сидел на кухне, смотрел под свой стол, и однажды выяснил, что там лежали бриллианты. Некто Терентий Филиппович Перепади — учитель русского языка в школе. Я приходила к нему в маленький закуток коммунальной квартиры, обвешенный простынями. Он мне рассказывал, кто такой Гоголь и читал вслух «Страшную месть». Но чью я кричала от страха. Он мне рассказывал, кто такой Пушкин и заставлял читать «Пиковую даму». Эти посещения были моим счастьем. А в соседней комнате, в жуткой коммуналке с собаками, крысами, кошками жил гример Большого театра Шишманов. Владимир Яковлевич Шишманов отсидел в свое время за так сказать неправильную ориентацию. Тогда это было подсудно. Сидел много лет в тюрьме и вышел разбитым стариком, но все еще влюбленным в свой театр. Он меня водил на все спектакли Большого театра. Мне удалось увидеть балет «Три толстяка» и остальные балеты. В другой комнате жил актер Вахтанговского театра Виктор Григорьевич Кольцов. Замечательный актер, который играл еще стражника в спектакле «Много шума из ничего». Он меня водил в Вахтанговский театр. Вместе с ним я в первый раз увидела «Принцессу Турандот». Я впервые шла по Арбату, держа его за руку. Меня потряс сам Арбат. Переплеты, линии, блеск фонарей, плывущие троллейбусы. Тут был свет, и мне казалось, да, именно здесь должен быть театр. Потом, когда я прочла «Мастера и Маргариту», я не удивилась, что Маргарита летит по Арбату мимо Вахтанговского театра. И Булгаков описывает этот угол с неоновыми буквами. А иначе не могло быть. Это была жизнь-фантастика, перелет в другой мир, в какую-то виртуальную жизнь. Я вошла с Кольцовым на спектакль «Принцесса Турандот». Мне было лет 8-9, я видела всех первых исполнителей. Ярко освещенный зал и пряный сладкий запах духов. И я спросила: «А что такое, все надушено одними духами?» — «Это духи, которыми душитесь вся труппа. Их специально откуда-то привозят, чтобы было ощущение Востока».

И я увидела изумительные туалеты, как мне потом объяснили, портнихи Ламановой. Знаменитые туалеты с огромными цветами, с белыми хризантемами в петлицах. Увидела Щукина, увидела маски, привязанные вместо бороды полотенца. Я смеялась и радовалась

цирку. А потом вдруг мне стало страшно. И на всю жизнь я сохранила это чувство ужаса от спектакля «Принцесса Турандот». Я увидела отрубленные головы женихов принцессы, которые были насажены на шесты где-то там вдали. Мертвые головы, которые сопровождали веселье спектакля, помогли мне потом разобраться в самом Вахтангове. В том, что такое соединение комического и трагического, что такое гротеск, что такое смерть среди жизни. Это были мои первые впечатления детства. Театры, книги. Меня очень рано научили читать, где-то лет в пять. Отец, известный историк, брал мое воспитание в свои руки. Он велел мне выбрать книгу из книжного шкафа. Я выбрала «Ревизора» Гоголя случайно. Прочитала, ничего не поняла. Отец сказал, что так и нужно, потом будешь читать и понимать. И так я всю жизнь читаю «Ревизора», пытаюсь понять его загадки. Защитила докторскую диссертацию о Гоголе.

Вот я окончила школу — обычную, нудную, скучную. Даром для меня прошли эти десять лет. И как-то никто не спохватился. Школа, где ни друзей, ни наук, ни восторга, ни негодования, а просто ничего. Когда встал вопрос о том, в какой идти институт, я полностью доверилась отцу. Он сказал, что ехал однажды в поезде с Алексеем Карповичем Дживелеговым, с великим ученым, с которым он встречался когда-то раньше. Что-то они делали с Лениным оба. Они его от кого-то защищали и где-то спасали. Алексей Карпович написал в энциклопедию «Гранат» статью «Ленин», которая помогла ему перестать числиться то ли кадетом, то ли эсером и войти в нормальную современную жизнь. А отец слушал Ленина на каком-то съезде комсомола. Разговаривал с ним и подавал ему то знаменитое пальто, которое подавала ему, по-моему, вся страна. Мой отец встретился с Дживелеговым, поговорили про Ленина, вспомнили молодость. И Алексей Карпович сказал, что преподает сейчас в ГИТИСе. Отцу понравилось слово «ГИТИС». Он спросил: «А что это, ГИТИС?» Алексей Карпович объяснил, что это Институт театрального искусства. И отец решил, что в самый раз мне будет туда. Меня повели. Дома был траурный день. Мама — врач, порядочный человек, скромный. Услышав слово «театр», она с ужасом закричала отцу: «Куда ты ведешь ее? Это же публичный дом! Ведь актеры, это кто ж такие? Это страшно! Нашего ребенка отдать в эту богему, в этот ужас!» Отец сказал: «Богемы не будет. Она все понимает. А это ГИТИС». По дороге мы зашли в ВТО (Всероссийское театральное общество), о котором я не имела никаких представлений. Отец привел меня к Ирине Вячеславовне, знаменитому библиографу тех лет. Полная дама, которая всю жизнь сидела за столом библиографа и была центром знаний, центром радости для людей. Отец сказал: «Ирина Вячеславовна, вот девочка, которая идет сейчас сдавать экзамен по истории театра. Чем Вы ей можете помочь?» Ирина Вячеславовна ответила: «Вот, если будут говорить про Художественный театр, то...» А в Художественный театр меня водили мало. Был Большой театр, Вахтанговский, Малый, а Художественный как-то остался в стороне. «...если про Художественный, скажешь, что это театр даже не реализма, а натурализма. Это театр, верный жизни. Что если снимают картину в „Вишневом саде“, то остается на обоях выцветшее пятно. А есть такие театры, где вообще нет стен, нет декораций. Это плохие театры, формалистические».

ГИТИС. Первый этаж, 1942 год, война. Холодно, голодно, страшно. Самый разгар войны. И где-то в маленькой комнатке, которая сейчас называется «музей», идет экзамен. Сидят Дживилегов, Игнатов, Шатилов — все, с кем я потом буду встречаться. А пока это страшные, старые для меня, интеллигентные лица. И я в бархатном платье с белым воротничком, с двумя косичками с бантами. Впервые я увидела и всех своих будущих подруг. Всех их звали театрально: Энергия Зоркая, которая стала потом зваться по-человечески — Нея. И стала знаменитым нашим кинокритиком. Майя Туровская, Изабелла Коварская, Сусанна Рутковская.

«Ой, папа! Папа!»

Папа держал меня за руку и вместе со мной подошел к экзаменационной комиссии. Что меня спросили, я не знаю. Но я твердо ответила, что если где снимают картины и остается след, то это натурализм. Это хорошо. А есть театры, где и стен-то нету, это плохо.

Потрясенная комиссия несколько минут на меня смотрела, потом Дживелегов вспомнил разговор с папой. Он был великий жизнелюбец, гурман, эстет и любил красивых девушек. Но о красоте говорить было нечего. И все-таки он, осмотрев меня со всех сторон, сказал: «Ну что ж, за такие ножки можем взять». С этими ножками я и прошла по ГИТИСу. Пока я все это произносила, отделилась дама, которая беседовала с молодежью. В длинном лиловом платье, с роскошным черепаховым гребнем, с длинными бусами. Подплыла ко мне и сказала: «Девочка, ты актриса. Ты же актриса». Я вспомнила маму, которая кричала: «Куда берут моего ребенка?» Папа сказал: «Она будет не актрисой».

И вдруг слышу такое: «Ты же актриса. Ты, наверное, сама этого не знаешь. Я возьму тебя к себе. Без экзаменов». Я даже не понимала, что она говорит. Но мне стало интересно. «А что я буду играть?» Она посмотрела на меня и сказала: «Комических старух». А мне 16 лет, я в белом воротничке с косами. Я испугалась и выпалила: «А вы-то кто?» — «Я Книппер-Чехова».

Моих знаний хватило, чтобы сказать: «Отойдите от меня обе — и Книппер, и Чехова».

Я поступила в ГИТИС. Это были совершенно незабываемые дни. Я даже не знаю, как это описать. Как часто, например, Виктор Сергеевич Розов и многие, кто был на войне, говорят, что они были счастливы. Мне всегда странно слышать, когда Розов говорит: «Мои самые счастливые дни — война». — «Как же это понимать? — спрашиваю». — «А понимать так: когда ты весь отдан делу. Когда ты весь ответственен. Когда нет такого понятия — выбор. Нечего уже выбирать. Ты идешь по дороге, которая тебе задана, по дороге, нужной людям. Это и дает чувство покоя и счастья».

Это же странное чувство было у нас в военные годы, когда мы учились то в университете, в каких-то подвалах, ездили по Москве. Как мы были одеты! Это нечто! Какие-то обноски, обмотанные газетой ноги, какие-то страшные шарфы и телогрейки. Это страшно рассказать, мы вечно мерзли. Отмерзшие руки... А батареи источали ледяной холод... Я сейчас всегда вспоминаю эти батареи, и мне странно, что они горячие. Я до сих пор не могу поверить в их тепло. Самое средоточие мороза — это батареи. Но мы с таким восторгом слушали лекции! Я не знаю, были ли так велики наши педагоги на самом деле, но, наверное, они были прекрасны. Но прекрасны были и мы. В своей жажде знаний, в ощущении того, что мы живем. Что где-то сейчас умирают, гибнут наши молодые люди, а мы живем и прикасаемся к чему-то совершенно прекрасному. Мы сидели, затаив дыхание. Входил Радциг, который читал нам античную литературу, старый профессор, глубочайший знаток. Я до сих пор, когда беру в руки книги Эхила, Софокла, вспоминаю холод этих книг и... слышу голос Радцига. Я не знала раньше, кто такие Агамемнон и Электра. Их имена как песни. Радциг входил и уже от двери говорил: «Деянира умерла!» Боже, мы так страдали! Она была нам как родная.

Приходил Мокульский Стефан Стефанович, который вскоре стал нашим директором. Его голова вмещала все науки. Он говорил о Корнеле, Расине. Мы совершенно сходили с ума. Мы просто бесились. Мы переводили ни с того ни с сего на русский язык французские пьесы, не зная языка. Мы учили французский для того, чтобы перевести трагедию «Никомед». Мы говорили друг другу какие-то фразы из Мюссе. С нами была какая-то лихорадка учения. В сегодняшнем ГИТИСе мне не хватает в глазах студентов вот этого восторга. Мы все время спорим, думаем, какой должна быть лекция. Что вообще должно происходить на лекции в ГИТИСе? С моей точки зрения, она должна быть огненной. Она должна быть восторженной, артистичной. Педагог в одном лице должен быть актером, оратором, декламатором — кем угодно! Плюс знания. Существует другая точка зрения, что входит ученый, который дает знания, а не орнамент. В ГИТИСе мне удалось узнать не только факты — факты я могла бы узнать и из книг. Но я еще узнала ауру фактов, узнала восторг, узнала личностное отношение к ним. Узнала, что если была семья у Мокульского, то в эту семью входил еще и Корнель. Это был его двоюродный брат. А Расин был его папой. Потому что с таким волнением, любовью, заботой он о них говорил! И мне они родные. Корнель... Разве для меня это просто какой-то Корнель? Боже мой! Это же Корнель! Я его

вижу, ощущаю, чувствую.

Владимир Александрович Филиппов, который читал спецкурс об Островском. На меня произвело, может быть, самое сильное впечатление, как он говорил об Островском, как он показывал, как он играл. Он показывал нам Садовских, великих актеров Малого театра, великих старух. Говорил о сочном слове Островского, учил понимать, что слово Островского — это уже пьеса. В конце концов, Островский стал моим любимейшим писателем, и я решила посвятить ему жизнь. Вот так мы учились. Радостно, жадно. Все были отличницами-переотличницами. Получали Сталинские стипендии, стипендии Станиславского. О нас писали в стенгазетах. Во главе нашего кружка встала Нея Зоркая — лидер по натуре, по призванию, вождь. Какая-то Жанна д'Арк. Она всегда должна была куда-то идти, и за ней шли мы. То издавали какую-то стенгазету, то вступали в партию. То она говорила: «Надо быть отличниками», то она говорила: «Неприлично быть отличниками». И мы за ней все шли. Красавица, необыкновенный талант, молдавско-русское лицо с такими мягкими и горящими глазами, иссиня-черные волосы. Роскошная девочка Нея Зоркая, которой я обязана своим гитисовским существованием. Зоя Богуславская — натуральная блондинка. Тогда блондинка была вообще редкость. Это сейчас все седые и деваться некуда... И было на ней какое-то шифоновое платье!.. Мы забыли все, забыли самого Сталина, но помним это шифоновое платье, которое было для нас пределом мечтаний. Мы получали стипендию, шли в кафе и ели пирожные. Первые коммерческие пирожные. Курили длинные черные сигареты «Фемина». Предавались «пороку». У нас появилась одна кожаная сумка на всех. Мы передавали друг другу эту сумку, когда ходили на свидания. Постепенно налаживалась жизнь. Возвращались наши мужчины. Мы учились без мужчин вообще. Появился Андрей Гончаров. Боже, что это было! Красавец с фронта. Кавалерист с саблей, с лошастью. С шумом, с блеском, с ранениями! С фронтовым театром, уже созданным! С тем, что он еще студент, но уже педагог. Мы увидели мужчину-красавца. Он ходил к нам на каток Динамо. Я тайно поглядывала из окна, как он идет. Мои окна на Петровке, в той коммуналке, выходили прямо на каток Динамо. А летом там был теннисный корт. Андрей Гончаров не обратил на нас никакого внимания. Оказался, к сожалению, однолюб. Верочка Жуковская прошла с ним всю жизнь. Был и Саша Конников — замечательный человек, роскошный парень, первый тогда представитель шоу-бизнеса. Он был тем, кого мы сегодня только пытаемся воспитать. Он был как бы преддверием всех наших продюсеров, шоу-бизнесменов, руководителей эстрады. Он умел в одну минуту создать ансамбль. Он в одну минуту умел всех переселить в Париж, из Парижа — сюда. Когда он входил в ресторан, то все официанты падали от восторга и ужаса, хотя он еще ничего не говорил. Какой это был поход в «Арагви» с Сашей Конниковым! Он кричал: «Два шашлыка и двое купат». Теперь когда я вижу эти купаты, которые валяются во всех магазинах, белые длинные, какие-то скучные сосиски, я думаю: «Неужели вот это вызывало тот неслыханный восторг?»

В ГИТИСе было много свободы. Это очень странно. Страшные 40-е годы. Аресты. Только что кончилась война. Все страшно, а мы были счастливы. И мы были свободны. Писали, о чем хотели. Я не могу сказать, что мы хотели потрясать основы. Ничего этого мы не хотели. Теперь некоторые мои коллеги говорят: «А я уже тогда знал. А я уже тогда хотел написать про Сталина». Ничего они не знали. И сидели тихо. Но мы свободно писали о творчестве. О Камерном театре. О Мейерхольде. Сегодняшние студенты слишком поздно выбирают свою творческую любовь. Я их спрашиваю: «Какой век?» — «Я еще не знаю». — «А какая страна тебя волнует?»

Мы уже с самого начала знали. Кто-то был западником. Я сказала: «Островский. Малый театр. В этом моя жизнь».

Я не буду рассказывать о наших романах. Это пусть делает газета «Московский комсомолец». Но, конечно, были романы, влюбленности, страдания. Все было как надо. С чужими мальчиками, со своими мальчиками. Трудфронт в деревне Дракино. Нас сразу же послали в деревню Дракино, где мы валили лес без передышки. Нея, я, Зоя Богуславская — все мы поехали туда. Ночью воровали картошку колхозную. Нас били. Днем снова шли

работать.

Так что я умею валить лес. Подрубливать и смотреть, куда упадет вершина... Там рождались наши первые песни гитисовские. Первые завязывались дружбы на всю жизнь. Возвращались из этого Дракина, рыли окопы от университета, потом получали медали за оборону Москвы. Сорок пятый год и Победа. Мы выбежали из ГИТИСа, солнце, толпа. Миша Ульянов, Алла Парфаньяк, наша подруга, ставшая его женой, тоже сначала учившаяся на театроведческом. Вместе будущие актеры и критики.

Подошли к дипломам. Темы выбрали свободно. Сейчас рассказывают: «Давление идеологическое!» До этой минуты его не было, вернее, я как-то не ощущала. Я выбрала себе Белинского. Мне многое в нем нравилось в студенческие годы. Как он любил театр. Как он все время менял взгляды. Говорят: «Как? Вы же вчера говорили совершенно другое!» А Белинский сказал: «Да, я меняю свои убеждения, но меняю их как копейку на рубль».

Тема заявлена. Научный руководитель Борис Николаевич Асеев, которого мы глубоко уважали за то, что он давал подлинную «школу». Кто-то давал восторги, а кто-то «школу». «Белинский — театральный критик» — так называлась моя дипломная работа. И вот здесь, на мое счастье, я столкнулась с критиком Юзовским. Он, по-моему, одно время мельком вел семинар. Говорили мы с ним, вместе ходили в театр. Когда он входил, шел шелест: «Юзовский в зале!» Его любили и боялись актеры.

«А что ты хочешь писать?» — спросил меня Юзовский. «Белинский — театральный критик». — «О чем будешь писать?» — «Белинский — театральный критик». — «А это ничего не значит. Будешь рассказывать, что он написал о таком-то актере. А в чем изюминка? В чем проблема? Тайна? Неповторимость этой темы?» — «Вот он то написал, вот он се написал...» — «Нет-нет-нет. Сейчас я тебе подскажу. Подумай, почему Белинский, современник Пушкина, Гоголя, Лермонтова и Достоевского, лучшую статью свою написал об актере Мочалове? Не о Пушкине, не о Гоголе, а о Мочалове? Почему самая страсть, самый огонь высказался у него в этой статье?»

У меня это на всю жизнь осталось. Я с тех пор двух строчек не написала даже в самой маленькой рецензии, в самой мелкой рекламной штучке, самом коротеньком выступлении на телевидении, без того чтобы не найти сначала вот ЭТО. А в чем изюминка? Каким будет гвоздик, на который я повешу всю свою картину? Я никогда не могу просто выйти и сказать: «Как известно, режиссер такой-то поставил...» Сначала я должна придумать. Пусть это маленькое, но открытие. Сейчас я беседую со студентами продюсерского факультета, которые пишут дипломы, скажем, на тему «Зарплата у актера по сетке такой-то».

Я говорю им: «Ну и что?» — «Как что?» — «Найдите пьесу Островского „Таланты и поклонники“. Что там есть о зарплате актеров?»

Еще в ГИТИСе меня научили важности первой фразы. В статье она очень важна. Так считал мой учитель Бояджиев. Не начать с того, что «обстоятельства»... «проблема»... Это все мимо! Нужно увлечь. И чтобы из первой фразы, из первого абзаца выливалось остальное содержание статьи.

«На троне Николай Первый» — так начинался мой диплом. Все удивлялись: «Ну, как начала! Не с Белинского». Написала, что думала. Что Белинский не понял многого, с моей точки зрения. А потом понял, догадался. Наивно, конечно, написала, но свободно. Получила пятерку. Защищала в нашем зале, который сейчас называется 26-й аудиторией. Оппонентами у меня были Павел Александрович Марков и «правдист» Фролов. Потом Марков говорил, что я молодец. Дали мне красный диплом. И сказали, что настолько хорошо написан этот диплом, что его оставят в библиотеке ГИТИСа. Оставляют лучшие дипломы как пособия для тех, кто будет учиться позже.

Ах, как это было прекрасно! Я еще не читала Булгакова, еще не знала, что «рукописи не горят»! Что лучше их уничтожить вообще на корню! Я должна была поступить в аспирантуру. Уже собиралась сдавать экзамены. Что-то учила. Мы с Зоей Богуславской последние каникулы перед экзаменами в аспирантуру отдыхали в Болшеве. Веселились! Как-то, смеясь и радуясь, что-то предполагая на вечер, прошли мимо стены, где был стенд

газетный. Там была вывешена газета «Правда». И мы прочитали статью об одной антипатриотической группе театральных критиков. И остановились. Здесь началась новая полоса. В эту минуту в Болшеве в доме отдыха газета остановила нашу прежнюю жизнь. Переменила не только темы, судьбы, города, а для меня — и характер. Я стала уже другим человеком. Ушла свобода. Ушла вот эта легкость. Ушло мужество, может быть. Появился страх. И до сих пор я все думаю: «А что, если?..» Никто мне давно уже ничего плохого не скажет. Чего же я боюсь? Кого же я боюсь? А я боюсь того, что прочла в той газете «Правда», где было написано, что все наши учителя — шпионы, «беспачпортные бродяги», продающие Родину, решившие погубить русское искусство... И фамилии наших учителей. А в самом конце этой статьи уже мелким шрифтом, было написано, что у всех у них были подголоски. Оказалось, что это я и Дима Гаевский, который писал диплом об актрисе Коонен. Я оказалась подголоском японского шпиона Бояджиева. И началась история «борьбы с космополитизмом» в ГИТИСе.

Часто потом думала, почему все началось именно с театральной критики? Ну что такое театральная критика в масштабах страны? Потом только пошли «врачи-убийцы в белых халатах». Потом сельскохозяйственные вредители, которые что-то не то сеяли. Потом языкознание. Проблемы гораздо более значительные, нежели театральная критика. И, если товарищу Сталину хотелось устроить погром интеллигенции, то почему он и его советники решили начать с десятка театральных деятелей? Поскольку меня Юзовский научил думать, то я нашла эту мысль, позже, конечно, тогда я просто плакала. Позорнейшие дни моей жизни! Я перепугалась насмерть. Я, сталинская стипендиатка... И вдруг «подголосок шпиона»!

Нас исключали. ГИТИС превратился в какое-то судилище. Мы выходили в том же зале, где я защищала диплом, кафедра стояла посередине зала, он был весь облеплен студентами, педагогами, какими-то комиссиями, которые присылали отовсюду: ЦК, МК, Союз писателей. Пришел драматург Суров, который потом оказался плагиатором. Его исключили из Союза писателей, потому что пьесы писали за него. Вот он был во главе комиссии по выяснению, какие враги засели в ГИТИСе. Они попросили дипломы из библиотеки. Им попал мой диплом, и они прочли, что Белинский не понимал чего-то. А учился он у Гегеля. «Как у Гегеля? Что за глупости! Это Гегель учился у Белинского! Все учились у нас! Как это Белинский не понимал? Эта „жидовка“ мелкая рассуждает, что русский гений не понимал!» В общем, мой диплом был расхвачан на кусочки, равно как и у всех других. Разные оказались люди. Кто-то был сволочью, выходил и говорил: «Да, я давно замечал». Кто-то болел, брал бюллетень, кто-то занимал двойственную позицию, кто-то был молодцом просто, выходил и говорил: «Да что же это такое! Да как вы смеете!» Фамилии их сегодня не нужны. Я их знаю, естественно. Кого-то уже нет в живых. Кого-то нет с нами рядом. Кто-то есть с нами рядом...

А я тогда была маменькиной и папенькиной дочкой. Плакала, мыкалась, рассказывала всем, что не виновата. Мой всегдашний друг — Нея Зоркая — достала где-то письмо знаменитого ученого Кедрова, которого тоже в чем-то обвиняли. Он очень удачно написал письмо: с одной стороны, он вроде как виноват, но, с другой стороны, он хотел, как лучше. Нея велела мне написать также. Кстати, все писали «под Кедрова». Я написала, что хотела, как лучше... но больше не буду.

Потом было заседание в Союзе писателей. Я пришла на это собрание в «дубовом» зале, где сидели писатели, которые исключали из союза космополитов, евреев и еще Бог знает кого. Фадеев делал доклад. Он спускался по лестнице, там была такая дубовая винтовая лестница, нес огромную кипу книг. Еще на лестнице сказал: «Юзовский, встаньте! С вами будут говорить сейчас всерьез!» Маленький Юзовский сказал: «Я уже стою. Давно стою». И вдруг погас свет. Каким-то образом погас свет в Союзе писателей перед докладом Фадеева, представляете? В темноте зажгли свечи, и он со свечой в руках дальше спускался по лестнице. Его тень отбрасывалась огромная, все стояли в полумраке со свечами, Фадеев, спускаясь, говорил: «Великий Белинский поддержал маленького писателя Буткова и отметил

его! А вы загубили русскую литературу!» Я выслушала все это. А потом я многие годы работала с Фадеевым. Это отдельная история, как он кончал самоубийством, как воспринял доклад Хрущева о Сталине...

Мне предложили бросить аспирантуру. А я уже читала лекции об Островском. Но мне сказали, что еврейке нельзя читать историю русского театра. Отослали в Ташкент на три года по распределению. Мои подружки поступили в аспирантуру и остались здесь. Со мной вместе уехал и мой будущий муж, который долго за мной ухаживал. Бросил режиссуру, защиту диплома и уехал со мной. Я в первый раз открыла дверь среднеазиатского театрального института. Вошла в класс, где сидел Леня Бронева и еще многие другие, оставшиеся там с войны. Хотя я и получила какую-то практику в ГИТИСе, но все, что знала, рассказала ровно за пятнадцать минут. Всю историю мирового театра. И, глядя прямо им в глаза, сказала: «Больше я ничего не знаю». Леня Бронева сказал: «Вы знаете что? Вы ходите по коридору. Успокойтесь. Мы подождем». Я ходила по коридору, потом возвращалась опять в класс. Говорила: «А я все равно ничего не знаю».

Прожила я там год. Выработала в себе все те качества, которые считаю очень достойными: «Если я решила это сделать, то я это сделаю». Нет такого моего желания, которое я бы не выполнила. Другое дело — не получилось, провалилось, оказалось не нужно. Но, если я сказала, что я буду в аспирантуре, то я буду в аспирантуре! В Ташкенте сдавала кандидатский минимум. Находила преподавателей МГУ. Там была роскошная диаспора всяких ссыльных и высылных. Там были М. Григорьев, А. Эфрос, профессор МГУ Н. Звягинцев. По вечерам они звали меня к себе. Мы с мужем приходили в интеллигентные дома и слушали рассказы о «Серебряном веке». Тогда я начала задумываться: «Почему же первыми пострадали театральные критики?» И сделала вывод, что театр — самое огнеопасное дело для власти. Потому что это модель мира, которую они либо хотят устроить, либо хотят разрушить. Потому что люди все вместе это видят, не отдельно читают, не отдельно слышат, а все вместе заражены одним настроением. И я увидела, что если что и запрещали в России, то пьесы. «Записки охотника» проходят без цензуры, хотя они резко антикрепостнические. А пьесы Сухово-Кобылина, Грибоедова, того же Тургенева — запрещали.

Не проза, а драма идет в запрет первой. Если что-нибудь революционное начинается в стране, играют «Маскарад» Лермонтова, последний спектакль старого мира. На фронте Александринки «Маскарад» — и февральская революция. На фронте Малого театра «Маскарад» — и Хрущева снимают в этот день. Все начинается с театра. Если в Польше что-нибудь затевается, то обязательно играют «Дзяды» Мицкевича.

Начали с театральных критиков, потому что все они были завлитами в театрах. Я просто знала биографии этих людей. Борщаговский, Штайн, Бояджиев, Малюгин — завлиты. Они первыми читали пьесы, и они их не разрешали — пьесы Софронова, Сурова, Мдивани. Вот здесь была самая опасная минута. Надо было показать модель мира так, как писал Ромашов в пьесе «Великая сила», где восхвалялся Сталин.

В общем, я вернулась в аспирантуру. Мне сказали, что никакого русского театра мне не видать. «А вот места есть в разделе „Советский театр“. Что-то никто не хочет им заниматься. Не хватает специалистов». И я стала писать какую-то глупую кандидатскую диссертацию: «Советская комедия в Малом театре». Хотя как-то мне надо было зацепиться за Малый театр. Защитилась. Стала молодым кандидатом наук. И куда же мне идти работать?

Как-то я пришла в Союз писателей брать у кого-то интервью, увидел меня Борис Андреевич Лавренев: «Ну, чего ты все ходишь с таким унылым лицом?» — «Я молодой кандидат наук, и ни фига у меня не получается». — «Знаешь, мне как раз нужен секретарь комиссии по драматургии. А я председатель этой комиссии».

Это было в 1952 году. Там я увидела всех, кого еще могла увидеть. Билль-Белоцерковского, который рассказывал, как он писал письмо Сталину. Знаменитое письмо и еще более знаменитый ответ Сталина по поводу Булгакова. С Борисом Андреевичем Лавреневым подружилась навсегда. Замечательный человек, остроумнейший,

талантливейший, «погибший» из-за своей пьесы «Разлом». Поскольку он был великим прозаиком: «Сорок первый», «Гравюра на дереве» — это великие произведения. Драматическая судьба. Я еще застала Сейфуллину с ее «Виринеей», видела Тренева, Всеволода Вишневского.

— *Социальные перемены воспринимались как нечто судьбоносное — смерть Сталина, доклад Хрущева, оттепель? Или после разгрома космополитов они не были потрясен и ем?*

— Я уже говорила, что очень изменилась, как видно. Стала бояться прямых высказываний, ярких участий, коллективных подписей, всего, что потом так звучало. Были драмы личные с моими друзьями. Кого-то исключали, а я не смогла быстро и толково принять свои меры... Ничего бы я не изменила, но все-таки... На мне словно лежала гиря отчуждения, острашения. Известие о смерти Сталина воспринималось с ощущением: рушится мир. Кто-то рассказывает, как радовались тому, что умер Сталин. Я этого не видела. Наоборот, все думали: «А что будет? А как дальше?»

Моя мама была «убийцей в белом халате». Она попала как раз в ту ситуацию. Я с «космополитизмом», а она с медициной. К ней приходили больные, кричали: «Вы отравительница!» — и кидали ей рецепты. Она была прекрасным детским врачом. «Оттепель» принесла, конечно, надежду. Но в первые ряды тогдашней критики вышли другие: Инна Соловьева, Вера Шитова, иные имена. Они пытались осмыслить происходящее, видели ростки нового. Меня с ними не было. Я как-то осталась в тени. Педагог, литературовед, любимый Гоголь... Я старалась отойти в сторону. Мне казалось: а вдруг завтра опять... а вдруг все вернется...

— *Как вы ощутили перестройку?*

— Двойственно. Не могу сказать, чтоб меня это безумно радовало, Журнал «Огонек» той поры, Коротич, Бурлацкий... По поводу которых были восторги... У меня не было восторгов. Мы снова повторили все ту же громадную ошибку. Мы лишили себя истории. Мы разрушили все статуи, а это история страны. Поэтому у меня было двойственное ощущение. Мне казалось, что все слишком громко, что многое сделано для себя лично. Потом Коротич оказался в Париже, а Бурлацкий — в каком-нибудь Лондоне, а все остальные лидеры перестройки, скажем, в Германии... Они приезжают и рассказывают мне, как надо было. «А почему вы не вышли тогда на площадь?» Я отвечаю: «Минуточку, а вы где были? В Мюнхене?»

Вот эта двойственность самой демократической первой волны, которая вся куда-то делась, мило и талантливо разъехалась и сегодня приезжает зарабатывать сюда деньги, — внушала мне тревогу.

— *Вы пришли в ГИТИС преподавать...*

— Да я, собственно, никуда не уходила. Сначала аспирантская практика, читала спецкурс об Островском. Потом я была в течение всей аспирантуры ответственным секретарем театроведческой кафедры. Писала протоколы. Много позже, где-то в 70-е годы, ко мне обратились, что хорошо бы, если бы я взяла заочный курс на театроведческом. Мы еще знаимались в подвале, где-то в школе в Гранатном переулке напротив Дома архитектора. В течение трех лет я вела этот семинар. Потом был длинный перерыв. Больше меня как-то не звали, и мне было некогда. Потом меня уже позвал Борис Любимов. Он окончил ГИТИС шикарным студентом Маркова... Но что-то, вероятно, у него было с дисциплиной. И Павел Александрович обратился ко мне в Литературный институт с просьбой взять Бориса аспирантом. Борис пришел с темой «Достоевский на сцене». Потом мы встретились, когда он стал уже завкафедрой.

— *Последний вопрос: несколько слов о современном студенте.*

— Нравится мне современный студент, конечно. Хорош, свободен, раскован, имеет в голове уже что-то. Что-то о жизни, а не только о литературе. Больше всего я ненавижу студентов или своих коллег, которые фанатично любят театр. Любят как безумные: «Я не знаю эту жизнь. И сколько стоит хлеб, мне не интересно. Я сегодня вечером в театре!» Или:

«Моя любимая секс-бомба такой-то!» Бессмысленная страсть, которая сушит, губит. Сейчас таких стало меньше. А больше стало людей, которые разумно выбирают профессию. У сегодняшнего студента живые глаза. Он умеет зарабатывать. Он уже не повторяет: «Дайте стипендию!» Он мыслит шире. Не только Художественный театр, но и эстрада, кино, компьютеры.

Не нравится мне нынешний студент отсутствием счастья. Лекция для него — не более чем очередное мероприятие. А она должна быть восторгом. Мало горят глаза, мало рискуют. Слишком регламентированы. И мне не хватает влюбленности в педагога. Мы были влюблены не в мужчину или женщину, а в личность. Мы ходили слушать наших учителей, если где-то еще были их лекции, то туда, а если здесь, то сюда. А если они зовут домой, то и радость особенная. Мы были друзьями Маркова, Эфроса, Бояджиева. И они были у нас на днях рождения, а мы бывали у них. Мы знали их семьи, их быт, мы учились у них и самой жизни.

Сегодня не хватает дружб — творческих, юношеской влюбленности. Редко педагог становится легендарным. Скажем, Инна Соловьева. «Сама Инна Натановна сказала!» «Я ученик Инны Натановны!»

— *Каким должен быть театровед?*

— Даже не знаю, моя ли это идея, что нужно быть ученым дилетантом. Узкая специализация — «я занимаюсь второй половиной третьей четверти шестнадцатого века» — мне не интересна. «Я специалист по актеру Федору Волкову, а вашего века не знаю». Может быть, я не права, но мне близок широкий, научный, глубокий, профессиональный, блистательный дилетантизм. Может, слово «дилетантизм» здесь не очень подходит, но нужно радоваться всему, что прекрасно!

На театроведческих кафедрах работают люди разных возрастов и разных национальностей. ГИТИС всегда был интернационален.

Видас Юргиевич Силюнас
профессор, доктор искусствоведения

Первый спектакль я увидел в каунасском театре. Пь е са называлась «Дон Хиль - зеленые штаны»

— *Для меня приход в ГИТИС, как ни странно, был своего рода маленьким подвигом. Я был вполне благополучно устроен в Вильнюсском университете — пост у пал с медалью, без экзаменов. Выбрал сам то, что хотел, — журналистский факультет — и окончил первый курс хорошо, на одни пятерки. Мне даже сказали, что дают об щ е житие. Ведь я каунасец, из такого националистического литовского города, а Вильнюс — город интернационал и стский. Хотя, правду говоря, я еще до поступления в университет стал интернационал и стом.*

Ситуация была парадоксальной. Отец был арестован в 1945 году, в 1946 умер в Коми АССР на лесоповале. Естественно, наше имущество было конфисковано, в том числе огромная библиотека. Мама была учительницей. Испугавшись, что нас увезут в Сибирь (не без основания, поскольку семьи репрессированных часто увозили), она взяла только лишнюю пару моих ботинок и тот же час бежала из дома, оставив все. Мы скитались по глухим деревням. Так она заметала следы. Не знаю, это ли нас спасло или просто до нас руки не дошли. Во всяком случае, Сибирь я увидел, только будучи студентом ГИТИСа, когда поехал смотреть спектакли.

В отдаленных деревенских углах нас окружала чудная природа. Холмы, озера, довольно пустынная местность с земляничными полянами недалеко от польской границы. Мы нанизывали землянику на осоки. Из малинников можно было не вылезать целый день.

Водились угри, которые, помню, меня страшно испугали, когда во время паводка я увидел, что они копошатся возле ног, решил, что это змеи, и убежал.

Мое окружение было не просто антисоветское, но антирусское. А единственные книги, которые были в библиотеке деревенской школы, это книги русских и особенно советских авторов. Я гораздо больше времени уделял чтению, чем беседам, и очень скоро благодаря книгам стал советским человеком. Хорошая черта в этом была та, что у меня появилось чувство любви к чужой культуре, к другим народам. Поэтому в Вильнюсском университете я спорил со своими товарищами, которые говорили, что надо брать автоматы и расстреливать всех русских. Меня эта позиция никак не устраивала. Я был вполне искренним комсомольцем. Антисоветчиком же я стал Москве, в ГИТИСе.

Писать я начал еще будучи в средней школе — в каунасскую газету. Первая моя рецензия была посвящена фильму «Колдунья» с Мариной Влади, в чем я тогда не видел никакого перста судьбы. И никогда не думал, что пройдут годы, и Владимир Высоцкий познакомит меня со своей женой, той самой Мариной.

На журналистский факультет Вильнюсского университета меня привела именно любовь к театру и кино. Первый спектакль я увидел в каунасском театре. Красивое здание — дворец с белоснежным интерьером. Пьеса называлась «Дон Хиль — зеленые штаны».

— *Это знак?!*

— Действительно, знак. Мне тогда и в голову не могло прийти, что потом моей первой известной работой станет предисловие к двухтомнику Тирсо де Молина в издательстве «Искусство», которое я напишу, будучи аспирантом ГИТИСа. «Дон Хиль» меня совершенно покорило. Я стал читать о театре и кино то, что тогда можно было прочитать. И решил, что надо поступать в журналистику, чтобы заниматься искусством. Но на журфаке искусством было заниматься довольно трудно, я продолжал писать в вильнюсских газетах о театре.

В ГИТИС поступил по подсказке. Один из работников литовского Министерства культуры, Николай Васильевич Сыкчин — ему я очень благодарен и желаю всяческого здоровья, — мне сказал: «Ну что вы маетесь тут на факультете? Вы сопьетесь». Такая возможность действительно была. Она, конечно, не исключалась и в ГИТИСе, но на журфаке была еще более очевидной. Гуляла вольная братия. Я решил попытать счастья, поступать в ГИТИС. Дошел до ректора, чтобы получить документы. Он сказал: «Ну, пожалуйста, берите. Только, если вы не поступите, я вас обратно не приму».

Так я понял, что такое драматический выбор. Какая это тяжелая вещь, в самом деле. Помню, как лег на диван в комнате и часа два лежал в прострации. Рисковать или не рисковать? Решил, что риск — дело благородное и с замирающим сердцем забрал документы. Правда, когда поступил в ГИТИС, узнал, что меня не отчислили. Ректор просто решил меня приструнить.

Но этого я не знал. Приезжаю в Москву. Наш садик, где собирается поступающий народ. Общежитие на Трифоновке. Братья поступающие, большей частью, куда взрослее меня.

Один товарищ из братской республики прямо сказал: «Ты не поступишь. У тебя нет никакого жизненного опыта». — «А у тебя?» Он: «У меня богатый опыт. Я людей расстреливал». Оказывается, он действительно был в расстрельной команде. Мы поступили оба.

— *Он тоже пошел в театроведы?*

— Да, он тоже пошел в театроведы. Уж не знаю, что его к искусству подтолкнуло.

— *И стал работать?*

— Нет. Его приняли, поскольку его жизненный опыт кому-то импонировал. Но с первого курса его отчислили. Оказалось, что пером он владеет хуже, чем автоматом.

ГИТИС тогда был во многом другой. Сейчас я прихожу в аудитории театроведческого факультета, и сидят сплошные девочки. А у нас на курсе была одна девушка всего-навсего.

Это способствовало живому интересу к актерскому факультету. Жизнь в общежитии при всех бытовых сложностях — это очень хорошо, потому что мы варились во всех

смыслах «в одном котле». Актеры, режиссеры, музыкальный театр. Мы просыпались под звуки какого-нибудь прочищающего голос тенора в коридоре. И еще, конечно, сближала трудовая деятельность. Легендарная пора, когда первые и вторые курсы ездили копать картошку. Разные факультеты жили все в одном сельском клубе. Девушки на сцене за занавесом, а мужчины в зале. Вечером, когда наступала пора отходить ко сну, все раздевались. Естественно, из зала раздавались крики: «Открывайте занавес!» И так далее...

Построили себе новую уборную на улице. Открывали ее торжественно танцем маленьких лебедей. Осень, простужались, заболели, ухаживали за больными в полутьме этого клуба.

Я помню, мне нравилась одна девушка со старшего курса. Она лежала с высокой температурой и просила слабым голосом воды. Я побежал в сени и впопыхах, в полутьме зачерпнул кружку из помойного ведра. Но она, слава богу, была еще не в полном бреду и поняла, что я ей принес. Это не способствовало дальнейшему развитию романа... К счастью, Бог свел меня с друзьями, которые превратили ГИТИС в моем представлении в центр великой культурной жизни Москвы.

Эту жизнь я ощутил, когда увидел спектакль «Три сестры» Немировича-Данченко в Московском Художественном театре. Кстати, лучшего спектакля я после этого не видел. Это действительно абсолютно гениальный спектакль. Я видел его несколько раз и помню по мизансценам, даже по интонации некоторые роли. Спектакль «Горячее сердце» поражал своим буйством и непохожестью на постное казенное представление о Станиславском, которое внушали.

Я подружился с Иосифом Росточким. Был принят в эту очень хлебосольную семью, удивительно теплую и щедрую. И с Борисом Николаевичем Любимовым, который ввел меня в свою семью — поразительную! Его отец Николай Михайлович Любимов — великий переводчик, огромная фигура русской культуры. У него часто бывал Вельмонд. Они с Николаем Михайловичем ахали, что они вот люди мало образованные. Это они-то! Они вспоминали: «Вот помнишь, когда спорили Асмус и Пастернак при нас? Они не сошлись по какому-то вопросу, связанному с Кантом. Каждый цитировал Канта по-немецки наизусть».

Все это, конечно, казалось провинциалу из Литвы каким-то фантастическим миром. Удивительно богатым, глубоким, талантливым, живым. Борис Любимов познакомил меня с Еленой Сергеевной Булгаковой — и вновь щедрость невероятная русской души. Ел е на Сергеевна дала мне, второкурснику ГИТИСа, читать в общежитии рукопись «Мастера и Маргариты». Она печатала ее, а правил Михаил Афанасьевич! И вот это я смог пол у чить и наслаждаться две ночи с ближайшими друзьями в о б становке, обостренной еще и чувством конспиративности. Мы как заговорщики, читаем подсудную, великую литер а туру! Вкушаем запретный плод, находимся в особом положении, потому что в нашей жизни это никогда не будет опубликовано. Находимся среди ста людей, к о торые будут знать этот роман! Почти как «451 по Ф а ренгейту» Брэдбери. Роман надо запомнить наизусть, потому что не будет другого способа вновь прикоснуться к нему. Пересказ ы вали всем, а те, кому мы пересказыв а ли, пересказывали другим. Начиналась какая-то своя дьяволиада в гитисовском общеж и тии.

В это время я как раз подружился с Алексеем Бартошевичем. С более молодым Михаилом Швыдким, в котором никто из нас не угадывал будущего министра культуры. Даже в самом бредовом сне не могла прийти мысль, что кто-то из нас займет высокий пост — правили ведь «они», а не «мы».

Помните фразу Жемчужникова: когда жизнь учит одному, а книги другому, человек получает разностороннее образование. Я получал разностороннее образование, потому что меня учили очень разные люди. На учителей ГИТИС был богат. Это помогло мне избавиться от всяких советских иллюзий. Как правило, идеологически правоверными были бездарные преподаватели. Я остыл к изучению своего литовского театра, потому что курс «Театр народов СССР» читал преподаватель, которого мы сильно недолюбливали. Он внушал нам, что все народные артисты всех народных республик — это соль земли. Как написал в своей

курсовой один из сокурсников Бартошевича, одна из народных артисток получила звание за образы пожилых женщин. Среди этих образов были Пошлепкина и Крупская.

Я стал понимать, что есть настоящая русская культура. Не советская, а русская. «Три сестры» Немировича-Данченко, проза Булгакова, поэзия Пастернака. Николай Борисович Томашевский привез мне из Италии «Доктора Живаго», рискуя — если его поймают, он больше не поедет. А ведь он знал пять языков. Читал лекции в Италии по-итальянски. Вообще Запад становился все более заманчивым. Причем не из-за каких-то там благ житейских — в молодости меньше всего о них думали. Сейчас уже понимаю, что они вещь хорошая. Тогда же можно было в тесной комнате читать Булгакова, лишь бы было, что читать или что слушать. Николай Борисович Томашевский был смелым человеком, не скрывающим от студентов, с которыми сближался, как он относится к советской действительности. Он действительно принадлежал и русской, и к западной культуре, поскольку итальянский, испанский, французский знал свободно, но вырос в писательском доме в Ленинграде, где встречал Ахматову, Зощенко. Его отец, Борис Викторович Томашевский, — крупнейший пушкинист, опоязовец.

Общаясь с такими людьми я понял, что культура — это единое духовное пространство, свободное и увлекательное. В чем-то Томашевский был своего рода антиподом Григория Нерсесовича Бояджиева. Томашевский был ученым ленинградской школы, любил жесткую, точную фактологию. А Григорий Нерсесович мог, как Гегель, сказать, что, если факты не согласуются с теорией, то тем хуже для фактов. Николай Борисович мог найти какие-то погрешности в работах Григория Нерсесовича, но это не умаляло мою любовь и к тому и к другому.

Бояджиев обладал невероятным артистизмом. На его лекциях я ощутил, что лекция — это тоже спектакль, представление. На фотографиях он печальный. Но, общаясь со студентами, с актерами, преображался. Обсуждения спектаклей превращались в еще один спектакль, который он давал для актеров после их представления. Вместо грусти появлялась блистательная импровизационность, пьянящее вдохновение. Он был ренессансным человеком, тянущимся к гармонии, к свету полнокровной жизни.

В доме Бояджиева я познакомился с моей будущей женой, с которой мы неразлучны по сей день и которая сама яркий и разносторонне одаренный человек. Григорий Нерсесович привечал именно таких людей. Мне кажется, он любил своих учеников больше самого себя. Как он увлекался работами тогда совсем молодого Бартошевича! Иногда он даже преувеличивал дарования некоторых своих учениц. Он умел зажигать огонек увлеченности в студентах. Вот в такой ГИТИС я попал в 1958 году.

Шла «оттепель». У нас у всех было чувство, что мы все боремся за свободное искусство. Почти что фронтовое братство с «Современником», с Таганкой. Это привело к тому, что на нашем курсе я был одним из зачинщиков маленькой революции, в результате которой у нас поменялся мастер.

ГИТИСом правил легендарный ректор Матвей Алексеевич Горбунов, присланный из сельскохозяйственного отдела ЦК идеологически укреплять ГИТИС. На его речи сбегался весь институт. Он мог сказать: «Не трожьте пресс-папье! Положите её! Чего вы тут стоите, идите занимайтесь с вашей Кнебелью». При этом он был человек добрый и пригрел «космополитов», которых должен был выгонять поганой метлой из ГИТИСа. Таких, как Бояджиев и Алперс. Но проректоры у него были безжалостно праведные. Оба кандидаты искусствоведения — Сченснович и Симонян. Кандидатские диссертации назывались: у одного — «Образ рабочего в советской драматургии», у другого — «Образ колхозника». По-моему как раз «Образ колхозника» был у Виктора Симоняна. Он и был нашим руководителем курса.

Учил нас главным образом сигнализировать начальству об идеологически неблагонадежных спектаклях — «Современника», к примеру, — и тем самым выводить их на чистую воду. Я уж не помню, какие мы нашли благовидные предлоги, но довели до сведения руководства, что мы не хотим, чтоб он у нас был. Его убрали на втором курсе, а в

наказание нам дали Бориса Владимировича Алперса. Из рук специалиста по образу колхозника мы попали в руки остзейского барона, бывшего завлита и друга Мейерхольда.

— *Самых неблагонадежных студентов отдали самому неблагонадежному препод а вателю.*

— Именно так! Борис Владимирович очень по-доброму к нам относился, принимал нас дома вместе со своей женой Галиной Георгиевной. Когда-то были две подруги, которые влюбились в двух товарищей. Подруг звали Зинаида Райх и Галина Георгиевна. На одной женился Мейерхольд, на другой Алперс. Галина Георгиевна сохранила невероятную красоту. В этом доме в советские времена всегда угощали французскими коньяками. Алперс говорил просто: «Членам партии я руки не подаю». Но кроме этого, рассказывал о своих встречах с Блоком. Наши семинары были упоительными, потому что он говорил не менее блестяще, не менее отточенно, чем писал. Тогда я соглашался со всеми его концепциями. Может быть, поэтому не стал заниматься русским театром, потому что считал, что без меня все либо сказано, либо скажут. А вот с западным театром произошла неожиданная вещь, потому что я решил, что о нем не всё говорят правильно, даже мой любимый Григорий Нерсесович Бояджиев. Это чувство у меня возникло на его лекции о Кальдероне.

Тогда Ренессанс был признан каноническим, правильным стилем. Доходили до полного бреда, называя Ренессанс торжеством реализма. Григорий Нерсесович стал говорить, что Кальдерон — это контрреформация, католическая реакция и так далее. А я сразу почему-то влюбился в Кальдерона в переводе Бальмонта. В конце лекции я поднял руку и сказал, что не согласен.

Григорий Нерсесович с такой мягкой восточной улыбкой — он вообще был неконфликтный человек по природе и по убеждению — сказал: «Если вы не согласны, то напишите сами что-нибудь, что доказало бы верность вашей позиции».

Итак, подзадоренный Бояджиевым, я стал учить испанский. Это было трудно, потому что первая моя преподавательница через три урока уехала на Кубу, выйдя замуж за знойного красавца-кубинца. Второй мой учитель не был никаким педагогом по испанскому языку. Он просто был испанец и очень компанейский человек. Я к нему приходил брать урок, а в это время заходили приятели с вином. И речь шла на совершенно русские темы и на русском языке. В общем, мне пришлось стать самоучкой. Недавно в одном магазине в Испании попросил свечи. Продащица меня не поняла, потому что я использовал слово, которое сейчас уже вышло из употребления. Я выучился сперва книжному испанскому языку XVII века, а потом научился свободно говорить по-испански. Опять-таки благодаря Томашевскому, который пристроил меня подрабатывать в иностранную комиссию Союза писателей. Там я стал сопровождать испаноязычных писателей в качестве переводчика во время их пребывания в России. Когда приехал гватемальский писатель, я даже не знал, как сказать «садитесь» на современном языке, без церемонных выражений стихотворных пьес. Следующим гостем был чилийский поэт Урисар, весельчак, анекдотчик. Общение с ним было замечательной языковой школой. Ведь анекдот часто построен на игре слов, на идиомах. Он очень обогатил мое знание разговорного языка, пока я две недели с ним разъезжал по Советскому Союзу. Потом я встречался уже с настоящими писателями, как, скажем, Рафаэль Альберти. У меня хранится книга с его дарственной надписью и рисунками.

Продолжалось и приобщение к России. Качалов для меня не просто культовая фигура, а дедушка Алексея Бартошевича и моей бывшей студентки, а теперешней жены Любимова Маши Шверубович. Опубликованы дивные воспоминания их отца, Вадима Васильевича Шверубовича, где все «иконы» превращаются в живых молодых людей, которые делали легендарный МХАТ, сидели, пили, шутили, острили. Без скучного хрестоматийного глянца эта культура становилась чем-то удивительно манким. Как и западная культура — благодаря тому, что тот же Рафаэль Альберти и Мария Тереса, его жена, слали мне письма. Я открыл одно письмо и ахнул. Она пишет, что Рафаэль не приедет, потому что сейчас делает фильм о Федерико. О Федерико Гарсиа Лорке! Этот человек оказывается не мифом, а другом моего доброго знакомого.

Томашевский учил, что надо в какой-то области стать настоящим специалистом, тогда будет легче выстоять в любой ситуации. Я рано начал печататься как испанист, но не скоро попал в Испанию. В то время поездка за рубеж была огромной проблемой. Я, зная свободно испанский, поработав в Союзе писателей, хотел поехать переводчиком на Кубу с делегацией. Но все, даже беспартийные, должны были пройти через выездную комиссию ЦК КПСС. Я не понравился этой комиссии, что-то они подозрительное во мне раскусили, и я восемь лет никуда не мог выехать. Спасибо огромное Але Михайловой, которая тогда работала в ЦК. Она сперва мне помогла устроиться в туристическую поездку ГДР — Чехословакия. Поехала довольно веселая компания — актерская, режиссерская, театроведческая — во главе с Марком Анатольевичем Захаровым, руководителем делегации. Удивительная была поездка. Был, конечно, один гэбэшник, которого мы сразу вычислили. Но и он оказался неплохим парнем, падким на западные товары. Когда мы приезжали в город, он кричал: «Ну, где тут шопы и шопята?» Увлекаясь шопами, оставлял нас в покое. Мы рвались в театры и музеи с гидом, который водил нас по культурным местам. Он был экономистом, окончил университет имени Лумумбы, знал русский язык, но в основном экономическую терминологию. Однажды он сказал, что вот это могила нашего великого композитора Иоганна Себастьяна Баха, а в этом храме Бах лет в семнадцать забавлялся со своим любимым органом. С ударением на первый слог. И так как он произнес это при театральной группе, реакция была просто неопишная. Вся группа легла на могилу Баха и мне кажется, что некоторые остались там лежать до сих пор.

Многие наши преподаватели пользовались огромным авторитетом и употребляли его на благо студентов. Мы были востребованы в разных качествах. К примеру, я, начиная с третьего курса, стал читать лекции в студии глухонемых через переводчика. Это дало очень много. Маркс, который как людоед требовал, чтобы один класс пожрал другой, глупым человеком не был. Он говорил: «Если хочешь в чем-то разобраться, напиши про это книгу». Могу прибавить: хотя бы сначала прочти лекцию. Благодаря рекомендации наших учителей мы с Бартошевичем и Швыдким стали подрабатывать в тогдашнем ВТО, теперешнем СТД, в кабинете зарубежного театра. Нас стали посылать в театры читать лекции про то, как надо ставить драматургов — современных или классиков. Иногда, правда, нам потом показывали, как их не надо ставить. Мы разъезжали по стране, знакомились с театрами. Готовили выступления, подробно разбирали пьесы. Нас привлекали к обсуждению премьерных спектаклей, на которые театры с большим интересом реагировали. Мне жалко, что эта практика сейчас исчезла. Заочное общение с театром порой развращает, поскольку возможность выразить в газете свое безапелляционное мнение подталкивает некоторых к чрезмерной резкости, если не сказать к грубости. Нас приучали к тому, что художник — творец театра — еще более раним, чем критик. Сама обстановка, когда мы обсуждали спектакли, глядя актерам в глаза, волей-неволей приучала к деликатности. Мы чувствовали, надо не судить, а помочь художнику, помочь творческому процессу, в котором мы принимали непосредственное участие. Что можно подкорректировать, что можно подсказать? Эта позиция очень далека от прокурорской, характерной для некоторых сегодняшних критиков.

Одно дело — книжное восприятие драматургии. Совсем другое — живой театр. Постичь это помог Алексей Владимович Бартошевич, придумавший семинар по реконструкции старинного спектакля, который мы сейчас вместе ведем. Семинар учит не просто прочитать пьесу, а увидеть премьеру, например, «Гамлета».

— *В одно время с вами училась и Марина Юльевна Хмельницкая...*

— Она мне казалась тогда такой недоступной красавицей. Она и сейчас привлекательная женщина, а не просто начальница. А в те годы она была просто ослепительно хороша, и ее как товарища, так просто похлопать по плечу было невозможно. Мы ее ценили как человека умного, принадлежащему к театру не только по своим генам, но и по существу.

— *Когда вы пришли в ГИТИС как педагог?*

— Очень долгая история. Когда я окончил аспирантуру, мест в ГИТИСе не было. Меня позвали преподавать в школу-студию МХАТа благодаря Вадиму Васильевичу Шверубовичу. Думаю, что не без подсказки его сына Алексея Вадимовича Бартошевича и Виталия Яковлевича Виленкина. Когда я пришел, на постановочном факультете были студенты явно старше меня. Что иногда приводит сейчас к курьезам. Я помню, в поликлинике любезно разговаривал с какой-то молодой очаровательной дамой. Подходит ко мне глубокий старик. «Вы меня не помните? Я ваш студент». Это как раз с того постановочного факультета.

В ГИТИС же я пришел спустя годы и начал с маленьких спецкурсов по испанскому театру. Затем Алексей Вадимович предложил вместе с ним вести семинар по реконструкции. Теперь мы вместе ведем еще и семинар по критике. Первый раз за последние годы семинаром по критике руководят два зарубежника. Долгое время считалось, что критику можно доверять только кафедре русского театра. Западники могут не тому научить. Но Борис Николаевич Любимов с присущей ему душевной щедростью решил, что, может быть, мы научим тому, чему надо.

— *Чем отличается сегодняшний студент от вас в студенческие годы?*

— Сейчас по Интернету можно войти практически в любую мировую библиотеку. Мы с огромным трудом добывали информацию. Теперь доступно все, что пожелаешь. Любая иностранная книга, любой фильм. А мы, чтобы посмотреть хороший фильм, придумывали какие-то невероятные истории, чтобы попасть в Госфильмофонд или пробраться в Дом кино. Современные студенты более свободны во всем. Им многое дается легче, чем нам. И все же главное — творчество, созидание по-прежнему требует немалых душевных затрат.

С Силунасом мы разговаривали в одной из аудиторий Школы-студии МХАТ. Встреча с Алексеем Вадимовичем Бартошевичем проходила в Институте искусствознания. Не удивительно: педагоги ГИТИСа востребованы многими. Специалистов такого уровня единицы. Так было и так есть. Так будет?

*Алексей Вадимович Бартошевич
профессор, доктор искусствоведения,
заведующий кафедрой истории зарубежного театра*

Мы еще застали ли последние отзвуки бури

— Начать надо с того, что театроведческий факультет учился тогда не в главном здании ГИТИСа. Был такой прелестный особняк, очевидно, начала XIX века в Казарменном переулке за Покровскими воротами. Тихое, прелестное, чудное место. Замечательный старый дом. Далеко от всякого начальства. Очень свободная и такая домашняя жизнь. Это был именно дом. Можно даже сказать, домик. Там располагался только театроведческий факультет. Чтобы нас совсем не отрывать от ГИТИСа, один день в неделю мы учились в главном здании. Наборы на факультет тогда могли быть каждый год, а могли и через год. Как-то училось вообще только два курса.

— *Каким был тогда ГИТИС?*

— Прежде всего еще работали великие старики на актерско-режиссерском факультете. Юрий Александрович Завадский, Николай Михайлович Горчаков, Алексей Дмитриевич Попов, Николай Васильевич Петров, Мария Осиповна Кнебель — педагоги, которые составили славу ГИТИСа. Гончаров тогда был не то чтобы молод, но в полном расцвете сил и работал на режиссерском факультете замечательно. По-моему, он пришел на курс к Горчакову. Как раз Фоменко учился на курсе у Горчакова, если не ошибаюсь, а Горчаков умер довольно скоро после того, как мы начали учиться. И тогда их курсом стал руководить Андрей Александрович Гончаров.

Когда я пришел, заканчивал актерский курс Петрова Николая Васильевича. Они

показывали шекспировского «Цимбелина», которого до этого вообще у нас никто никогда не ставил. По тем временам это было чрезвычайно ново. Играли в современных костюмах, как в «Турандот». Менялись только детали: плащи, шляпы. На этом курсе учился актер, который стал потом очень знаменит и на телевидении и в театре — Вадим Бероев, дедушка Егора Бероева. Бероев и Талызина — вот кого я из этого курса помню.

А на театроведческом ... К сожалению, я пришел 20 да через два-три после того, как почти одновременно умерла целая группа знаменитых педагогов театроведческого факультета. Причем не только театроведов. Знаю еще и нитый искусствовед Тарабукин. Локс — один из самых блестящих людей пастернаковского окружения, один из самых изысканных педагогов в ГИТИСе, о котором легенды рассказывали. Дживелегов, который умер года за три-четыре до того, как я поступил. Тем не менее преподавал Мокульский, стала режиссером, довольно больной, но все-таки еще в силе. Алперс и Марков. В полном расцвете был Бояджиев. Для Бояджиева-педагога, это были, может быть, самые лучшие времена на... Теперь я задним числом думаю: «Боже мой! Как же скоро я пришел после „дела космополитов“ и „дела врачей“. Мне тогда казалось, что это какой-то прошлый век. Прошло всего восемь лет со времени «дела космополитов». Мне же казалось, что все это было бы разумно давно.

— Наверное, это объяснимо, ведь вы сами прошли путь от четырнадцати до семидесяти лет. Огромный путь.

— Дело не только в этом. Действительно, была уже другая страна.

— Это резко чувствовалось во всем стиле жизни?

— Конечно! XX съезд партии, «оттепель»... Сейчас думаю: восемь лет, пять, четыре — смешно... А все изменилось. Пришло чувство освобождения какого-то, оно очень сказывалось в настроении педагогов. Скажем, Бояджиев, который был очень сильно надломлен компанией космополитов, когда его клеймили, когда ученики от него отрекались, как, впрочем, и от других тоже. Он мне рассказывал, как к нему пришла одна студентка, а, может быть, даже и аспирантка, сказав: «Мне завтра велели на собрании против Вас выступать, отказаться я не могу. Но мне очень не хочется, не ловко и страшно делать эту подлость. Может быть, Вы мне подскажите, что мне говорить, чтобы малой кровью?» И они гуляли по бульварам, и он учил ее, как ей его завтра обличать! Другой бы на его месте сказал: «Пошла вон, с-с-сволочь! Ты ко мне приходишь с таким вопросом?! Ты хочешь и невинность соблюсти и капитал приобрести? Вон пошла!» Бояджиев был не такой. Он был человек практический, мирный, склонный скорее к тому, что называется конформизмом, но отнюдь не в скверном смысле этого слова. Действительно, девочке деваться некуда, значит, надо ее научить так, чтобы она не по самым больным местам била, хоть как-то ситуацию смягчить.

— Очень умный ход, мне кажется.

— Ход умный, но от безвыходности, конечно. Повторяю, другой бы на месте Григория Нерсесовича сказал: «Знаешь, это дело твоей совести. Вон отсюда!» И это было бы только справедливо. На Бояджиева очень сильно подействовала вся эта история с космополитизмом. Именно надломил его. Он был влюблен в свой семинар по театральной критике. Был одним из лучших и знаю и нитых театральных критиков сороковых годов. Семинар у него отняли. Всю жизнь он переживал это очень болезненно. При всех своих занятиях западным театром, все-таки, считал, что это его главная работа, к которой он уже никогда не вернулся.

— А как он возвратился в ГИТИС?

— Хитрая была история. Рассказываю с чужих слов и отчасти со слов самого Бояджиева. В ГИТИС, в это осиное гнездо космополитов, антипатриотов был прислан новый директор.

— Именно директор?

— Да, должность называлась — директор. Личность в своем роде уникальная — Матвей Алексеевич Горбунов. Он был сотрудником ЦК ВКП (б). До него директором был

Мокульский, а его заместителем — Алперс. Обоих сняли. Причем Мокульского со скандалом. Он отчасти попал в ряды космополитов, но был человек тертый и битый еще в тридцатые годы, знал, как «признавать ошибки». Он лишился директорского места, но сохранил кафедру и, в общем, ничего страшного с ним не случилось. А главный удар был нанесен по Бояджиеву. Его уволили. Причем тогда ведь увольняли с волчьим билетом. Человека никуда не пускали, нигде не печатали, нигде не принимали и прочее. Впрочем, у Бояджиева этот период был довольно короткий. Потому что при всем своем мракобесии и при том, что он должен был исполнять долг перед начальством по разгрому космополитизма, Горбунов был умный и расчетливый человек. Он понимал: есть плохой педагог, которого студенты не любят, а есть хороший педагог. И Бояджиева он громко выгнал, но очень скоро тихо взял обратно. Период полного отчаяния у Григория Нерсесовича был довольно коротким. Но его оказалось достаточно для того, чтобы переломать всю его жизнь. И надо сказать, что психологически он от этого удара так и не оправился. Ушел в академические занятия, стал заниматься мольеристикой. Готовил докторскую диссертацию по Мольеру. Но, честно говоря, это было не самое лучшее из того, на что он был способен, к чему был призван. А когда я пришел, ему опять все стало можно. Он сиял, расцвел необыкновенно. Семинары ему так и не вернули. Но он почувствовал себя опять свободным. Все былые проблемы кончились. К тому времени он был очень больным человеком и должен был отдыхать время от времени на юге. У него было одно легкое. Перед войной он вообще чуть не умер. И, как сейчас помню, яркий золотой осенний день, мы всем курсом сидим и ждем первую лекцию Бояджиева, которого мы еще не видели в глаза. Открывается дверь, входит роскошный, элегантный, сияющий, смуглый — загорелый! — человек, полный внутренней энергии, талантливости, бросающейся в глаза... Он нес с собой целый театр. Артистичен был необыкновенно, читал лекции ярко, приподнято, парадно, театрально. В ту пору нам это необыкновенно нравилось, увлекало. Мы влюбились в него по уши.

Мокульский был совсем другим. Правда, на нашем курсе он преподавал мало, лишь в конце второго курса и в начале третьего — это Франция, XVII век. Потом заболел и больше не оправился. Умер он в январе 1960 года. Мы оказались его последними студентами. Помню он как-то читал лекцию в одной из аудиторий третьего этажа, там, где сейчас один из залов режиссерского факультета. Трудно и медленно он поднимался по лестнице, уже довольно располневший. Читал лекции сидя, что, как мне рассказывали, было ему совершенно не свойственно прежде. Он был из числа «ходящих» лекторов. А тут ему стало трудно ходить. Хотя он читал замечательно интересно, особенно методологически. Например, два занятия посвятил анализу театральной иконографии XVII века. Он принес с собой толстую пачку диапозитивов, сделанных с гравюр, изображавших театральные представления того времени. Это, конечно, ленинградская школа. То, чего, кроме него, в ГИТИСе не делал никто и никогда, насколько я знаю. Да и теперь нет специальных лекций по иконографии. Мы очень почитали его лекции, но, честно говоря, все-таки предпочитали и заражены были яркими, прелестными, ослепительными фейерверками, которыми устраивал Бояджиев.

На семинаре по критике наш курс был разделен пополам. Хотя он не был такой уж большой, человек восемнадцать. Одной частью руководил Алперс, другой — Болеслав Иосифович Ростоцкий. Я был у Ростоцкого.

ГИТИС конца пятидесятых... Мы еще застали последние отзвуки бури, которая случилась за год до нашего прихода и была частью волнений, прокатившихся по вузам в начале «оттепели». Волнения политические. В МГУ это привело просто к судебному делу и к тому, что — это 56-й год! — много студентов просто посадили, как ни странно. И, в общем, это прокатилось по всей стране. Одним из толчков была статья «Об искренности в искусстве» в журнале «Вопросы философии». Суть статьи заключалась в первой, очень робкой, предрассветной попытке переоценки сталинского периода вообще и в искусстве в частности.

По разным учреждениям устраивали обсуждения этой статьи. Устроили и в ГИТИСе по

инициативе режиссерского и театроведческого факультетов, которые тогда вообще были главными инициаторами всего. Существовала очень тесная связь между режиссерами и театроведами, они выступали единым фронтом. Обсуждение кончилось большим скандалом: начальство повернуло дело так, будто молодые вольнодумцы пытаются отрицать все, что было достигнуто в 30-40-е годы. Кончилось тем, что нескольких студентов из ГИТИСа выгнали, а по факультету нанесли очень сильный удар. Мы были первым курсом, который пришел после того разгрома. Факультет очень сильно притих. Кто-то бы сказал, притих навсегда.

— *Даже так?*

— Да. Вообще говоря, это не всегда плохо. Если есть повод, чтобы шум поднимать, — это одно дело, а нет повода — так чего же его поднимать? Но мы чувствовали, что мы пришли в тот момент, когда слишком многое закончилось. Нам все говорили: «Эх, в былые-то времена!» Под былыми временами имели в виду пять, десять лет назад — послевоенные годы. И все-таки, посчастливилось застать конец великой эпохи ГИТИСа и театроведческого факультета, в частности. ГИТИС в самые страшные сталинские времена стал странным оазисом, куда стекались люди, которым было запрещено работать в других местах.

— *Они приходили в ГИТИС?*

— Их брали в ГИТИС. Почему? С одной стороны, начальство смотрело на театральный институт довольно снисходительно, хотя далеко не всегда, как показывает 1949 год. С другой, у ГИТИСа была мощная защита — во главе стояли мхатовцы. А там, где Московский Художественный театр, там дозволялось гораздо больше, чем обычно.

— *Индальгенция!*

— Вот-вот! Поэтому Локс, Тарабукин, Мокульский, Дживелегов в какой-то момент собрались в ГИТИСе. Довольно короткий период, но он и дал поколение Соловьевой и других.

— *Как в ГИТИСе ощущались перемены второй пол о вины 80-х годов?*

— Вообще настроение в обществе было новым. Теперь это наша страна! Конец старой заскорузлой элите! Наше время! Горбачев опирается на интеллигенцию, и так далее. Но когда я приходил в ГИТИС, каких-то кардинальных перемен не ощущалось. Помню, меня это очень сильно поражало. Многое стало меняться уже с приходом на пост ректора Сергея Александровича Исаева. Это уже конец 80-х. Перемены шли очень медленно, исподволь. ГИТИС очень неповоротливая организация. В этом есть свои достоинства. Но перестройка в ГИТИС пришла не сразу. Вернусь немного назад и расскажу историю. Ее необходимо рассказать.

В 1980 году один из наших студентов Борис Кагарлицкий, сын профессора Юлия Иосифовича Кагарлицкого, был арестован как диссидент и редактор самиздатского журнала «Левый поворот». И как нарочно, у Кагарлицкого истек преподавательский срок, нужно переизбираться на новый. Обычно это чистая формальность, но сейчас, как вы понимаете, ситуация резко поменялась. Помню, я и Анна Георгиевна Образцова, которая тогда заведовала кафедрой, говорили Кагарлицкому: «Тяните, берите бюллетень, делайте, что хотите. Вас забаллотируют — сын сидит в тюрьме». Даже формула была придумана — сын за отца не отвечает, но отец за сына отвечает. Неправильно воспитывал сына, не говоря уже о студентах. Год Кагарлицкий тянул. Кажется, до конца 1982 года. У власти уже был Андропов. К нему стали приезжать деятели социал-демократических партий Запада и стали говорить: «Смотрите, что же это у вас сидит социал-демократ! Как-то это нехорошо».

И Бориса выпустили. Кагарлицкому сказали, что все нормально. Он подал заявление о переизбрании. И вот накануне ученого совета звонит мне Образцова в ужасном с о стоянии. Она поняла, что завтра его забаллотир у ют. На другой день мы приходим на ученый совет. Я решил выступить. А там тишь да гладь, да Божья благодать. Никто н и каких речей не произносит. Никто не говорит, что отец за сына... «Кто возьмет слово?» Я в ы ступил. Говорю, что Кагарлицкий — крупный ученый, крупный педагог... Ректор

спрашивает: «Выносим сп и сок на голосование?» Обычно это ритуальные вопросы. И вдруг молчание. Ректор: «Ну, выносим». Кагарлицкий, который, естественно, жутко боится, успокоился абсолютно. Ни одного слова против него не сказано. Голос о вание. Ну, допустим было 26 человек. Четыре — за, дв а дцать два — против. Такого не было никогда! Все это было организовано. Кагарлицкий потерял работу, потому что решение ученого совета, в отличие от решения любого чиновника, нельзя опротестовать по суду. Позднее, став завкафедрой, я пригласил Юлия Иосифовича. Он кое-чего почитал, но силы были уже не те. А когда-то был замечательным лектором.

Вот такая история, от которой веет другим ГИТИСом, сталинского времени. И ведь это были уже 80-е годы!

У меня, как у заведующего кафедрой, в сущности, была простая цель. Чтоб на кафедре работали все самые крупные в Москве специалисты по зарубежному театру. И это удалось за одним исключением. Я много лет уламывал Бориса Исааковича Зингермана, почти уломал. Но в последний момент он все-таки отказался. А так у нас работают все лучшие специалисты.

Кафедра истории театра России — одна из старейших и важнейших на театроведческом факультете. Борис Николаевич Любимов, ее возглавляющий, словно подхватывает нить рассказа, ведь он учился в ГИТИСе в одно время с Бартошевичем и Силюнасом.

Борис Николаевич Любимов
профессор, кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой истории театра России

Очередной расцвет впереди

— Дело в том, что литература и театр жили и в семье и во мне как два начала. Может быть, сейчас, подводя итоги, скажу, что литература даже сильнее. Но где-то с пятого класса я, как сказал бы Павел Александрович Марков, был чокнут театром. Вообще, детей не надо водить за кулисы. Я же попал в пятом классе, во-первых, за кулисы театра Маяковского, во-вторых за кулисы театра «Современник», тогда еще помещавшегося в гостинице «Советская». Как люди собирают марки, я собирал театральные программки, театральные журналы. Кое-что читал, естественно, и по истории театра. Но раз в неделю — обязательно выход в свет и покупка театрального журнала. По возможности, ходил на все спектакли, в том числе на дипломные. А в десятом классе просто поставил родителей перед фактом: когда меня в третий раз выгнали из школы, ушел рабочим сцены в «Современник». А потом пути назад уже не было. Недаром Елена Сергеевна Булгакова — мой отец советовался с ней — сказала: то, что из школы уходит, прекрасно, а вот театр его погубит. Ну, он и погубил. А тогда уже, естественно, возник ГИТИС, поскольку я точно знал, что актером быть не могу. Искушение быть режиссером... Когда смотришь, как люди делают, кажется, что сам сможешь так же. Это было, может быть, на пять... десять минут. Но в семнадцать лет поступить на режиссерский факультет было практически невозможно... По тем временам и на театроведческий-то у меня документы с трудом приняли. Все-таки какой-то стаж рабочий был. Кроме того, все больше и больше затягивало стремление думать о театре и переносить свои размышления на бумагу. Поэтому театроведческий факультет. Но было еще обстоятельство: мне очень хотелось, как ни странно, работать в музее. В те годы я был достаточно активно настроен против власти и понимал, что нужно найти какую-то тихую пристань. Театральный музей представлялся мне такой пристанью, где можно отсидеться от советской власти. Получать минимальную зарплату, ни на что не претендовать. Появится раз в неделю экскурсия — провести. И жить, думать.

— *Каким был ГИТИС, когда вы в него пришли?*

— Я пришел в ГИТИС в 1964 году. Оттепель была уже относительной. Через месяц после начала учебного года мы поехали в колхоз, а когда вернулись, сразу сняли Хрущева. Кроме того, и в хрущевский период «оттепель» шла рывками. Вот XX съезд КПСС, а потом Венгрия и дело Пастернака. Вот XXII съезд, напечатан «Один день Ивана Денисовича» — казалось бы, куда уж «оттепельней»! — и разгром выставки в Манеже и разнос интеллигенции такой, что, как теперь принято выражаться, мало не показалось никому. Хотя энергетика оставалась очень мощной: загнать джина обратно в бутылку трудно. В Москве на Пушкинской площади проходили первые демонстрации в 1965 году. В 1966 я даже принимал в них участие. Была энергетика, но и сдерживающие центры были очень сильны. Все сказанное относится и к ГИТИСу.

Но театроведческий факультет ГИТИСа тех лет — для меня это прежде всего мой учитель Павел Александрович Марков, который тогда казался нам очень старым. А ему исполнилось всего лишь 67 лет, и еще пятнадцать лет жизни он ГИТИСу отдал. Кафедрой русского театра заведовал Борис Николаевич Асеев, которому тогда было столько лет, сколько мне сейчас. Преподавал его ровесник Григорий Нерсесович Бояджиев. Мне они казались, естественно, тоже глубокими стариками. Замечательный преподаватель зарубежной литературы Александр Сергеевич Поль. Он почти ничего не написал, поэтому его мало кто знает, но лектор он был совершенно блистательный. Зарубежную литературу преподавал Игорь Борисович Дюшен. А вот русская преподавалась чудовищно. Но для меня было очень важно и даже символично, что на вступительные экзамены пустили посидеть только что закончившего аспирантуру молодого преподавателя Алексея Вадимовича Бартошевича и аспиранта Видаса Юргевича Силюнаса, с которым мы через три месяца подружились и дружба эта продолжается 39 лет. Я увидел не пожилых, а молодых людей, живо интересующихся всеми этими проблемами. А значит, мне тоже можно этим заниматься, это не только удел стариков и не только музей может быть в перспективе.

На режиссерском факультете преподавали... Единственный курс набрал молодой Анатолий Васильевич Эфрос, только что поставивший «В день свадьбы» и «104 страницы про любовь» в «Ленкоме». Это был цветущий период в жизни Эфроса. Завадский, Охлопков. Мария Осиповна Кнебель в том году, когда я поступил, стала заведующей кафедрой и набрала свой первый курс, как ни странно. Здесь учились Олег Львович Кудряшов, который сейчас сам набирает курс в ГИТИСе. Виталик Иванов, Володя Бейлис — они работают сейчас вместе со мной в Малом Театре. Илья Рутберг. Есть в Прибалтике удачно работающие люди. На втором курсе учились Миша Левитин, Борис Щедрин. Четвертым курсом руководил Андрей Александрович Гончаров.

На актерском факультете преподавали мхатовцы старшего поколения — Василий Александрович Орлов, Ольга Николаевна Андровская. Кафедрой руководил Иосиф Моисеевич Раевский, только что поставивший «Милого лжеца», лучший и единственный свой удачный спектакль — но действительно триумфальный. Можно было увидеть Григория Григорьевича Конского, актера МХАТа и педагога ГИТИСа.

Вообще, ГИТИС был гораздо меньше. Факультета эстрады не было, никаких продюсеров. Были балетмейстеры, которые на общеобразовательные дисциплины приезжали сюда и факультет музыкальной комедии. И все. Практически все друг друга знали в лицо. Вместе ездили в колхозы, что очень людей сближало. Я не говорю к тому, как хорошо это было. Но овощные базы очень сближали, когда все вперемежку — и балетмейстеры, и актеры, и режиссеры. И, наконец, общежитие. Тогда в общежитии жило гораздо больше студентов. Это был такой вокзал времен Гражданской или Отечественной войны, когда все перемешано, и туда всегда можно было заехать выпить, гульнуть, остаться тайком переночевать и даже не очень тайком.

С другой стороны, немыслимые, чудовищные кафедры марксизма-ленинизма и истории КПСС. Опять же не хочу называть имена. Некоторые даже еще живы. И, как говорится, не сказал же я им в лицо все, что думал о них и об их предмете. Хотя и не стоит мазать одной

краской. К примеру, все любили Софью Николаевну Кучерскую. Не предмет ее — исторический материализм, а ее — чудесного человека. Пусть здравствует, и дай ей бог здоровья! Но все-таки эта кафедра была кафедрой монстров. Я думаю, что за редким исключением это люди, которые не сделали карьеры в министерстве или где-то еще. И всякий раз как новый появляется, оказывается еще хуже предшествующего. Вплоть до начала перестройки какой-то был тип, который недолго продержался в ГИТИСе. В 1987 году я пришел с экзамена по истории КПСС или по философии и говорю ему: вот видите, хорошо же сдали. Он отвечает: сдать-то они сдали, но интересно знать, что они думают. И на меня так внимательно смотрит: и про тебя хорошо было бы узнать. Где он сейчас, в какой структуре существует... Может, в коммерческой воплощает в жизнь новый капитализм, а может быть, член московского райкома КПРФ.

ГИТИС очень разный. И любовь к нему, как и к стране была разная. Помню, как меня не оставили здесь в аспирантуре, и я пошел в Литературный институт. Было ощущение некоторой обиды — даже не на ГИТИС, а на отдельных людей, точнее на отдельного человека.

— *Почему вас не оставили в аспирантуре?*

— Тут сыграло роль мое разгильдяйство, но и позиция института тоже. Я защитил диплом. Для того чтобы поступить в аспирантуру, как известно, нужно сдать документы. Мне сказали: давай, вернешься из «отпуска» и сдашь документы. Я и уехал. Что было абсолютным разгильдяйством. Поэтому на девяносто процентов виню себя. Все-таки я получил телеграмму из Москвы: срочно приезжай, нужно подавать документы. Приехал домой, собрал за один день все документы, кроме одного — диплома, который лежал в ГИТИСе же. Но человек, который должен был мне его выдать, чтобы я смог снять копию, то ли был в отпуске, то ли... В результате документы у меня не приняли, несмотря на то, что об этом просил и заведующий кафедрой, и Павел Александрович Марков. Этому есть объяснение: Матвей Алексеевич Горбунов не хотел, чтобы я учился в аспирантуре ГИТИСа. В аспирантуре Литинститута отучился два с половиной года, потом ушел в армию. А когда вернулся, во-первых, Горбунова уже не было, а, во-вторых, я отслужил, да еще в стройбате, да еще на Байконуре — с почетным знаком строителя Байконура! И меня, несмотря на мою беспартийность и некомсомольство, перевели на дневную аспирантуру ГИТИСа. И вот уже 30 лет я здесь.

— *Атмосфера внутри ГИТИСа отличалась от атмосферы вокруг или ГИТИС суц е ствовал достаточно открыто?*

— Я думаю, что факультет театроведческий немножко отличался от актерского и режиссерского. Мы в этом смысле скорее сопоставимы с филфаком. Конечно, мы жили неизмеримо свободней по всем параметрам. Это и хорошо и плохо. Потому что свобода хороша для тех, кто умеет ею пользоваться, и плоха для тех, кто не умеет. Но даже с монстрами — преподавателями диамата и истории КПСС — мы вели себя так, как в МГУ, к примеру, никто не мог себе позволить.

— *Например?*

— Экзамен по диамату, фамилию преподавателя опять же называть не буду. Беру билет и предлагаю ответить без подготовки. Он: нет, готовьтесь. Два вопроса: необходимость и случайность, как сейчас помню, и какой-то конспект Гегеля. Я рисую чертиков. Он видит, что я дурака валяю, — вызывает. Несу что-то такое по поводу необходимости и случайности, что может сообразить человек в 18 лет. Вот, говорю, пример из жизни. (Он очень любил примеры из жизни.) Мне сегодня необходимо сдать вам экзамен. А случайность в том, что я вытащил билет, в котором я не знаю второго вопроса. Он выдержал паузу и спросил... Кстати, такого не сделал бы, наверно, ни один педагог ни в одном другом вузе. Все-таки театральность даже в этих людей немножко проникала. Он говорит: «Я вам сейчас задам три вопроса. Ответите на три — получите „пять“, на два — „четыре“, на один — „три“. В каком году умер Маркс?» — «Судя по характеру вопроса, очевидно второй будет — в каком году умер Энгельс, а третий — в каком году умер Ленин. Я знаю только, в каком году умер Ленин

— в 1924». — «Бери свою „тройку“ и иди».

Разные люди работали. Одна дама, когда ей коллега пожаловался на бессонницу, сказала: «Вы знаете, у меня есть замечательное средство от бессонницы. Если плохо сплю, я открываю Пушкина и на третьей строчке обязательно засыпаю». Такие люди преподавали историю КПСС. Но свободы было все-таки больше, чем, положим, в пединституте или в МГУ. Что проявлялось в манере поведения, в общении с педагогами. ГИТИС маленький. Мы каждого студента знаем в лицо и по имени. Иногда студенты поверяют сердечные или семейные тайны, а уж творческие — безусловно! Но романтизировать тот ГИТИС не буду. Как было? Да по-разному. Как в стране. Ведь романтизация — это любовь к своему прошлому, в котором не было болезней, глаза видели, ноги не болели и прочее. Вот почему мы все любим наши детство, отрочество, юность. А ведь как бы мы ни жаловались на сегодняшнюю стипендию, но и на 28 рублей тогдашней стипендии тоже особо-то не проживешь. 10 бутылок водки в месяц.

— *А сейчас две.*

— Ну, пить надо меньше. Зато у сегодняшних студентов есть неизмеримо большие возможности подработать на стороне. И в очередях стоять не надо, и выбор больше. Уж если кому сейчас и жаловаться, так это нам. Потому что представить себе, что студент зарабатывает в несколько раз больше, чем его преподаватель, — тогда было невозможно. Как невозможно было представить обилие студенческих иномарок.

— *Вернемся к педагогам того времени. Павел Але к сандрович Марков — каким он был?*

— С ним было очень легко общаться. Свободно. Со второго курса мы регулярно приезжали к нему домой. Выпивали. Естественно, он нас хорошо знал. Дома было бесконечно гостеприимно, обильно. Он поражал, но не подавлял, своей поглощенностью целостной жизнью театра. В этом смысле он, конечно, человек Немировича-Данченко. Театр — это актеры, сцена, спектакль, его прокат, работа с автором, помощник режиссера, колосники, интриги за кулисами... «Какие у вас интриги?» — он всегда спрашивал. Он никогда не учил, он просто говорил как есть. А как ты хочешь, как тебе нужно сделать — это ты сам решишь. Если я у него что-то перенял как педагог, то, может быть, именно это. «Когда плывешь, лучше такие движения делать. А как ты поплывешь, от твоих физических возможностей зависит». Но однажды, когда я пошел работать завлитом в театр, Павел Александрович мне сказал: «Я, когда работал во МХАТе, никогда не выходил к гостям. И ты не выходи. Сядут на шею. Ты не администратор». Вот единственный случай, когда он мне что-то подсказал. Он и такие вещи учитывал, имея огромный опыт работы во МХАТе, в Музыкальном театре, которым руководил, в Малом. Он был и человек из зрительного зала, и из-за кулис. Он в себе это соединял. Качество, совершенно отсутствующее в сегодняшней театральной критике. Когда нас набрал, он уже не очень хорошо себя чувствовал для 67 лет. Ходил с палочкой мелкими шажками. Нынешние семидесятилетние, пожалуй, покрепче. И почему-то все решили, что это последний курс, который он набирает. Хотя после он набрал еще два. Его как-то довольно рано списали, а он потом тянул еще пятнадцать лет. И у него не было любимцев. Внутри он, конечно, все про всех понимал, но никогда не показывал, что Сашу любит, Таню нет. Страшно не любил московское пижонство, проявления самолюбования. Наследие МХАТа, его этики. Искусство в себе, а не себя в искусстве. Раздражался? Да. Но представить, чтобы Марков возмущался студентом, — никогда.

И чувство юмора. Но его рассказы о театре никогда не были самодовлеющими: «Помню, мы сидели с Васей Качаловым» Ничего подобного! Так, к слову. И опять же не о себе, а об артисте. Так на наш по-разному подготовленный курс входила живая жизнь театра, которая была недавней историей. Самый трудный период для изучения. Кажется, это было настолько недавно, что хотя и не современность, но еще не история.

— *Например?*

— Например, тридцатые годы. Они для нас еще не были историей. Люди, которые это видели, жили. Марков рассказывал, как он, молодой завлит Художественного театра 28 лет

от роду, фактически председатель художественного совета, при Станиславском и Немировиче-Данченко от восторга хватает Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову и Нину Николаевну Литовцеву-Качалову, жену Качалова, за головы и начинает стучать их лбами. Я ему говорю: «Павел Александрович, а если я пойду завлитом во МХАТ, я смогу так же Тарасову с Андровской?» Он зарыдал от смеха, закатился смехом, отчасти отраженном в «Театральном романе». Вот вам разница в демократизме между двадцатыми и шестидесятыми годами. Причем все это происходило под хохот Книппер и Литовцевой. После такого рассказа для нас, студентов, фигуры этих людей сразу перестают быть парадными портретами, оживают. Или такой случай. В начале тридцатых годов он с кем-то из своих друзей пришел в ресторан ВТО и увидел, что завезли раков и скупил их всех. Артисты после спектакля приходили, видели раков на столе. А на кухне раков уже нет! К Маркову: «Продайте раков!» Марков стал продавать, но не за деньги, а за номер. Приходит, предположим, Козловский, поет, получает раков. Приходит, допустим, Ливанов — читает стихи, получает раков. Тогда была атмосфера, в которой такая история могла произойти. Не знаю, можно ли сделать такое сейчас. При капитализме, наверное, можно. При социализме — нет. В наше время сам факт наличия раков в ресторане был весьма сомнителен. А представить себе, что ты придешь, скупишь раков, потом заставишь Борисову, Ульянова почитать стихи, Васильева симпровизировать танец, а Нестеренко или Соткилаву спеть, — этого даже в достаточно театральной атмосфере 60-х годов было невозможно.

Я привел шуточные примеры, но было важно ощущение, что Булгаков, Маяковский, Таиров или Михаил Чехов — это не музейный экспонат, а живой человек, которого ты лично знал, говорил, переписывался, спорил, ссорился. Марков был причастен к самым разным областям культуры, кроме, пожалуй, кинематографа. Балет? Да. Был руководителем Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. Не берусь судить, что он привнес, скажем, в спектакль «Штраусиана», но спектакль был замечательный, и фамилия его стояла. Ставил оперы. Переписывался с разными людьми. Например, с Шостаковичем, чья опера ставилась при нем. Ведущие театральные художники Дмитриев, Вильямс, Акимов, Рындин прошли через Художественный театр. Лучшие художники страны для него — Борис, Володя. Наконец, драматургия, литература... Драматурги, которых он привел в Художественный театр: Всеволод Иванов, Катаев, Леонов, которого он очень любил, Олеша.

Дома на довольно стареньком проигрывателе слушал классическую музыку. Всегда был обложен стопкой литературных журналов. Самых разных — правых, левых. «Новый мир», «Наш современник», «Юность»... Читал все. Фамилию Астафьева назвал мне, когда того знали только местные критики сибирские. В 60-70-е годы он угадывал литературу. Разве что шоу-бизнес был ему чужд. Не помню, чтобы он когда-нибудь говорил об новой эстраде. Эстраду своего времени, я думаю, он знал хорошо. Но Аллу Пугачеву, наверное, нет.

Марков начинал как филолог. Крупнейшие структуралисты Богатырев и ставший американским ученым Роман Якобсон в свое время звали его в Прагу. Вячеслава Иванова никогда не называл Вячеслав Иванов. Просто Вячеслав. Потому что с ним общался в ТЕО. Иванов был очень не доволен, что Марков увлекся театром, а не филологией. Помнил Бердяева. Вообще, Марков был гораздо более начитан, чем это может показаться. Ведь он не стал ученым кабинетного типа, у которого на каждый абзац шестьдесят сносок. Шестьдесят, может быть, в конце жизни он, не мог выдать, но двадцать-тридцать — точно!

Он не был добреньким. Но по отношению к студентам был предельно доброжелательным. Вот почему его любили все курсы. Вы сами знаете, что к педагогам относятся очень по-разному. Причем иногда педагог может любить студента больше, чем студент его. А бывает и наоборот. И все меняется: сейчас замечательные отношения, потом похуже, потом снова получше... Крупнее Маркова фигуры не было. Его уважали и любили. Поэтому смерть его была драмой для студентов не в меньшей мере, чем для преподавателей.

— Кто еще из педагогов на вас повлиял?

— Я уже упоминал фамилию Александра Сергеевича Поля, который преподавал зарубежную литературу. Хотя я с первого курса точно знал, что буду заниматься

отечественным театром. При том, что вырос в семье переводчика, в доме звучало все от Рабле и Сервантеса до Пруста. Большинство людей, приходивших в гости или по делам, как правило, были связаны с зарубежной литературой.

— *И Бояджиев вас не увлек?*

— Нет. Помню, как-то я пришел к нему домой проставить оценку в зачетную книжку, и он меня спросил: «А не хотели бы Вы подумать об аспирантуре?» Я с наглостью и откровенностью сказал: «Григорий Нерсесович, я так люблю отечественный театр, что хочу заниматься только им». Хотя я страшно увлекался и обожал Шекспира. Читал Марло и двухтомник «Современники Шекспира» до того, как поступил в ГИТИС. Шеститомник Лопе де Вега — отец мой был редактором. Двухтомник Кальдерона. Сейчас все время режиссеров уговариваю: «Братцы, откройте Лопе де Вега. Ну, хотя бы, третий или четвертый том. Посмотрите. Не сводится он к „Звезде Севильи“ и „Учителю танцев“! Это стремление к широте знаний, которое обеспечивает мне взгляд вширь, вглубь и так далее. Но Мочалов для меня все равно интереснее, чем Кин, Лермонтов интереснее, чем Шелли, ну и далее везде со всеми останками. А когда я с середины третьего курса увлекся филологией и русской мыслью, стало понятно, что я занимаюсь именно тем, чем нужно. Однако Александр Сергеевич Польш меня не просто привлек к зарубежной литературе, а показал, какой живой и свободной может быть устная речь педагога. С ним у меня связана, наверное, единственная в жизни мистическая история. Я, вообще, совершенно не мистик, но вот тут... что было, то было. На первом курсе я не очень удачно сдал зачет, и он мне сказал: „Вы знаете, я вам поставлю зачет, но ответили вы недостойно самого себя. Поэтому на следующий год на экзамене вам придется отыграться“. После мне приснился сон, что Польш умер и я говорю речь на его похоронах. Проходит лето. В Ялте я случайно покупаю „Советскую Культуру“ и читаю, что скончался Александр Сергеевич Польш. Я, конечно, ахнул. Его похоронили, а первого или второго сентября нам говорят, что поскольку похороны были, когда никого в Москве не было, то панихида будет сейчас. Мы едем, кажется, на Ваганьково. Вдруг ко мне подходит лаборант факультета и говорит, что нужно, чтобы сказал слово кто-то от студентов и решили, что говорить буду я. Саша, вы можете себе представить, что я испытал в тот момент!

В какой-то степени повлиял Игорь Борисович Дюшен, но у него совсем другая была манера преподавания. Несколько бесстрастная, холодноватая. Если Польш шел навстречу слушателям, то Дюшен как бы немножко втягивал их. Это тоже очень сильный педагогический ход. Представить себе Дюшена стоящим, разгуливающим — нет.

Мой двойной тезка и предшественник Борис Николаевич Асеев, которому я обязан хотя бы тем, что его инициативой был мой переход из Литинститута в аспирантуру ГИТИСа. Несмотря на то, что я не был комсомольцем, а это тогда было существенно, он оставил меня преподавать и дал мне мощную нагрузку сразу. Я в первый год своей работы преподавал на двух курсах в семинаре у Маркова, помогая ему, читал курс источниковедения русского театра, читал гоголевский период истории русского театра. И еще вел семинар по театральной критике на заочном отделении. Параллельно в том же году Виталий Яковлевич Виленкин позвал меня читать теорию драмы на режиссерском факультете Школы-студии МХАТ. В общем, я думаю, что педагогом стал именно тогда. Асеев считал, что студент должен обладать культурой речи, знать предмет, наконец любить знание как таковое. Экзамен у Асеева мог идти с 10 утра до 10 вечера. Я мог не разделять его точку зрения, но тот объем знаний, которым Асеев владел, выделял его среди историков русского театра того времени.

Ну и конечно, на меня влияли мои старшие друзья. Они западники. И мне волей-неволей, чтобы на наших застольях быть с ними если не на равных, то хотя бы не отставать от них, приходилось читать какую-нибудь пятую часть той специальной литературы, которую читали они. Грубо говоря, я читал не только книгу Бахтина о Достоевском, но и книгу Бахтина о Рабле. ...Как один из персонажей Горького называет людей нашей профессии — «объясняющий господин». Иронически, конечно. Но тому, что

объяснение само по себе может быть чрезвычайно содержательным и интересным, я научился во время наших вечерних застолий с Алексеем Вадимовичем, Видасом Юргиевичем, с их учителем — замечательным Николаем Борисовичем Томашевским, блестящим совершенно собеседником. Лекций его я никогда не слышал, но застолье с ним — одна из школ, которые я проходил.

— *Как менялась жизнь в ГИТИСе в 70—80-е годы?*

— Мне кажется, что резкие изменения и, на мой взгляд, плодотворные, произошли в 1980 году, когда в качестве ректора пришел Вадим Петрович Демин. Понимаю, что я ему обязан, так как сделал заведующим кафедрой меня он. Понимаю, что это было согласовано с соответствующими инстанциями. Больше того, помню, как-то один из начальствующих людей так очень даже ревниво сказал: «Вы думаете, что вы Демину обязаны тем, что стали завкафедрой? Тут и помимо его найдутся». Но тем не менее если бы он этого не захотел, этого бы и не было. Через, по-моему, три недели после того, как я, беспартийный, в 34 года стал заведующим кафедрой, на 30-м году жизни деканом стал Сергей Александрович Исаев. Не мне судить, но омоложение на факультете происходило. В то же время я пригласил преподавать Инну Натановну Соловьеву, позвал читать спецкурс Сергея Сергеевича Аверинцева. Конечно, тогда он еще не был членкором, но фигура уже была заметная.

На режиссерском факультете заведующим кафедрой стал Андрей Александрович Гончаров, который тут же привел Эфроса, Фоменко, Васильева, Захарова, через какое-то время Хейфеца. И сразу все изменилось. Конечно, структура оставалась, но даже на уровне партийной организации кое-что менялось. Я считаю, что перестройка у нас в ГИТИСе произошла раньше, чем ее Михаил Сергеевич Горбачев провел. Конечно, не меняя системы. А как ее можно было сменить в отдельно взятом институте? Вроде как система наверху абсолютно прогнивала в последние годы жизни Брежнева, при Андропове, при Черненко. А у нас здесь резкое, резчайшее обновление. Все то, что произошло в ГИТИСе с 1988 по 2000 год, в значительно степени было заложено тогда, в начале 1980-х. Потому что при Демине Исаев сначала стал деканом, потом проректором по учебной части, потом проректором по науке. При нем приобрела опыт декана подготовительного отделения Марина Юльевна Хмельницкая. При нем пришло очень много тех преподавателей, которые сегодня, может быть, уже подводят итоги своей преподавательской деятельности.

Вторая волна перемен началась с приходом Сергея Александровича Исаева. Вспомним исаевскую инициативу еще в 1990 году по снятию имени Луначарского. Это, по-моему, было очень существенно и показательно. Другой шаг: еще до событий 1991 года вывод всех партийных организаций за пределы института. Да, это было резко. И был риск большой, оппозиция была. Отмена кафедр марксистско-ленинской философии и истории КПСС. Все, что сейчас для студентов является нормой, совершалось тогда.

— *Какой период в истории театроведческого факультета, на ваш взгляд, является периодом расцвета?*

— Это очень сложно сказать. С одной стороны, есть такой праисторический период, тридцатые годы, которые никто не помнит. Кроме, разве что, отдельных преподавателей, которые тогда учились. Юрий Арсеньевич Дмитриев, например. Но тридцатые годы в любом случае не могут считаться образцом... Как ни странно, думаю, что военный и послевоенный ГИТИС до 49-го года. Просто по подбору имен: Дживелегов, Алперс, Мокульский, Марков, молодые Асеев, Бояджиев. Одновременно — подбор послевоенных студентов — весь блеск театроведения: Туровская, Вишневецкая, Образцова, Полякова, Соловьева, Зингерман, Гаевский, Крымова, Рыбаков... При всем ужасе послевоенной жизни.

Эти люди пошли именно на театроведческий факультет! Не на филологический и не в Литинститут. Понятно, что сейчас иногда читая, может быть, их статьи, книги, можно ужасаться каким-то вещам. А можно и не ужасаться, а понимать, что в концлагере человек не может себя вести так, как он ведет себя в нормальной жизни. Вот я, когда после армии вернулся, первое время пытался вспомнить, как я ел за столом до армии, чтобы в гостях у интеллигентных людей никого не испугать. Расцветом, думаю, были и 60-70-е годы. Алперс,

Марков, Асеев, Бояджиев... Мне трудно говорить о 80-90-х годах, потому что я волей-неволей должен свою деятельность оценивать, а это невозможно и нехорошо. Но опять-таки, у нас работают классики отечественного театроведения Бартошевич и Силунас. Мне кажется, они ни в коей мере не уступают тем, кто преподавал в предшествующий период. Когда я возглавил кафедру истории русского театра, меня окружали Соловьева, Крымова, Рыбаков, Вишневская. Помню, как на какой-то литературной тусовке я встретился с известным литературным критиком Золотовским, который меня спросил: «А кто у вас преподают на кафедре?» — «Ну, как кто: Соловьева, Крымова, Рыбаков, Вишневская». — «И вы ими руководите?» — «Нет, я ими не руковожу, я им даю свободу жизни. Я — диспетчер».

Мне кажется, что тогда были подобраны достаточно сильные преподавательские кадры. Кстати, и общеобразовательные дисциплины у нас преподают, к примеру, Ильин. Тут и филфак МГУ позавидовать может. Сказать, что сейчас театроведческий факультет переживает расцвет, было бы не справедливо, мы в какой-то степени живем энергетикой толчка, полученного при Демине и Исаеве. Но привлечение молодых сил дает надежду, что очередной расцвет впереди. Что же касается меня, то лучшими годами у меня было первое десятилетие преподавательской деятельности и начало XXI века.

Глава 3 ***Революция в музыкальном театре***

В Петербурге этих людей обучают в Консерватории. ГИТИС же в числе других театральных специальностей готовит актеров и режиссеров музыкального театра. В сегодняшней ситуации это очень непросто, поскольку сам музыкальный театр находится в процессе реформирования жанра. Традиционная опера, оперетта, мюзикл, то, что в былые времена называлось музыкальной комедией, — везде своя специфика, как собственно театральная, так и вокальная. Над проблемой соединения вокала и актерской выразительности бьются, кажется, с момента постановки первой оперы. В ГИТИСе на факультете музыкального театра проблему решают на практике. Здесь работают педагоги, исповедующие разные, порою противоположные, театральные эстетики. Многие имена являются определяющими для современного отечественного музыкального театра. Несовпадение точек зрения естественно, и, возможно, именно оно и обуславливает бурное развитие факультета в последние годы.

Георгий Павлович Ансимов
профессор, народный артист СССР,
художественный руководитель
факультета музыкального театра

Воспитание художника, специалиста театра — это воспитание человека

— В юности я работал актером в театре Сатиры, который тогда возглавлял Николай Михайлович Горчаков. Его работа в этом театре — довольно драматическая страница в жизни театра и в жизни Горчакова вообще. В спектакле Горчакова по пьесе Петрова «Остров мира» я репетировал одну из ролей и попросился к нему ассистентом режиссера. Он меня взял с удовольствием, и после того как мы выпустили спектакль, сказал: «А почему бы тебе не пойти учиться?» Я сказал, что мечтаю, но не знаю, как совместить учебу с театральной работой. Он отвечает: «Я сейчас работаю в ГИТИСе. Ты сдавай экзамены. Сдашь, я надеюсь? А я тебя возьму сразу на третий-четвертый курс». Я такого не ожидал и с удовольствием начал готовиться. Ходил, чего-то там читал... А когда подал заявление, оказалось, что именно в этот год приема на режиссуру драмы нет. Я к Николаю

Михайловичу: «Как быть?» — «Ну, ты человек музыкальный, поешь, танцуешь. Поступи на музыкальный, а потом перейдешь ко мне».

Я послушался.

Экзамен принимал Леонид Васильевич Баратов, заведующий кафедрой музыкального театра. Личность оригинальная, своеобразная, очень яркая. Это я почувствовал сразу. Короче говоря, с баратовскими эффектами, с баратовскими вопросами и с еще более яркими его собственными ответами меня приняли. Но выяснилось, что это совсем другая специальность, нежели режиссер драмы. Мой набор был третьим по счету за всю историю существования в ГИТИСе этой специальности. Сначала, в 1947 году, набирал сам Баратов, через год после него — Вершилов, такой режиссер из Камерного театра. И затем своих первых студентов набирал Борис Александрович Покровский. Но по каким-то причинам вступительные экзамены вместо него принимал Баратов. Он меня взял. Так я попал на курс к Покровскому. Через какое-то время Горчаков спросил меня, когда же я буду переводиться к нему. Я ответил: «Николай Михайлович, я хочу остаться на музыкальном». — «Ты теряешь два года, чудак! Зачем тебе это надо?» — «Извините, но мне это нравится».

Мы с ним очень мирно разошлись и были дружны до самого его драматического конца.

Надо заметить, что Покровский и Баратов были в не очень дружеских отношениях. Баратов — главный режиссер Большого театра, а Покровский же — просто очередной режиссер. Но у Покровского спектакли были более, что ли, современными, он больше экспериментировал. А Баратов считал себя ярким представителем старого русского национального оперного театра. У них случались конфликты, на чем мы, студенты, очень играли. Нам это ужасно нравилось, и мы иногда иронизировали над Баратовым, тем более, что у него было много черт, дающих для этого повод. Он был красивый, седая шевелюра, невысокого роста. Последнее ему испортило карьеру, поскольку он хотел быть артистом на амплу героя-любownika. Ногти покрывал бесцветным лаком. Курил трубку, обязательно с замечательным табаком. У него имелся целый набор приспособлений, чтобы выковыривать, уминать, разминать табак. Рассказывая что-то, он работал с трубкой, наконец, закуривал ее и окутывал студентов облаком ароматного дыма. Студентки визжали и ахали, им ужасно нравилось. А он с удовольствием красовался перед ними. Мы, честно скажу, иногда были жестоки. Мы приходили на лекции Леонида Васильевича и ждали, пока он обратится к нам с вопросом: «Ну, что вас интересует?» А вот расскажите нам, как вы ставили «Травиату»? И он начинал: «Это не Травиата, это Виоллета, а на самом деле это Мари Дюплеси». Ему очень нравилось играть иностранными интонациями. «...Она была похоронена на кладбище Пер-Лашез». Мы млели, и ребята с третьего курса с удовольствием сидели, потому что не надо было ничего писать, читать, отвечать. Был час забавы. Вместе с тем Баратов был, конечно же, талантливым человеком. К примеру, его «Борис Годунов» идет в Большом с 1948 года и до сих пор. Единственный спектакль, который идет в течение полувека.

— *Как спектакли Баратова вписываются в сег о дняшнюю театральную реальность?*

— Мне кажется, с трудом. То, что он делал, находится скорее в области оперы, нежели в области театра, если можно так сказать. Ведь все-таки опера — это произведение, соединяющее в себе музыку и театральное искусство. Образ создается, естественно, средствами пения и музыки, но здесь есть действие, отношения между партнерами, конфликт. А старый оперный театр, который исповедовал Баратов, все-таки скорее обозначал реалистические элементы, не более того. Например, сцену Бориса Годунова, к которому Шуйский приходит с рассказом о самозванце. Это сложная актерская партитура, которую нужно постигнуть и которую нужно уметь исполнить. Уметь слушать, верить, не доверять, сомневаться, решить, что нужно крушить, отказаться от своего замысла, словом — та самая партитура актерская, которая существует вообще в театре с большой буквы и которая должна существовать и в музыкальном театре. Но это оперными певцами только в некоторых моментах изображается. Вот Шуйский говорит фразу и Борис делает некое движение, которое изображает, что он жесток, чтоб спеть: «Взять меры сей же час...» Такие, если хотите, вкрапления обозначений и есть типичная сторона оперного театра

«Лосско-Баратовского» периода. До Баратова был еще великий режиссер Лосский. И в сравнении с ними то, что делал Покровский и что делали те, кто пришел вслед за ним, это был следующий шаг. Не вкрапливать элементы обозначений, провести линию действия, линию отношений героев, масс, героя с массами. Поэтому потребовалось переосмысление принципов построения массовых сцен, отказ от того, чтобы хор был толпой, а чтобы каждый был индивидуализированным персонажем. Потребовалось сделать так, чтобы каждый маленький эпизод был продуман, сыгран, прочувствован и исполнен так, чтобы вливаться в ткань общей конфликтной ситуации. Эти новые черты принес Покровский и те, кто был с ним. Мы это чувствовали, и наша ирония по отношению к Баратову имела под собой эстетическую подоплеку.

Во время моей учебы произошло одно крайне значимое для факультета музыкального театра событие: кроме режиссеров стали готовить актеров. Ведь, когда нужно было уже ставить сцены из музыкальных спектаклей, независимо от того, были это оперетты или оперы (тогда еще мюзикл не существовал в таком размноженном виде, как сейчас), мы приглашали артистов со стороны. Даже была такая расходная статья в ГИТИСе: вокалисты, приглашенные на режиссерский курс. Им платили мало, но участвовали они с удовольствием, потому что все знали партию, но не знали, что с ней делать, как петь, зачем петь, кому петь и о чем. Это обычная болезнь певца, который выучивает и не понимает, слышит звук, ноты, но не очень вникает в суть происходящего. Мы работали с такими наемными певцами. Чаще всего это были люди голосистые, но не очень способные актерски, поэтому работать приходилось очень много и порою мучительно. Сначала рассказать, потом ему доказать, потом сделать так, чтобы он вел себя, как надо. Помню, я ставил пролог к опере «Псковитянка», очень интересную драматическую сцену, которую артисты так и не смогли реализовать. В какой-то момент встал вопрос о том, как же быть? Кстати, именно поэтому режиссеры с удовольствием работали друг с другом. Например, я у своих друзей-студентов переиграл и перепел множество ролей. Мы пели, очень стараясь, нашими режиссерскими голосами, но ведь учились на факультете достаточно музыкальные люди. И потом мы знали, что надо делать. Мы, режиссеры, стремились доказать, что именно так надо играть. Это было очень интересно. И находки были интересные. Например, я ставил «Онегина», сцену дуэли. Онегин стрелял и видел, что Ленский вдруг почему-то опустил пистолет, что-то с ним случилось. Он бросился к нему, и Ленский умирал на руках у Онегина. Держа в руках своего друга, он спрашивал: «Убит?» Эта сцена — начало крушения Онегина, потому что до сих пор он был эффектен, популярен, всем доволен... А Покровский, когда ставил «Евгения Онегина» в Большом театре, сказал: «Эту сцену я буду ставить, как ставили в институте, потому что другого решения не вижу». Разумеется, он не собирался повторять студенческий отрывок, но сохранил идею, родившуюся во время учебного процесса.

Между тем актеры были очень нужны. И тогда встал вопрос о том, чтобы музыкальное училище имени Глазунова присоединилось к ГИТИСу и актеры стали уже не студентами училища, а студентами института. Их, естественно, принимали на более суровых условиях. У нас на факультете появились свои актеры. Когда я заканчивал институт, мы уже работали с нашими студентами. Они заразились нашим гитисовским духом: кругом не так, а мы знаем как надо. А дальше началась некая перетасовка, потому что режиссерской кафедрой заведовал Баратов, а актерской — Покровский. Вдруг решили, что кафедры нужно слить. Потом опять разделили. Так было несколько раз. И существовала нескончаемая борьба между кафедрой актерского мастерства и кафедрой вокала. Вокалисты говорят, что знают театр, любят театр, что они сами актеры и читали Станиславского, знают, кто такой Мейерхольд, знают, как работали Покровский и Баратов, книжки Ансимова читали... Все-таки они считают, что самое главное, чтобы был звук. «Звука добился — и все, больше ничего делать не надо». И когда актер говорит: «А мне режиссер сказал, чтоб я работал». — «Нет, нет, ты должен стоять, опереться, чтобы у тебя звучало... Ни в коем случае не приходи ко мне после танца или сцендвижения! Ни в коем случае не приходи вечером — ты усталый.

Ни в коем случае не приходи утром — не может быть занятий по вокалу до тех пор, пока голос не проснулся».

И вот эти условия существуют до сих пор. И до сих пор в разной форме существует борьба между мастерами, которые ведут курсы и педагогами по вокалу, которые ведут студентов. Это борьба еще более пестра тем, что между самими вокалистами часто бывают недоговоренности. У каждого свой метод, свое видение голоса: «У него тенор! Нет, у него баритон!» Причем педагоги, которые преподают вокал, не актеры-профессионалы. Им кажется, что они актеры, они даже работают в театре, но, не имея хорошей театральной школы, они не понимают, что значит действовать, существовать в конфликте, когда весь твой организм, в том числе и голос, направлен на то, чтобы этого человека вознести, или подавить, или уничтожить — словом, направлен на роль. Вечная тема! Она так неизменно вечна, что можно негодовать, смеяться, иронизировать, но она есть и будет всегда, пока будут разногласия в понимании того, что такое артист. Сейчас это еще больше стало предметом обсуждения, потому что вошел в моду мюзикл. Все уже ходят и говорят: «Мы знаем, что такое мюзикл. Мы понимаем, как надо играть, ставить, петь». Появились «специалисты» по мюзиклу. Это еще больше путает актеров. Даже мои студенты говорят: «Георгий Павлович, ну ведь это же мюзикл. Здесь все понятно». — «Да, конечно. А зачем?» — «А какая разница — зачем? Помните „Чикаго“, они там просто прыгают».

Словом, все это вносит еще большее смятение в мир музыкального театра. Может быть, это и хорошо с какой-то стороны, потому что есть необходимость спора. С другой стороны, это бывает иногда очень конфликтно, потому что часто даже между нами, педагогами, возникает не совсем единое понимание того, кого мы должны выпускать. Одни говорят, что только опера. Другие говорят, что ничего подобного, мы должны выпускать актеров, которые могут работать всюду. Пусть это будет опера, эстрада, мюзикл, лишь бы он был актером музыкальным. Я, например, такому положению не рад, потому что не может быть единого стандарта.

— *Как вы определяете, что такое актер музыкального театра?*

— Это актер в традиционном понимании, который еще и обладает более широкими исполнительными возможностями: вокал, танец. Но его сущность — актер драматический. Жажда создавать образ, в том числе и в пении, — вот что должно определять актера. Не демонстрировать свое имя, свои возможности дыхания или тембровые краски, а создавать образ. Когда актер — настоящий вокалист — поет Хозе или Шуйского, он должен петь их разными голосами, поскольку играет разные роли. Характер интонации должен быть другой, манера другая, потому что это другой человек.

— *Да, но ведь вокалисты не только в музыкальном театре поют, но и, допустим, в Большом зале Консерватории... Не ограничиваете ли вы чисто вокальную деятельность? Или это зависит от таланта?*

— Зависит, конечно же, от индивидуальности. Я не ограничиваю, а наоборот расширяю. Настоящий артист никогда не будет ограничиваться только концертной деятельностью. Есть певцы, которые считаются хорошими, и все говорят: «Браво! Какой замечательный голос!» А на самом деле они не артисты, и это сказывается на них. Их приглашают и говорят: «Вот теперь покажите в театре!» А как раз в театре они работать не могут. Не буду называть имена, но мы знаем немало таких актеров. Вот это и есть ограниченная деятельность.

— *Как вы стали педагогом ГИТИСа?*

— Это было интересно, потому что, учась на третьем курсе, я был женат, имел дочь, и мне нужны были деньги. Несмотря на то, что я получал сталинскую стипендию — 700 рублей, большие деньги по тем временам, — но мне этого не хватало. Я должен был работать. И меня позвали в самодеятельность: хор «Трудовые резервы» вдруг решил поставить фрагмент из оперы. Пели они хорошо, но им захотелось не только «Во поле березонька стояла...», но и чего-то нового. И они выбрали эпизод со стрельцами из оперы «Хованщина». Помните, когда стрельцы бунтуют, прибегают жены, а потом приходит князь

Хованский прощаться с ними, после чего они поют молитву. Меня позвали туда. Смотрю: хорошие молодые ребята. Когда я им сказал, что надо играть, они начали играть. Когда я сказал: «Вы, наконец, дорвались до того, что можно буйнить...» Они пели с такой страстью! Там были все — басы, тенора — человек сто народу. Они так играли, что просто в зале стоял вой. Потом они возили это на какой-то конкурс, и был тоже был громовой успех. Таким был мой первый режиссерско-педагогический опыт. Я позвал Покровского: «Вот, я поставил кусок „Хованщины“... и они поют». — «Да не может быть!»

Поехал, посмотрел. Мы потом от этого клуба на улице Правды шли пешком по бульвару к метро «Белорусская», разговаривали, и в конце Покровский сказал: «Подавай заявление в стажерскую группу Большого театра». Я подал. Баратов, который принимал меня в институт, меня взял. В качестве экзамена нужно было поставить сцену с актерами Большого театра. Какое-то время я считался стажером, потом меня позвали и сказали: «Вот, „Иоланта“ у нас совсем развалилась. Приходите ремонтировать». Потом провалил спектакль какой-то молодой режиссер, случайно попавший в Большой. Мне дали его доделать. А потом случилось невероятное, меня вызвали и сказали: «Давно хотим поставить оперу „Фра Дьяволо“, но как-то руки не доходили. Даже у художника Козлинского готовы эскизы. Приехал новый дирижер из Ленинграда. Главную партию мечтает спеть Лемешев. Надо делать спектакль». Я обратился к Кончаловской, жене Михалкова, она написала очень хорошие стихи. Это был спектакль с диалогами в стихах. Первый случай, когда артистов Большого, в том числе и Лемешева, посадили за стол, дали им роли, и начался застольный период. Они пришли: стоят столы, лежат тетрадки.

«А где концертмейстер?» — «Концертмейстера не будет».

Сергей Яковлевич первый увлекся. Он, наверное, вспомнил свой опыт в кино. И получился спектакль. Это был мой первый спектакль и последний спектакль Лемешева. Защита моего диплома стала в ГИТИСе большим событием. Проходила она в кабинете ректора, там, где сейчас располагается музей. Приехал Лемешев и рассказывал, как мы работали: «Конечно, у Георгия Павловича было слишком много надумано, я многое должен был делать...»

Но он делал. Так я стал режиссером-постановщиком Большого театра.

— *Но педагогическую работу вы продолжали?*

— Конечно. Ведь еще будучи студентом четвертого курса, я работал педагогом в Гнесинском институте у Покровского. Он преподавал и в ГИТИСе, и в Гнесинке. И по окончании института я продолжал быть педагогом у Покровского. А позднее уже сам набирал курс. Так что я в ГИТИСе работаю очень долго — пятьдесят лет.

Режиссер музыкального театра не просто слышит музыку, а знает, что с ней сделать для того, чтобы она подлинно звучала, не была очередным красивым шумом. К примеру, когда у Прокофьева в «Трех апельсинах» поют дьяволята — басы: «И-и-и-и». Это придумано музыкально гениально, но надо еще придумать сценически, чтобы именно здесь появилось у зрителя чувство восторга от того, как это сделано Прокофьевым! Не менее сложна его опера «Огненный ангел». Как соединить театр с музыкой? Серьезная проблема. Сейчас я даже специально делаю со своими режиссерами и актерами упражнения на осмысливание музыкального материала, на сочинение режиссерской партитуры на его основании. И вот это умение сделать так, чтобы музыка, созданная композитором, зажила на сцене, а не просто была рядом и сопровождала действие, пожалуй, и отличает подлинно музыкальный театр от театра с музыкой. Многие вещи в этом направлении пытается делать Бертман, скажем.

— *Какой была жизнь в ГИТИСе и как она менялась за эти пятьдесят лет? Можно ли какой-то график нар и совать?*

— Да ведь, если смотреть с разных сторон, то разные графики получаются. Для музыкального факультета, например, была вехой дата переезда на Таганку. ГИТИС на Собиновке был переполнен студентами и факультетами. Там были все, в том числе и балетмейстеры. Сидели один на другом. Вавилонское столпотворение. Тогда встал вопрос о том, чтобы музыкальный факультет отделить. Начали искать место, нашли, арендовали. А те,

знакомые всем студентам нашего факультета помещения, тогда были совершенно непригодны для занятий. Ведь раньше там располагались коммунальные квартиры, которые постепенно на наших глазах ломались. Мы были в пыли. Потом на наших глазах проводилась перепланировка — мы были все в щепках. Потом красили — мы были все в краске. И мерзли, потому что не было отопления. Полтора или два года весь факультет жил в шубах. Пели в шубах! Тяжелое время, но мы его пережили. Сейчас я его вспоминаю с удовольствием, потому что оно нас очень объединило, сплотило. Мы даже рабочим помогали, но не потому что нам так уж хотелось помогать, а потому что хотелось скорее зажить полноценной учебной жизнью. Теперь Таганка представляет собой довольно интересный комплекс небольших залов, аудиторий, где можно работать очень хорошо.

— *Были какие-то кризисные моменты в жизни факультета?*

— Пожалуй, таким моментом было время переселения, строительства нового факультета на Таганке. Но этот кризис был необходим. И, слава Богу, мы его пережили. Но после кризисной точки есть обязательно подъем, и такой подъем был стимулирован нашим появлением на сцене открывшегося Учебного театра. Потому что все-таки я сам актер драматического театра и воспитанник вахтанговской школы, поэтому для меня сцена — это святая святых. Да и Учебный театр был склонен к тому, чтобы показывать музыкальные спектакли. Они востребованы зрителем всегда. Это дало нам возможность, если хотите, начать новую жизнь. Мы сдавали свои дипломы в «кельях», показывали работы в камерном пространстве. Приняла кафедра — ну и ладно. Удалось в довольно большой 26-й аудитории показать работу — считай, твое счастье. Возможность показывать спектакли на сцене Учебного театра стала большим событием для всего факультета и принесла огромную пользу.

— *Перемены в обществе конца 80-х как-то отразились на жизни факультета?*

— Естественно, в той мере, в какой они отразились на всех нас. Сказать, что в жизни факультета что-то резко изменилось, — нет. Стал чуть другой репертуар. Но чаще всего ставят то, что привычно, что знакомо и опробовано. Главным результатом перемен для меня стала возможность сформировать не совсем обычный преподавательский состав — такой, какой мне хотелось. Порою это делалось при поддержке ректората, иногда приходилось доказывать свою точку зрения. Но сейчас на факультете работают очень интересные мастера, что дает надежду на воспитание оригинальных личностей. У нас работает такой ортодокс оперы как Александр Борисович Титель. А.А. Бармак — воспитанник драматического театра. По моей инициативе пришли Роман Григорьевич Виктюк и Юрий Петрович Любимов. Наконец, я позвал преподавать Дмитрия Александровича Бертмана. Следующим шагом — моим и Марины Юльевны Хмельницкой — стало то, что Бертман возглавил кафедру. Это моя идея, что если кого-то искать мне в помощь или на замену, то только моего ученика, а не тех, кто хотел бы быть на моем месте. Поэтому Бертман на сегодняшний день самая верная кандидатура.

— *Давайте еще поговорим о подготовке студента. Вы упомянули оперу «Огненный ангел» — замечательный пример. Сам роман Валерия Брюсова, на сюжет которого написано либретто, очень сложный. Там присутствует средневековая стилизация, имитация письма того времени, трио центральных персонажей сопоставляется с реальной жизненной ситуацией Нины Петровской, Брюсова и Андрея Белого. Плюс музыка Прокофьева... Таким образом, режиссеру, который берется за этот материал, нужно не только слышать музыку Прокофьева и разбираться в ней, но и иметь культурный кругозор очень большой. Как достигается подготовка такого специалиста?*

— Я думаю, что могу сказать: подготовка такого типа специалиста все-таки достигается. Это немало. Та программа, которая сейчас существует, педагогический коллектив, а также тот материал, который находится в распоряжении студентов, — видеоматериал. Когда они садятся, и им педагог говорит: «Травиата» — шесть вариантов. Вот все эти условия создают специалиста, который мог бы заниматься всем тем, о чем мы сейчас говорим. Но некая драматическая ситуация существует в том, что вот эти молодые

специалисты востребованы далеко не в полном объеме своих возможностей. Сейчас у меня на курсе учатся пять режиссеров, через год они закончат. Куда они пойдут? Ответу: либо в провинциальный театр, где от них потребуют непременно «Баядеру» и обязательного «Онегина» в традиционной версии с колоннами и занавесками, либо они будут ждать, пока представится некая возможность. Да, сейчас есть театры, — хотя их мало — которые хотят пошуметь, поставить как-нибудь, только чтобы на себя обратить внимание. Им можно предложить: «Онегин приезжает только что с поезда с чемоданом», а те говорят: «Да, интересно. Пойдет на „Золотую маску“». В каком-то смысле это и хорошо, что театры дают молодым режиссерам возможность похулиганить, но нужна и серьезная, глубокая работа.

— *Когда вышел мюзикл «Метро», говорили: «Первый мюзикл в России!» А ребята с вашего курса отвечают: «Извините, какой первый! Ансимов мюзикл ставил три и двадцать лет назад. И «Вестайдская» была, и другие... Как вы оцениваете то, что сегодня называем мюзиклом?*

— Отрицательно. С мюзиклом сейчас происходит естественное закономерное перерождение. Как когда-то произошло с опереттой. В свое время такими мастерами, как Оффенбах, был создан жанр — оперетта. Это театр плюс музыка, плюс ирония, плюс любовь и так далее. Затем откристаллизовалась схема оперетты: «happy end» безусловно, лирическая пара, каскадная пара, комическая пара — старик и старуха, экспозиция добрая, второй акт кончается драмой и музыкально развернутый финал — финал второго акта, третий акт — балет обязательно и комик. И все оперетты пострижены под эту форму. И зрители считали, что так надо и другого не надо. Я мальчишкой приехал в Астрахань и пошел в сад «Тиволи», где ставили оперетту. Я первый раз пришел в оперетту. Сидел в зале, первый раз на моих глазах чего-то играли, пели, но в зале было мало народа. И на втором акте было мало народу. И вдруг на третий акт вся толпа привалила в театр на балет. Вот и все. Больше того, появились так называемые «режибухи». Это книжка, в которой написано: «Сильва», оперетта, либретто такое-то, костюмы такие-то, декорации такие-то, стол там, это там, Эдвин выходит оттуда, балет появляется оттуда, здесь должна быть такая финальная сцена и так далее. Этот «режибух» издавался в Австрии. Он экспортировался, его можно было купить, как сейчас покупают партитуры. И Григорий Маркович Ярон заказывал эти «режибухи». И Наташа Красина, которая была любимицей Ярона, мне рассказывала, что у него лежали «режибухи». По ним он ставил. Для него это был закон. Он приходил и говорил: «Это я ставлю, а вот здесь будет финал второго акта. Это поставит балетмейстер». Была закостеневшая схема, и поэтому оперетта выродилась. Оперетта как таковая сейчас уже не существует. Когда мы в России пытались делать оперетту, у нас появился термин «музыкальная комедия». Фактически мы, преодолевая косность оперетты, пытались в жанре музыкального театра сделать что-то свое. Я считаю, что это был очень важный шаг. Такие оперетты, как «Севастопольский вальс» — это уже новый жанр, уже настоящая драма, подлинность человеческих отношений, и никак не схема. В России зародился особый жанр музыкальной комедии, с которым связаны такие имена как Андрей Петров, Андрей Эшпай, Ваню Мурадели, Тихон Хренников и даже Дмитрий Шостакович с его опереттой «Москва. Черемушки»... Это все попытки сделать новый жанр, может быть, даже мюзикл.

А мюзикл, который родился на Западе и там развился, сейчас переживает тот же упадок, с которым столкнулась оперетта. Все почему-то уяснили себе, как в свое время зрители оперетты, что мюзикл делается по схеме: шикарные костюмы, шлягерные танцы, обязательно технический трюк (потопление корабля, прилет самолета), радиомикрофоны и музыкальный шлягер. Когда все это есть, мы считаем, что это мюзикл. А что там происходит? Кто кого любит? Кто кого не любит? Во имя каких человеческих отношений это все делается, — уже не важно! Важна та пена, которую мы здесь взбиваем.

— *А ведь мюзиклы принято продавать вместе с музыкой, текстом, сценографией, костюмами, гримом...*

— «Режибух»! Таким образом, я считаю, что мы присутствуем при вырождении мюзикла.

— *Как эта ситуация влияет на студентов?*

— Влияет. Они все это видят. Приведу конкретный пример: мои студенты поставили мюзикл «Хэлло, Долли». Потом мне показали. Я сказал, что это плохо. И сказал, что самое главное — это люди. Кто такая Долли и чего она хочет? И на курсе получилось расхождение во взглядах. С одной стороны, исполнители главных ролей поняли, что надо создавать характеры, действовать, с другой стороны, исполнители маленьких ролей работали так, как они привыкли это видеть в московских мюзиклах. Они не поняли, что надо роли играть, а решили, что надо точно делать балетный номер, обязательно посылать в зал реплику, а потом возвращаться к партнеру и так далее.

Я этих ребят высмеял. Там есть сцена, когда два парня приезжают в Нью-Йорк и приходят в шляпный магазин, где им навстречу выходит очаровательная хозяйка. Первый видит женщину и она ему очень нравится. Между ними происходит такой диалог: «Может быть, вы когда-нибудь приедете в наш город?» — «Может быть». — «Может быть, вы возьмете с собой мужа?» — «Я вдова». — «Как печально. — Поворачивается к своему другу. — Как печально».

Парень, насмотревшийся мюзиклов, начинает радостно кричать: «А может быть, вы с мужем приедете к нам?» Слышит в ответ: «Я вдова». Он еще радостнее к своему другу: «Барнеби! Она вдова! Ой, как печально!»

Такой пошлый опереточный ход. Так не делают. По-человечески это бестактно, по-актерски — бездарно. Потому что ты попрошайничаешь, ты требуешь реакции зрителей. На курсе мы от этого избавились, но вообще это типично. Сейчас в мюзиклы приглашают работать людей и платят 50 долларов за вечер. Конечно, они готовы делать что угодно! Время портит людей. И я бы не хотел, чтобы ребята себя уж очень отдавали на растерзание времени, хотя, разумеется, они будут с этим сталкиваться.

— *В чем сходство и различие между теми студентами, которые приходят сегодня, и теми, которые уч и лись вместе с вами?*

— Нынешние ребята по-другому воспитаны, по-другому смотрят на мир. У них другой набор информации. Они не то чтобы многого не знают, но их натуры больше склонны к практицизму, нежели к движениям души. У меня такое впечатление.

— *Но, может быть, практицизм — это хорошо?*

— Да. Сам даже завидую, как мои ребята могут то, чего я не могу. Они более оперативно ориентируются в сегодняшнем мире, а мир стал сложнее. Они знают компьютер, владеют языками, умеют схватить информацию. Они все видели. Но они, может быть, больше знают и меньше думают, а точнее над многим не задумываются. Мне бы хотелось, чтобы я разговаривал с думающим человеком, размышляющим. Знание и мудрость — это разные вещи. Знание — это просто багаж, а мудрость — это результат работы с этим багажом и умение видеть все, что знаешь, по-своему. Вот этого не хватает. Мне иногда со студентами, которые приходят в институт, трудно говорить, потому что они не отвечают на вопросы, на которые должны были бы отвечать. Это касается и информированности в музыке, в литературе... Но не отвечают и на более серьезные вопросы: «А чего ты хочешь? А как ты себя видишь? А что такое, по-твоему, человек творческий? Что значит творить? А зачем творить?» Об этом никто не задумывается. Может быть, это и есть самая важная тема. Я считаю, что сегодня воспитание художника, специалиста театра — это главным образом воспитание человека. Ты можешь петь хорошо, танцевать идеально. А зачем ты это делаешь? Чего ты этим хочешь добиться? Заработок — одно, успех — другое, для того, чтобы себе чего-то доказать, — третье, чтобы что-то доказать другим, — четвертое. Во всем есть какая-то человеческая озадаченность и человеческая устремленность. Мне кажется, что воспитание художника, в том числе и художника театра, зиждется на этом. Мы должны воспитать человека, который владеет мастерством. Не просто мастера, не просто обладающего способностью прыгать, кричать, музыкально петь, эмоционально возбуждаться, когда надо. Это технология, а за ней должен стоять человек, который существует во имя чего-то. Мне кажется, что на такие вопросы надо отвечать. К сожалению,

на них иногда просто нет ответа или ответ бывает такой бестолковый, что неловко его слышать. И мы лишь догадываемся о том, чего хочет наш студент. И я ужасно хочу, чтобы то, о чем бы я догадывался, было красиво, гуманно, радостно.

Разговор продолжает ученик Георгия Павловича Ансимова — художественный руководитель Московского театра «Геликон-опера» Дмитрий Бертман. Он нашел время в своем жестком графике между репетициями оперы Яначека «Средство Макрополуса».

*Дмитрий Александрович Бертман
профессор, заслуженный деятель искусств России,
з а в е д у ю щ и й к а ф е д р о й м у з ы к а л ь н о г о т е а т р а*

Традиция — прекраснейшая вещь

— Желание работать в опере и в режиссуре я осознал в школе. С тех пор этот вопрос был ясен, и другого варианта быть не могло. Но как учиться? В тот момент в ГИТИС на режиссерский факультет брались люди с театральным опытом и совсем не шестнадцатилетние. А я пришел в шестнадцать учиться.

— *Даже в шестнадцать, не в семнадцать?*

— Да, я школу окончил в шестнадцать лет, у меня день рождения осенью. Словом, я знал, что ГИТИС мне не светит. Моему поступлению предшествовал такой интересный факт... Когда я учился в девятом классе, то приехал папин друг со своим сыном, который собирался поступать на актерский. И он попросил меня, чтобы я показал ему ГИТИС. Мы пришли на отборочные туры, и этот Антон говорит: «Давай вместе, чтобы мне страшно не было». Ну, я говорю: «Давай». Я знал басню и стихотворение. Прошел первый тур, второй, вдруг после второго тура вызывает меня Ремез, который набирал курс, и говорит: «Вы знаете, я вас беру. Мне дураки нужны. Я хочу делать дипломный спектакль, где нужен дурак. Вы не ту программу читали». А я читал Мандельштама, Пастернака. «Вам надо было взять программу характерного плана. Я вас беру, но вы мне должны дать честное слово, что не будете подавать документы ни в „Щуку“, ни в „Щепку“. Я вас точно беру» — «Спасибо, но я в девятом классе учусь».

Дикий скандал! Он меня выгнал, сказал, что я обманщик, что он из-за меня не взял кого-то еще. Кстати, самое смешное, что мой Антон не прошел на следующий тур. Таким было мое первое знакомство с ГИТИСом. Помню, когда заполнял экзаменационный лист, там был вопрос: «Что читаете?». Ну, я написал: Акулов «Оперная музыка и сценическое действие». Я думал, меня спрашивают, что читаю в данный момент, а не какое стихотворение. Комиссия потом над этим смеялась...

Потом я понял, что невозможно поступать на режиссерский факультет, потому что не берут маленьких, и придумал такой план: «сначала в университет на филологический факультет, а потом на Высшие режиссерские курсы ГИТИСа. Придумал и запасной вариант: Институт культуры, потому что в тот год набирала курс Ираида Александровна Мазур, ученица Станиславского из оперной студии, и мне это интересно было, а кроме того я понимал, что туда поступить легче. В общем, на ГИТИС я не рассчитывал. И где-то буквально за день до экзамена, я шел по улице и встретил (она эту историю хорошо знает) нашего нынешнего декана эстрадного факультета. Она была в тот момент ассистенткой Шароева в театре Станиславского. А я ходил года три подряд во все театры на все репетиции, в частности, в театре Станиславского я просто жил. Она меня спросила, что я делаю? Отвечаю, что закончил школу, собираюсь поступать туда-то. „А чего не в ГИТИС?“ — „Да в ГИТИС — я маленький“. — „Сегодня последняя консультация! Ну-ка марш в ГИТИС!“

Подал документы, пришел на первый экзамен. Прочитал «Конька-горбунка» Ершова,

потому что я помнил совет Ремеза. Потом Гоголя что-то из прозы. Тройка по мастерству актера. Подхожу к Розетте Яковлевне Немчинской: «Стоит ли дальше?» — «Стоит, стоит, все равно все завалитесь на сочинении».

Второй экзамен — «письменная экспликация спектакля» — шел под кодом, и я за нее получил пятерку, единственный из всех абитуриентов. Ну а коллоквиума я не боялся, потому что был готов абсолютно, мог ответить на любой вопрос по опере, поименно назвать кого угодно. Так оно и случилось. В конце концов они стали задавать такие вопросы, например: «Сколько опер написал Римский-Корсаков?» — «Пятнадцать». — «Перечислите все!» Перечислил. «Перечислите либреттистов». Перечислил. «Перечислите исполнительниц партии Февронии в „Китеже“...»

Комиссия смеялась. Меня приняли, но предупредили, что это эксперимент, поскольку никто еще не поступал в таком возрасте. Это сейчас все поступают молодые, а раньше нереально было. «Вот мы вас берем, но это большой аванс. И знайте, что в ГИТИСе очень тяжело учиться. Так что для вас проверкой будет каждая сессия». Так я поступил в ГИТИС.

— *Вы поступали к Ансимову?*

— Да, и очень его боялся. Я ворвался в эту среду со стороны, никогда не знал Ансимова лично, только видел его спектакли — а тут он мой педагог! Он очень строгий был. Но я очень рад, что учился у него, потому что вряд ли кто обучил бы той технологии оперного театра, которой обучал и обучает он. Потом была возможность с Покровским встречаться. Преподавала у нас Розетта Яковлевна Немчинская. Кроме того, мы, как студенты Ансимова, со второго курса проходили ассистентскую практику в Большом театре. Это тоже было очень важно. Мы всегда были близки к живому театру. Мы ассистировали Георгию Павловичу на правительственных концертах во Дворце Съездов. Это тоже огромная школа, когда в концерте занято три тысячи человек. Сейчас таких зрелищ просто нет. Организация такого количества людей — вот это задача! Могу сказать, что я действительно в ГИТИСе ощущал, что могу вылететь каждый семестр. Мне давали это понять. Я не считался лучшим студентом. Наоборот, у меня были комплексы жуткие, потому что все мои однокурсники были старше меня, работали в театрах. Все были новаторы, боролись с рутинной, а я был, наоборот, тогда очень консервативен. Я очень любил оперу, и мне был интересен именно традиционный оперный театр. Самой большой мечтой тогда было закончить ГИТИС, уехать куда-нибудь в глубинку и ставить «Травиату» или «Риголетто». Я понимал, что в столице мне ничего не светит. Хотя я обожал театр Станиславского и Немировича-Данченко, знал наизусть все спектакли. Если бы меня запустили на Луну и сказали: «Возобнови», — я бы возобновил. И написал бы все партитуры. У меня было музыкальное образование, кстати, я закончил музыкальную школу по фортепиано. С музыкальными предметами проблем не было.

— *А с чем были проблемы?*

— Наверное, с мастерством актера. Я раскалывался часто. Смешливый был. Во-вторых, очень боялся, был зажат. Конечно, с режиссурой тоже были проблемы, наверное, из-за моего консервативного настроения. Помню, один раз мы показывали самостоятельные работы, и заболела концертмейстер. Я сел сам за фортепьяно и сыграл музыку к отрывку из «Сельской чести» Масканьи. Ансимов закричал: «Вон в Консерваторию! Как ты смел сесть за инструмент и играть! Здесь надо быть режиссером!» Я потом ревел: меня обвинили в том, что единственное, что я умею делать, — это сыграть свой отрывок наизусть без клавира. Сейчас понимаю, что в чем-то Георгий Павлович прав, потому что это разные способы мышления — музыкальное и театральное. Они иногда вступают в противоречия при работе. Хотя я благодарен своим родителям за то, что закончил музыкальную школу. Как у любого ребенка, у меня были периоды, когда хотел бросать заниматься. А они настаивали. В принципе я был готов поступать в музыкальное училище, у меня были и программы серьезные, мой педагог сказала, что я должен учиться на пианиста. Но меня интересовала только опера и больше ничего в жизни.

Когда я учился на третьем курсе, к нам на экзамен пришла Вера Андреевна Ефремова

из Калининского театра и пригласила меня и моего сокурсника Сережу Махно к себе в театр поставить спектакль.

— *Драматический?*

— Да. И я поставил там спектакль, по которому и защищал диплом. Правда, с третьего курса по пятый у меня было уже четыре постановки в разных театрах страны. Сыктывкар, Одесса...

— *А какой спектакль вы ставили у Ефремовой?*

— Это был в общем-то музыкальный спектакль по пьесе «Черепаший день». В нашей Оперетте она шла под названием «Римская идиллия». Я ее поставил первым тогда. Перевод сделала Тамара Скуй. Этот театр меня научил очень многому. Вообще я считаю, что один из самых главных недостатков в обучении в ГИТИСе — это то, что наши студенты оторваны от повседневной жизни театра. Щукинское, Щепкинское училища, Школа-студия МХАТ — они все существуют при театрах, и студенты постоянно участвуют в жизни театра. В ГИТИСе же такого нет. Мне кажется, что и артист, и, тем более, режиссер должен учиться при театре. Я приехал в Калинин с теоретическими знаниями, как ставить спектакль, и начал заниматься этюдами с артистами. Артисты мне попались замечательные, я им все время говорил: «Прекрасно, давайте это оставим». Через две недели я вдруг понял, что у меня готов весь спектакль. Прихожу на репетицию, а они говорят: «Когда мы начнем репетировать?» — «Мы же уже репетировали». — «Нет, мы можем сыграть по-другому».

И они мне предлагают мне новый вариант, еще лучше.

«Давайте, вот этот лучше». — «Мы сейчас вам третий сыграем, четвертый».

Вот это уже началось мое обучение.

— *Какой была студенческая жизнь в ГИТИСе, когда вы учились?*

— Студенческая жизнь есть студенческая жизнь. Все было. И Трифоновка, и репетиции на Трифоновке, и учебный театр, и наш спектакль «Закат», и гастролы за границей. Мы впервые выехали в Швейцарию. Для меня это была первая «капиталистическая» страна, где я побывал. Потом Франция, Израиль... Это огромные воспоминания. Ансимов постоянно к нам приводил каких-то интересных людей из Большого театра, и они нам что-то рассказывали. Если же сравнивать с сегодняшним днем... Могу сказать, что сейчас студентам тяжелее, чем было нам. Это точно. Во-первых, на стипендию можно было жить. То, что сейчас ребята вынуждены все время искать подработку, конечно, их расхолаживает. Не было такой демократии, как сейчас. И в чем-то это было хуже, но в чем-то лучше, поскольку мы все понимали ответственность перед педагогом, что нам надо сдать, что мы не можем не прийти на занятия. Сейчас студенты — у меня, правда, такого не было на курсе, но я знаю — могут сказать педагогу: «Вы нам не нравитесь». Но ведь все равно, как театр — это диктатура, так же и обучение — это тоже диктатура. Много в обучении может казаться скучным, но это необходимо. В частности, в актерском мастерстве первый курс, когда идет освоение навыков и рефлексов оценки, чтобы научиться слышать, видеть, оценивать, — это очень нудный период. Но необходимый.

Еще мне очень не хватает взаимосвязи между факультетами. Мы ходили на драматические экзамены, крутились на курсе Фоменко, бегали по репетициям. Мне кажется, сегодняшний студент стал более равнодушным. Они не ходят в театры, и даже многие педагоги этому способствуют, говорят, что не надо. А мне кажется, что обязательно надо. Хотя сейчас пришло новое поколение — курс, который сейчас я веду, — они совсем другие, они выросли уже в среде нового государства. Очень много ребят из провинции, чистейших, замечательных, мне кажется, в Москве даже таких нет. Девчонки и мальчишки, которые живут нравственными критериями. Моя задача подольше это все удержать в них. Все-таки театр должен быть высоко нравственным по своей сути.

— *Как вы пришли в ГИТИС в качестве преподавателя?*

— В тот период я был очень занят, и у меня не было такой мысли. Но Георгий Павлович Ансимов меня пригласил. Я у него был педагогом на финском курсе. Но я там очень плохо работал, практически не появлялся. А потом Исаев, с которым мы были в

отличных дружеских отношениях, долгое время подбивал меня на преподавание. И когда набирался курс Ошеровского, Матвей Абрамович пришел ко мне и сказал: «Я хочу набрать курс с тобой вместе. Причем, чтобы ты был не просто педагогом, а вторым художественным руководителем». Я отказывался. Ансимов меня тоже уговаривал, я отказывался. И в тот период я начал общаться с Борисом Александровичем Покровским, который уже не работал в ГИТИСе. Он тогда лежал в больнице, я приехал его навестить, рассказал о своем отказе. У нас был трехчасовой разговор, мы гуляли по аллее, и он меня убеждал пойти преподавать. Какие-то доводы на меня подействовали. К сожалению, я не могу уделять так много времени, как хотелось бы, потому что я много работаю в театре. Но мне кажется, что с нынешним курсом мы очень плотно общаемся. Я их пытаюсь занять в театре, и они в нем живут, и работают очень много. В общем, курс сильный. Я его и набирал с прицелом на театр.

— *Режиссеру драматического или музыкального театра нужно заниматься педагогической работой? В общем, это хорошо?*

— Однозначно, мне кажется, ответить нельзя. Учиться у практиков — это очень важно, потому что театр меняется, технологии меняются. Вообще говоря, научить нельзя — можно научиться. Студент должен хватать отовсюду. Чем больше будет у него педагогов, тем лучше. Это он потом скажет, чей он ученик, через много-много лет. И педагог тоже скажет: «это мой ученик» или «не мой». Это тоже будет много позднее момента получения диплома. На много десятилетий позднее. Может, даже другие скажут: «А вот это — ученик такого-то». Даже студент может сказать, что его учитель — это Станиславский. Такое тоже возможно. Но практика должна присутствовать всегда, так же как и традиция. Поэтому я очень рад, что у нас на курсе работает Ошеровский. Человек, который держал руку Немировича-Данченко, работал во МХАТе при Станиславском, затем работал с Товстоноговым, возглавлял лучший театр оперетты в стране — Одесскую оперетту, ставил открытие Олимпиады в Москве... Когда практик становится теоретиком в связи с возрастом, он очень много может дать ученикам. Это преемственность поколения, преемственность традиций в лучшем смысле слова. Традиция — прекраснейшая вещь. Клише, штамп — плохая вещь, а традиция — это самое новаторское, что сейчас есть. Потому что сейчас традиции потеряны. Было пропущено целое поколение. В режиссуре музыкального театра огромный дефицит режиссеров, потому что какое-то поколение не пустило следующее. К примеру, от моего поколения большой люфт к поколению Александра Борисовича Тителя. А от них огромный люфт к поколению Ансимова, Петрова... Там десятилетия не было никого. Мне кажется, что это трагедия — потеря этой ниточки. Поэтому, когда преподают такие мастера на кафедре и мы рядом с ними, то это очень здорово. Так с точки зрения студентов.

С точки зрения педагогов, занимающихся театральной практикой, это очень тяжело. Поскольку ритм жизни стремительный. Каждый день боюсь, что останусь невостребованным и начну себя посвящать только ГИТИСу. Каждый раз делаю спектакль, как будто он последний в моей жизни. Параллельно идет несколько проектов, и все интересные. Сейчас репетирую один спектакль, уезжаю на днях — сдача макета в Канаде. Потом прилетаю, гастроли в Испании, потом из Испании во Францию. Потом «Равена», репетиции в Торонто. Потом в Торонто премьера... Конечно, вести при таком ритме учебный процесс сложно и физически, и по совести, потому что я несу за них ответственность. Вот тут-то как раз на помощь приходит Ошеровский. Но на моем курсе работает молодой режиссер Сергей Терехов, как и я, ученик Ансимова, совсем недавно закончивший ГИТИС. Он замечательно работает со студентами, у него горят глаза, он получает удовольствие от этого. Работает драматический режиссер Михаил Фейгин... Мне кажется, что создание педагогической команды — это очень важный момент.

Есть, конечно, и очень большой положительный момент: ты находишься в постоянном контакте с очень молодыми и очень увлеченными творчеством людьми. Что значит, когда режиссура становится старомодной? Это когда режиссер прерывает связь со временем. Как в «Средстве Макрополуса»: она живет, но не воспринимает сегодняшний день. А какой бы он

ни был, ты же живешь в этом сегодняшнем дне, поэтому его надо знать. И лучше всего ритм современности можно услышать через ребят — студентов. Ведь театр стареет вместе с тобой. Артист кажется тебе молодым, а ему уже сорок, а ты не замечаешь, поскольку стареешь с ним вместе. У Бориса Александровича Покровского исполнительница поет Церлину, ей 60 лет, но она для него молодая, поскольку ему 90. Студент не дает тебе возможности стать старомодным. Ты узнаешь их лексику, как они ее понимают. Как они видят театр. Мне они подсказывают, как делать спектакль. Потому что я вижу, где им скучно, а где им интересно. Они у меня как лакмусовая бумажка. Они упражняют меня, потому что школа и театр — это разные вещи. Ведь в театре от того мастерства, которому артиста учили в институте, остается 20%. От актера просто не требуется так много, как требуется от студента, которого готовят к самым разным аспектам актерской деятельности. И в ГИТИСе, работая со студентом, я работаю с ним не так, как в театре с артистом. Работа идет подробнее, поскольку она делается во имя воспитания артиста, а не во имя результата. Такого же результата можно достичь более дешевыми способами. Как в кулинарии: самое дорогое — мясо, но можно все разукрасить гарниром, соусами, приправами... Но здесь такое место по выпечке бифштексов, без всякого гарнира.

— *Что вы думаете делать в качестве, так сказать, начальника цеха по выпечке бифштексов — заведующего кафе д рой?*

— В качестве повара?

— *Наверное, даже в качестве «зав. производством».*

— Мне кажется, что моя задача в данный момент, во-первых, не сломать все, что было. Во-вторых, поддерживать на факультете хорошую творческую атмосферу. Естественно, придумывать как улучшить экономическую ситуацию на факультете. Но самое главное — создать все условия для формирования музыкального артиста, который необходим сегодня. У меня счастливая судьба, я могу работать в разных странах, в разных театрах, и видеть какой артист сегодня востребован. Это следует учитывать в процессе воспитания. Хотя я не считаю себя вправе вмешиваться в учебный процесс, который выстраивает мастер, ведущий курс. Даже обсуждения работ других курсов — тоже очень деликатная вещь. Как я могу говорить Любимову, например, как надо воспитывать артиста? Или Виктюку? Или Ансимова, у которого я учился? Это знаменитые имена, удивительные индивидуальности, огромный опыт. Каждый педагог несет ответственность за своих студентов, за то, какими они придут в профессию.

Кроме того, мне очень хочется восстановить систему обмена, общения между факультетами. Мне кажется, что студенты должны получить возможность хотя бы быть знакомыми с теми мастерами, которые работают сейчас в ГИТИСе. Учась в ГИТИСе, знать, что рядом работает Фоменко и ни разу с ним не увидеться, не представлять себе, как он работает, — это мне кажется ужасно. Стоит подумать о мастер-классах, встречах с разными педагогами — Андреевым, Фоменко, Захаровым. Покровский не работает в ГИТИСе, но жив-здоров, может очень многое дать студентам. Интересно было бы пригласить кого-то из зарубежных педагогов, чтобы влить в нашу школу какие-то новые западные тенденции. Сейчас идут переговоры, чтобы кто-то из известных зарубежных режиссеров мог бы преподавать на нашем факультете. Может быть, мы набрали бы курс с преподаванием на английском языке для иностранцев, чтобы академия вошла, так сказать, в международную сферу. Тем более что в ГИТИСе есть педагоги, которые могут преподавать на английском языке. И это, кстати, был бы очень сильный состав педагогов. Хотелось бы повысить музыкальное образование на нашем факультете. Мне кажется, что это главный недостаток нашего образования. У нас получается, что выучивают артиста музыкального театра, а он потом идет работать в хор каких-нибудь «Иствикских ведьм», и мы еще гордимся этим. А гордиться здесь нечем!

— *Насколько сегодня востребованы артисты, режиссеры, занимающиеся музыкой в театре?*

— Они востребованы, но начинать нужно опять-таки с подготовки. Приходит человек

учиться, а у него в учебном плане вокал стоит где-то рядом с историей театра — по значимости! А это профилирующий предмет. «Дайте мне поющего человека, я из него артиста сделаю», — так Покровский сказал. Это исходное, как руки-ноги. Ведь на драму не возьмут же однорукую? А как можно брать на факультет музыкального театра безголосого?

— *А такое есть?*

— Конечно. Или человек не учится вокалу. Он пришел с данными, а его не учат, потому что у него в этот момент танец, сценическое движение и тому подобное. И получается, что он выучен хуже, чем на драме, и его не возьмут ни в драматический театр, ни в музыкальный. Он становится безработным. Если посмотреть статистику, кто же все-таки работает из выпускников нашего факультета, и благодаря чему они работают? Чаще всего люди находят педагога по вокалу. Какой актер сегодня востребован? Нам нужно точно знать ответ на этот вопрос. Ведь опера, мюзикл, оперетта — это разные жанры, и они требуют разных актерских типов. Какой жанр сегодня наиболее популярен? Опера. Мюзиклы у нас не приживаются, на них не ходят. И поэтому у них нет перспективы, как нет перспективы у актеров мюзикла. Кстати, оперетта как жанр тоже уходит. Классические оперетты — Штраус, Легар, Кальман — идут в оперных театрах. Фольк-опера — альма-матер оперетты — имеет в репертуаре лишь два названия. А в опере у нас огромные традиции. Опера — синтетический вид искусства — сегодня в моде и развивается динамично. Это заметно даже в количественном отношении: сегодня в Москве 6 оперных театров. И наша культура сформировала уникальный тип певца-актера, который ценится и в Европе. Зачем же нам это терять? Наоборот, надо развивать и совершенствовать.

Разумеется, вышесказанное не означает отсутствия на факультете разных мастерских, где мастер готовят студентов по своим оригинальным методикам. К примеру, Юрий Петрович Любимов целенаправленно готовит артистов для своего театра.

— *Какие существуют проблемы в подготовке певца-актера, о котором вы говорите?*

— Прежде всего, следует подумать о репертуаре в период обучения. Раньше были советские оперетты. Сейчас следует давать студентам представление о разных музыкальных стилях. Барокко, которое сегодня в большой моде и отличается от той музыки, к которой мы привыкли. Веризм. Современная опера XX века: Прокофьев, Шостакович, Берг, Пуленк. Нужны педагоги по стилю.

Нет технической базы для обучения режиссеров, а ведь новинки театральной аппаратуры появляются каждые два месяца. Между тем у нас отсутствует даже такой предмет, как технология сцены. Профилирующий предмет!

Когда-то был предмет «ТВ и радио». Сейчас он исчез из программы, а его надо вернуть. Музыкальный режиссер может и должен работать на телевидении, особенно при современном его развитии. Профессия очень востребована и в стране, и в мире.

Говорить можно долго. Мне же важно показать, что перспективы у нашего факультета огромные, потенциал очень большой и много работы — трудной, но увлекательной и интересной.

Глава 4

Мог бы Петипа поставить дефиле и где бы его могли этому научить?

Все знают, что такое балетный театр. Стройные фигуры в пачках и на пуантах, романтические истории про принцев и лебедей, одухотворенность и красота. Но такова лишь парадная сторона дела. Это сцена, а ведь балет — это прежде всего изнурительный труд, ежедневный класс у станка и репетиции, репетиции, репетиции...

Балетмейстеры — «штучный товар». Что касается и балетмейстеров-постановщиков, и балетмейстеров-репетиторов. Ведь мастерство последних заключается не только в том, чтобы разучить с артистом хореографическую комбинацию. Педагог должен почувствовать его индивидуальность и помочь ей проявиться в танце. Это особенно верно для центральных

партий в больших балетах, созданных много лет назад в расчете на исполнителей, давным-давно покинувших сцену. Как сделать партию своей, наполнить подлинной жизнью каждое движение, ощутив его единственно верным и возможным? А ведь еще бывают травмы, депрессии после неудач, боль и отчаяние. Со всем этим тоже приходится сталкиваться педагогу-хореографу, который несет ответственность за своего ученика или ученицу, порою становясь другом и наперсником на всю жизнь.

Балетмейстерский факультет ГИТИСа берет свое начало от кафедры хореографии, которая была создана в 1946 году по инициативе Ростислава Владимировича Захарова, профессора, доктора наук, в прошлом главного балетмейстера Большого театра. История кафедры полна событий, порою драматических, порою курьезных. Мало кто знает, что в начале существования кафедры несколько месяцев ее возглавлял Юрий Александрович Завадский. Что, к примеру, защита докторской диссертации Ростислава Захарова длилась несколько дней.

Сегодня на балетмейстерском факультете наряду с классическим и историко-бытовым танцем представлены современный бальный танец, степ, модерн-балет и даже дефиле. Все эти роскошные, восхитительные, изысканные проявления искусства танца находятся в совершенно экзотическом месте — в знаменитом доме на Пушечной, где когда-то располагалось Московское хореографическое училище. Огромный многоэтажный дом дореволюционной постройки с двором-колодцем, крутая — совершенно в духе фильмов раннего экспрессионизма — лестница, которую квадраты света из высоких окон превращают в некую сюрреалистическую декорацию. Но открываются массивные двери, и ты попадаешь в абсолютно домашнюю обстановку: уютный коридор, украшенный театральными афишами, ковровые дорожки, цветы...

*Евгений Петрович Валукин
профессор, академик, доктор педагогических наук,
народный артист России,
заведующий кафедрой хореографии*

Балетмейстер - это многосторонний специалист

— Вспоминаю 1962 год, когда я поступал в ГИТИС, мы сдавали очень много экзаменов. С сегодняшним днем не сравнить. Тогда мы сдавали немецкий язык, математику, письменную и устную работу по литературе... Я застал всех выдающихся мастеров. Учился на курсе замечательного артиста, в прошлом ведущего солиста Большого театра Николая Ивановича Тарасова. Он стал для меня учителем в самом высоком смысле этого слова. Он словно воплощал непрерывность традиции. Общался с Екатериной Гельцер, Александром Горским, Юрием Файером — ведущими деятелями балетного театра своего времени.

Стены ГИТИСа для меня казались недоступными. Но была вера в свои силы, обусловленная то ли молодостью, то ли тем, что я уже был артистом балета Большого театра. Ведь я закончил училище в 1958 году вместе с Владимиром Васильевым и Екатериной Максимовой. А историю балета нам читал великий мастер театроведения и знаток истории балета Юрий Бахрушин. Жизнь была интересная. Классический танец вел Тарасов, историко-бытовой танец — Маргарита Васильевна Рождественская. Затем она занималась производственной практикой и водила нас на сцену Большого театра или филиала! Там я впервые услышал Козловского и Лемешева. Тесная связь ГИТИСа с Большим театром идет с давних пор. Они в центре московской художественной жизни, на которую оказывали огромное влияние МХАТ и Малый театр — вершины русской театральной культуры.

Но вернемся немного назад, в 1945 год. Только что кончилась война. Ростислав Захаров, известнейший балетмейстер 30-х годов, одно время он был главным балетмейстером Большого театра («Бахчисарайский фонтан», «Тарас Бульба»,

«Барышня-крестьянка», «Золушка»), пишет письмо в правительство о необходимости высшего хореографического образования. Честно признаюсь, что я, уже будучи деканом, как-то не догадался спросить его: «Ростислав Владимирович, а где черновик письма? И где ответ?» Ведь он рассказывал, как сидел у себя в кабинете, вдруг входит некто в штатском: «Кто здесь товарищ Захаров?». Все это время он безумно волновался, приходил с маленькой сумочкой, где носил собранные женой вещи первой необходимости на случай, если его... Еще бы! Разруха! Надо поднимать экономику! Людям негде жить! И вдруг что-то про какие-то танцы?! Словом, Захаров при виде того незнакомца весь задрожал, разволновался: «Вам письмо от Сталина». Он похолодел. Вскрывает письмо, руки дрожат: «Своевременно вы ставите вопрос о высшем хореографическом образовании». Таков был ответ Председателя Совета Народных Комиссаров. И в 1946 году решением правительства узаконили создание на режиссерском факультете кафедры хореографии. Новая специальность называлась «режиссер-балетмейстер». Начали разрабатывать учебный план, моментально стали делать программы и так далее. Захаров приглашает преподавать замечательных людей: Леонида Лавровского, Тарасова, Рождественскую, Конис, Анатолия Шатина, Тамару Ткаченко. Сам преподает режиссуру хореографии. Уже тогда изучались танцы разных народов мира, поскольку было понимание интернациональности хореографического искусства.

Позднее, в 1958 году возникает идея организовать педагогическое отделение. Была нехватка педагогов-репетиторов. Серьезная проблема — все театры страны нуждались в кадрах. И набор был не десять человек как сейчас, а курсы по целевым направлениям из разных республик. Сначала это были союзные республики, а затем уже хлынули — Северная Корея, Вьетнам, Китай, Польша, ГДР, затем Албания и так далее. И у каждой были свои фольклорные хореографические традиции, которые следовало учесть и сохранить! Вот это была, действительно, интернациональная семья. Работали день и ночь. А помещений не хватало. И опять-таки решением правительства была дана возможность набирать вечерние курсы. Теоретические дисциплины читались в Собиновском переулке, а практические занятия проходили здесь, в залах хореографического училища в вечернее время. И вот Тарасов набирает первый курс балетмейстеров-педагогов. Среди выпускников этого курса Пестов и Уральская — сегодня она возглавляет журнал «Балет». Тарасов приглашает преподавать Александра Лапаури, Хомякова, Марину Тимофеевну Семенову — великого нашего учителя. Позднее приходит Раиса Степановна Стручкова. И вот все эти мастера начали изучать наследие классического репертуара, чтобы его записывать. Тогда не было видеосъемок, а только кинокамеры. Устраивались специальные показы. Мы ходили на Мосфильм. Ростислав Владимирович демонстрировал пленки со своими комментариями. Так осуществлялась передача традиции.

Надо сказать, что педагогические кадры нашего факультета пополнялись и с «помощью» Софьи Николаевны Головкиной, возглавлявшей Московское хореографическое училище. Семенова пришла к нам оттуда. Из МАХУ к нам пришла и Елена Чикваидзе, жена Леонида Лавровского, она вела актерское мастерство.

— *Когда вы пришли в ГИТИС как педагог?*

— В 1967 году, сразу по окончании. Атмосфера была фантастическая! Какие здесь были разговоры! Споры по самым разным проблемам — учебные пособия, программы... Тарасов писал книгу «Мужской классический танец», которая вышла в 1971 году. Вы представляете, что это такое? Учебник, посвященный женскому классическому танцу, написала Ваганова в 1937 году. И потребовалось больше трех десятилетий, чтобы создать подобный учебник для мужчин-танцовщиков. А спустя еще тридцать лет учебник Валукина, где обновлена и усовершенствована технология школы, дана новая трактовка системы мужского классического танца. Это заслуга ГИТИСа и его педагогов. Вообще споры были самые горячие. Почему? Потому что каждый был прав, требовал учебные часы, предлагал новую программу и так далее. Жизнь кипела. Это и было творчество, потому что требования друг к другу, в конечном счете, были направлены на подготовку высококвалифицированных

специалистов. Эти споры, а порою и ссоры, были вызваны волнением за судьбу каждого выпускника. И вот мы с Мариной Тимофеевной Семеновой начали вести параллельный класс. Она — женскую группу, я — мужскую.

— *Если сравнить ГИТИС конца 60-х и ГИТИС наших дней...*

— Ну, разница, конечно же, колоссальная. Прежде всего, было огромное количество студентов из разных республик и городов. И каждый должен был делать диплом у себя и обязательно в стенах театра. С афишей, программками, со всеми документами, фотоматериалами и так далее. Материальная сторона была тогда на высоком уровне. Зарплаты педагогов были высокими, и многие хотели здесь работать в том числе и по этой весьма прозаической причине. Сегодня ситуация изменилась, ставки мизерные. Но есть и изменения к лучшему. И Министерство культуры, и ректорат пытаются влиять на происходящее, изыскивать дополнительные средства. А главное, снова возрастает поток студентов. Как говорится, кривая пошла вверх. И снова едут учиться не только из российских городов, но и из республик бывшего СССР, включая даже Прибалтику.

Хотя, конечно, студенты сегодня совершенно другие, поскольку другие сами условия их жизни. Сегодня они не могут только учиться, не работая. А тогда за 20 копеек я мог взять второе, за 5 копеек — кисель или компот. Билет в Малый театр стоил 1 рубль 20 копеек. А можно было поехать в Ленинград и посмотреть что-то там. Мы знали жизнь, охваченную творческим зарядом. Это было потрясающе!

Но пробиться молодым специалистам было очень не просто. Большой театр был практически недоступен. Там были Лавровский, Захаров, Юрий Николаевич Григорович, который подбирал свою команду. Семидесятые годы — это «Серебряный век» его репертуара. Тогда как раз, благодаря Захарову, мы получили балетмейстера Владимира Викторовича Васильева. Его дипломную работу — балет «Икар» — не приняли на защите.

— *Почему?*

— По идеологическим соображениям. И все же он поставил «Икара» в Большом, потом вторую редакцию балета. Позднее были «Макбет» и «Золушка» в «Кремлевском балете». И, конечно, его шедевр — чеховская «Анюта»! Как сильны образы, как важно актерское мастерство исполнителей! Вот мы снова возвращаемся к наследию Станиславского и Немировича-Данченко. Но больше никто из выпускников нашего факультета не смог пойти по пути Васильева. Сегодня тем более, поскольку в Большом нужны громкие известные имена, от которых знаешь, чего ожидать. А как можно стать балетмейстером без практики в живом театре? С другой стороны, тогда не так остро стояли вопросы концертной деятельности. Не было необходимости показывать студенческие работы зрителям. Сегодня же мы каждый год показываем наши работы в Концертном зале Чайковского. Это уже стало традицией. Два раза в год проводятся научно-практические конференции, где поднимаются и обсуждаются проблемы учебного процесса. Это стимул и для студентов, и для преподавательского состава. На конференции приезжают специалисты не только со всей России, но и из-за рубежа.

Безумно увеличился объем работы — и у преподавателей, и у студентов. А мы все очень ранимы и даже нервны. Это надо учитывать. Можно, порою, одно слово сказать — и у студента уйдет желание учиться. Надо наоборот дать ему возможность почувствовать внутренний потенциал, поверить в собственные силы. Иногда студенты приходят на зачет недостаточно подготовленными. Я всегда ставлю зачет. И знаю, что в следующий раз это будет отличная подготовка. Ведь у всех нас есть свои проблемы, и ощущение, что педагог понимает твои проблемы, — очень важно.

— *Что такое на сегодняшний день профессия балетмейстера?*

— Балетмейстер — это многосторонний специалист. Он должен ориентироваться во всех видах искусства, во всех жанрах, поскольку театр вообще и балетный театр в частности — искусство синтетическое. Он должен уметь говорить, владеть ораторским искусством, а также психологией общения. В сфере его внимания — литература, и прежде всего литература драматургическая, которую следует уметь анализировать. Наконец, балетмейстер

должен знать прошлое балета, народного и историко-бытового танца, свободно ориентироваться в поисках современных хореографов, отечественных и зарубежных. Я не говорю об актерском мастерстве! Таким образом, нам нужно подготовить профессионала, но при этом обладающего высокой общей культурой. Сложнейшая задача! Но и это не все. Перед молодым хореографом возникает масса проблем. Где взять труппу? Кто будет спонсором, кто будет менеджером? Поэтому часто наши выпускники идут на эстраду ставить танцы, а то и сами работают «на подтанцовке». И ведь наши выпускники сейчас возглавляют многие коллективы. Как начинаются вступительные экзамены — звонят, просят обратить на кого-то внимание. Это естественно. А когда выпускные экзамены, почему-то никто не спешит предложить работу! Я уже сказал: «Теперь ты мне будешь писать, товарищ Имярек, что обязуешься давать практику нашим выпускникам». Это необходимо!

— Как возникает новое направление на балетмейстерском факультете? Кто-то приходит и говорит: «Давайте сделаем», — или, наоборот, руководство проявляет инициативу?

— Инициативу проявляет руководство кафедры. Мы ищем мастеров, которые могли бы набрать курс. К примеру, хореографов современного бального танца набирал Попов. Сегодня преподает Алла Чеботарева. Как вы понимаете, этих студентов не надо учить бальному танцу. Но мы должны обогатить их, дав дисциплины классического танца, народно-сценического танца, историко-бытового, современного, джаза и степа. И тогда уже бальный танец воспринимается ими по-новому, с иным чувством стиля, с особенным артистизмом и так далее. Чуть меньше становится спорта и чуть больше театральности. Точно так же в свое время Захаров взял учиться Чайковскую и Пахомову. Они окончили ГИТИС, а Пахомова потом набирала курс специально для льда. А вы заметили, какое сегодня уделяется внимание артистизму в фигурном катании? Раньше такого не было. Можно говорить о влиянии на формирование жанра. Пришли люди, которые понимают значение театральных элементов в этом виде спорта, активно вводят эти элементы в программу, что приветствуется и болельщиками, и судьями.

— Почему сегодня не набирают хореографов для работы на льду?

— Очень просто. Лед — дорогое удовольствие. Раньше за него платил спорткомитет. Они всегда присутствовали на наших экзаменах. А в данный момент платить за лед некому. Хотя желающих преподавать у нас всегда было много. Это и Протопопов с Белоусовой. Они обладали потрясающей пластикой, культурой, одухотворенностью, музыкальностью. Это Бобрин, Бестемьянова... Сейчас мы сделали типовые планы, где уделено внимание и фигурному катанию. И это логично. Кстати, народный артист солист балета Большого театра Владимир Тихонов работал со спортсменами. Как и Михаил Лавровский, не говоря уже об его отце, Леониде Михайловиче Лавровском, который, когда ушел из Большого, возглавил Балет на льду!

— Как получилось, что актер и режиссер Юрий Александрович Завадский возглавил кафедру хореографии?

— А если бы он не согласился ее возглавить, кафедры могло бы и не быть. Ведь кафедра хореографии была организована в составе режиссерского факультета, и Завадский как бы взял ее под свою опеку. Его глубокое уважение к Захарову, Кригер, Файеру... Плюс, конечно же, Уланова...

— А когда возник балетмейстерский факультет?

— В 1985 году. Ректор Вадим Петрович Демин мне говорил: «Тебе не хватает 30-40 человек, чтобы сделать факультет». И я начал, что называется, пробивать факультет, где стали готовить педагогов-репетиторов, бальников, преподавателей народного сценического, историко-бытового, дуэтного танца и сцендвижения.

— Имеет ли значение, что балетмейстеров готовят в стенах именно театрального вуза, а не, допустим, на высших хореографических курсах или в каком-нибудь подобном заведении?

— Огромное значение! Уникальность ГИТИСа заключается в том, что в нем представлены все театральные творческие профессии. Разумеется, не все общаются между

собой, не все факультеты имеют возможность заниматься в главном здании, но все равно это очень важно. Происходит общение, а значит и взаимное обогащение как педагогов, так и студентов. Иногда можно услышать: «А зачем в ГИТИСе театроведение?» А как без него? Тогда мы не будем уже театральным вузом, а будем училищем.

— Есть ощущение падения престижа балета как профессии?

— Откровенно говоря, есть. И причин тому множество. Раньше балет и, в общем-то, искусство в целом были делом государственной важности. Так сложилось исторически во всех странах. И когда мы выезжали за рубеж СССР, нас принимал, скажем, Джон Кеннеди. Вот какой был уровень! Театральное здание не мог снять кто угодно. Артист балета — это звучало! А уж солист Большого театра — так это просто полубог! Сейчас же: ну, артист... Кто его знает? Плисецкую, Васильева, Максимова знала и знает вся страна. Сегодня телевидение — мощнейшее средство влияния на общественное мнение — интересуется совершенно иными фигурами. Если раньше люди искусства воспринимались как носители духовности, то сегодня они либо интересны в связи с каким-то скандалом, либо не интересны вообще. Я бы сказал так: падение престижа балета связано с общим падением статуса эстетической деятельности. Но мы делаем все, чтобы этот престиж укрепить!

Огромная лестница в здании на Пушечной уже не удивляет. Привычно поднимаюсь на третий этаж, размышляя о том, что физическая тренированность позволяет студентам балетмейстерского факультета взбегать по ней без всякого напряжения. А педагогам? Но разговор с Ниной Федоровной Дементьевой заставил задуматься, а не преподают ли на балетмейстерском факультете вместе с педагогикой и историко-бытовым танцем секреты вечной молодости?

Нина Федоровна Дементьева
профессор, кандидат искусствоведения

Сегодня жизнь на факультете определяет второе по колене кафедры хореографии

— *Нина Федоровна, когда вы пришли в ГИТИС?*

— В 1953 году, танцуя в Большом театре, я поступила на театроведческий факультет. Почему я поступила именно туда? А вариантов было немного. Балетмейстером я себя не чувствовала. Это особая и очень сложная профессия, к которой нужно не просто иметь склонность, а некое предначертание свыше, если говорить высокопарно. Педагогического отделения на кафедре хореографии тогда не было, оно открылось чуть позднее. А Эльяш, с которым дружила моя мама, сказал: пусть идет на театроведение. По крайней мере, получит хорошее образование.

Еще, наверное, на меня повлиял Юрий Алексеевич Бахрушин. Он говорил: «Ты у меня ученица-отличница, останься после уроков. Я принесу тебе „Русские ведомости“, и ты выпишешь все, что касается балета». Так я с 14 лет газету «Русские ведомости» читала. А пока найдешь, что по балету, еще много чего прочтешь. Например, артистка балета Иванова во время «Дон Кихота» погладила осла, и осел укусил ее за палец. Пачка была залита кровью, и она не смогла выйти в картине «Сон». Юрий Алексеевич со своей бородой сам напоминал Дон Кихота. Он получал 70 рублей и в одном костюме ходил. Бедный был. Сын миллионера. Жил в подвале с дворником в коммуналке, и мы в подвал все ходили. Катя Максимова с Володей Васильевым, Маргарита Дроздова — весь цвет балетный сидел в подвале, а рядом дядя Петя, дворник: «Юрий Алексеевич, хлеба-то купить тебе?» Приносил хлеб миллионеру, у которого было восемь домов.

— И как балерине было на театроведческом факультете?

— А прекрасно! К вступительным экзаменам я готовилась в Щелькове. Исписала две

бутылки чернил за лето. Вообще очень ответственно относилась к учебе. Если я пропускала лекцию, то обязательно переписывала. У меня была кипа лекций. По моим лекциям сдавал экзамены брат Майи Плисецкой Азарий, он сейчас у Бежара преподает. Я училась у Тарабукина, Алперса, который у нас читал советский театр, у Александра Сергеевича Поля, он преподавал западную литературу, у Владимира Александровича Филиппова, который рассказывал о Малом театре. Бахрушин был моим оппонентом на защите диплома. Диплом у меня — балетный, конечно, — был по Тихомирову. Окончила с отличием, меня рекомендовали в аспирантуру. Правда, обстоятельства сложились так, что в аспирантуру пошла не сразу. От хореографии я, конечно, никуда не ушла. Читала студентам историю балета. Как видите, традиция, идущая еще с дореволюционных лет, в ГИТИСе не прерывается.

— Сейчас вы преподаете на балетмейстерском. Какой он сегодня?

— Сегодня жизнь на факультете определяет второе поколение кафедры хореографии. Хотя довольно много и молодежи, которую мы сейчас возвращаем. А во главе первого поколения, которое, собственно, и основало кафедру, стоял Ростислав Захаров. Эта личность, конечно, вошла в историю. Сам был петербуржец. Окончил ЛГИТМиК и единственный из балетмейстеров в 30-е годы имел высшее образование. Учился у Соловьева и Радлова — знаменитости тех далеких лет! В сталинские годы было очень модно поднимать союзные республики. Из них приезжали в Москву, устраивались отчеты, фестивали... И Захаров, конечно же, первый набор хореографов сделал из этих республик. А ведь у них существовали только ансамбли народного танца, классики не было. Ну, разве что в Тбилиси имелся старый театр, там культура была и до революции. И Ростислав Владимирович набрал руководителей народных ансамблей для каждой республики. Они начали изучать классический танец, народный, ну и, конечно, общую культуру. Таджикистан, Туркменистан, Узбекистан, Закавказье... Выпускники этого курса потом стали народными артистами, возглавили театры оперы и балета. Преподавали ведущие мастера Большого театра. Все были практики, конечно, очень сильные. Тамара Степановна Ткаченко — характерная балерина, танцевала испанские и венгерские танцы. Она возглавила народный танец, написав в дальнейшем два труда по народному танцу России и по народному танцу социалистических республик — Болгарии, Румынии и так далее. Откуда брались эти материалы? У нас училось очень много иностранцев: Китай, Корея, Япония, Болгария, Румыния, Чехия. Они показывали элементы народных танцев, и все это вносилось в книгу. Очень подробно, с раскладкой по тактам. По этой книжке можно восстановить любой чешский, болгарский, венгерский танец. Писать мастеров танца заставил опять-таки Захаров. У него не было другого выхода: требовались хоть какие-то учебные пособия. По этим пособиям мы работаем по сей день. Они получились уникальными. Одним из таких пособий является книга Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской.

Раньше в школах преподавали только вальс, мазурку, полонез и польку. А танцы средневековые — французские, итальянские, испанские, английские, немецкие — здесь нужна была целая наука. Основателем этой науки у нас была Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская. Мы с Аллой Николаевной Шульгиной учились у нее в школе. Она нас даже била, поэтому мы и вышли такие... нормальные. Вы не смейтесь! Маргарита Васильевна — личность исключительно интересная. Она участвовала в Дягилевских сезонах в Париже. Была необычайной красоты. Танцевала сольные партии в Большом, в «Спящей красавице» — Фею Сирени. Ведь Дягилев отбирал самых красивых. Это сейчас герой может быть лысым, а тогда такое было невозможно... Маргарита Васильевна вышла замуж за адвоката Рождественского, который является родственником Геннадия Рождественского, — видите, как все переплетается.

Французским языком Маргарита Васильевна владела превосходно. Ей пришлось его выучить во время парижских вояжей, поскольку один миллионер преподносил ей драгоценности и умолял стать его женой. С миллионером нужно было как-то объясняться. Впоследствии это обстоятельство очень помогло ей в работе над книгой, которую она писала

на основании французских источников. Потом уж нанимали переводчиков с итальянского, английского, чтобы воссоздать Средневековье, Возрождение, Просвещение в этих странах. Маргарита Васильевна была единственным специалистом в Москве. Когда мы с Шульгиной к ней подходили: «Маргарита Васильевна, возьмите нас в ассистентки!» — она лишь отмахивалась. Никого не подпускала. Она и в училище преподавала, и в ГИТИСе. Но когда начала писать книгу, она поняла, что может писать только, если у нее будет человек, который будет все эти танцы исполнять. И взяла Аллу Николаевну. А она на тот момент была студенткой Лавровского Леонида Михайловича, от «Ромео и Джульетты» которого до сих пор весь мир отойти не может. Так Алла Николаевна плясала все эти менуэты, Маргарита Васильевна записывала, Геннадий Николаевич Рождественский отвечал за музыку. В этой книге нет ни одной непроверенной ноты. Книга писалась 30 лет, и Алла Николаевна была единственной ассистенткой. Больше Рождественская никого не подпускала.

Блестящий педагог — Ольга Васильевна Лепешинская. Она много работала за границей: в Германии, Венгрии, Америке. Она рано ушла со сцены. Если Уланова до 53 танцевала, то Лепешинской было чуть больше сорока. Она давала в Большом театре курсы повышения квалификации. Одно время Лепешинская была у нас председателем ГЭКа.

Ольга Георгиевна Тарасова ведет искусство балетмейстера. Она тоже танцевала в Большом, затем окончила балетмейстерское отделение. Два ее балета, поставленные вместе с Александром Александровичем Лапаури, шли в Большом театре. У нее были постановки в Японии, в различных городах России. Сейчас на кафедру пришел Алексидзе, очень интересный балетмейстер и крепкий мастер из Тбилиси. Он сейчас ведет заочный курс.

Педагогов женского классического танца готовят Нина Семизорова и Раиса Степановна Стручкова. Раиса Степановна была примой Большого, очень лиричной, романтической танцовщицей. Прекрасно танцевала Золушку, Китри в «Дон Кихоте». Также преподает Нина Ивановна Сорокина. Мужские педагоги — в основном все ученики Валукина, включая Сергея Филатова, который является деканом нашего факультета. Как видите, основополагающая для ГИТИСа формула «ученик — учитель — ученик» у нас реализована в полной мере.

Много молодежи. Причем, самое интересное, что приходят и учиться, и затем преподавать, в основном прима-балерины. Хотя, разумеется, на нашей кафедре молодежь — это те, кому в районе сорока лет. Более молодые люди танцуют на сцене, а в преподавание приходят в таком достаточно зрелом возрасте, имея опыт, который можно было бы передать.

— Кто возглавил кафедру хореографии после Ростислава Владимировича Захарова?

— Его ученик Владимир Викторович Васильев, первый танцовщик мира. Захаров его очень любил. Когда уже лежал в постели, говорил: «Вот Володя будет после меня». Захаров был великим балетмейстером. Великим! После Васильева кафедрой стал заведовать Евгений Петрович Валукин, ученик Николая Ивановича Тарасова, основателя. Классический танец преподают Валукин и Сех. Ярослав Данилович Сех в Большом театре танцевал Паганини, характерные партии, Данилу-мастера в «Каменном цветке» — был премьером. Валукин очень рано начал преподавать. С двадцати лет. И сразу поступил к Тарасову. Он был еще молодым совсем, а ему уже доверяли вести уроки, когда мы выезжали на гастроли в Англию, Америку. В дальнейшем он работал в Канаде, в Чили. Оттуда эвакуировался вместе с советским посольством, когда расстреляли Альенде. Евгений Петрович — признанный в мире педагог. Этот талант дан ему Богом. Кстати, с Васильевым они учились в одном классе. И они очень хорошие друзья.

— Кто сегодня идет учиться на балетмейстерский факультет?

— Ну, прежде всего, педагоги классического танца. Артисты Большого и Театра Станиславского. Есть народное отделение — ребята из ансамбля Моисеева, «Березки» и хора Пятницкого. Голованов Лев Викторович у них преподает, он правая рука Моисеева.

Бальники. Одно дело — ча-ча-ча станцевать, а совсем другое дело — сделать номер, композицию со смыслом, с тематикой. И Алла Николаевна Шульгина 22 года назад набирала

курс из девяти звезд международного класса. Среди них были Станислав и Людмила Поповы, Алла и Петр Чеботаревы, Ольга и Владимир Андриюкины, Бруно Белоусов — словом, весь цвет нашей балльной хореографии.

Балетмейстерский факультет пользуется всеми лучшими педагогами ГИТИСа. Балетмейстер выходит оснащенный самыми разными гуманитарными знаниями. Это очень важно. Интуиция — это одно, а без знаний ничего не получится. Например, у нас в балетной школе был такой профессор Николай Александрович Гейнеке, имел три образования высших. У него было искусствоведение, кафедра в Потемкинском институте, и он бесплатно преподавал в балетной школе. Мы у него спрашиваем: «Николай Александрович, что вы здесь делаете?» — «А я вас хочу, дурище трехэтажное, образовать!»

«Дурище трехэтажное» — у него присказка такая была. Когда у нас кончался урок истории, он говорил: «Ну, что мы будем сидеть и смотреть в книжки. Одевайтесь, поехали в Новодевичий монастырь, я вам покажу, где повесили стрельца и где была царевна Софья». А потом, брал весь класс и на свои деньги вез на теплоходе в Углич: «Я вам покажу, где убили царевича Дмитрия». Вот такие педагоги были у истоков.

Наша наука очень сложная: танцы XVI, XVII, XVIII, XIX вв. Кто-то может спросить: для чего они нужны в современном театре? А вот для чего: при постановке исторических спектаклей — не важно, опер, балетов, драм — нужно точно знать, как ходили, как танцевали, как кланялись, как шляпы снимали. Такие знания требуются и актерам, и режиссерам, и критикам. Конечно, сейчас в моде эклектика. Гамлет на мотоцикле, Онегин стрижен наголо... Но ведь для того, чтобы вступать в спор с традицией, ее надо знать! Например, что танцы во втором акте оперы Чайковского на именинах Татьяны — это танцы, которые исполняло поместное дворянство, вальс в два па, старинная форма, существовавшая в пушкинские времена. Полонез на петербургском балу — очень простой танец, просто хождение. Но присесть следует на счет три, а часто можно видеть, что приседают на раз. Можно сказать: какая разница? Но эти «мелочи» и создают воздух эпохи. Часто я делаю замечания во время командировок, мне говорят: «А Вы покажите, как надо правильно танцевать». Я предлагаю завтра встретиться в балетном классе. И утром даю класс, показываю, как надо, потому что сама все могу станцевать. Люди видят, что приехал профессионал.

А вот что рассказала сама ученица Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской, которая сегодня передает секреты уже своим ученикам и ученицам.

Алла Николаевна Шульгина
профессор, заслуженный деятель искусств России

В разное время препоны могут быть разными, но сущность остается: если ты придумал что-то новое, тебе будет нелегко

— Как и многие педагоги нашего факультета, я после хореографического училища работала в театре и пришла учиться в ГИТИС в 1948 году. Попала на курс Лавровского Леонида Михайловича, который делал свой первый набор. Конечно, многие педагоги мне здесь были знакомы по хореографическому училищу: Тарасов, Рождественская, Ткаченко. С Анатолием Васильевичем Шатиным я познакомилась, работая в Перми в Театре оперы и балета. Здесь он оказался деканом. Собственно, профессиональная среда была вполне привычная. Разумеется, преподавали знаменитые педагоги театроведческого факультета Бояджиев, Поль, Тарабукин. Историю балета вел Николай Иосифович Эляш. Балетный клавир — вел Александр Давыдович Цейтлин. Среда была очень творческая, и я бы каждому хотела пожелать попасть в такую обстановку в студенческие годы.

— Какой была атмосфера общения студентов?

— Все были очень разные, но коллектив оказался очень дружный. Всем было интересно, поскольку каждый мог показать что-то такое, чего другие не знали и не умели. Это и Кавказ, и Средняя Азия, Польша, Литва, Эстония. А профессиональный интерес продолжался в личных отношениях, которые были теплыми, доброжелательными. На нашем курсе учился Чичинадзе, солист Театра Станиславского, Танхо Израиллов, Гиви Адекадзе, Эрик Мордмилович, Леночка Мачеред, которая первой на телевидении стала разрабатывать методику телесъемки балетного спектакля. До нее показывали, скажем, только плечи или только ноги. Идет сцена, а никто не понимает, что происходит. Она привнесла понимание законов драматургического развития, актерской игры, специфики выразительности балетного спектакля. С нее, собственно, и началось.

Леонид Михайлович строил учебный процесс очень интересно. Были педагоги, которые требовали от студентов бесконечных письменных работ. Но не Лавровский. Он нас заставлял ставить. Приходили, включалась музыка, за рояль садился отличный концертмейстер. Нам давалось задание, и мы за 10-15 минут должны были создать этюд. Были ли это вариации, или сцены, или танец кордебалетный, или дивертисментный танец... Но обязательно задавался образ, выстраивалась драматургия. Мы Леонида Михайловича очень любили. Он оставил заповеди, по которым я живу до сих пор, и когда не знаю, как поступить, вспоминаю его советы. Это беспроблемно. Например: «Идет обсуждение твоего спектакля на художественном совете. Не влезай. Ты свое показала, пусть теперь они говорят. Если будешь каждому отвечать — а вот это мне не сшили, а вот это мне не дали — проиграешь. Сиди, молчи, и записывай замечания. А потом последняя возьми слово и всем ответь. После тебя уже никто говорить не будет, и ты выиграешь всегда». В его спектакль «Ромео и Джульетта» мы просто были влюблены. А вот его «Каменный цветок» провалился. Потом пришел Григорович и показал прекрасную Плисецкую Хозяйкой Медной горы. Лавровский всегда брал нас в театр на репетиции. Там мы и учились живому делу. Вот после премьеры «Каменного цветка» он нам говорит: «Давайте разбирать спектакль». Он нас приучил говорить прямо. Помню, что мы высказывались достаточно строго, я сказала: «Леонид Михайлович, что же это Хозяйка Медной горы совсем не танцует? Все-таки она же царица-змея...» А она у него действительно была статично решена. Он сидел, сидел, наконец сказал: «Да, выучил на свою голову». Но у него было так много других ярких балетных решений, что его авторитет всегда оставался на высоте.

Когда я заканчивала институт, конечно, мне хотелось ставить большие классические балеты, колоссальные «Спящие» и «Лебединые». Но Лавровский сказал: «Нет. Тут есть заказ из Львова на балет „Айболит“. Вот поедешь, поставишь детский балет, а там посмотрим, чем тебе стоит заниматься». И я поехала ставить «Доктор Айболит» во Львов. А на дворе страшный 1953 год. Львов, Западная Украина, обстановка сложная. Но я как-то пришлась по душе, и первый раз в жизни этого театра подали заявку, чтобы я там осталась балетмейстером. Представляете?! Правда, один момент я тогда даже не осознавала. Я очень люблю иностранные языки, и как туда приехала, сразу стала пытаться разговаривать по-польски и по-украински. Для них это было удивительно и очень расположило всех ко мне. Четыре года я там проработала балетмейстером. Поставила «Щелкунчик», для чего пришлось организовать детскую студию. Ставила все танцы в операх: «Фауст», «Онегин», «Сусанин», «Проданная невеста»... Вела тренировочный мужской класс. А в театре, сами знаете, как: завтра премьеры, а сегодня в первый раз на сцене декорации установлены. Артисты моего «Айболита» вышли на сцену, увидели, что они должны на лианах пролетать над водопадом, из которого высывалась пасть крокодила, на высоте 4-5 метров и сказали: «Лети сама!» Мне ничего не оставалось, как взять у рабочих рукавицы, залезть туда наверх и перелететь. Спор был решен. Словом, много было трудностей — и материальных, и бытовых.

— После Львова...

— Был Челябинск. Работала тоже балетмейстером. Там я сделала свой коронный балет

«Большой вальс» на музыку Штрауса. В его основе лежал знаменитый фильм. Николай Трегубов написал либретто, а Семен Арбит скомпоновал партитуру. Драматургия в моем спектакле развивалась с первого открытия занавеса и до финала. Особую выразительность придавали танцы кордебалета, решенные в стиле XIX века. Успех спектакль имел очень большой. Ставила его потом много раз и у нас в стране, и за рубежом. В Горьком даже два раза ставила с перерывом в 15 лет. Вертели его как кино. А ведь меня никто не знал, ни званий не было, ни имени громкого. Как-то я спросила: а откуда вы меня знаете, что приглашаете? Отвечают: очень просто, мы звоним в бухгалтерию, спрашиваем, какой спектакль дает больше всего сборов? «Большой вальс». Кто ставил? Шульгина. Дайте телефончик. Так я по телефончику и ставила.

В Москве я попала в поле зрения Маргариты Васильевны Васильевой-Рождественской, которой был необходим ассистент. Тем более что она меня учила и в хореографическом училище, и в ГИТИСе. Она дама была очень строгая. Королева!

Каждый такт, каждая нотка, все танцы от шестнадцатого до девятнадцатого века — все это мною осваивалось. Стиль, манера, характер... Я сидела, как пришибленная к ней, три года. Маргарита Васильевна систематизировала огромный материал, от простого к сложному. А мне, в результате, пришлось преподавать этот предмет на кафедре. Хотя меня по-прежнему приглашали ставить спектакли, ведь по натуре я — балетмейстер. Маргарита Васильевна больше занималась методикой преподавания историко-бытового танца. Но ведь есть еще искусство композиции, и вот это уже было очень интересно для меня. Мои студенты до сих пор сочиняют отдельные номера, основываясь на пройденном материале.

Каждый танец имеет свою историю. Вы можете проследить, как он изменялся. Бальные танцы имели огромное значение. На балах люди карьере делали! Не только с богатыми невестами знакомились, но и чиновники смотрели: «Вот этот всю кадрили переврал и всех запутал, значит его брать на ответственную работу не стоит — если уж фигуры танца запомнить не может, что об остальном говорить...» Людям прививали определенную музыкальность, культуру отношений между мужчиной и женщиной. Бальные танцы преподавались во всех учебных заведениях. Вот даже возьмите XVIII век, шляхетный корпус. Там учили так, что потом их могли взять в театр и составить таким образом кордебалет. Гавоты, менуэты, жиги были те же самые. Только у солистов партии усложнялись. К XIX веку танцы упрощаются, начинают танцевать массы. Сложности всякие — гавотные заноски, кабриоли — все это отбрасывается, входят в обиход композиционные танцы — полонезы, контрдансы. Сначала их танцевали, потом уже просто ходили — все проще и проще. Маргарита Васильевна Рождественская в своей книге все это систематизировала, выстроила от одного времени к другому, и поэтому очень легко по этой книге преподавать. Я нашла новый материал, чтобы продолжить сделанное Маргаритой Васильевной. В конце XIX — начале XX века приходит новая танцевальная культура, связанная с джазом, которой я занимаюсь.

Мне жалко, что нынешняя молодежь не знает многого, что составляло золотой фонд нашего балета. К примеру, «Пламя Парижа» Вайнонена никто не помнит. А ведь там использованы настоящие французские танцы: баски, сарабанда, фарандола... Григорович, в годы руководства Большим, слишком решительно отказывался от прошлого. А сегодня молодежь просто не знает, о чем идет речь. Баски иногда можно увидеть. Но сарабанду уже нет. Часто можно увидеть даже в драматическом театре: выходят актеры в париках, костюмах, под старинную музыку, а движений не знают. И на итальянском балу неведомо откуда возникают движения молдавских народных танцев.

— Режиссеры драмы ходят к вам на зачеты?

— Никто не ходит. У них есть предмет — танец. Считается, что на этих занятиях они должны получать необходимые знания. У режиссеров занятия ведет Марина Суворова, очень хороший педагог. Но часто у режиссеров акцент делается на классику, а им нужен именно историко-бытовой танец. В любом случае более тесный контакт студентов-режиссеров с балетмейстерским факультетом не помешал бы. К сожалению, мы разобщены

территориально, но именно тесное взаимодействие факультетов всегда было одним из принципов обучения в ГИТИСе.

— Алла Николаевна, всем хорошо известно, как сложно сегодня молодому балетмейстеру заявить о себе. Вы сталкивались с подобной проблемой?

— Новое всегда пробивает себе дорогу с трудом. В разное время препоны могут быть разными, но сущность остается: если ты придумал что-то новое, тебе будет нелегко. Когда я училась с аспирантуре, меня познакомили с Татьяной Чудовой, ученицей Тихона Хренникова. Нас хотели объединить для создания нового балета. Я написала либретто о скульпторе, который ищет в своем искусстве идеал. Партия положительной героини строилась на классике, отрицательной — на модерне, которого у нас тогда никто близко не знал. Музыка мне очень нравилась, ее отличал какой-то нерв, даже колкость. Наконец, мы отдали наши труды в Министерство культуры. Через некоторое время туда вызывают меня. Без композитора. Сообщают, что нашу работу отдавали на рецензию известному искусствоведу. Он сказал, что это невозможно поставить. Я пытаюсь спорить: «Я балетмейстер. Я могу и знаю как!» Мне: «Не спорьте!» Так наш балет с элементами модерна и не состоялся. Случай, конечно, грустный, но я не сдалась, не сломалась, поставила потом немало балетов. И этой стойкости тоже учат в ГИТИСе.

— В ходе наших бесед с педагогами балетмейстерского факультета складывается ощущение, что на театроведческом — целые волны драматичнейших событий, на режиссерском — свои трудности и проблемы, а у вас — тишь да гладь да божья благодать. Неужели так и было?

— Ну, разумеется, так не было. Хотя мне грех жаловаться, у меня много друзей и, в общем-то, я счастлива, что у меня жизнь сложилась так интересно. Я много ездила, много ставила, сейчас много преподаю и люблю это дело. Но справедливости ради стоит сказать, что были в моей жизни и в жизни факультета, с которым связана моя жизнь, люди, оставившие не самые радужные воспоминания о себе.

С открытием отделения современного бального танца, которым в стенах нашего института никогда не занимались профессиональные хореографы, сложности возникали на каждом шагу. К нам пришли танцоры международного класса, совершенно не знающие классической хореографии. По окончании они составили основу первого профессионального театра бального танца, который просуществовал более десяти лет, с успехом гастролировал по стране и за рубежом. Потом участники ансамбля создали свои собственные концертные коллективы.

Со мной и моими первыми бальниками вышла очень неприятная история, которую, наверное, стоит рассказать, чтобы стало понятно, как непросто сохранять в творческом и педагогическом коллективе здоровую рабочую атмосферу. Мы с моими бальниками выступали в «Совинцентре» с концертами. Меня обвинили в том, что я получала за эти выступления валюту. В советское время, представляете?! Меня вызывают в райком партии. Я, конечно, тут же бегу к парторгу «Совинцентра», который дает мне бумагу, где говорится, что мы выступали бесплатно и на высоком художественном уровне. Но каких нервов все это стоило! И все же я могу сказать, что счастлива — своей работой, своими студентами. С моими нынешними учениками тоже можно было бы сделать театр. В Учебном театре у нас будет спектакль. Но силы у меня уже не те. И книгу написать, чтобы оставить что-то после себя. Силы надо рассчитывать.

У нас на кафедре очень хорошая, я бы даже сказала, домашняя атмосфера. Мы все давно друг друга знаем. Я и Евгений Петрович Валукин закончили одну и ту же школу. Я была у Маргариты Васильевны Рождественской ассистентом, он — у Тарасова. С Ниной Федоровной Дементьевой мы друг друга знаем с первого класса балетной школы. А с Валукиным она танцевала в Большом. Мы все преемники хореографических традиций Большого театра. Вот пришел Сех, который Паганини танцевал у Лавровского. Такой вот круг получается: я пришла в эту школу, выросла в ней, работала балетмейстером, ассистентуру здесь кончила и преподаю здесь. И все в этом здании, в этом подъезде, хожу по

этой лестнице всю жизнь.

Жизнь, действительно, состоит не только из триумфов и аплодисментов. Это верно и для жизни творческой личности, и для жизни творческого вуза. Аллу Николаевну Шульгину трижды выдвигали на профессорское звание, и два раза количество черных шаров при традиционном тайном голосовании превышало количество белых. А потом Андрей Александрович Гончаров посмотрел подготовленные документы и сказал: «Подождите, что происходит? Третий раз выдвигается человек, у которого есть все регалии, научные работы, поставленные спектакли... Непонятно, почему она до сих пор не профессор?» Хотя Гончаров не был знаком с Шульгиной, просто знал ее как коллегу... И после этого весь ученый совет проголосовал «за». Справедливость восторжествовала, и для ГИТИСа не редкость, когда самые сложные ситуации в итоге разрешаются благополучно. Есть какая-то внутренняя логика институтской жизни, которая способствует этому.

Фаина Николаевна Хачатурян
профессор, заслуженный деятель искусств России

Если талантливый — как правило, очень трудный чел о век

— Фаина Николаевна, люди балетные очень любят слово «классика». Они постоянно говорят о традициях, об их сохранении. Как, на ваш взгляд, сегодня соотносятся классика и современность?

— А у них всегда были непростые взаимоотношения. Сегодняшний день не исключение. Особенно это ощущается в Москве, где ритм жизни очень напряженный. Разумеется, есть каноны, есть великие балеты, которые должны сохраняться. Но, мне кажется, что новый день обязательно должен вносить свои коррективы. Когда пришел Володя Васильев, он на наших глазах создавал совершенно нового Базиля. Тогдашние балетные принцы были мальчишками из арбатских дворов! Принц был одет прелестно, но мог бунтовать, вскочить на стол. Так ставилась партия Принца в «Золушке». Таким же хулиганистым мальчишкой был Ромео. Время вошло в эти спектакли и сделало их легендами. Моисеев очень здорово по этому поводу сказал (хотя он говорил о фольклоре, но это касается искусства в целом): фольклор похож на ручей, где идет главная волна, а по бокам какие-то щепки, листочки. Они отбрасываются, но прозрачная волна остается. Таким образом, из старины надо брать только то, что сегодня необходимо, актуально для сегодняшнего дня. А человеческие судьбы, они и в пещере были связаны с любовью, ревностью. Это было изначально, с тех пор, как человек на две ноги встал. Да и у зверей все не просто. Чувство всегда одинаковое, но каждое новое поколение открывает его для себя. Возьмем, скажем, Шекспира. Как его только не ставили: и в джинсах, и в коже... Цель — сделать Шекспира близким и понятным сегодняшнему молодому зрителю. Ведь страсти те же и смертей столько же. Этим сегодня никого не удивишь. Но мне, как педагогу, важно понимать сегодняшнюю эстетику, современный ракурс. Педагог должен быть как бы на шаг впереди.

— Как вы пришли в ГИТИС?

— Путь к ГИТИСу был длинным. Я закончила школу хореографическую и получила три направления: в Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, в Ереванский театр оперы и балета и в Ташкентский театр оперы и балета. Выпускались мы тогда на сцене филиала Большого театра. Дирижировал Файер. Я танцевала сцену Параши из нового балета «Медный всадник». А Ростислав Захаров как раз уезжал в Ташкент вместе со своим учеником Игорем Смирновым. Он сказал: «Эта девочка нужна нам». Меня даже никто не спросил. Позднее Бурмейстер приехал в Москву. Здесь проходил отбор на

международный конкурс, и он был председателем первого этапа. Он мне говорит: «Я хочу посмотреть ваши концертные номера. Мне сказали, у Вас есть». И я прямо на сцене театра Станиславского станцевала. А люди приехали со всех концов страны, все волновались. Я же не волновалась. И получила золотую медаль! Так обычно и бывает. Меня послали на международный конкурс с народным танцем — восточным. Так я овладела второй специальностью — народным танцем. Я этим очень увлеклась, стала ездить по разным странам, привозить новые народные танцы, которых у нас не знали. Наконец, пришло время осесть в Москве, и я попала в Театр миниатюр. Знаменитый Театр миниатюр, где работали Володя Высоцкий, Марк Захаров. А драматическое начало в танце мне всегда очень нравилось. Я стала ставить танцы в драматических спектаклях, работала и с Эфросом, и с Гончаровым. И когда я решила получить высшее образование, встала дилемма — то ли идти на балетмейстерский, то ли на режиссерский. И я выбрала режиссерский.

— Кто вас учил?

— Нателла Бритаева, она работала на курсе у Гончарова. Андрей Александрович меня очень любил. По окончании меня позвали преподавать на только что созданный эстрадный факультет. Год или два я там отработала — забрали сюда на балетмейстерский. Так вот моя профессиональная жизнь и складывалась. Будучи классической балериной, закончив ГИТИС как драматический режиссер, преподавала на эстраде, была педагогом по народному танцу. Потом стала работать на курсе у Льва Голованова, затем у Татьяны Устиновой работала вторым педагогом. В конце концов, мне сказали: «Набирай курс». Мне хотелось найти что-то свое, особенное. И я нашла: стала преподавать то, о чем забыли, — миниатюру. У нас разные специализации балетмейстеров, и могу признаться, что моя специальность пользуется огромной популярностью. Я объясняю это так. Оперные театры сегодня молодых балетмейстеров не жалуют. Ребятам, которых мы выпускаем, просто негде ставить. Кроме того, раньше кадры требовались в республиках Советского Союза. В каждой республике по четыре оперных театра было! Кто-то же там должен был ставить! А сейчас больше востребована малая форма, концертная миниатюра. Те, кто учится у меня сейчас, могут работать в кино, в драме, в мюзиклах. Балетмейстер уже готовится к тому, чтобы ставить танцы с певцами, с драматическими актерами.

— Много идет абитуриентов на балетмейстера-постановщика?

— Не очень. Все-таки больше предпочитают педагогику. Педагоги ведь в каждом коллективе нужны. Но и мы стараемся поддерживать интерес к профессии постановщика. Сейчас даже новое название специальности появилось: режиссер-балетмейстер. Вот в первый раз набрал курс Михаил Лавровский. Думаю, у него будут очень интересные ученики.

Нужно вернуть престиж профессии балетмейстера. Ведь наши открытия в области соединения балета и драмы сейчас используются по всему миру. Вспомните эти великие спектакли — «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Алые паруса», «Бахчисарайский фонтан». Вот вы никогда не задумывались, почему люди не плачут на «Лебедином озере»? Ведь такая трагедия, гибнет героиня, от музыки Чайковского сердце разрывается, хореография замечательная — а спектакль не трогает. Майя Плисецкая была одной из немногих балерин, кто заставил забыть о фуэте и шенэ, показав всю глубину и многозначность придуманного Чайковским образа. Я помню ее первую встречу с Принцем. Он ведь охотился, она должна была убежать. ...Но почему-то не убегала. И мы понимали, что она увидела красавца. Она не уходила, потому что ей было и страшно, и любопытно. Все это было сыграно. Плисецкая была актриса, причем большая актриса.

— Каким был климат в ГИТИСе, когда вы туда пришли?

— Прежде всего, была железная дисциплина. Беспрекословное подчинение мастеру. Сейчас атмосфера куда свободнее. Педагог уже извиняется, когда вдруг опаздывает. И, наверное, это правильно. Время изменилось, все заняты делом, и должно быть взаимное уважение педагога и студента. Раньше студентам говорили: «Вы не должны нигде работать. Вы пришли учиться». Теперь иная логика: зачем они нужны нам, если они не нужны своему

коллективу? Если коллектив без них спокойно может обходиться в течение пяти лет? А вот человек талантливый, востребованный, должен учиться. Педагоги недовольны: «У меня два человека на занятии!» А у них гастроли, спектакли, они так устают, что ползти сюда уже не могут. Но другого выхода нет. Надо учить талантливых. Даже если с ними надо оставаться ночью, поскольку другого времени у них не находится. К каждому студенту нужен индивидуальный подход, и на балетмейстерском факультете эта расхожая фраза приобретает особый смысл.

Был у меня один случай с первокурсником. Парень невысокого роста подходит ко мне и спрашивает: «Я страшный?». Недоумеваю: «Какой?» «Мне сегодня наш народный артист говорит: Ты себя видел? Ты видишь, какой ты? Ты урод». Представляете? А он безумно талантливый! Я говорю: «Ты гений!» Мне надо было сказать это слово ему, иначе я бы не подняла его никакими силами. Иногда приходится не только учить профессии, но и лечить душевные раны. Тут всем нужно быть — и матерью, и психологом, и очень любить их всех. По-другому не сделаешь больших людей, которые проявят себя в творчестве. Мне кажется, свое пребывание в ГИТИСе они должны вспоминать как самые счастливые годы. Хотя здесь пары ставили, хвосты, за что-то их ругали, лишали стипендии — все равно самые счастливые годы. Потому что здесь они впервые почувствовали себя гениями, почувствовали что они могут. И вот это формирование психологии будущего балетмейстера очень важно, поскольку потом в его власти будет труппа. Он не имеет права быть тем человеком, который скажет: посмотри, ты урод. Он должен обязательно уважать творцов, потому что — так учил меня Гончаров, и такая же ситуация в балете — актер самый главный на театре. Он обязательно соавтор любой роли. Ведь ни для кого не секрет, что часто главный балетмейстер считает: «Я гений, а вы никто». Тогда возникают конфликты, а главного устраивают лишь те, кто действительно «никто» с точки зрения мастерства. За примерами далеко ходить не надо.

— Большой театр, как первый театр страны, был своеобразным зеркалом, в котором отражалась эпоха, сам стиль и ритм жизни. Эхо бурь Большого театра отдавалось у нас в ГИТИСе на балетмейстерском?

— Конечно, потому что наши педагоги оттуда. Но та нервозность, которая не раз наполняла коридоры Большого, к нам как-то не проникала. Многие замечают: «Когдаходишь и идешь по вашей ковровой дорожке, чувствуешь ауру другого времени». Неоднократно бывало, что люди, уставшие от театральных интриг, приходили в ГИТИС и обретали здесь гармонию, становились добрее. Но было, правда, и наоборот: на студентах вымещались обиды, неудовлетворенность жизнью. Такие люди, конечно, уходили. Сами. Евгений Петрович Валукин никого никогда не выгонял. Причем не то чтобы кто-то против кого-то объединялся или что-то в этом роде. Педагога начинали не воспринимать студенты. Ведь студенты всегда чувствуют отношение к ним. Они могут простить многое, но неуважения — никогда. У нас ведь хорошие ребята учатся, они прошли хореографическую школу, имеют опыт работы в театре. И, человек, который не хотел видеть в студенте творческую личность, конечно же, покидал ГИТИС.

— Были какие-то кризисные моменты в жизни кафедры?

— Как и в жизни страны. Например, перестройка, когда все пошло продавать. И вдруг просто не стало студентов. Пережили этот момент. Делали доборы. Но прошло два-три года, и вдруг опять наплыв пошел. Часто наши студенты параллельно учатся на экономическом или юридическом. Это разумно. Здесь влюбленность в искусство, здесь творчество, но реально мыслящие мама с папой говорят, что актерская профессия для мальчика — это несерьезно. Очень много умных, интересных людей приходит. Личности! Приезжают из разных мест. И, конечно, педагогам трудно, потому что, если талантливый — как правило, очень трудный человек. Педагог должен чувствовать, понимать.

— Какими качествами должен обладать педагог, чтобы его любили студенты?

— Я думаю, во-первых, очень высокой культурой — и общей, и профессиональной. Вот мне много лет, но я им должна показать так, как они сразу не сделают. Чтобы они мне сказали: «Ну, вы даете. Ну-ка покажите еще». А я отвечаю: «Вы же профессионалы, что ж я

буду десять раз показывать...» И потом они делают лучше меня. Но вот первый момент должен быть такой — они это очень ценят. Получается, что стареть нельзя. Второе: всегда говорить студентам правду. Жестко, как есть, но стараясь при этом не обидеть. Это сложно. Сказать, например: «Знаешь, вот начало было просто прелестно. Я ждала, что будет развитие. Была такая экспозиция, а потом рассказа не последовало». Начать с того, что было хорошо. Тогда обиды не будет. Студент говорит: «Да я и сам чувствую...» И поиск продолжается.

Надо уметь натолкнуть их на тему. Например, у меня был случай... Ребята, первый курс, тема «Я в предлагаемых обстоятельствах». А один разозлился, встал: «Вот они предлагаемые обстоятельства: мне сейчас 18 лет, а целый взвод таких, как я, ребят погиб в Чечне. А я здесь танцами занимаюсь!..» И мне вдруг так страшно стало. Я говорю: «А вот, пожалуйста, сделай мне об этом. Если только получится. Но знай — вранье не приму ни за что, потому что это святая тема. Сделайте памятник». И я рассказала, что существовал такой балетмейстер Варковицкий с миниатюрой «Обелиск», которая обошла всю страну... И они сделали свой «Обелиск». В финале зал встает. Это надо видеть.

Вообще, мне кажется, что кафедра хореографии у нас очень сильная. И ведут ее через все трудности, какие-то ухабы замечательные люди. Сейчас Раиса Степановна Стручкова, десять лет был Владимир Васильев, сегодня кафедрой заведует Евгений Петрович Валукин. Он очень много делает, а главное принимает все, что есть нового. Это счастье. Хотя на него давят люди постарше, которые хотят, чтобы было как сорок лет назад. Но он движется вперед.

Глава 5

Как в ГИТИСе появились МЕНЕДЖЕРЫ, хотя тогда никто не знал такого слова

Без менеджера нет театра. Это сегодня знает каждый. И не только театра — самый скромный, самый малозатратный проект требует менеджера. А ведь даже сравнительно недавние выпускники помнят времена, когда в ответ на вопрос «Чем занимаются менеджеры?» можно было услышать: «Чем-чем... да спонсоров ищут!»

Между тем, продюсеры в ГИТИСе возникли, когда никто не знал ни слова *менеджер*, ни слова *спонсор*. Исторические штудии завели в куда более давнее прошлое, чем можно было сначала предположить — в далекий 1931 год, когда в ГИТИСе готовили директоров театров. Позднее необходимость в таких специалистах «отпала», но в 1960-е возникла вновь. И вот здесь в разговор могут вступить те, кто принимал в вышеуказанных событиях самое непосредственное участие.

Юрий Матвеевич Орлов
профессор, доктор искусствоведения,
заведующий кафедрой менеджмента
сценических искусств

**Не каждый из выпускников нашего факультета -
гот о вый продюсер. Но кто-то может им стать**

— Юрий Матвеевич, давайте начнем с того, как вообще зародилась идея подготовки таких специалистов?

— *История театра насчитывает не столетия, а даже, наверное, тысячелетия. Но тех, кто организовывал театральное представление и потом руководил уже сложившимися театральными коллективами, никто никогда не готовил. С другой стороны, никто не готовил и режиссеров, а было время, когда никто не готовил и актеров. Всему,*

наверное, приходит свой срок. И Станиславский, и Немирович-Данченко, выражаясь современным языком, были великими менеджерами и блестящими орг а низаторами. В чем-то они были и продюсерами, которые сформировали и блестяще осуществили самостоятель ный х у дожественно-творческий проект. Но наступает м о мент, когда то или иное явление в той или иной сфере требует новых форм и методов организации. Возникает потребность в специ а листах, которая все время возрастает. И вот уже кто-то начинает этих специалистов гот о вить. Замечательный пример — организованный в 1881 году в Пенсильванском универс и тете первый в мире факультет и кафедра по подготовке менеджеров в промышленн о сти. Раньше тоже обходились без этого. Были за меч а тельные мастера, были руководители предприятий, но н а стал момент, связанный с дифференциацией труда, — и потребовались профессиональные управляющие. Тогда, конечно, никому и в гол о ву не приходило, что когда-нибудь будут готовить менеджеров в сфере культуры. Но такой момент, в конце концов, наступил. Возникновение необходимости в специальной вузовской подготовке профессиональных организаторов в сфере культуры и искусства относится ко второй половине ХХ века. Если точнее — к началу 60-х годов. У нас это можно объяснить в е сенними ветрами послесталинского времени, освоб о ждением интеллектуальной энергии и нарастающим ра з нообразием в сфере художественной деятельности, представленного режиссурой того времени. Если смотреть шире, то произошла смена поколений. Уход и ли з а мечательные практики, и этот процесс совпал с концом 50-х годов. Уходили люди, кто в юности (еще до рево люции!) расклеивал афиши, а затем постепенно оказался в высшем звене театрального управления, став директ о ром театра. Как бы то ни было, но 1960-е годы стали неким рубежом для наиболее развитых в экономическом и культу р ном отношении стран. Это были Россия, Велико британия и США. Понятно, что из-за «ж е лезного занавеса» никакого согласования идей и планов не было. Сов па дение просто ми с тическое, один и тот же 1968 год. Пра в да, мы о факте совпадения узнали лишь в конце 70- х.

Но у нас подготовка менеджеров в сфере театрального управления началась, как это часто было в России, с неожиданным опережением развития мирового культурного процесса. Я говорил о 60-х годах, но на самом-то деле директоров театра стали готовить в ГИТИСе еще в 30-е годы. Когда ГИТИС окончательно стал ГИТИСом, то есть в 1931 году, в его структуру входило всего четыре факультета. И удивительно, хотя это можно было объяснить социально-политической ситуацией и идеологией того времени, что на первом месте стоял не режиссерский, не актерский факультет и даже не театроведческий, а директорский. Второй в этом ранжире — актерский, что естественно, затем режиссерский и наконец театроведческий, который замыкает и в то же время является некоторой основой. Директора театров неожиданно выскочили вперед — ни в одной другой сфере этого не было. Понятно, что это прежде всего идеологический ход: готовить грамотных руководителей, разбирающихся в сценическом искусстве, в отличие от всех тех комиссаров, которых пытались внедрить в мощные художественно значимые структуры типа МХАТа и которые чаще всего совершенно естественно отторгались художественной средой. Нужно было подготовить специалистов, глубоко владеющих знаниями в сфере сценического искусства, драматургии, вообще говоря, культурных людей, но при этом чтобы они осуществляли политику государства. Мне кажется, что этот феномен объясняется именно так. К примеру, в Московском авиационном институте, который я окончил, никому в голову не приходило поставить на первое место экономический факультет, так как сначала нужно создать летательный аппарат. В искусстве же нужен был контроль уже на уровне создания художественного произведения. А ведь театр на тот момент был очень распространенной сферой творческой деятельности, а потому наиболее значимой для государства.

Потребность в профессионально подготовленных руководителях театров обуславливалась также беспрецедентным ростом количества государственных театров: в 1925 году их было 11, в 1930 году — более 480, а в 1937-м — около 800! Невиданное в других странах число государственных репертуарных театров. И — их руководящих кадров.

Если отбросить идеологические причины, то затеянное дело оказалось очень полезным. Это была первая в мире попытка готовить административный персонал, причем в недрах художественного вуза! Прецедента не было. На Западе распространена практика подготовки менеджеров искусства в структурах крупных университетов. Если говорить по-русски, то они там с боку припека. Они остаются людьми универсальных знаний, но при попытке проникнуть в сферу театрального управления им очень трудно наладить контакт с творческим коллективом, с режиссурой, потому что они воспитывались совсем в другой среде. И в этом смысле лишь три вуза (Белградский, мы и Йельский) впервые пошли другим путем. В Йельском университете есть театральные специальности и городской театр. Студенты воспитываются на практической базе этого театра с реальной публикой, с реальным серьезным репертуаром, насколько это возможно в рамках американского репертуарного театра. Сегодня лучшие менеджеры высшего звена американского репертуарного театра, а частично и шоу-бизнеса, — это выпускники именно Йельского университета.

— Давайте еще ненадолго вернемся в 30-е годы. Можете ли вы назвать кого-то, чье имя вошло в историю нашего института и кто закончил тогда директорский факультет?

— Да, это вопрос хороший. Но отвечать на него я бы начал издалека. Копаюсь в архивах ГИТИСа, мы обнаружили много полезных наработок, но, к сожалению, уже после того, как сами прошли этот путь. В силу социально-политических условий 30-х годов это обучение было прекращено к 1939 году. Уже в 1937 году началось свертывание подготовки специалистов в сфере управления во всех вузах страны. Это была общая тенденция. В стране, где издавались десятки журналов по научной организации труда, работал институт мирового класса и значения — Центральный институт труда (ЦИТ) с замечательными учеными, вспомнить хотя бы Гастева! Это мировой авторитет. Вся живая развивающаяся научная деятельность со всеми ее прикладными аспектами была прекращена практически в одночасье. Существовал колоссальный опыт партийного строительства, ускоренного развития государства. Действительно, ускоренного: мы достигли прироста национального продукта 13% — это было невиданно (за исключением нескольких лет перед Первой мировой войной, т. е. в начале 1910-х годов)! Но какими методами это было достигнуто, мы тоже знаем. Однако многое делалось для ускорения темпов строительства и за счет использования зарубежных технологий и т.п. И в результате сложилось представление, что достаточно верить в то, что ты делаешь хорошее дело (строишь завод или электростанцию), отдавать этому делу 20 часов из 24, ничего не отхватывая себе в карман, иметь дар организовывать людей — и никакого образования не нужно. Подготовка «менеджеров» прекратилась. Эти виды обучения вылились в факультеты экономики авиационного производства, экономики швейной промышленности, экономики пищевой промышленности и т.д.

— А в ГИТИСе директорский факультет просто исчез?

— Да. В ГИТИСе не хотели, как я понимаю, готовить экономистов, и второй выпуск директорского факультета имел в дипломах специальность «театровед». Понимаете, любые традиции являются хорошим двигателем развития той или иной сферы деятельности, только если эта традиция непрерывна. И очень важно, на сколько она прерывается — на 3 года, когда еще живы все те, кто работал, или на 25 лет, как случилось с нами. Однако нам тут повезло, поскольку несколько выпускников директорского факультета ГИТИСа работали в крупнейших театрах страны. Двое, в частности, в Ленинграде, это Борис Николаевич Кильпио и Михаил Сергеевич Янковский. В разное время они руководили разными театрами (Академический Малый театр оперы и балета, Театр музыкальной комедии, Академический Театр комедии им. Н.П. Акимова), работали блестяще. Мы успели их застать — одного работающим, правда уже директором ленинградского Дома актера (на Невском, на углу Литейного), а другого на пенсии, но он являлся нашим первым учителем. Стык, передача опыта все-таки произошли. Они сумели донести до нас, с одной стороны, основы своего образования, с другой — опыт на базе этого образования, и что особенно важно, оба они (я

не знаю других) являли собой образец интеллигентных, высококультурных и в поведении совершенно аристократичных людей. Сейчас довольно мало таких. Сейчас нужно ходить в кожаной куртке и подражать главному режиссеру, а то еще и кожаные брюки надеть — это уже ты совсем близок к творчеству... Янковский, став директором Дома работников театрального искусства, сделал его творческим центром Петербурга. Туда приходили ученые, писатели, не говоря уже о деятелях театра и кино. И когда он ушел на пенсию, стал заметен качественный перелом. Человек такого уровня культуры, понимания задач театра и отношения к искусству встречается нечасто.

На новом этапе подготовка директоров началась в Ленинграде. Идея носилась в воздухе, но именно в этом городе она, что называется, обрела почву. Здесь я должен обязательно упомянуть своего учителя, организатора принципиально нового обучения в недрах театроведческого факультета тогда еще ЛГИТМиКа Анатолия Зиновьевича Юфита, доктора искусствоведения, заведующего кафедрой истории и теории театрального искусства. Именно он, будучи классическим театроведом, почувствовал эту необходимость. Что очень важно. Ведь он был российским театроведом, воспитанным на ленинградской театроведческой школе, которая в свою очередь зиждилась на идеях Зубовского института. Это 1914 год, начало отечественной театроведческой науки как школы. А Зубовский институт, в свою очередь, работал на основе идей, принципов и практических разработок Макса Германа — отца театроведения, который, кстати, был почетным профессором и посещал Зубовский институт. Я вспоминаю это к тому, что театроведение — наука комплексная. Не только история театра и театральная критика, а еще и теория театра, история всех видов сценического искусства, теория и история режиссуры, актерского мастерства, социальная сторона этого дела, т.е. социология публики, социология творческого коллектива, психология театра, педагогика, наконец, организация и экономика театрального дела, право. Так формулировал основы структуры науки о театре Макс Герман в 1900 году, когда организовал первый в мире театроведческий факультет в Берлине.

Анатолий Зиновьевич принадлежал к этой школе и чувствовал необходимость новой специальности. Кроме того, у него хватило энергии на то, чтобы в довольно косных рамках советской высшей школы открыть новую специализацию, не говоря уже о новой специальности. Кстати, в технической сфере это делалось намного легче, потому что потребность могла быть объяснена количественно, на примере. Здесь нельзя не вспомнить еще одного человека — начальника экономического управления Министерства культуры РСФСР Бориса Юрьевича Сорочкина. Вдвоем они добились права на эксперимент. Пять лет мы работали по уникальному учебному плану. Как было признано в конце 70-х годов советом ЮНЕСКО по образованию в сфере искусства, он был лучшим. Он включал следующие составляющие. Во-первых, комплексное обучение по трем направлениям: искусство с акцентом на сценическое искусство, общеобразовательный блок, экономика и менеджмент. Во-вторых, подготовка специалистов обязательно в рамках театрального вуза. Здесь все важно, начиная с общения в буфете института и кончая главным — первыми сценическими опытами студентов творческих факультетов, дипломными спектаклями и т. д. Вот эти основополагающие идеи комиссией ЮНЕСКО были рекомендованы для других учебных заведений.

У нас есть собственный опыт осмысления практической деятельности наших первых выпускников. Мы провели с ними несколько конференций, на которых выясняли, каковы проблемы их «внедрения» в административное звено театра, каковы их успехи и пожелания. На основании результатов конференций корректировался учебный план. Именно поэтому он оказался таким стойким. Мы исходили не только из идей, не только из представлений Запада о подготовке специалистов в сфере управления, но и из наших собственных традиций, учитывая опыт руководителей театров до революции, прежде всего МХТ и императорских. До сих пор этот учебный план «работает» и лишь корректируется в зависимости от насущных потребностей времени. Создаются новые дисциплины, например, маркетинг, реклама и т.д. Расширяется преподавание целого ряда искусствоведческих дисциплин (курс

«Современные проблемы драматургии»). Но тем не менее это лишь корректировка, а база, структура остаются.

Подготовка специалистов в ГИТИСе началась в 1974 году, и таким образом в следующем году нам исполняется 30 лет. А в 1976 году, когда я по заданию ректора возглавил курс экономики и организации театрального дела, не было даже кафедры. Два года мы собирали коллектив, кафедра была учреждена в 1978 году. Она по-разному называлась, сегодня — это кафедра менеджмента сценических искусств. Если вернуться к ГИТИСу 70-х годов, то следует сказать, что внедриться в систему традиционно взаимосвязанных факультетов нашему новому для ГИТИСа делу оказалось намного сложнее, чем в ЛГИТМиКе. Было непонимание необходимости такого обучения. Говорили, что вообще-то это важно, но только не тут: нельзя, мол, торговцев в храм пускать. И такое отношение ушло сравнительно недавно, может быть, только к началу 90-х. Почему-то нас воспринимали как людей, пытающихся даже не «поверить алгеброй гармонию», а решительно запихать ее в прокрустово ложе чуждых искусству организационных форм и методов, паразитируя на теле высокого и прекрасного. И нам приходилось непрерывно объяснять те основы, на которых мы изначально существовали в Ленинграде. А именно: администрировать в театре можно по-разному, преследовать цели можно разные, поэтому важно сформулировать задачу этого менеджмента. Задача администратора — создать наиболее благоприятные условия для творчества. Организация и экономика всегда вторичны по отношению к творчеству. Вот базовые цели. Экономические задачи вторичны и служат лишь целям художественным. «Создать благоприятные условия» — это чрезвычайно простое сочетание слов, но невероятно емкое. Это и создать условия для появления осмысленной, четкой и жизнеспособной художественно-творческой программы театрального коллектива. Это и понимать задачи театра в городе, то есть преследовать некие социально-культурные цели, потому что театр — это непосредственное единство — здесь и теперь, сцены и публики. Об этом мы должны думать не меньше, чем о закулисной части театра. Затем задача хорошего администратора создать благоприятные условия для репетиционного процесса, для показа спектакля, а мы еще по истории театра знаем, насколько это важно. Но есть и гораздо более простые вещи: забота о быте актера, об условиях его жизни, потому что творчество во многом зависит от того, каков артистический буфет, как актер отдохнул летом, в каких условиях его ребенок, его семья, в каком вагоне он поедет на гастроли и т. д. Как правило, наши выпускники это хорошо понимают и буквально носят актеров на руках.

— Юрий Матвеевич, так кого же все-таки готовит продюсерский факультет?

— Мы никогда не говорим, что готовим менеджеров высшего звена и продюсеров. Мы готовим менеджеров среднего и низшего звена, а дело их практической жизни и таланта достичь большего на практике. Для того чтобы сидеть в окошечке администратора театра, не нужно обладать особыми талантами — надо лишь делать серьезное лицо, надувать щеки, обязательно морщить лоб. И паузу выдерживать перед тем, как ты будешь выписывать пропуск, хотя у тебя ползала свободных. Но мы готовим человека другого уровня культуры, другого уровня образования, и прежде всего театроведческого. Он иначе воспринимает место, где работает, по сравнению с тем, кто приходит со стороны. Он разбирается в репертуарной политике, он произнесет «Сирано де Бержерак» не задумываясь, он не вставит слово «базар» в название пьесы «Дон Сезар де Базан». Он четко знает значение художественного творчества и специфику театрального искусства. Я думаю, что рядовой менеджер сценического искусства и концертного дела сегодня должен быть человеком с высшим образованием. С хорошим образованием. Художественным.

— Мы знаем, что в 70-е годы очень часто директора театров выполняли некую идеологическую функцию. Именно директор театра выбирался как некое орудие, карающее неблагонадежного, с точки зрения властей...

— Это очень серьезный момент. Хороший директор в условиях идеологического пресса мог быть своеобразным буфером. Ведь можно было решительно отказать чиновнику в его требованиях. Можно вообще было выйти на Красную площадь с лозунгом. И погубить

коллектив. Для дела же важно быть гибким, уметь доказать необходимость режиссера или спектакля, использовать для этого все возможные средства и суметь убедить чиновника, от которого зависит разрешение. Стоит заметить, что в Советском государстве управленческие кадры высшего звена рекрутировались по немногим каналам. Например, из сотрудников театра, проявившихся в общественной работе в профкоме или партбюро. Это был самый малочисленный канал. Основная часть управленческого персонала высшего звена — это работники, проверенные на руководящей партийной работе или работе в промышленности, в сфере народного хозяйства, по тем или иным причинам желающие или вынужденные изменить сферу деятельности. Часто бывало, что на эту работу попадали люди, которые плохо справлялись со своей функцией в партийных органах или в чем-то провинившиеся. Считалось, что театр для них — самое подходящее. Пример: в 1960-х годах начальник отделения милиции города Свердловска за аморальное поведение был уволен из рядов милиции и назначен директором Театра оперетты.

— Неужели такое может быть правдой?!

— Да. Я специально выбрал самый экстраординарный пример. Если уж милиционер, то с опереттой разберется. Еще пример. Полковник-пехотинец, очень честный и искренний человек, стал директором Московского областного театра. Он издал свой первый приказ по театру: с 3 апреля техническому персоналу перейти на летнюю форму одежды. А через пару дней подвернулась возможность подписать приказ — театр все-таки продолжает работать — о распределении ролей в новой постановке. Он его подписал, а ниже (по привычке) добавил: «с настоящим приказом ознакомить весь личный состав театра». Это был его последний приказ. Такие смешные примеры можно множить, но гораздо больше грустных, когда эти люди были умнее, гибче, но тем не менее абсолютно не воспринимали тех основ, о которых мы с вами говорим.

— Как появился продюсерский факультет?

— Всякое дитя растет и развивается. Мы все время чувствовали поддержку со стороны театроведческого факультета, который с большим вниманием отнесся к вновь появившемуся отделению. Организационно это произошло довольно быстро. Я с любовью вспоминаю то время. Наша работа в структуре театроведческого факультета было очень полезной, поскольку задавала достаточно высокую планку художественного образования. Были педагоги — Асеев, затем Любимов, Эльяш, Болеслав Иосифович Ростоцкий и многие другие, — которые задавали тон на факультете. Это было важно и необходимо. Всегда очень важно, кто стоит у истоков того или иного дела. У наших истоков стоят мэтры театроведения. Кстати, в ЛГИТМиКе это до сих пор отделение театроведческого факультета. Таким образом, наш продюсерский — единственный на постсоветском пространстве.

В обстановке перехода страны к рыночным условиям хозяйствования, которые не могли не отразиться на театре, сами функции руководителя предприятия расширяются и сильно усложняются. Но прежде всего увеличивается степень ответственности. Именно от директора во многом зависит, будет успешно жить творческий коллектив или нет, от продюсера — осуществится творческий проект или нет.

К примеру, есть удачный курс с актерами и режиссерами. Как его превратить в театр? Раньше были чиновники, которые могли принять такое решение. Теперь нужно обеспечить театр всем необходимым. Руководитель должен доказать, что театр нужен, найти здание, финансирование, договориться о зарубежных гастролях или о гастролях по России, что не менее сложно. Все это не просто хозяйственная деятельность. Она требует других подходов. И здесь требуются качественные изменения в деятельности факультета.

— Дягилева можно называть продюсером?

— С нашей точки зрения — да. Автор художественной идеи, организатор финансирования и творческого процесса. Очень важно это соединение. Например, у продюсера Ольги Шведовой возникла идея поставить пьесу «М. Баттерфляй». Заказали перевод. Кто мог бы поставить? Виктюк. Находятся деньги. Затем права передаются Виктюку. Так возник его театр. То же самое с фестивалем. Вот что такое деятельность

продюсера. Направить образование к подготовке такого специалиста — наша задача. Не каждый из выпускников нашего факультета — готовый продюсер. Но кто-то может им стать. Продюсер сегодня один из главных в театральном процессе, как это ни парадоксально. Мы увеличиваем художественно-творческую подготовку, увеличиваем практику, вводим ряд новых предметов, которые позволяют работать в условиях рыночной экономики. Банки, кредитование, реклама, фандрайзинг (наращивание фондов). Некоторые курсы читаются ведущими зарубежными специалистами.

Эта существенная реорганизация повлекла за собой организационные изменения. Понадобился самостоятельный факультет, который вбирает знания и опыт многочисленных кафедр ГИТИСа. Таких аналогов в мире нет. Такого образования в недрах маленькой школы, которая готовит актеров, дать нельзя. А у нас уникальные педагоги, в том числе на межфакультетских кафедрах. И мы можем готовить специалистов нового типа. Эту возможность дает мощный потенциал преподавательского состава нашей академии.

— А как изменились студенты за это время?

— Однозначного ответа нет. Начиная с 90-х годов они меняются постепенно. Становятся более самостоятельными, близкими к западноевропейским и американским сверстникам. Анастасия Вертинская ответила на вопрос французского корреспондента: французские студенты смотрят нам в рот, а московские — на часы. Западный студент настроен практически, он отвечает за свою судьбу. Советская власть сделала студента более инфантильным. Для него чаще было важно получить диплом. Сейчас произошел перелом. Они еще не студенты Гарварда, но уже думают о возможности работать в условиях конкуренции. Диплом вторичен, важны те знания, которые получают в процессе обучения. Они без всякой палочной дисциплины ходят на занятия. В 70—80-е годы наша высокая посещаемость базировалась на административных мерах. Сегодня — иная ситуация. Студенты ориентированы на будущую работу. Они даже практику стараются проходить там, где можно приобрести наиболее значительный опыт и есть перспектива дальнейшей работы.

Но сегодняшний абитуриент хуже подготовлен. Его нужно учить русскому языку. Он знает Гиппиус, Мережковского, но может говорить о пьесе «Евгений Онегин» или утверждать, что Лермонтов пьес не писал. Кроме того, у нас сложный контингент. Для профессии менеджера очень важно соотношение «интроверт — экстраверт», образного и абстрактно-логического мышления, да и трудно представить себе человека, который в 17 лет хочет быть управленцем. Таких нужно бояться, по-моему...

— А как вы оцениваете желание девушек учиться на продюсерском?

— Одно время мне очень не нравилось. Но потом я стал ездить за границу и обратил внимание, что большая часть студентов нашей специальности — это женщины, причем женщины не юные. Сейчас они все больше проникают в управленческую сферу. Это характерно и для нашей страны. Мария Ревякина, директор МХАТ, превратила Новосибирский ТЮЗ в театр, покоривший Америку. Здесь скорее важен не пол, а личностные качества. Кстати, у нас есть свой великолепный менеджер — декан нашего факультета Александра Филиппова. Поверьте, я видел разных деканов и мне есть, с кем сравнивать.

В любом случае мы должны быть конкурентоспособны на рынке образовательных услуг. Сейчас кто угодно готовит актеров, режиссеров, продюсеров с дипломами государственного образца, но для нас это не конкуренты. Более серьезную конкуренцию в Москве нам составляет Школа-студия МХАТ, но они готовят менеджеров по несколько иным принципам. Наш институт уникален своей многогранностью. Нигде в мире такого нет. И мы готовим штучный продукт. Как, кстати, и театроведческий факультет. Это очень не просто, но массовый продукт нам не нужен.

В последний час нашего разговора с Юрием Матвеевичем у меня отказал диктофон, а затем прекратила писать ручка. Но это меня, разумеется, не остановило. Предстояла еще одна встреча с именитым собеседником.

*Геннадий Григорьевич Дадамян
профессор, кандидат экономических наук,
заслуженный деятель искусств России*

ГИТИС — это маленькая капелька нашей истории

— Геннадий Григорьевич, давайте начнем не с вашего прихода в ГИТИС, а вообще с того, как вы впервые о нем узнали...

— Скажу так: если мы все родом из детства, то я — из карабахского послевоенного детства. И вот если бы я в своем карабахском детстве знал, что буду преподавать в Г И ТИСе, я бы, естественно, умер от счастья. Для меня ГИТИС был... чем-то недосыга е мым.

— А откуда в Карабахе знали про ГИТИС?

— Ну, во-первых, знали не все, а только читающие мальчики. Или, как говорил Высоцкий, книжные мальчики. А я, простите, был таким книжным мальчиком. К девяти годам очень многое прочитал. Даже некоторые собрания сочинений: Драйзера, Франса и др.

— И уже тогда была мечта о ГИТИСе?

— Нет! Не было мечты о ГИТИСе, потому, что он был недосыгаем, как Академия наук. О нем невозможно было даже мечтать!

— А как тогда вообще возникла идея заниматься театром?

— С театром было странно. Дело в том, что началось-то все с социологии или даже с истории. У меня был замечательный педагог по истории. Я, как книжный мальчик, естественно, учился отлично. А он мне упорно ставил четверки. К примеру, кто-то отвечает. Я встаю, дополняю — как мне казалось, образно, красиво, толково. А он ему ставит за ответ три, а мне четыре. Я ему говорю: «Сергей Фадеевич, ну, как же так?» — «Аристотеля читал?» — «Нет». — «Вот, прочитай, тогда поставлю пять».

Я прочитал Аристотеля, ничего не понял.

«Платона читал? Прочитаешь Платона, поставлю пять». И Платона не понял.

«Анаксагора читал? А Демокрита читал?»

Я возмущался, обижался. А потом, уже студентом, понял, какой он был умница. Он очень хорошо подготовил к пониманию некоторых сущностных вещей.

Позже я окончил экономический институт в Москве. А тогда, в 50-е годы, нам внушалась абсолютная уверенность, что все научные вопросы уже давным-давно решены. Единственное, что нужно — правильно толмачить, интерпретировать Маркса или Ленина. Это было весьма противно для молодого, ищущего себя человека. Поэтому в 1965 году я работал в Центральном экономико-математическом институте (ЦЭМИ) — это был, наверное, самый продвинутый по тем временам институт в СССР. Более того, при Ельцине первый призыв в правительство был именно оттуда.

В 1964 году, если мне не изменяет память, при Мосфильме возникла экспериментально-творческая киностудия, которую создал папа Владимира Владимировича Познера, Владимир Александрович Познер. Он был эмигрант, вернулся после 56-го года в Россию. Но перед этим двадцать пять лет работал в Голливуде. И приехав в СССР, он увидел, что заработная плата режиссера, сценариста, артиста зависит не от зрительского успеха, а от той категории, которую присвоит фильму комиссия. Например, все убыточные ленинские фильмы получали высшую категорию, а все фильмы массового успеха — низшую категорию. Он пришел в ужас от этой перевернутой пирамиды, взял в долг у государства 50 миллионов рублей и создал благодаря Косыгину при «Мосфильме» экспериментально-творческую киностудию (ЭТК). Худруком назначил Чухрая, сам был директором. Договорился, что он арендует помещение, оборудование, покупает сценарии, заключает договор с режиссером. Тот заключает от имени студии договор с артистами. И

выпускается фильм. Если фильм посмотрят, допустим, пятнадцать миллионов человек и принесут плановую прибыль — это одна ситуация. Но с любого рубля сверхплановой прибыли столько-то копеек идет режиссеру, столько-то артисту, столько-то самой студии. И они выпустили три серии «Приключения неуловимых». Наотмашь, фильм посмотрело где-то 60-70 миллионов зрителей! Выпустили «Тридцать три», помните с Леоновым. Потом, «Похождения зубного врача»... Ну, конечно, Познер был умный человек. Он выпустил и «Если дорог тебе твой дом» Константина Симонова, идеологический. Они выпускали фильмы массового зрительского успеха. Это вызвало потом ненависть на «Мосфильме», и не только на «Мосфильме». И ЭТК прикрыли. А тогда, в шестьдесят пятом — шестьдесят шестом годах, я работал с Познером. Мне повезло, что судьба меня столкнула с этим человеком. Он был замечательный умница и личность. Не только лидер, но личность. Это принципиально важно.

А потом, в 1966 году, Борис Юрьевич Сорочкин позвонил в ЦЭМИ и предложил разработать тему «Оптимальный размер социально-экономической дотации театрам Российской Федерации». Тема не могла быть бюджетной. Мы заключили договор. Мы — это три человека: Михаил Деза, Виктор Тупицын и я. Сейчас уже судьба нас разбросала. Мы все — профессора. Я — в ГИТИСе, Витя — в Нью-Йорке в университете, Миша — в Париже в Сорбонне. А тогда мы горячо взялись за работу. Именно тогда я провел мощные — в двадцать одном городе Российской Федерации — социологические исследования зрителей. Формулу дотации мы не нашли, но сделали очень интересные выводы. Меня даже вызывали в ЦК КПСС, где сказали черным по белому (это было в 68-м году): вот, вы правильно показали в своем отчете, что мы хищнически эксплуатируем российский театр. Но у нас нет другого выхода... Затем мы провели исследования для ВТО, еще через год — для Министерства культуры, а в 1971 году я пришел в институт истории искусств руководителем группы социологии театра. И именно предмет с таким названием меня пригласили читать на театроведческом факультете в ГИТИСе в 1976 году. Вот таким длинным был мой путь в ГИТИС.

— *Вы пришли на кафедру еще тогда, когда она не была продюсерским факультетом...*

— Да, мы были отделением на театроведческом факультете.

— *Этот путь — от кафедры к продюсерскому факультету — был нелегким?*

— Мы не были первопроходцами. Ими были ленинградцы, это правда. Поэтому они делились учебными планами, опытом и так далее. Проблема заключалась в том, что надо было найти, сформировать педагогический состав. Это все-таки большая задача, потому что к 1976 году была уже десятилетняя традиция расширительного театроведения. Хотя и Гвоздев начинал свою театроведческую деятельность в концепции расширительного театроведения. Кроме Макса Германа и его идеи реконструкции спектакля, Гвоздев настаивал на социологии, на психофизиологии, на исследовании экономики, организации, управления. Так длилось до 1931 года. В 1931—1933 годах была объявлена борьба с гвоздевщиной. Если вы откроете газеты, журналы того времени, вы это увидите. В начале 30-х годов в Ленинграде эту борьбу против Гвоздева возглавил Рафалович, который был ответственным редактором первого тома «Истории советского театра» 1933 года издания. И тогда Гвоздев, наступив на горло собственной песне, черным по белому написал, что задача театроведения заключается в анализе художественного образа спектакля, который создается талантом драматурга, режиссера, артиста, художника и, по-моему, добавил — бутафора. Я потом спрашивал у Юрия Сергеевича Рыбакова: «Юра, вот у вас Марков вел театральную критику в начале 50-х годов. Как он вел занятия? За стеной же что творилось!» А он говорит: «А ты знаешь, мы закрывали дверь, и та жизнь в наши стены не входила». Я столкнулся с этим, когда пришел в Институт истории искусств в семьдесят первом году.

Вообще социологическая наука в сфере культуры и искусства была очень поздно интегрирована в сферу академического знания. А инициаторами были практики из Министерства культуры, театральные общества. Потому, что именно они столкнулись, я

думаю, с теми процессами демократизации, которые происходили в 60-е годы в стране. К примеру, рост телевидения привел к оттоку зрителей из театра.

— Вы считаете, театральную публику кто-то может переманить?

— Да, как только появилось телевидение, новые искушения, новые зрелища, конечно же, многие отошли от театра. Вообще социологическая наука разделяет зрителей на две категории. Для одних телевидение является взаимодополняющим искусством. То есть если человек смотрит спектакль, условно «Сагу о Форсайтах», на экране телевизора, он бежит за книгой в библиотеку или в театр — смотреть спектакль. Такие есть. А для других оно — взаимозаменяющее искусство. Посмотрел по телевизору, зачем тогда в театр идти — я уже видел это. Кого больше? Я не знаю, как сейчас. Сейчас мало проводится эмпирических социологических исследований. Нет денег. А исследования очень трудоемкие и дорогие. Но я думаю, что сегодня «взаимозаменяющих» зрителей больше. Потому что за последние 25-30 лет выросло поколение, которое я бы назвал «нелитературоцентричным». Дело в том, что Россия — последние 250-300 лет — исконно была литературоцентричной и театралноцентричной. А сейчас — экраноцентричное поколение. Причем, многие дети, подростки, молодые люди, входящие во взрослую жизнь, знают многие произведения русской литературы по экрану — кино-, видео-, телевизионному. Это факт, который отрицать, по-моему, нельзя. Другое поколение, с клиповым сознанием. Я не жалею, я просто фиксирую это.

— Это отражается на студентах, которые приходят к нам?

— Безусловно! Сейчас принципиально иное поколение студентов по сравнению с тем, что было в 70—80-е годы. Во-первых, они более свободны, более раскованны, более экономикоцентричны в своем сознании, или бизнесцентричны. Я говорю про наш факультет. Они знают то, что можно было с трудом объяснить, например, в 1970-м году. Про рыночную экономику они уже по ходу своей жизни знают. Они более прагматичные, более предприимчивые. Может быть, России этого не хватает в большей степени. Хотя книг не читают...

— Сейчас много говорится о том, что студенты не ходят на лекции...

— У нас нет отработанной системы, которая бы обеспечивала, с одной стороны посещаемость, а с другой — свободу студента. Может быть, должен быть ряд обязательных дисциплин, а остальные — факультативы. Вот в Америке студент выстраивает себе учебный план, исходя из тех обязательных дисциплин, по которым он получает профессию. А на остальные куда он хочет — туда и идет. Я считаю — это нормально. Ну, может быть, в нашей системе образования это должно претерпеть какие-то трансформации. А ведь сейчас, несмотря на все строгие требования, студенты не ходят... Вы знаете, один из величайших умов XX века Нильс Бор, великий физик, умничка, был отвратительным лектором. Но если бы я был его студентом, я бы ходил на его лекции. Мне бы было интересно общаться с ним не как с лектором, а как с личностью. Это более важно. Почему у нас процесс обучения режиссуре индивидуализирован? Потому что очень многое в режиссуре зависит от общения с Мастером как с личностью. Каждый из нас интуитивно, внутренне чувствует масштаб личности человека. Интересен он вам или не интересен? Вы можете у него взять или нет? У меня в жизни были такие масштабные личности, с которыми я имел счастье общаться, и я горжусь этим.

— Какое время можно назвать расцветом культурологического аспекта в социологической науке?

— Это время еще не пришло. При советской власти мы не могли обобщать полученные результаты в той ментальности, в той парадигме научного знания, в которой это было необходимо. В силу определенных цензурных и не только цензурных соображений. А в настоящее время очень много догадок, может быть, даже великих прозрений, но они должны опираться на факты. А фактов, к сожалению, меньше, чем хотелось бы. Пример. Даже при советской власти, которая придавала большое значение культуре и искусству как мощному средству промывания мозгов, 20% людей были вне художественной культуры. Это согласно

социологическим исследованиям. А сегодня — больше или меньше? Я думаю, что больше. Потому, что значение экономического фактора растет, как и борьба за выживание... Вот, я сам работаю на трех работах одновременно. А мой друг, который был членом президентского совета, — на семи. Работает, чтобы обеспечить себе достойное существование. Все наши предприниматели — в сельском хозяйстве, в промышленности, в торговой сфере — это люди с ненормированным рабочим днем. Для того, чтобы фермер выжил, он должен всю свою семью подключать к физическому труду. У него нет нормальных современных технологий. В экономике это называется «самоэксплуатацией». Идет процесс самоэксплуатации человеком самого себя, а свободного времени остается все меньше и меньше. Значит, все меньше времени остается на культуру и искусство. Я так думаю, но прав ли я? Любое утверждение только тогда становится истиной, когда проходит через горнило научного опыта. Но достаточно хороших научных исследований культуры и искусства у нас нет. Точнее, они есть, но их мало.

— Где сейчас проводят такие исследования, хотя бы в небольшом количестве?

— Пока, к счастью, их проводит Российский государственный институт искусствознания. У них проводятся так называемые лонгитюдные, продолженные во времени, многолетние исследования по МХАТу. Не только по МХАТу, но именно по МХАТу лонгитюдные. Они проводят исследования по цирку, художественной культуре. У них есть качественные публикации. Я думаю, что по мере роста экономического благосостояния, придет время культурологического осмысления социологической информации. Конечно, со временем. Но тут есть один момент. К сожалению, на мой взгляд, меняется престиж науки в обществе...

— Сейчас нет маленькой тенденции к росту?

— Не вижу. Есть один показатель. Я не антифеминист, я — нормальный человек, на мой взгляд. Но меня удивляет, что мужчины перестали идти в науку. В основном, наука становится женской профессией, а это плохо — и вот почему. Повторяю, я не женоненавистник. Но есть особенности психологии мужчины и женщины. Женщины умеют гениально, замечательно «отделять» те или иные проблемы. Но женщина по своей психологии не способна на ошибку, на риск. Это дело добытчиков. Мужчины по природе охотники, добытчики. Сумасшедшие, бредовые идеи могут высказывать, как правило, мужчины. Мы сделали все, чтобы потерять престиж науки. Я помню, как в 70-е годы каждый партийный и комсомольский деятель считал для себя необходимым защитить диссертацию. Чтобы иметь запасной выход. Уже тогда началась эрозия престижа науки.

— Но это как раз и говорило о том, что наука была престижной.

— Да, в какой-то степени это правда. Байбаков, бывший председатель Госплана СССР, защитил докторскую в свое отсутствие. По ВАКУ это разрешается через доверенное лицо, если диссертант занят важной государственной работой.

— Как социальные перемены отражались на ГИТИСе?

— Ну, ГИТИС — это маленькая капелька нашей истории.

— Марков закрывал дверь и не впускал «ту жизнь» в аудиторию. Всему ГИТИСу удавалось так существовать?

— Думаю, что да. Потому, что у ГИТИСа были замечательные руководители. Был Горбунов, который, я думаю, гениально лавировал в очень сложной ситуации. Можно даже сказать, в постыдной ситуации. Послевоенные годы — это годы, когда был жуткий примат идеологии, с государственным антисемитизмом и прочее. Правда, и в ГИТИСе в 1948 году были трагические события. Но тем не менее Горбунов, судя по рассказам, — я, к сожалению, его не застал — понимал, думаю, значение личности в учебном процессе. И при нем эти личности были. Дживелегов, Мокульский, Попов, Кнебель... Это люди, которые сумели сохранить нормальные ценности в процессе обучения.

— Как вы ощутили «ветры перестройки» в ГИТИСе?

— «Ветры перестройки» я ощутил, не находясь в ГИТИСе. С большим огорчением для себя узнал, что ГИТИС переименовали в РАТИ. Имя Луначарского сняли. Я отношусь к

Луначарскому неоднозначно, могу про него сказать такое, что мало кто знает. Анатолий Васильевич говорил, что ценность отдельно взятого «я» ничто по сравнению с коллективным «мы». У меня дома есть книга автора, скрывшегося за псевдонимом «Братья Гордины», и там есть такая фраза: «от господина Луначарского нам доводилось слышать „Нам тяжелее убивать, чем жертвам нашим умирать!“ Макиавелли бы позавидовал. Я все это знаю, но вместе с тем, если бы не Анатолий Васильевич, художественная культура Советского Союза, и особенно театры, были бы совершенно в другом положении. Я верю в искренность Станиславского, Немировича, Грабаря, Южина-Сумбатова и многих других, которые говорили замечательные слова о Луначарском. Мы не имеем права плевать в наше прошлое. Мы плюнем в прошлое, а из будущего на нас — ураган. Поэтому мне показалось поспешным и не взвешенным решение отказаться от имени Луначарского.

А что касается Российской Академии театрального искусства... Мне больше нравится слово «ГИТИС». Это сейчас называют модным словом «бренд». Не случайно теперь мы сохранили это второе название. Раньше было же просто РАТИ. А я у Исаева настаивал, чтобы в скобках было ГИТИС. Теперь это уже официально, и это правильно. И потом в ГИТИСе были такие фигуры! Вот Тарханов. Прекрасный артист, вероятнее всего, прекрасный педагог. Не учился — не знаю. Но это он шел по улице Горького, по рассказам Голубовского, а метров 10 до него и 10 после шли ребята с сосновыми ветками, которым он заплатил какие-то деньги, потому что он хотел чувствовать себя в сосновом бору. Это же характеризует человека? Масштаб личности виден ведь? По улице Горького, не по тротуару, представляете?

— Эпохи меняются, люди говорили то одно, то другое. С точки зрения философа, социолога, культуролога и вообще человека, который по роду своей деятельности человеческую природу изучил...

— Многие изучают. Изучил — значит закрыл.

— Это в характере человека — менять свои точки зрения или это — из ряда вон?

— Вы знаете, ведь Пушкин еще говорил: «Льстецы, льстецы, старайтесь сохранить из подлости осанну благородства». У меня есть статья 89-го года, где я писал так: если посмотреть, что происходит у совка, получится, что вчера все гоняли мяч в одни ворота, и вдруг все, повернувшись, начали его гонять в противоположные ворота.

Я написал про театр в культурной жизни России 1914—1917 годов. Захватил царское время и Временное правительство. Честно говоря, очень я хотел, чтобы в работе был третий раздел. Первый раздел — царизм, второй — от Февраля к Октябрю. Третий раздел — 1917—1919 годы. Для меня это было очень важно — я хотел показать, что очень многие идеи, реализованные большевиками, восходят к российской интеллигенции вообще. Дело не в большевиках. Они лишь претворили в жизнь многое из того, что было предложено до них. В частности, я показал, что идея воспользоваться церковными ценностями — это не большевистская идея. Она была высказана в 1916-м году, в августе месяце, попом-расстригой. Идея Министерства культуры — не большевистская идея. От Горького до Головина. «Что касается меня лично, — писал Головин, — то я склоняюсь в пользу министерства изящных искусств». И я в этой книге показываю сторонников министерства. И Горький, и Бенуа, и Лансере, и Рерих, и Шалапин. Понимаете? Но я не смог написать третий раздел. То, что творилось у нас в 1919-м, — это ужас! Прочитайте «Красный террор» Мельгунова. Можно было выволакивать людей из больничных коек и расстреливать их? Как можно было принимать декреты о принудительном труде и заставлять профессоров сгребать снег и работать на лесоповале? Все это было. Но, с другой стороны, никогда не было в России таких расходов на культуру и искусство, как в 1918—1919 годах. Никогда не было, как в конце января 1921 года, когда все зрелища в России были объявлены бесплатными. И Луначарский даже перед смертью писал, что «если мы продаем искусство как товар, то мы не выполняем перед пролетариатом свою историческую миссию даже на одну десятую». Люди, которые тогда пришли к власти, это, с одной стороны — паханы, с другой стороны — титаны. А как найти интонацию, соединяющую воедино паханов и титанов? Очень трудно.

Один из театроведов мне сказал по поводу этой работы: «У Вас кадетская точка зрения». Я так и не понял, что он имел в виду. Думал, может, это ругань, а может — комплимент. Необходима некоторая дистанция по отношению к исследуемому объекту, людям, времени, действующим группам. Это очень важно — объективистский взгляд. Вот пример. Я знаю, что Сталин — самый страшный диктатор всех времен и народов. Это правда. Такого ужаса никогда не было. Но, с другой стороны, у него было удивительное системное державное мышление. И ни у одного коммунистического деятеля в России ни до, ни после него не было системного державного мышления.

— У Гитлера не было такого мышления?

— Гитлер был слабее по многим причинам. И прежде всего он не сумел создать идеологическую систему, которая пережила бы его лично. Сталин создал. Кроме того, Сталин создал творческие союзы, дал им фонды, они были прибыльны. И каждый художник, который сотрудничал с худфондом, каждый писатель, который сотрудничал с литфондом, музыкант — с музфондом, они могли нормально жить. В частности, художник, сотрудничающий с худфондом, зарабатывал в месяц 700 и более рублей. Фактически ставка академика. Другое дело, что сотрудничество с фондом считалось, мягко говоря, неприличным. Но эти фонды получали десятки миллионов, худфонд — сотни миллионов рублей прибыли. Не доходов, а прибыли. Тем не менее Сталин установил зарплату председателям и секретарям творческих союзов из бюджета государства.

Я вспоминаю, что по городовому положению Александра II 1870 г. городская голова, мэр нынешний, получал зарплату из бюджета города и был независим от казны. А вот по третьему городовому положению, изданному Александром III, зарплата городскому голове выдавалась уже из казны в канцелярии генерал-губернатора. Тем самым Александр III привязал городского голову к колеснице государства. Конечно, Сталин ничего у Александра III не читал. Можно сказать, что система вела его за собой. Ведь это державное мышление — привязать человека творческого, председателя творческого союза к колеснице государства. Но, с другой стороны, какой ценой! И как нам — поколению, которое застало все это, — объективно об этом писать? Необходима историческая дистанция. Мы необъективны. Я не могу найти слов, в которых не было бы моей ненависти и ярости, понимаете? А говорить по-доброму у меня язык не поворачивается, хотя я все понимаю. Ситуация сложна. Я говорю своей жене, яркой антисталинистке: да, я с тобой полностью согласен. Но ведь и у Черчилля с Рузвельтом были секретные протоколы в Ялте. И после войны они выдали Сталину не только советских военнопленных, но и казаков, и царских генералов. А теперь смотри: Черчилль и Рузвельт — добрые ангелы, а Сталин — дьявол.

У нас сплошные эмоции. А нужен анализ. Например, не знаю, случайно это или нет. Сталин отменил нэп. Никто не хочет работать. А ему нужно строить авиацию, промышленность. И он находит Чкалова. Он лепит из него легендарный мифологический образ «Валерий Чкалов». Он его поднимает на щит, и вся страна обожает героя. Вы посмотрите, все, кому сейчас 50 лет, — они или Валерии, или Валерьевичи. И Фокин — Валерий, и Подгородинский — Валерий. За этим стоит идея. Он поднял Чкалова. И вся молодежь рванула в авиацию. А там их нужно-то было всего ничего. Те, кто не попал в летчики, шли в обслуживающие части, на заводы, где работали опять-таки на авиацию. Он создал трудовую пирамиду на образе Чкалова, на энтузиазме. Сегодня мы знаем, что у государства нет денег. Но ведь ясно же, что будет в XXI веке, — это биология и информационные технологии. Два главных направления. Ну слепите образ, чтобы подражали. Это же так просто, это ничего не стоит — вылепить образ, создать миф.

— Сегодня есть какой-то миф, который создают в искусстве и внедряют в массовое сознание?

— Мифы создаются. Другое дело — насколько общество приемлет эти мифы.

— Какой миф пытались создать, а общество его не приняло?

— Могу сказать, какой приняло. Вот миф Окуджавы — «Возьмемся за руки друзья, чтоб не пропасть по одиночке», — общество приняло. Есть созданный ТВ миф, что мы

живем в «ментовской» стране со сплошным криминалом. Еще у нас есть миф о «прекрасном серебряном веке русской культуры».

— Миф все-таки?

— Ну, смотря как судить. Конечно, все было гораздо сложнее. И ругались они между собой, и припечатывали друг друга... Когда низкая облачность, она закрывает подошвы гор, а видны только вершины. Так и мы — видим только вершины. Это, наверное, нормально. Под прессом времени выпрямляются зигзаги жизни. А когда начинаешь изучать — гиперэгоизм, кокетство, маскарадность... Но время было восхитительное! Замечательное время! Время, когда, как сказал Чехов, воткни оглоблю — вырастет тарантас.

Сейчас мы во многом повторяем тот период и решаем те проблемы, которые они не успели решить тогда. Культура и искусство в условиях рыночных отношений — это большая, может быть, трагическая проблема для России. Изменение социальной позиции художника в условиях свободы... Они выбрали позицию ухода в эстетические эмпирии, искусства для искусства. Будет ли у нас это? Я не знаю...

— Часто можно услышать: вот раньше был идеологический пресс, но при этом были гениальные спектакли. Сегодня — делай, что хочешь, а произведений гениальных — нет. Взаимосвязь действительно существует или есть другие причины?

— Иные причины. Я видел очень небольшое количество гениальных спектаклей. Может быть, «Кавказский меловой круг» Стурва. Может быть, спектакли Эфроса: «Ромео и Джульетта», «Дон Жуан» и «Три сестры». Еще несколько — других режиссеров. Во всех остальных, кроме собственно художественного, было много социального. В том числе и в постановках Ефремова, Любимова. Но сегодня ситуация другая. Сегодня, на мой взгляд, происходит возвращение искусства к самому по себе, как к роду. Искусство освобождается от ненужных, излишних социальных функций, которые оно выполняло. И художник остается один на один с искусством. Помните, у Евреинова: театр как таковой. Мне кажется, что это перспективная линия развития нашего театра. Но художники не готовы в массе своей. И особенно не готов зритель. А без великого зрителя нет великого театра. Это длительный исторический процесс. Но я думаю, что все получится...

— То есть у зрителя есть шанс стать великим и сформировать великий театр?

— Да. Я абсолютно уверен, что как раз сейчас мы идем к формированию зрительских элит. Другое дело, что сегодня в элиту входит не самая культурная часть общества. Я имею в виду банкиров, политиков. Творческая интеллигенция, в массе своей, потеряла статус элиты, ну, может быть, кроме архипопулярных персон. И это плохо, потому что от элиты зависит и вся остальная публика.

— Дягилев и его русские сезоны — это тоже миф?

— Нет, это не миф! Но мы забываем, что Дягилеву помогал государь-император, в том числе и личными средствами. А вы представьте себе, что такое, когда в самодержавной России государь-император помогает частному почину? Это значит, что все остальные, как торгово-промышленный класс, так и дворянство, ему подражают. Например, в 1897 году в городе Шадринске с тринадцатую с половиной тысячами человек населения был старый, так называемый, аристократический театр и был купеческий театр. Приказчики захотели третий театр. Они обратились к Николаю II. Он им подписал благотворительный лист на пятьдесят тысяч рублей. Естественно, что после первой подписи Николая... Я хочу, чтобы вы понимали значение этого. Раз царь помог, то и великие князья и просто князья, и просто дворяне, и просто торгово-промышленный класс. Так что, Дягилев — не миф! Но он знал, на какие кнопки нажимать.

— Кого, в идеале, готовит продюсерский факультет? Условно можно сказать, что театроведческий факультет готовит Марковых. Продюсерский готовит Дягилевых?

— Нет, он готовит людей, способных к этой деятельности. А что из них получится — жизнь покажет. Наша задача — дать им знания в этой области. Знания, может быть, некоторые навыки. А все остальное уже зависит от них самих — их таланта, успеха, энергии, предприимчивости... Тем не менее лучший продюсер России — наш выпускник.

Глава 6

Сценография как миропонимание

Факультет сценографии — один из самых молодых в ГИТИСе. Здесь готовят театральных художников, которые приходили бы в театр не со стороны, а со знанием всех сторон театрального быта, тайн закулисы, наконец, с ощущением театрального пространства. Оно должно вместить в себя всю бесконечность космоса, который создается на сцене. Не утопия ли это?

Для меня стало уже привычным, что мастера с трудом выкраивают минуты из своего графика для наших бесед. Сергей Михайлович Бархин прилетел в Москву ровно на два дня.

— Сегодня день занят, завтра утром самолет, но ночь свободна.

И вот мы разговариваем за чашкой чая, на часах за полночь, и, может быть, поэтому беседа носит более философский, нежели прикладной характер.

*Сергей Михайлович Бархин
профессор, народный художник России,
заведующий кафедрой сценографии*

Все относительно, кроме счастья

— Сергей Михайлович, вы — основатель факультета сценографии ГИТИСа. С чего все начиналось?

— *Как и все — с проблем. Это сейчас просто: взяли и открыли при любом учебном заведении любой факультет или отделение. В советское время ничего подобного быть не могло. В данном случае это была монополия Союза художников, Суриковского института и Академии художеств. Государство не разрешало открыть факультет кому-то по пале.*

— *Можно говорить о конкуренции?*

— *Вряд ли. В Суриковском институте учатся выпускники художественной школы, где детей с малолетства приучают к такому настоящему рабскому труду. Исполнение, ко-
м позиция, владение палитрой — возможности выпускников Суриковского очень велики. Им разве что не хватает определенной свободы. Там всегда очень конкурентная обстановка — большой круг художников учится. Отметки играют роль, и школа очень сильная. Это образование, идущее еще с царских и сталинских времен, позволяло последние пять-шестьдесят лет чехам, полякам, немцам, югославам и, конечно, нашим приезжать в любой город, в любую столицу мира и поступать легко в любое заведение, потому что там там и не видели даже. Все-таки школа, некоторые говорят «русская школа», но на самом деле — просто любая школа, где детей с малолетства заставляют работать и видеть качество, — она полезна, но чем-то и вредна. В любом случае художник, прошедший этот путь, меньше всего расположен идти работать в театр. Ему гораздо лучше, чем общаться с какими-то бутафорами, плотниками, директором, который обманет, режиссером, который измучает, просто с таким же, как он, приятелем сделать фреску в Казахстане, живя свободной жизнью и зарабатывая деньги.*

— *Поэтому в сценографию приходят люди с архитектурным образованием?*

— *Как архитектор по образованию, могу сказать, что приход архитекторов в театр — закономерен. Борис Мессерер, Юрий Хариков, Игорь Попов, Станислав Морозов, который у нас преподает. Кто-то продолжает заниматься и архитектурой, кто-то целиком ушел в сценографию. Дело в том, что в природе архитектуры заложены две вещи, художникам чуждые. Во-первых, внимание к заказу (фантастических городов почти никто не проектирует), во-вторых, забота о потребителе. Архитектор все время думает, как будет жить человек, спускаться по лестнице, не наткнется ли он на колонну. Это близко к*

настоящему театру, потому что артисты — это все-таки жители этой страны или этой квартиры. Художники же, наверное, в большей степени иллюстраторы. Вот они делают «На дне» — нужно изобразить мир мрачным... Раумеется, великие художники от Пикассо до Бойса могли сделать декорации, и делали. Им даже было интересно. И они способны принести новую кровь, но все-таки думают чуть-чуть о другом. Театральный эскиз не может конкурировать с картиной. Театральный эскиз — это всего лишь проект. Он может быть очень элегантно сделанным, но это все равно проект, а картина — нечто большее, не только само выражение, но и выражение духа времени. И жизнь художников сложна по-другому, не борьбой с режиссером. И образ художника принципиально отличается от образа архитектора. Первый выходит из подвала в блузе, забрызганной краской. Второй — в костюме и при галстуке. Вообще говоря, быть одному в подвале и делать неизвестно что, но не так как другие — это большая психологическая нагрузка. У театрального художника нагрузка тоже большая, но совершенно иная. По этому, мне кажется, приход архитектора в театр совершенно закономерен. Архитектор — Уилсон, архитектор — Гринуэй, чуть ли не архитектор по образованию Дзефирелли. Вообще архитектурное образование — великое дело. И мы, когда делали факультет, стремились сохранить все его плюсы.

Я всю жизнь хотел преподавать, ведь это большая честь. У меня в семье все были преподавателями Архитектурного института: дедушка, папа, мама, дядя, тетя. Все время они попадали то в какую-то компанию космополитов, то в семейственность, кого-то и сключали. Но они всегда были на очень хорошем счету. И мне казалось, что я природный преподаватель. Более того, мой учитель, замечательный архитектор Геннадий Яковлевич Мовчан, трижды приглашал меня преподавать, но встречал сопротивление партийных структур.

Большинство наших преподавателей имеют отношение к архитектуре. Даже и известный на весь мир, блестящий, может быть, даже первый живописец сегодня Наталья Игоревна Нестерова. Она дочка архитекторов. И театр очень любила до нас. Это очень важно, когда происходит такой диалог: «У кого ты учился?» — «У Нестеровой».

Точно так же драматические говорят: «Я учился у Лобанова. А я у Каверина».

У нас преподает Олег Григорьевич Максимов — блестящий рисовальщик. Юрий Николаевич Орс — блистательный, единственный, один из немногих специалистов по начертательной геометрии, перспективе, теням, основам архитектуры. Это очень важно. Преподает Евгений Сергеевич Вахтангов, сын архитектора и внук режиссера. Дмитрий Анатольевич Крымов, он, конечно, не архитектор, но мне показалось, что из молодых именно он может взять эстафету. Он интеллектуал, мягчайший и одновременно жесткий, близкий режиссуре. И вообще сын Крымовой и Эфроса должен, как я ему говорю, отдать свои силы ГИТИСу. Потому что есть гены, принц должен становиться королем, играть роль — это предопределено, поэтому я очень горжусь, что убедил его. Ему интересно, и студентам интересно. У нас преподает Станислав Федорович Морозов, он сейчас очень много работает с разными режиссерами, а начинал с Петром Наумовичем Фоменко. На телевидении был самым лучшим художником, и сейчас главный художник канала «Культура». Именно он делал с Эфросом телеспектакль «Ромео и Джульетта».

— Сергей Михайлович, вы забежали вперед. Давайте вернемся в момент создания факультета сценографии...

— Ему предшествовало мое выступление на каком-то съезде, какие-то разговоры, но в конце концов Сергей Александрович Исаев мне предложил это сделать. Тогда я был еще романтичен, и мне хотелось преподавать. Хотя на самом деле это атавизм, когда нормальный благородный человек без денег учит других людей. Между прочим, в сталинское время любой преподаватель ремесленного училища получал больше, чем мастер на заводе. Потому что он педагог! Кстати, в архитектурном институте тоже оседали лучшие люди. Сначала это были какие-то царские зодчие. Это очень важно. Потом, когда в 30-е годы началось отодвигание авангарда, туда пришли все формалисты и конструктивисты, которые не успели

или не захотели перестроиться. Команда была уникальная. Как и в ГИТИСе, когда я пришел туда. Возглавляет институт ректор Исаев, еще работает легендарный Иоаким Шароев, не менее легендарный Гончаров. Уже работают Хейфец, Фоменко, Захаров, Андреев — фигуры очень значительные. Отдельно стоит сказать о театроведах — ни в одном университете мира не собрать такую команду: Вишневская, Крымова, Соловьева, Бартошевич, Любимов, Образцова, Силюнас. И вот в этой ситуации мне нужно создать нечто, соответствующее уровню всего института. Представляете ответственность? Конечно, я чувствовал очень большую поддержку Исаева. Он, как человек причастный к западной культуре, не стал советоваться с тысячами людей. Видимо, кто-то ему указал на Нестерову и на меня.

Еще нам очень помог недавно ушедший из жизни декан Школы-студии МХАТ Ефим Удлер, который рассказал, как Валерий Яковлевич Левенталь составлял свой учебный план. Кроме того, я взял консультации у своего сына, который учился в Академии художеств.

— *А у них тоже есть такой факультет?*

— Конечно, есть. Еще мы использовали программу ЛГИТМиКа. К сожалению, не удалось достать программу Якулова, который преподавал сценографию во ВХУТЕМАСе. Ведь нужно было составить учебный план: сколько часов, какие дисциплины... Я решил, что не надо много новаций. Что я внес? Несколько вещей, которые потихоньку уходят, к сожалению. Первой новацией стала тесная связь с режиссером — какая угодно. Плохо, когда художник замещает режиссера или тем более искусствоведа. Поэтому сначала у нас работал Кама Гинкас, потом Николай Шейко, потом Анатолий Ледуховский. Только режиссер может поставить сценографу задачу — не в смысле заказа «сделай мне дом», а как-то рассказать настроение, атмосферу будущего спектакля. Никогда нигде ни в каких академиях, в ЛГИТМиКе даже, такого не было, когда режиссер присутствует на занятиях или имеет отдельные занятия с художниками. Мне даже потом пришла мысль в голову, что правильно было сделать художническо-режиссерский курс, подобно тому, как есть актерско-режиссерский. Чтобы режиссеры и художники под руководством мастера делали спектакль. Увы, эту идею воплотить так и не удалось. И в данный момент ее даже некому предложить. Да и мне делать это поздно. В нашем государстве многое делается слишком поздно. Поздно Фоменко получил свой театр, поздно Гинкас набрал курс в Школе-студии МХАТ, поздно стали выпускать за границу. Даже Любимов поздно стал режиссером. И, вообще-то говоря, даже Захаров поздно получил собственный театр... Вот почему мне очень нравится поступок Ансимова. Он полон сил, он поднимается на шестой этаж в мастерские Большого театра. Но он понимает, что дело не в том, чтобы руководить, у него нет уже этих амбиций. Ему важно, чтобы факультет пошел дальше.

Второй новацией нашей был акцент на архитектуру. Я даже думал, что художник нашего факультета должен уметь все. Как Морозов умеет все совершенно, и как я могу делать все. Я говорю: «Может быть, вам придется делать книжки, поскольку у вас дядя оказывается издателем. А может, вам придется делать плакаты, потому что у вас случайный знакомый...» Не могут. А мы могли. Правда, у нас был институт, где 200 человек на курсе, и среди них мотором были человек двадцать. Там стало ясно, зачем нужна среда, где учится студент. Не знаю, как у артистов, но у архитекторов очень большую роль играет учеба студентов друг у друга. Можно провести эксперимент: вот здесь преподает один мэтр, здесь другой, а здесь не преподает никто или кто-то абсолютно рядовой. А проекты на этом последнем курсе могли быть лучше. Потому что есть среда общения, творческого и бытового, в которой существует студент во время обучения, и именно она играет важную роль в формировании личности.

Понимаете, театр — это вещь, которая не нуждается в агитации. Для меня, например, было невозможно смотреть во МХАТе спектакли «На дне» или «Платон Кречет», где играли все народные артисты. Это когда уже начали проникать фильмы Трюффо и Годара. И вдруг возникают два спектакля, которые производят революцию в моем отношении к театру. Это «Всегда в продаже» Аксенова, где блистательно играла вся труппа «Современника», и пьеса в тот момент была просто замечательной. И настоящий шедевр — «Мольер» Эфроса. На

этом спектакле я осознал, что театр может сделать даже больше, чем кино. Это в тот момент, когда архитектура была убогой, шел переходный период от сталинской архитектуры к современной. Тогда даже самый видный театр должен был выпускать минимум три спектакля в год, нормальный провинциальный театр — шесть. Определенный репертуар, где могли быть «Три мушкетера» или Мольер, а все остальное — куда менее интересное. Темп очень быстрый. Ты почему-то вдруг оказываешься главным, кто-то с тобой советуется. И оказывается, что ты один знаешь, как нужно сделать. Вдруг режиссер прислушивается к тебе, иногда спорит. Переход из архитектуры в театр был очень приятным и волнующим. Мы даже не заметили интриг, хотя они были с первой минуты — не по отношению к нам, но в связи с нами.

— *А третья новация?*

— Третьей новацией стала работа художников с критиком. Великолепная Наталья Сергеевна Пивоварова поняла мою идею блестяще. Я просил ее «заставить их тонким материнским чутьем ходить в театр». Рассказать про старые спектакли, про новые, назначать им какой-то круг спектаклей, и, главное, заставить или научить их говорить. Потому что обычно даже самый гениальный художник совершенно не склонен к совместной работе, к обсуждению, осмысливанию, общению с режиссером. Если этого нет, то неинтересно. Дело не в победе над режиссером. Просто двое придумывают мир. Художник, как демиург, придумывает мир и законы этого мира невозможно отменить даже царю, коим является режиссер. Вот отношения в этой паре очень важны. Была попытка соединить режиссеров, художников и продюсеров в некие проекты. Это делалось при участии Бориса Голубовского и Давида Смелянского. Но, к сожалению, развития начинание не получило.

Ведь у режиссера тоже иногда появляется отношение к художнику как к домработнице. Она должна прийти в определенное время, убрать комнату, она должна знать, как чистить кафель. Это есть, но я учу студентов не обращать на это внимания. Самое интересное — первая часть работы, когда ты вместе с режиссером ищешь и ошибаешься... Потому что стратегические ошибки — чаще всего совместные. Неправильно выбрана пьеса, неправильное распределение ролей, неправильно выбрана фактура, отсутствие или наличие перемен декораций, нет чувства контекста.

— *Архитекторов учат и экстерьеру, и интерьеру. Пр а вильно?*

— Безусловно, это очень связано. Конечно, есть отдельная специальность — дизайнер. Специализация сужается: специалист только по кафе или только по офисам. Он в курсе всего, что происходит на эту тему в мире. Есть, кстати, и специалисты по технологии сцены. Но в целом для архитектора очень важно умение организовывать пространство: город, транспортные сети, плотность населения, улицы, площади. Необходимость психологической разгрузки как в городе, так и в квартире. Что-то возбуждает, что-то успокаивает. Это все на ощущениях. Этому не учат, но идет передача опыта: «Все-таки подумай, не очень ли ты агрессивно сделал? Не думай, что только агрессивность есть признак современности». В этом архитектор близок к сценографу. Лучший русский сценограф, можно сказать, декоратор Гонзаго всю жизнь просил царя, чтобы тот ему разрешил быть архитектором. А по какому-то закону в России мог быть только один архитектор-иностранец. Остальные уже не имели права строить. Я не знаю, действительно это так было или шла речь только о государственном заказе. Собственно тогда все декораторы императорских театров были архитекторами, поскольку их работа заключалась в фантазиях на темы арабской, китайской, а главным образом классической и барочной архитектуры с применением перспективы. Но они не поэтому были архитекторами. Сегодня и дворник с помощью компьютера может применить перспективу. Живописец тоже может понимать пространство, но архитектор все время об этом думает. Я всегда говорю: «Почему у умного, образованного, работавшего со всеми великими актера не получается быть режиссером? Хотя пишет он блестяще, думает блестяще, играл блестяще, методику знает. Потому что режиссер, как и художник театральный, все время думает о спектакле. Круглосуточно!» Можно быть в Италии, а можно быть на целине, но все впечатления рассматривается сквозь призму этой работы.

— *Какой студент приходит на факультет сцен о графии?*

— Разный, как и на все факультеты. Я верю, что не исключен случай Ломоносова, очень многие силы приходят из провинции: Мейерхольд, Есенин, Мариенгоф и так далее. Но очень сильна линия и второго, третьего, четвертого поколения интеллигентов. Будь то Цветаева, в нашей профессии — Сельвинская, Мессерер, Стенберг. Для театрального художника очень важно понимать, что не обязательно быть самым лучшим, что нужно быть более контактным, более корректным, больше понимать другого. Из нас не может получиться ни Леонардо Да Винчи (хотя он работал в театре), ни Бойс (хотя он тоже работал в театре), ни Пикассо... Мы не делаем главный продукт. Это надо осознавать. Если тебя это обижает, ты не будешь театральным художником. Есть такое понятие: команда. И команда — это не вовсе 11 Стрельцовых, если проводить аналогии с футболом. Команда — это как муравьиное общество, кто-то разведчик, кто-то воин, кто-то воспитатель, кто-то охранник.

Как определить будущее ученика? Вопрос открытый. Я общался с Гройсманом, которого уважаю. Я брал психологов. Но я до сих пор не знаю такого метода. В команде должен быть очень острый разведчик, должен быть очень умный человек, который организует, должен быть очень сильный человек, который, если начинается драка, первый подьедет, должен быть очень задиристый человек... И все они должны быть в гармонии. Способы обучения режиссеров, актеров и критиков вырабатывались годами и более-менее установились, мне кажется.

Но метода определить, кто может стать театральным художником и расти в этом, я не знаю. Дело не в том, кто лучше рисует. Даже касательно своих однокурсников мне многое непонятно. Поступали мы в одном качестве, учились — в другом. Хорошие часто сильно пьют. Все сильно пьющие умерли. Карьеру сделали трети. Всерьез занимают положение четвертые. Пятые уехали. Шестые вдруг сделали там карьеру. Не могу понять задним числом — почему. А когда мне говорят: «Ну, два человека с курса — это очень хорошо». Я не собираюсь готовить двух человек и восемь идиотов. Мне это не интересно.

Я стараюсь позвать все больше преподавателей, чтобы была хорошая компания... Сын Эфроса, внук Вахтангова... Мне студенты говорят: «Ну, Сергей Михайлович, это клуб». — «Неужели ты думаешь, что ты в Лондоне сможешь попасть в один клуб с внуком Крэга и сыном Брука? Что они захотели бы быть с тобой в одном клубе?»

Часто рассказываю студентам анекдот. Идут два еврея, старый и сын. Проходит роскошная блондинка, они оба поворачивают голову. И старый спрашивает маленького: «Что, нравится?» Тот кивает головой. «Хочешь иметь такую?» Тот кивает головой. «Тогда хорошо учись». Потому что на самом деле именно учеба гарантирует все. Во всяком случае, должна гарантировать. Ты пришел к нам, и ты должен стать специалистом. Ты должен уметь учиться не эти шесть лет, а всю жизнь. Научиться учиться. Тогда ты станешь специалистом, который сможет обеспечить нормальное существование своей семье, своим близким... Это основная обязанность человека. Нормальное европейское, российское понимание задачи мужчины. Для этого нужно быть специалистом. Вот моя мысль. Я не думаю, что студенты это понимают.

— *Так кого вы все-таки готовите? Специалиста широкого профиля или человека, жестко ориентированного на театр?*

— Безусловно, ориентированного на театр, но который в исключительных случаях может заниматься и живописью, потому что театр может отвратить. Театр ведь очень жесткий... Ну попал к нам, к примеру, Пикассо. Он агрессивен, нетерпим, он не будет работать в театре. Попал к нам гениальный Репин, он не может работать в театре, у него мысли в другую сторону. Ну что же, наше образование позволит ему заниматься живописью. Такие случаи бывали. Ну, например, сейчас в Париже первый русский художник Михаил Рогинский, он был театральным художником. И парижанин Заборов — театральный человек. Но наша задача влюбить студента в театр. И собрать команду. Иногда в команде бездельники побеждают, и хорошие начинают делать хуже, чтобы не быть «белыми воронами». Это ужасно. Но даже три могут пересилить четырех бездельников, и все начинают работать.

— *Что необходимо студенту для роста?*

— Художественные студенты не могут без шикарной библиотеки, близко расположенной от факультета. А вообще... я понял, что рост начинается, когда с удовольствием работаешь. Поэтому нужно стимулировать в себе удовольствие, счастливое ощущение жизни, ежедневного ежесекундного счастья, а не беготни, в которой мы вынуждены существовать.

— *Дипломные работы защищаются на уровне эск и зов и макетов?*

— Да. Но они должны за это время сделать один или два спектакля на стороне и один или два спектакля институтских.

— *Студенты-сценографы востребованы?*

— Кто хочет, тот востребован, могут и пять проектов сделать за время учебы. Хотя времени мало у студента. Но я говорю: «Надо знакомиться с трудностями. Режиссер ничего не знает. Или, например, слишком много якобы знает. Никогда не играйте в игру, что ты ему нужен, чтобы разрешить какую-то проблему. Мы делаем спектакль вместе — именно так». Западная практика совсем другая, и там студенты с самого начала делают все спектакли института. Такой режиссер, как, допустим, Захаров, никогда бы не преподавал. Он был бы уже где-то там, в высших кругах Голливуда. А преподает обычный режиссер, ставит спектакли с артистами. Но в каждом университете три здания. Одно здание будет приблизительно как Центр Мейерхольда, другое — где-то как театр Пушкина, третье здание — как большая комната. Я не говорю про репетиционные помещения... Есть один учитель-сценограф, они делают под его руководством энное количество проектов. Кто-то выполняет функцию завпоста, кто-то — художника по костюмам, кто-то — художника по свету, кто-то — сценографа. И меняются друг с другом в разных постановках. Так они сочиняют спектакль, потом под руководством отдельного преподавателя в роскошных мастерских этот спектакль выполняют... Конечно, там нет каких-то монументальных, реалистических декораций, но стиль выдержан. Это очень важно, потому что декорации часто душат и режиссуру, и просто актера.

— *С ними понятно. Давайте вернемся к нам. Есть такая специальность в театре — художник по свету, ведь любую декорацию нужно осветить. Как происх о дит общение ст у дентов с людьми этой специальности?*

— Хороший вопрос. Дело в том, что сегодня в театре все осталось так, как было в XIX веке. Драматурги, композиторы, актеры. Изменился только свет. И то не благодаря театру, а благодаря року и шоу-бизнесу. Все время не прекращается серьезная работа. Может быть, это не такой сильный бизнес, как автомобильный, но это тоже бизнес. В Европе все здания освещены. Производители светотехники финансируют факультеты, дают работу выпускникам. На каждом курсе учатся 5, а то и 15 художников по свету.

— *А у нас как?*

— У нас Ефим Удлер сориентировал, будучи деканом, некоторое количество выпускников. Вообще, они готовят завпостов, но кое-кто специализируется на свете. Я надеюсь, что в будущем будет если не факультет, то группа. Но вряд ли в нашей академии, ведь сейчас и найти преподавателей крайне сложно. Вот Удлер умер, есть Ремизов, есть Фильштинский в Петербурге, есть Исмагилов. Вот сегодня Дамир Исмагилов мог бы возглавить московский факультет, но зачем это ему? Дело в том, что это немножко «ноу-хау». Они не очень радостно даже сценографу сообщают, что они делают. Кроме того, это очень тяжелая работа. Репертуарному театру не нужен оригинальный проект светового решения. Его надо каждый раз ставить заново. Это огромный труд на сцене.

— *А наш художник-сценограф, который учится, он в пр о цессе учебы узнает об этой ситуации?*

— У него есть несколько лекций... Ремизов и Исмагилов у нас преподавали. А дальше студент учится на практике. Он не может ставить свет. В театре всегда есть руководитель цеха, он может сказать, что у нас этого света нет или денег на аренду аппаратуры нет, в зависимости от того, как вы найдете общий язык. Если вы оба энтузиасты, то можете

пробить через директора. Но нужно внимание к местному работнику. Ты только что кончил институт, а он здесь работает давно. Когда я начинал в театре «Современник», меня Ишков и Уразбахтин научили так хорошо, что я лет 10-15, пока вся техника не изменилась, заботы не знал. Я спокойно ставил свет, помогая местному фактически электрику, который что-то понимал в аппаратуре. Некоторые режиссеры в эти проблемы не вникают. Но Гинкас, например, по-другому работает. Ему важен свет уже на репетициях, но зато он не даст актерам выйти из этого света, потому что вся эмоция на нем построена. Обычно режиссер даже не понимает, что нужно сказать актеру: «Если ты не встанешь на эту точку, ты просто не будешь виден». И я, когда добираюсь до актеров, говорю им: «Когда ты видишь спираль прибора, ты в свету. Если ты ее не видишь, значит ты в тени». Почему, например, Ильинский ослеп к концу жизни? Потому что в кино вот этот свет в глаза ужасен. Но ты же хочешь, чтобы каждая твоя слезинка была видна! Нормальный современный театр вообще не нуждается, чтобы твое лицо было видно все время, или даже вообще, чтобы ты был виден. Говоришь из-за угла, тебя видит ползала, а твоего партнера — другая половина зала.

— *В идеале каким вам видится факультет сценогр а фии?*

— В идеале мне видится передача эстафеты от одного поколения преподавателей к другому. Как это происходит на театроведческом или актерском факультетах. Надо сохранить факультет, чтобы через какое-то время новому человеку не пришлось все налаживать заново. Я стараюсь привлекать лучшие силы и буду делать это дальше. Но уже в Москве не найти преподавателя, который преподавал бы макет на уровне Сологуба в ЛГИТМиКе. Ведь педагогами не становятся ни с того, ни с сего. Педагог должен сформироваться в определенной культурной и художественной среде. Он должен поехать по другим городам и странам, он должен не отвлекаться от своей работы на тридцать три других, необходимых, чтобы как-то сводить концы с концами. Это проблема государственного масштаба. Еще одно: нам нужна территория. Потому что, чтобы иметь преподавателя, нужно иметь студента, а чтобы иметь студента, ему элементарно нужно предоставить место для занятий. Для этого нужна площадь хотя бы в 2,5 раза большая, чем мы имеем сейчас. Это без учета библиотеки. Наконец, мы должны развиваться до пяти курсов.

В идеале нужна более тесная связь с драматическими режиссерами. Ведь театр как таковой — оперный, музыкальный, пластический — рождается в драматическом театре. И кино берет на вооружение именно находки драматического театра. Один зал Учебного театра — это мало. Должно быть много залов. Ведь если бы кто-то приехал с Запада и увидел репертуар нашего Учебного театра с фамилиями Захарова, Фоменко, Хейфеца, Ансимова... Да такого театра просто нигде в мире нет по широте репертуара и уровню режиссеров!

— *Можно ли научить студентов быть счастливыми?*

— Это одна из задач. Научить их радоваться жизни. Не тому, что ты лучше, чем сосед, а тому, что ты увидел спектакль Уилсона и он тебе понравился. Радоваться тому, что ты ходишь в театр. Что небо синее и у тебя есть собака.

Я боюсь быть максималистом. Как-то я звонил Даниилу Даниловичу Лидеру — он уже умирал. И я жалуясь: «Очень трудно преподавать». — «Сережа, знаете, что я вам скажу: больше похваливайте».

А это опыт самого крупного и самого опытного педагога. И вообще, может быть, самого радикального художника, начиная с 20-х годов прошлого века.

Я пришел к некой философии, которую, думаю, Камю одобрил бы. Весь экзистенциализм должен повернуться в другую сторону. Речь должна идти не о собственной смерти, а о возможной смерти собеседника или партнера. В какой-то момент нужно перестать рвать жилы и начать принимать жизнь такой, какая она есть. Это не вялая позиция — это позиция мудрая... Желательно, чтобы в старости пришла мудрость. А это понимание того, что все относительно, кроме счастья.

Глава 7

Что называют эстрадным концертом?

Эстрадный факультет может похвастаться множеством выпускников с громкими именами. Звонкое словосочетание «советская эстрада» было обозначением целой системы, часть которой, подобно видимой части айсберга, выплескивалась по праздникам на голубые экраны телевизоров без пультов дистанционного управления, а другая (гораздо большая) часть воплощалась в концертах по всему Советскому Союзу.

У истоков эстрадного факультета стоял режиссер Иоаким Георгиевич Шароев. Его организаторский дар дал мощный старт новому факультету, и эта инерция чувствуется даже сейчас, в изменившейся общественно-культурной ситуации. Настоящее и будущее эстрадного факультета, его роль в формировании сегодняшнего лица российской эстрады стали предметом следующей беседы.

Людмила Ильинична Тихвинская
профессор, доктор искусствоведения

Для эстрадного артиста очень важно личностное начало

— Разговоры о том, что эстраде нужна школа — собственная система профессионального обучения, какая давно уже существовала у театральных, музыкальных, балетных артистов, — велись с незапамятных времен. У эстрады, в отличие от других искусств, подобной школы никогда не было. Ни до революции, ни после... Были студии, курсы, мастерские по подготовке номеров. У Николая Евреинова есть пьеса-пародия «Школа этуалей» — она шла в сатирическом театре «Кривое зеркало» в 10-е годы XX века: как за три месяца в подобной «школе» из деревенской девки делают звезду эстрады. Весьма похоже на нынешние телевизионные «Фабрики звезд». Эстрада остро нуждалась в своей школе в рамках вуза. Именно вуза. Дело было, разумеется, не только в дипломе о высшем образовании (хотя и в нем тоже — среди эстрадников людей с высшим образованием были единицы, а это между прочим и до сих пор существенно сужает круг специалистов, которых нужно было бы привлечь к работе на кафедре), а в полноценном основательном профессиональном образовании. В высоких советских инстанциях вместе с деятелями эстрады довольно долго обсуждался вопрос о создании института эстрады. Пока его обсуждали — тем временем в 1964 году Иоаким Георгиевич Шароев, тогда еще молодой, но уже опытный постановщик массовых театрализованных действий набрал на режиссерском факультете курс режиссеров эстрады и массовых представлений. Дефицит эстрадных режиссеров был тогда еще острее, чем актерский. Для эстрады, эстрадного образования это стало событием эпохальным, историческим. Вопрос о создании отдельного института эстрады сам собою отпал. И это абсолютно правильно. Для эстрады было чрезвычайно важным, что ее школа складывалась именно в ГИТИСе, что в своем формировании она опиралась на мощнейший фундамент традиций, выработанных в стенах цитадели отечественной театральной школы. Для студентов эстрадного факультета и тогда — да и сейчас тоже — очень важно, что они существуют в едином пространстве, обозначаемом как РАТИ—ГИТИС, с будущими актерами театра, драматического и музыкального, со студентами Фоменко, Хейфеца, Женовача, Бертмана, Тителя, с театроведами Любимова и Бартошевича, со сценографами Бархина и т.д. Что они обучаются рядом с ними, что им преподают одни и те же педагоги по сценречи, сцендвижению, сценическому танцу, по всем гуманитарным дисциплинам. Все это с самых первых шагов закладывает в сознании будущих актеров эстрады представление о своем искусстве как органической части общехудожественного процесса.

При закладке кафедры и факультета важным было и то, что Шароев — тоже был человеком ГИТИСа. Он закончил факультет музыкального театра, учился у Л.Баратова. Но

жизнь его развернулась так, что он стал ставить преимущественно концерты, а не оперные спектакли. Всех, кого это интересует, я отсылаю к его книге, где он все подробно и очень увлекательно описывает. Он был колоритнейшей фигурой. Вы, наверное, помните, что в советское время существовал жанр правительственных концертов. Чаще всего они проходили в Кремлевском Дворце съездов. Существовала целая ритуальная практика, связанная с советской идеологией и советским праздничным календарем. И Шароев был одним из крупнейших мастеров этого зрелищного воплощения советского мифа. «Дни города», «Дни республик», различные декады — эти массовые театрализованные жанры создавались Шароевым или при его участии. Они были под стать его человеческой природе — масштабной и величественной. Он любил огромные пространства, осязал огромные массы людей, громадные коллективы — чем больше народу на сцене, тем лучше, — умел ловко управлять ими с помощью мегафона, достигая в торжественных концертах эффекта сильнейшего эмоционального подъема в духе советского государственного пафоса.

— Людмила Ильинична, а как вы стали заниматься эстрадой?

— Да я, собственно, можно сказать, что всегда была в эстраде. Дело в том, что мои родители — эстрадники. Мама — актриса, отец — сначала эстрадный администратор, потом долгие годы был директором оркестра Леонида Осиповича Утесова, где начинали, кстати сказать, Петросян, Хазанов и многие другие. И меня, как и многих эстрадных детей, молодые родители таскали с собой по гастролям и концертам. Холодные купе вагонов, тряские автобусы, провинциальные гостиницы, закулисье эстрадных концертов. История советской эстрады впитывалась в меня вместе с повседневным эстрадным бытом. Дядя Илюша — Набатов, дядя Лева — Миров, дядя Боря — Брунов... Потом, когда он стал моим коллегой по кафедре — Борис Сергеевич. Этот дом, где мы с Вами беседуем (в Каретном ряду) — здесь жили мои родители, — дом артистов эстрады. Половина Москонцерта жила здесь — Шуров и Рыкунин, Эдди Рознер, Нина Дорда, Брунов, Новицкий, Утесов, знаменитая чревовещательница Донская, иллюзионист Дик Читашвили, жонглеры, дрессировщики, аккомпаниаторы, чтецы. Вечером, где-то часов в 5-6, весь подъезд уезжал на концерты... К двенадцати возвращались и до поздней ночи у подъезда громкие разговоры актерскими голосами, смех...

Я закончила театроведческий факультет, диплом писала об Аркадии Райкине. В 1972 году поступила в аспирантуру на кафедру эстрады, защитила в 1976 кандидатскую, сделала три лекционных курса — по русской эстраде, по советской и по массовым зрелищам; в 1995 защитила докторскую диссертацию, в том же году вышла моя книга «Кабаре и театры миниатюр в России в 1908—1917 гг.».

— Что такое эстрада?

— Дать понятие эстрады одновременно и легко и невероятно трудно. Вот общепотребимое определение: эстрада — вид искусства, спецификой которого является особого рода совокупность жанров, восходящих в свою очередь, к различным видам искусств — вокальных, хореографических, пластических, речевых, музыкальных, цирковых и др. Искусство, вобравшее в себя в виде коллажа разные искусства. Моделью которого всегда являлся эстрадный, как раньше говорили эстрадники, «сборный» концерт. Однако я уже давно стараюсь избегать применительно к эстраде всякого рода формулировок. Она сама от них ускользает. Одно из главных характерных свойств эстрады заключается в ее невероятной протестности. Вот и «сборный» концерт — еще недавно основа основ эстрады — приказал долго жить. Да и само искусство эстрады как-то съезжилось, оттеснилось на периферию зрелищной жизни рожденным в ее недрах мутантом, который поименовал себя в духе времени «шоу-бизнесом».

Дело в том, что ни одно из искусств так тесно, так непосредственно не связано с историческим контекстом, как эстрада. Со сменой эпох эстрада меняется тотально — не только темы, мотивы, интонации, тембральные краски — она меняет самую структуру своих жанровых молекул. Вот классический эстрадный концерт 30-х годов: его начинал чтец или музыкант, исполняющий небольшое камерное произведение, обязательной была сцена из

драматического либо опереточного спектакля, в эстрадных концертах принимали участие корифеи и МХАТа, и Большого театра, колоратурное сопрано чаровало публику своими фиоритурами, а С. Балашов читал так называемый «позитивный» фельетон о Турксибе или Днепрогэсе, ну и пара акробатов, и юмор — Владимир Хенкин или Игорь Ильинский смешили Чеховым или Зощенко... Сегодняшней публике эстрадных концертов просто невозможно поверить, что такой могла быть эстрада еще сравнительно недавно. Я студентам рассказываю — они хохочут. Я им говорю, что, возможно, так же будут хохотать над их рассказами о «Тату», «Смэше», Борисе Моисееве их правнуки через 70 лет.

Ни одно из искусств до такой степени, как эстрада, не чувствительно к социально-политическим переменам, вызывающим в нем перемены именно на видовом уровне. И, как Вы понимаете, эта особенность эстрады до крайней степени усложняет, усугубляет и без того сложные проблемы эстрадной школы. В эстраде в сущности нет традиций, художественных накоплений, передающихся от поколения к поколению. Каждое заново ищет для себя свою лексическую и образную систему. В эстраде, в отличие от музыкального, драматического и даже балетного театра, нет классики, тех нетленных драматургических шедевров, которые каждое поколение перечитывает, каждый раз наново переосмысляет для своего времени. В эстраде — это репертуар, текст, злободневная словесная ткань, очень много, может быть даже больше говорящая зрителю нынешнего дня, чем, например, Шекспир. И кажущаяся абсолютной абракадаброй, каким-то словесным мусором на следующий день. И когда наши педагоги пытаются брать тексты для работы со студентами речевого жанра даже не какого-нибудь «забубенного» куплетиста начала XX века (о них и говорить нечего) а, скажем, Райкина и даже совсем недавние, Хазанова — многие еще помнят их оглушительный успех в 80-е годы, — сегодня они даже для учебных целей (особенно для учебных целей) абсолютно не годятся. Несравнимо лучше Чехов, Зощенко — репертуар эстрады 30-х, Аверченко и все «сатириконцы» — репертуар эстрады 10-х XX века. Но это не эстрада в современном понимании. Лучше с вокальным репертуаром, особенно в контексте «стиля ретро». Но манеры исполнителей 30-90-х годов XX века — абсолютно архаичные художественные системы, никаким образом не годящиеся в качестве вечно живого опыта современным эстрадным студентам. Что, например, существует у классических певцов. А уж что касается эстрадной хореографии, пластики — тут и говорить нечего, они, как всем известно, вырастают из органики современной молодежи, ее чувства ритма XXI века, почти ничего общего не имеющих со стилем пластики XX века. Так что, как видите, проблема эстрадной школы чрезвычайно сложна. И над ее осмыслением, попыткой ее решения сейчас работают педагоги нашей кафедры.

— *А как же в таком случае соотносится эстрадная школа, во всех ее особенностях, с общетеатральной школой, тем фундаментом, на который, как вы сказали, она опирается?*

— Система Станиславского, лежащая в основании современной театральной школы — универсальная система. И наши студенты, так же как и студенты других актерских профессий, начинают с освоения всех элементов психофизической техники, иначе они просто не смогут органично существовать на сцене (именно органики, осмысленного поведения на сцене так часто недостает эстрадным артистам, не прошедшим школы); такой же универсальностью обладают и системы постановки голоса, речевого аппарата, аппарата двигательного. Эти предметы, лежащие в основании всех актерских школ — сценическое движение, сценический танец, фехтование и другие, — так же необходимы будущим эстрадным артистам. Другое дело, что на общем фундаменте эстрадная школа строит свое собственное здание и вопрос в том, с какого момента начинать его строить. Ведь искусство эстрады — это искусство как это ни парадоксально звучит, не коллективное — оно индивидуальное, даже, если угодно, индивидуалистическое. Это еще одно принципиальное отличие актера эстрадного от всех других актерских профессий. Он на сцене стоит один, его партнер — не коллега по театру, а публика. Он сам себе театр, театр одного актера. Он не играет различные роли, а всю свою жизнь играет одну единственную. Его сценический персонаж

носит имя самого актера. Ролью Райкина был образ Райкина, Пугачевой — Пугачева, Хазанова — Хазанов, хотя в жизни Хазанов имеет столько же общего со своим сценическим образом, сколько любой театральный актер — со своим. Этот постоянный образ эстрадного артиста и есть воплощение его эстрадного жанра.

Театральная школа должна готовить артиста для роли Трелева, Гамлета, Сквозник-Дмухановского. Принцев датских театру нужно много. Еще один Хазанов никому не нужен. Иная, другая природа, если угодно, специфика существования актера на эстраде диктует и иную, отличную от театральной, природу и эстрадной литературы, и эстрадной режиссуры, и особый принцип взаимоотношений артиста с режиссером и драматургом.

Идеальный артист эстрады — тот, который сам одновременно и режиссер, и автор. Словесная ткань, произносимая артистом эстрады, который обращается к зрителю от первого лица, от своего имени — это вербальная фиксация его неповторимых интонаций, выражающих его собственное ощущение мира, жизни. Она — его самовыражение. Поэтому, когда авторы, скажем, писали для Райкина, они писали, фиксируя на бумаге его интонацию. В сущности, они были частью Райкина. Мне посчастливилось наблюдать, как он работал со своими с авторами. Все происходило совсем не так, как в театре, где сначала драматург пишет пьесу, потом приносит режиссеру, режиссер подбирает актеров... И совсем не так поступает подавляющее большинство нынешних эстрадных исполнителей, находящихся в постоянном поиске репертуара. Райкин говорил авторам: «Я хочу сказать вот про это и вот так», он сам находил смешные словечки, словосочетания, остроты — они, в сущности, комические узлы эстрадных миниатюр, так называемые репризы. Авторы за редчайшим исключением были лишь инструментом литературной фиксации его, райкинской интонации, его мыслей, его художественного темпоритма. То же самое у Хазанова, у Пугачевой. Не случайно Пугачева часто пишет себе сама — потому она и Пугачева. А если она поет песни, скажем, Паулса, то все равно это песни Пугачевой и никто их больше не исполняет. Отсюда совершенно иная роль автора на эстраде. Он всегда умирал в артисте и был в сущности анонимен. Публика так и считала: так сказал Райкин, так сказал Хазанов. Неслучайно в советское время за «не то» сказанное с эстрады отвечал не автор, а артист. Это лишь последние лет двадцать авторы «взбрыкнули» и сами вышли на сцену. У Жванецкого своя интонация, свой разговор со зрителем, и актер ему не нужен.

Отсюда следует, что эстрадная школа должна ставить своей целью подготовку артиста совершенно особого рода, актера универсального, существующего в своем собственном, единственном, уникальном жанре. И здесь, в самой природе эстрады, коренится главная проблема эстрадной школы: как единую школу для всех (а если она не для всех, тогда она не может быть школой) сделать одновременно индивидуальной школой, школой для того артиста, которому предстоит выйти на сцену одному?

Сейчас педагоги кафедры эстрады приступают к составлению новых программ по актерскому мастерству, вокалу, эстраднему танцу, оригинальному жанру, слову на эстраде. Нам нужно заново выстроить весь процесс подготовки будущих актеров эстрады разных направлений — речевых, вокальных, оригинальных и других, не отменяя, разумеется, прежнего, а развивая его в контексте новых задач эстрады. Требуется, прежде всего, срочно пересмотреть программу обучения актеров речевого жанра, которая писалась в конце 70-х — начале 80-х и была ориентирована на эстрадную реальность тех лет. Речевое направление тогда определяли так называемые «монологи в образах». С ними выступали и Хазанов, и Петросян, и Клара Новикова, и Шифрин, и другие, менее известные артисты. И наша кафедра выпускала студентов с «монологами в образах». Теперь они устарели, из них ушло прежнее содержание, и они трансформировались до неузнаваемости. От них отказался и самый выдающийся из артистов доперестроечной эстрады Геннадий Хазанов. И, как самый требовательный и бескомпромиссный и к себе и к своему искусству, он в сущности ушел из эстрады. «Монологи в образах» родились и расцвели в 70—80-х годах в условиях советской действительности с ее жесткой цензурой, невозможностью прямо и открыто сказать о том, что знает и думает большинство людей. «Монологи в образах» Хазанова — это была

построенная на острых ощущениях игра с системой, которая дряхлая и умирает и потому была так болезненно чувствительна к каким-либо намекам на свою несостоятельность. Прячась за маску-образ, Хазанов заговорщицки подмигивал публике, и они вместе хохотали над тем, как они одурачивают режим, а режим с ними ничего не может поделать, что актер все-таки нашел способ сказать все, о чем говорить запрещалось. Иногда актер заигрывался и его на некоторое время лишали возможности выступать. Но это еще больше заостряло его образ в глазах публики и невероятно увеличивало и так огромную его популярность. Наступившая эпоха социальной перестройки и гласности, когда только ленивый на каждом перекрестке не кричал о том, о чем «монологи в образах» только рисковали подмигнуть публике, напрочь убила жанр. И нас поставило перед сложной задачей существенно корректировать учебный процесс в соответствии с требованиями новой эстрады.

— *Что нового принес Максим Галкин? Что его отличает от старших коллег?*

— Галкин молодой, очень подвижный, живой, хваткий, чутко слышащий время, его стиль, его язык, его интонацию и — одновременно — способный в своих виртуозных пародийных социальных портретах быть пересмешником этого времени. Он из поколения тех молодых, кто делает сейчас бизнес, а не политику (точнее сказать, их политика — бизнес) — ресторанный, салонов красоты, банковский; посетителей дорогих клубов, дорогих бутиков, светских тусовок, запечатленных на страницах глянцевого журналов. У них одни манеры, один взгляд на жизнь, общая система ценностей. Шоу-бизнесу оказался нужен «жанр Галкина» — и Галкин появился. Галкин даже не жанр, Галкин явление, самородок, уже готовый к употреблению. Потому ему и школа оказалась не нужна, ему было достаточно короткого инкубационного периода в университетской самодеятельности.

— *Нет ли проблем в преподавательском составе? Скажем, Орлов и Дадамян жаловались, что очень трудно реальных практиков, которые могут что-то дать студенту, заманить в ГИТИС. У вас есть такая проблема?*

— У нас тоже существует проблема «практик — школа». Но у нас она существует в несколько ином ракурсе. Почти все педагоги актерского мастерства, которые пришли на кафедру в последние годы, — это активно занятые в театре актеры. Ю.М. Авшаров, Ю.Б. Васильев, Ю.Б. Нифонтов, В.А. Харьбина — актеры, на которых держится существенная часть репертуара театра Сатиры; В.Б. Гаркалин — звезда антрепризной сцены. Поэтому они могут дать и дают студенту не «что-то», а очень много. К тому же, что чрезвычайно важно, они любят студентов, сам процесс обучения, у каждого за плечами большой педагогический опыт. Проблема в другом: многие из них, кроме разве что А.А. Жигалкина и Э.В. Радзюкевича, педагогов мастерской Геннадия Хазанова, в общем-то далеки от современной эстрады. Эстрадные практики, «звезды» — и Клара Новикова, и Шифрин, и Винокур, и ряд эстрадных певцов, наших выпускников, и хотели бы прийти, и, может быть, даже могли бы студенту что-то дать, но они не знают, как это сделать, они не владеют педагогической методикой. Вот это является нашей существенной проблемой, над решением которой мы сейчас работаем. Как, каким образом сблизить школу с современным эстрадным процессом?

Вообще проблем много, и это естественно. Вот мы сегодня составляли расписание, третий курс: шесть теоретических дисциплин, шесть движенческих дисциплин, сценарий, вокал, вокальный ансамбль, мастерство актера. И еще нас все время ругают, что мы выходим за часовую сетку: «В неделю нужно 56 часов, а у вас 72!»

А мы в 72 не укладываемся. Студенты хотя и устают, но говорят: «Давайте еще». В нашем учебном плане есть верхняя половина и нижняя. Верхняя — это общегуманитарная сетка дисциплин, единая для всего института, нижняя — это специальная для каждого факультета. И для них определен совершенно одинаковый часовой эквивалент, что на общегуманитарные дисциплины, что на специальные. Вы представляете? Ни в одной школе шоу-бизнеса в мире нет подобного количества лекционных часов, зато есть куда больше часов на дисциплины, составляющие основу их профессии: всех направлений танцы, вокал, пластика и т.д.

Тут столько противоречий! С одной стороны, мы не можем, не должны отставать от

очень быстро меняющегося современного стиля эстрады. А он меняется как мода. С другой стороны, эстрадная, как и любая другая актерская школа, должна быть консервативной. Леонид Ефимович Хейфец несомненно прав, говоря, что в школе нельзя торопиться ни в коем случае. А на эстраде нужно торопиться. Много из того, чему мы научили студента сегодня, через четыре года, может быть, ему уже будет и не нужно. Время тут работает против нас.

— *А какие отношения у эстрадной школы с шоу-бизнесом?*

— Их, в сущности, нет. Шоу-бизнес пока убежден, что в школе не нуждается. Она, по его мнению, недостаточно оперативна и к тому же повязана старой традицией. Он для себя создал свой собственный экстернат, полностью удовлетворяющей его потребности в нужных ему кадрах.

Такому шоу-бизнесу мы и в самом деле не нужны, потому что он строит свое зрелище не по законам искусства, а по законам рекламных брэндов. Там личность артиста не играет никакой роли. Она, в сущности, не нужна. Артист должен не отличаться от других, а походить на общепринятый стереотип, быть калькой с модных западных звезд-логотипов. Его голос обрабатывается на соответствующей технике, усредняясь до расхожей тембральной окраски, он затягивается в корсет модного имиджа, ему накладывают нужный грим, стилисты стригут под общую гребенку — так, «как теперь носят», выстраивается жестко регламентированная модель его поведения на сцене. Артиста делают другие люди, и их достаточно много.

Нам же нужны личности, которые смогут сами творить себя и свое искусство.

Глава 8 **Ради них придуман ГИТИС...**

Многие годы существовал театр без режиссеров. Известен театр, которые может обходиться без художника. Театр также может обойтись без балетмейстера и менеджера и даже без театроведа. Но есть одна театральная специальность, без которой нет театра. Конечно же, это актер.

Актерский факультет ГИТИСа входил в четверку «основных» факультетов и, пожалуй, более других может похвастаться как знаменитыми выпускниками, так и знаменитыми педагогами. Актерская школа ГИТИСа отличается от остальных московских школ своей универсальностью. Ведь ГИТИС не связан с каким-то одним конкретным театром, как Щепкинское училище или Школа-студия МХАТ. Впрочем, педагоги, набирающие актерские курсы в ГИТИСе успешно руководят театрами, и их студенты участвуют в спектаклях, однако идет процесс взаимообогащения, когда ученики Хомского общаются с учениками, к примеру, Андреева. Об этой удивительной закономерности применительно к художникам подробно говорил Сергей Михайлович Бархин. Но, возможно, она верна и для актеров.

Павел Осипович Хомский
профессор, народный артист России

Практическое знакомство с живым театром ст у денту дает очень много

— *Я учился в Студии Станиславского, из которой и о том возник оперно-драматический театр Станиславского. Преподавать начал довольно рано: вел режиссерский курс в Ленинграде, в Москве преподавал в Институте культуры. Но мне всегда казалось, что есть что-то не совсем правильное в организации этого дела. Я всегда был с огласен с Георгием Александровичем Товстоноговым, который считал, что курсов бол в ших не должно быть. Что у мастера должно быть 3-4 ученика, которые рядом с ним*

были бы постоянно, и таким образом передавалась бы творческая эстафета. Мне всегда казалось это очень правильным.

Во время своей работы в Институте культуры я очень сблизился с Павлом Александровичем Марковым. Часто бывал у него дома, такие очень дружеские отношения. Хотя, конечно, он был намного старше меня. И как-то Марков завел разговор о том, почему я в Институте культуры, а не в ГИТИСе. «Меня просто пригласили». — «Нет, нет. Я вас познакомлю с Иосифом Моисеевичем Раевским, который заведует кафедрой, и вы будете работать в ГИТИСе».

Действительно, так и случилось. Раевский спросил, где я учился. Ему очень понравилось, что в студии Станиславского, то есть был близок мхатовским корням по своему театральному образованию. И вот с этого началась моя работа в ГИТИСе. Раевский познакомил меня с Варварой Алексеевной Вронской, профессором, которая вела курс. Она была старенькая, часто болела, и ей было просто тяжело. Он взял меня, так сказать, ей в помощь. И надо сказать, мы очень с ней подружились и вместе выпускали первый для меня курс. Очень хороший, талантливый курс. Там учились Ольга Остроумова, Юрий Еремин, замечательный актер Андрей Мартынов. По нынешним временам это был один из тех курсов, из которых можно было бы сделать театр. Ну, тогда были другие времена, тогда это было вообще невозможно.

Варвара Алексеевна Вронская была замечательным человеком. В свое время играла в Художественном театре. Была очень красивая женщина, я знаю по фотографии и ям, по рецензиям, и очень хорошим педагогом, очень добрым человеком. Потом, когда ей стало совсем тяжело и я стал вести курс один, она уже была педагогом на моем курсе.

Следующий курс, на котором я работал, вела Марья Николаевна Орлова. Замечательный педагог. Я очень любил бывать на ее показах. Она ушла из ГИТИСа после смерти Василия Александровича Орлова. Для нее это было очень сильное личное потрясение. Она сказала, что больше работать не будет. И вот этот курс достался мне. Там учился Александр Абдулов.

Когда он был студентом 4-го курса, мне позвонил Марк Анатольевич Захаров и попросил, чтобы Абдулову разрешили репетировать спектакль «В списках не значился» по Борису Васильеву. Естественно, я такое разрешение дал. Потому что это могла быть судьба.

Как оно, собственно, и оказалось. С этой роли началась его жизнь в «Ленкоме». Он успешно сыграл эту роль и до сих пор там работает.

Отдельно, наверное, стоит сказать о национальных студиях. Это такая серьезная страница гитисовской деятельности, когда набирается курс из ребят, приезжающих по тому или иному направлению. У меня таких студий было три: калмыцкая, марийская и балкарская. Как всегда бывает, кто-то ушел из профессии, но в общем большая часть работает успешно. О балкарской студии хотелось бы сказать особо. Студия была очень интересная. Ребята талантливые. Хотя спектакли национальных студий обычно мало показывают, потому что ну для кого играть? Они же играют на родном языке.

И вот в этой балкарской студии был спектакль «Кьоджинские перепалки», который ставил Валентин Тепляков, он тогда был педагогом, а сейчас является деканом актерского факультета. Он сделал вещь очень интересную. Такой прием у нас применяется редко, а на Западе его использование довольно обычно. Действие перенесено из времен Гольдони и из итальянского приморского местечка в балкарскую деревню. Ребята работали великолепно, с тонким чувством народной стихии.

Однажды позвонил мне Андрей Алексеевич Попов, руководитель Театра Армии. Он вел режиссерский курс параллельно с Марией Осиповной Кнебель. А у меня с Поповым были дружеские отношения, мы даже одну работу хотели вместе делать. Я должен был ставить пьесу Дворецкого «Колыма», действие которой происходило в лагере. Попов должен был играть главную роль. Но почему-то, разумеется, запретили. Так вот, он меня пригласил и сказал: «У меня есть курс. Они уже перешли на четвертый и попросили меня, чтобы я дал им возможность по работать с профессиональным режиссером. Ведь я не

являюсь профессиональным режиссером, я актер, кот о рый занимается режиссерской деятельностью. А они х о тели бы пообщаться с режиссером на предмет ремесла, азов профессии. Не хотел бы ты прийти к моим студентам?» — «Андрей Алексеевич, — гов о рю, — они же на 4-м курсе. Они же всё знают гораздо лучше, чем я. Что такое студент 4-го курса? Это уже практически законченный режиссер, у которого свои взгляды. Это н о вое поколение. Ну, как я буду с ними управляться?» — «Ты не бойся, — стал меня угов а ривать Попов, — они очень хорошие ребята».

Я подумал, что мне это самому может быть интересно, потому что это возможность пообщаться с новым поколением режиссеров.

Я стал думать, каким образом построить работу и придумал такой ход. А надо сказать, это была очень интересная группа, где учились Борис Морозов и Иосиф Райхельгауз. Они, действительно, очень любили Попова. И я им сказал: «Мы с вами так договоримся, поскольку вы уже режиссеры и все знаете. Условимся, что вы — некий театр, который пригласил меня на постановку. Я распределю роли и начну делать с вами пьесу, о которой мы договоримся. И буду делать все то, что я делал бы в любом театре: разбирать, потом вставать из-за стола, выходить в выгородку и так далее. Только с единственной разницей. Я актерам не объясняю, почему я сейчас делаю это, а сейчас это. А вам буду отвечать на любые вопросы на любом этапе. Вот и вся разница». Им это очень понравилось, и мы начали. Долго дебатировали, какую взять пьесу. Наконец выбрали «С вечера до полудня». Помните, такой был замечательный фильм? Там Филатов играл...

Кстати, главную роль, которую играл Филатов, у нас играл Борис Морозов. Который, как выяснилось, хороший артист. Я, между прочим, до сих пор так считаю. И мне, честно говоря, очень жалко, что он успешно работает как режиссер, но совершенно забросил профессию актера.

Работали. Но в связи с тем, что много вопросов возникало, дебатировали, дискутировали, мы сделали только половину пьесы. Я спрашиваю Марию Осиповну Кнебель, которая была заведующей кафедрой: «Как быть? Мы должны показывать вроде дипломный спектакль, а готова только половина?» — «Это не имеет никакого значения», — отвечает она.

Так и показывали половину пьесы, и показ прошел довольно успешно.

Последние курсы уже связаны с театром Моссовета. Наш первый курс даже назывался — курс студии театра Моссовета. Специальное помещение им отвели на Фрунзенской набережной, где находится наша Малая сцена. Там шли все занятия, и практические, и приезжали педагоги ГИТИСа, читали лекции. С этого курса у нас в театре работают Женя Крюкова, Марина Кондратьева, Андрей Межулис, Эдик Степин. У Виктюка очень успешно играет Дима Бозин.

Потом было еще два курса. Ребята постоянно участвуют в жизни театра, пробуются на небольшие роли, а затем вступают к нам в труппу.

А если вспоминать прошлое, то я пришел в ГИТИС, когда еще было мхатовское поколение. Оно определяло педагогику на актерском факультете. Работали Раевский, Конский, Лексли, Пыжова, Бибииков, Вронская. Целое поколение артистов и режиссеров Художественного театра. Что обеспечивало передачу эстафеты от мастеров МХАТа. И сейчас произошла полная смена поколения. Я пришел как относительно молодой педагог, по тем временам очень молодой. А сейчас я уже один из самых старых. На актерском факультете, думаю, самый старый.

— *Когда актеры МХАТа определяли методы преп о давания, не было ли какого-то дубляжа со Школой-студией МХАТ?*

— В каком-то смысле было. Ведь там преподавали Масальский, Карев, Станицын.

— *Кедров?*

— Нет, Кедров руководил студией Станиславского, которую я заканчивал. После смерти Станиславского он возглавил студию. И мой курс — это был последний курс этой студии. Я поступал уже после Станиславского. А следующий курс уже получали дипломы

Школы-студии МХАТ.

В некоторой степени дублирование было, потому что это были актеры одной школы. Они вместе работали, вместе учились. Но в организации учебного процесса разница была. Там все подчинялось театру, а ГИТИС существовал как самостоятельное учебное заведение. Тут есть свои плюсы и свои минусы. Плюсы в том, что они до выпуска уже знакомятся с жизнью театра, а минусы — что их начинают очень сильно ставить в зависимость от репертуара театра. И нарушается учебный процесс.

— *Вы считаете, что это не очень хорошо?*

— Думаю, хорошего все-таки больше. Нужно искать золотую середину, поскольку практическое знакомство с живым театром студенту дает очень много. Но теряются какие-то теоретические дисциплины, занятия по специальности. Нужно рационально организовывать учебный процесс, разумно сочетая одно и другое. Это трудно.

— *На ваших курсах, которые тесно связаны с Театром Моссовета, это удастся?*

— Мы стараемся и проявляем осторожность. Иногда миримся с их отсутствием на репетициях, когда они находятся на занятиях. Зато ребята, приходя к нам в труппу, чувствуют здесь себя как дома, нет сложного периода привыкания к новому коллективу, к новым условиям труда, а значит, можно заниматься творчеством.

Поэтому я думаю, что это как раз хорошо, что руководители курсов одновременно руководят театрами. У ГИТИСа есть живая связь с театрами, причем с разными. Эта связь практическая. Руководители театров берут к себе своих студентов, что хорошо, потому что приходят молодые люди, которые разговаривают на одном языке.

— *Вернемся к национальным студиям. Это была действительно дань каким-то компаниям по укреплению дружбы народов или от них была значительная практика?*

— Безусловно была. Если вы посмотрите творческий состав национальных театров, то увидите, что во многих ведущие актеры и режиссеры — это выпускники ГИТИСа. Ну, разве можно сравнить уровень преподавания в ГИТИСе и в Уфе, в их Институте искусств, где есть театральный курс? Там ребята заканчивают и получают высшее образование. Кто-то из них приехал в Москву учиться режиссуре. С ними надо начинать с азов, которые они должны были освоить в своем институте.

Обучение в Москве имеет еще одно преимущество. Они ходят в театры, набирают огромный багаж, культурный, театральный, общечеловеческий. Это переоценить нельзя.

— *Вы пришли в ГИТИС в разгар оттепели. Как менялась жизнь в институте в связи с переменами в стране?*

— В институт постепенно стали приходиться новые люди: Захаров, Хейфец. Следующее поколение: Морозов, Бородин, Андреев, который очень рано пришел в институт. Но работали еще педагоги мхатовские. Было четко определено, что на втором курсе делаем отрывки из советских пьес. Причем за этим не стояло каких-то особых требований идеологии. Просто надо было пройти современный, сегодняшний материал. Но поскольку современные пьесы были советскими, то сразу возникали идеологические вопросы. Какие-то пьесы отпадали. Я еще застал то время, когда говорили: «Ну, Володина ставить не будем. Лучше не надо».

Хотя я не помню, чтобы пришли к нам в ГИТИС и сказали «нет, эту пьесу ставить нельзя», как это могли сказать в театре. Например, у нас в театре «Турбазу» Радзинского сняли с большим скандалом. В ГИТИСе я такого совершенно не помню. Потому что кафедрой руководили люди прежде всего интеллигентные. Все-таки МХАТ гарантировал определенный уровень культуры и, что очень важно, интеллигентности. И они же тоже равнялись на своих учителей, на старших мастеров. Подавляющее большинство — высокообразованные, воспитанные, интеллигентные люди.

Конечно, в репертуар дипломных спектаклей попадали пьесы достаточно несовершенные. Мы же сейчас эту драматургию оцениваем с других позиций. Сейчас мы говорим о современной пьесе в том случае, когда она нам интересна. Тогда советская

литература должна была быть представлена обязательно.

Хотя я вспоминаю, как на один из «Подiums» израильская театральная школа привозила «Пробуждение весны» Ведекинда. И на итоговой конференции кто-то задался вопросом, допустимо ли, чтобы студенты работали с таким материалом. Не слишком ли это?.. Хотя это был уже 1995 год.

Ну, это же в нас сидит. Это такой внутренний милиционер. А не слишком ли это, а не чересчур ли то? Сейчас мы постепенно освобождаемся...

— В ГИТИСе преподавал и Юрий Александрович Завадский. Когда вы пришли в Театр Моссовета, вы стали работать с его учениками. Что отличало школу Завадского?

— Здесь все не так просто. Ведь он ученик Вахтангова, причем один из лучших, один из героев вахтанговской студии. После Вахтангова он пришел в Художественный театр, сыграл там ряд ведущих ролей и с полным правом мог называть себя учеником Станиславского. «Женитьба Фигаро», «Горе от ума», целый ряд других ролей, когда он репетировал со Станиславским. И естественно, когда он создал свою студию, он принес в нее то, что дали ему его учителя — Вахтангов и Станиславский. Кстати говоря, Станиславский говорил, что лучший педагог по Системе — это Вахтангов. Более того, когда к Станиславскому приходили и говорили «прочтите нам лекцию по вашей системе», «обратитесь к Евгению Багратионовичу, — отвечал Константин Сергеевич, — он это сделает гораздо лучше, чем я».

Особенностью Завадского являлось то, что он был человеком «Серебряного века», который дожил до наших дней, благодаря целому ряду компромиссов, уходов от действительности, столкновений и так далее. Он принес в советский театр высочайшую культуру «Серебряного века». Я успел с ним встретиться, поработать. Я не говорю о спектаклях, которые я видел до этого. Еще когда был студентом, мы ходили очень охотно в Театр Моссовета. Это был один из интереснейших театров просто по разнообразию репертуара. И это был один из наиболее «театральных» театров. Театральность, с большой буквы, процветала. Разумеется, шли какие-то советские пьесы, но игрались и «Отелло», «Забавный случай», «Госпожа министерша», «Виндзорские проказницы», «Маскарад». Лучшее, что было в театре Завадского. Завадский был человеком высокой художественной культуры. И был очень хорошим художником-живописцем. Он любил иногда сам сделать грим актерам. Вот Плятт, например, даже просил: «Юрий Александрович, придите, когда делают грим, и внесите свои черточки». Завадский замечательно работал с художником, великолепно чувствовал и знал музыку. Вообще был высокообразованным человеком. И это, конечно, сказывалось.

— Как меняются студенты от набора к набору?

— К сожалению, в основном не в лучшую сторону. Может быть, на режиссерском факультете другая ситуация. У нас же каждое следующее поколение менее образованное, менее воспитанное и меньше читает, чем предыдущее. Каждые четыре года мы это отмечаем. Если, скажем, три-четыре выпуска назад, когда мы собирали поступивших, и я спрашивал: «Кто читал книгу Станиславского „Моя жизнь в искусстве“?» — поднимались обычно рук пятнадцать, то сейчас — три-четыре руки, хотя входит в обязательный список литературы. Они смотрят видео, телевизор. А зачем читать? А затем, что чтение художественной литературы развивает воображение. Я читаю и представляю себе этих людей, эти картины. Во мне возникают некие образы. Это путь к образному мышлению. Если я только смотрю готовые картины, воображение не работает. Я потребитель. Я ничего не создаю, и ни к какому развитию воображения это не ведет. И мы сталкиваемся у студентов с бедностью воображения, фантазия не работает. Им трудно придумывать этюды. Приходится специально об этом говорить, заставлять их читать. И процесс не останавливается. Как с этим бороться, я не знаю.

— Бывает, что вас поражает выбор студентом о т рывка или этюда?

— Очень редко. У нас учился Григорий Данцигер. Он показал этюд, который назывался «Другое измерение». Заключался он в следующем: едет поезд, останавливается. Человек

смотрит в окно, хочет выйти из поезда, а дверь не открывается. И вдруг оказывается, что за стенкой вагона открылось некое пространство. Он туда перешагивает. Начинает в этом пространстве ориентироваться. И мы понимаем, что он совершенно в другом измерении. Это уже не поезд. Здесь уже расстояния другие, другая кубатура. Потом он решает вернуться, чтобы что-то взять. Возвращается. И когда хочет вернуться обратно, там стенка. Поезд трогается и едет дальше. Причем этюд без единого звука. Это абсолютно вне круга тех этюдов, которые играют обычно. Но с каждым годом такие замечательные этюды встречаются все реже и реже.

— *Как вы считаете, зачем сегодня ребята идут в арт и сты?*

— Думаю, что в принципе они идут за тем же, за чем и всегда. Может быть, у кого-то срабатывает материальный стимул. Хотя это ошибочное представление, что артисты зарабатывают хорошо. У нас часто пишут, сколько зарабатывают западные звезды. Некоторые по наивности переносят это на наших. А кого-то, кто здраво смотрит на вещи, материальная сторона останавливает. У кого-то бывает патологическое желание представлять, существовать, так сказать, в другом качестве. У некоторых просто желание славы, известности. Интересно, что раньше было много абитуриентов, поступающих благодаря влиянию театра. Сейчас приходит целый ряд студентов, которые в театре никогда не были. Такого раньше не было никогда! Лет двадцать — двадцать пять назад люди могли назвать целый ряд спектаклей. Провинциальных, кто приезжал не из Москвы. Какой-то театр им нравился, какой-то не нравился. Иногда был дурной вкус, но это не важно. Сейчас иногда приходят студенты, которые никогда — представляете? — не были в театре. Они видели артистов только на видео, на телеэкране. И их число увеличивается. Люди начинают ходить в театр уже после поступления в ГИТИС. Я даже сужу по тому, что раньше ко мне студенты гораздо чаще подходили: «Напишите администратору, чтобы пропустили в театр». А сейчас редко. Я иногда сам предлагаю, говорю: «Вы видели у нас в театре такой-то спектакль?» — «А можно?» — «Конечно, можно! Даже нужно!»

А раньше приходилось говорить: «Я не могу всех сразу. Давайте напишу сейчас на пять человек, а в следующий раз остальных».

— *Как вы считаете, для режиссера важно быть педагогом?*

— Полагаю, что да. Есть режиссеры, которые не любят этим заниматься принципиально. Они занимаются задачами чисто постановочными. Я считаю, что это всегда большой плюс — умение работать с актерами. Многие ругают молодое поколение за то, что они решают в основном формальные задачи, они эгоистичны, на актеров не обращают особого внимания. Я с этим не совсем согласен. Я не очень много смотрю спектаклей, но иногда убеждаюсь, что молодые режиссеры добиваются очень интересных результатов в работе с актерами, умеют это.

— *Как бы вы определили нечто общее, что присуще а к терской школе ГИТИСа?*

— Это довольно трудно сформулировать, потому что все наши актерские школы сходятся в том, что называется русским психологическим театром. Разве в Щепкинском училище вам ответят по-другому? Хотя разница есть, и очень серьезная. Там свои особенности. Я бы сказал, что ГИТИСу по школе ближе МХАТ. Потому что основы ГИТИСа — оттуда.

Выпускники Владимира Алексеевича Андреева не нуждаются в особых рекомендациях. Они тоже существуют в контакте с театром — Театром имени М.Н. Ермоловой, который возглавляет их мастер.

***Владимир Алексеевич Андреев
профессор, народный артист СССР,
заведующий кафедрой актерского мастерства***

ГИТИС делает меня счастливым

— *Когда вы пришли в ГИТИС?*

— Давно, в 1948 году, когда армия молодых людей — юношей, девушек — металась от одного театрального вуза к другому, от одного театрального училища к другому театральному училищу. Их тогда было не менее, чем сейчас, как ни странно, потому что было еще Московское городское театральное училище, оно помещалось в здании театра Маяковского. Там преподавали очень интересные мастера Художественного театра, такие как Готовцев, Свободин, совершенно удивительная Марья Степановна Воронько преподавала танец. Была студия Камерного театра, студия Центрального детского театра. Метались в желании быть принятыми, чтобы впоследствии стать актерами.

— *А почему? Ведь три года назад кончилась война... Почему молодые люди шли именно в театральное иску с тво, в актеры?*

— *Видите ли, и сейчас идут. И сейчас, если вы обратили внимание, огромное количество людей заполняют двор Российской Академии Театрального Искусства. Но должен сказать, не обижая мужское сословие, сегодня очень часто девочки оказываются как-то и внутренне, и интеллектуально более подготовлены, чем юноши. Пр и веду собственный пример. Меня от влияния улицы, к о торое и тогда было достаточно опасным, спасла встреча с удивительным человеком — Ольгой Ивановной Лар и ной, которая руководила театральной студией Моско в ского Дома Пионеров в переулке Стопани. И я попал в этот удивительный мир, где постарше меня были, но уже сознательно занимались творчес т вом и Ролан Быков, и ставший потом кинорежиссером «Ленфильма» Виктор Соколов, и Артем Иноземцев, народный артист Литвы, и Эмиль Радов и многие другие. Многие из нас шли в ГИТИС. Ролан Быков, который учился в Щукинском уч и лице, потом, когда наступило время моего поступления, сказал: «Иди в ГИТИС, потому что там в этом году н а бирает Андрей Михайлович Лобанов». А имя Лобанова, в то время и возносимого, и битого художника, среди молодежи было достаточно популярным и уважаемым. Когда говорили «Лобанов», вспоминали очень честные спектакли о войне, и самый негромкий лирический спектакль о войне «Старые друзья» Леонида Антоновича Малюгина, кот о рый вскоре был объявлен среди других «безро д ным космополитом».*

Я пошел к Лобанову. Сначала почудилось: ну, наверное, большой лоб, раз Лобанов, гимнастерка и сапоги. Его спектакли «Спутники», «Далеко от Сталинграда» и другие н а вевали такой образ. Нет. Сидел человек усталый с грустными глазами, как мне показ а лось, такой ч е ховский интеллигент. Да еще, когда шел второй тур, принесли известие, что скончался Михаил Михайлович Тарханов, который в то время был художественным р у ководителем ГИТИСа. Лобанов стал еще грустнее. Вот к нему я и попал.

Но повторяю: увлечение театральными студиями и кружками в послевоенной Москве было повсеместным. Многие молодые люди тянулись к художественному слову, что помогало изучать литературу. Мы соревновались на уроках литературы, кто лучше прочтет Некрасова или Блока, Есенина или Пушкина.

— *Есенина уже можно было читать?*

— Нам повезло, потому что у нас была удивительная преподавательница русского языка и литературы. Она рассказывала даже об Игоре Северяnine, Цветаевой. Это не вносилось потом в экзаменационные билеты, но мы знали. Иногда совершенно неожиданные имена возникали, такие как Волошин. Те, кто интересовался, запоминали их на всю жизнь. Кстати об именах, я помню на Мясницкой шел в театральную студию и вдруг на лотке, где продавались какие-то журналы, газеты... Как сейчас помню, шел мелкий такой снег с дождем. И вдруг смотрю — маленькая книжечка, называется «Рассвет». На газетной бумаге отпечатаны стихи Пастернака. Я купил эту книжечку, и она долго меня сопровождала. Там было стихотворение «Рассвет», которое я всю жизнь читаю в концертах, одно из моих любимых произведений. И Пастернак тогда, когда мне было шестнадцать лет, стал моим любимым поэтом.

Иногда директор нашей школы Иван Николаевич Лукин, грузный человек, с такими немножко опухшими веками, входил в классы говорил: «Чтобы завтра, трудно или нет, все приносили по три рубля, потому что к нам такого-то числа приедут великие артисты Художественного театра, Малого театра, Государственного еврейского театра. И вам надо, лоботрясы, приобщаться к культуре».

И выходили на сцену не кто-нибудь, а Москвин с Тарасовой! И играли сцену из знаменитой «Последней жертвы». Приехал однажды Михоэлс вместе с Зускиным, удивительным артистом, который играл в «Лире» шута. И они играли отрывок из «Короля Лира». И нечто удивительное возникало. И молодой Комиссаров из Художественного театра, и другой Комиссаров из Малого театра. И желание тоже попробовать проникло и укрепилось в сознании.

И оказался я в ГИТИСе, с которым меня жизнь связала навсегда. Андрей Александрович Гончаров был педагогом на курсе Лобанова, тогда молодой еще, недавно пришедший с фронта, всегда загорелый, всегда с теннисной ракеткой. Такой ухмыляющийся пытливый глаз, подсмеивающийся, но, тем не менее, очень пытливый острый глаз. Любил он нас очень, и мы его любили. Учил с голоса, когда отрывки делали. Это очень помогало. Не как играть, а про что играть. У него были «визитные» интонации, так же как и актерские показы Лобанова. Другой педагог — Варвара Алексеевна Вронская, дитя Художественного театра, непосредственная ученица Станиславского.

Лобанов меня привел в Ермоловский театр, когда я еще был студентом. А Гончаров привел меня в педагогику и сказал: «Володя, пора заниматься преподавательской деятельностью!» — «Что вы, Андрей Александрович!» — «Ничего не выдумывать! Отдать то, что вы накопили, снимаясь в кино и играя в театре. Теперь пора передавать опыт».

А иные студенты из других государств были в ту пору не намного, но постарше меня.

— *Вы пришли в ГИТИС за год до дела космополитов, которое в большей степени ко с нулось педагогов ГИТИСа. А как оно ощущалась студентами?*

— *Вы знаете, молодежь вообще очень тонко чувствует у ет настроение, атмосферу вокруг. Так чувствовали и мы. Например, когда погиб Михоэлс, мы вдруг взяли и убежали с з а нятий, пришли на Бронную к Государственному еврейскому театру... Все там было з а дружено народом, там были и мы. Не могу сказать, что мы рыдали или что мы догад ы вались, что антифашистский комитет будет вскоре расстрелян. Но мы чувствовали, что надо быть там, и тосковали по поводу того, что ушел из жизни М и хоэлс. Тем более, что была свежа память о встрече в школе №265, когда он и Зускин приехали и сыграли сц е ну из «Короля Лира».*

Все мы, учась в ГИТИСе, общались с удивительными людьми. Например, у Боя д жиева я бывал дома. Один из профессоров ГИТИСа, педагог, режиссер Семен Ханаан о вич Гушанский, человек удивительной культуры и вместе с тем удивительного озорства. Его тоже очень любила молодежь, им увлекались студентки. Невысокий, грузный, хри п ловатый человек, который при всем своем хриплом голосе здорово играл Жуковского в спектакле «Пушкин». Семен Ханаанович приобщал меня к знаниям, познакомил с Юр и ем Олешей, Тышлером, Михаилом Аркадьевичем Светловым. И не только с теми его обязательными стихами «Черный крест на груди», а и с так и ми, которые мало кто знает. Например:

Венера мне протягивает руки
И пальчиками шевелит...

Только удивительный талант мог представить себе Венеру Милосскую с руками, которые сохранились. Или другое его стихотворение:

Как мальчики, мечтая о победах,
Умчались в неизвестные края -

Два ангела на двух велосипедах,
Любовь моя и молодость моя.

Среди людей, причисленных к космополитам, был Леонид Антонович Малюгин, в чьей пьесе «Старые друзья» я сыграл Шурку Зайцева около трехсот раз. Мне передал эту эстафету Всеволод Якут, который был первым исполнителем. Тот самый легендарный Всеволод Якут, который стоял у истоков Театра Ермоловой, ученик Терешковича, работал потом с Хмелевым и Лобановым, исполнил множество ролей в спектаклях, поставленных мной. Нам трудно было представить, что эти люди — враги. Да мы поначалу не очень-то понимали, что такое космополит. Только потом мы поняли, что космополит — это совсем не плохое слово, которое сделали ругательным словом.

И Мокульский, и Бояджиев, и Дживелегов — человек с бородкой, которого по чьей-то злой воле можно было зачислить в стан троцкистов по одному только внешнему виду. Такой абсолютный русский барин, палка с набалдашником, седенькая бородка, красивые усы, настоящий господин. Видимо, все они были слишком интеллигентны и слишком много знали. Диапазон их интересов и знаний был шире, чем это требовалось тому отрезку времени. Но мы не обвиняли, не осуждали. А может быть, мы просто были заняты собой и своей юностью...

— Когда вы пришли в ГИТИС как педагог, было ощущение какого-то давления со стороны? Или ГИТИС все-таки был островком свободы?

— Я тогда не ощущал давления. Может быть, потому что мне повезло, ведь меня Гончаров позвал к себе в мастерскую. Давление иногда возникало, как ни странно, со стороны студентов-режиссеров, которые требовали конкретных решений на примерах современных пьес. Ведь им потом именно такие пьесы нужно будет ставить. А Гончаров говорил: «Да ставьте что хотите». И мы ставили Достоевского, никого не спрашивая, выбирали репертуар достаточно свободно. Но это были уже 60-е годы. Уже была в ы ставка в Манеже, и там Фальк был показан. И Чернышев, и многие другие. И Эрнст Н е известный все-таки посажен не был. Потом снова з а брезжило запретами и репрессиями. Но мы получили право открывать Вампилова. Я помню, как уже после постановки в н а шем театре пьесы «Старший сын» мы приступили к «Прошлым летом в Чулимске». Н а чальник управления культуры Москвы приехал смотреть в субб о ту, в свой выходной день. После окончания прогона он, утирая слезу, сказал: «Володя, это надо защищать. Стойте на своем. Но я вам это высказываю в частном порядке». И за это я ему благодарен.

Когда Андрей Александрович Гончаров привел меня в педагогику, он сказал мне: «Володя, только ничего не придумывайте. Просто делитесь своими накоплениями, своими чувствами, тем, как вы представляете себе то или иное явление или произведение». Я, конечно, придумывал. А Гончаров потом все это снимал и говорил: «Вернитесь к себе. Возвращайтесь к своей природе и выражайте ее». То самое «я в предлагаемых обстоятельствах». К сожалению, сегодня свобода самовыражения на сцене порою уходит. За изобретательностью пропадает искренность и органика, столь необходимые для того, чтобы в памяти зрителя что-то оставалось, кроме «кунштюков», как говорил Гончаров.

— Как дальше складывалась ваша жизнь в ГИТИСе?

— Очень интересно. В 1972 году я с группой специалистов из разных республик н о лучил возможность побывать в США в Мичиганском университете на факультете и с искусств. Это стало возможным, потому что готовился приезд президента Никсона в СССР, и надо было осуществить некие либерального свойства пассы. Я помню, руков о дитель делегации боялся: «Зачем мне артист в группу? Сбежит!» Потом в Москве благ о дарил за то, что я не сбежал. Однажды мы были приглашены в Пэн-клуб в Нью-Йорке, а мне и молодому философу из Баку ра з решили погулять. Когда мы пришли вовремя к гостинице, где мы жили, у входа стоял бледный как полотно человек — заместитель р у ководителя делегации: «Мы вас ждем...»

Он боялся, что мы сбежим.

Теперь в моем рассказе следует вернуться к фигуре Гончарова, порекомендовавшего меня в эту американскую поездку. Андрей Александрович был вообще человек эмоции о нальный, иногда кричал, когда не надо было кричать... Но меня он любил, хотя иногда и бывал несправедлив ко мне. Мы до конца его дней не расставались. И я все равно для него оставался Володей, а он для меня Андреем Александровичем. Кстати, это была его идея — сделать меня ректором ГИТИСа. Когда я отказался, он очень гневался. Надо сказать, что в ГИТИСе было достаточно людей, которые хотели, чтобы я стал ректором. Но я отчетливо понимал, что не могу занимать эту должность. Со всеми этими делами, часами, которые как были, так и остаются для меня «книгой за семью печатями». Поэтому он понял, что я был прав.

И тогда в 1972 году, после моей американской поездки, Гончаров пришел к директору института и сказал: «Вы знаете что? Убирайте Андреева с моего курса. Но дайте ему собственный курс. Пусть хлебнет...» И вот таким образом он меня «наказал». Иосиф Моисеевич Раевский, который тогда заведовал кафедрой актерского мастерства, предложил мне набрать курс. И я набрал курс на актерском факультете. С тех пор я связан с актерским факультетом. А скоро меня сделали исполняющим обязанности заведующего кафедрой актерского мастерства. Я еще застал то время, когда там преподавали Василий Александрович Орлов, Григорий Григорьевич Конский, Михаил Анатольевич Чистяков, Платон Владимирович Лесли, тогда еще начинающий педагог Евгения Козырева — героиня театра Маяковского, старейший преподаватель Варвара Алексеевна Вронская, которая была моим педагогом в свое время. Перед моим появлением на кафедре меня вызвал Матвей Алексеевич Горбунов, а у него был очень своеобразный лексикон и своеобразная манера излагать мысли: «Андреев, ты, конечно, бандит и у тебя много врагов, но у тебя есть и друзья. Я буду сейчас говорить, а ты слушай меня. Потому что меня даже Кнобель слушается (он так называл Марию Осиповну: Кнобель). Вот мы тебе предлагаем вот это делать... И давай не говори «нет».

Орлов, которого я помню, будучи мальчишкой, в «Царе Федоре Иоанновиче» и в «Трех сестрах», мне тогда сказал, чем очень помог мне: «Володя, вот бери нас, стариков разваливающихся, и взваливай на свои плечи». Мы спорили, порой ругались... Мария Николаевна Орлова, супруга Василия Александровича, острая дама. Как она распешила мой показ по мастерству на первом курсе! Он проходил в Ермоловском театре. Мы нагородили декорации, костюмы, студенты мечтали показать, какими они будут артистами... И вот она меня «окатила ушатом холодной воды». И я вернулся к тому, что называется школой. И понял, как важны азы школы, постигаемые на первом курсе. Упущенное здесь не восполнить уже никогда. Потом и студенту, и педагогу будет не до этого, да и не захочется заниматься азами. А ведь это так важно — как ощущает себя студент пусть в очень простых предлагаемых обстоятельствах? Как проявляется его стремление к достижению цели, пусть даже очень простой? С помощью каких жизненных приспособлений он это осуществляет? Именно в этот момент он становится автором маленького сценического произведения — этюда. А потом уже начинается литература, отрывок, сцена.

— Какое время можно назвать временем расцветом ГИТИСа?

— Вообще я отношусь с осторожностью к определению, когда расцвет, когда кризис, когда финал. Во все времена возникали люди, которые после какой-то удачи или серии удач объявляли это взлетом. Либо, наоборот, торопились говорить о финале. Мне кажется, что это несерьезным. Потому что даже в условиях кажущегося кризиса возникает накопление ление, естественная необходимость остановиться, оглянуться для того, чтобы отобрать и идти дальше.

Однажды спросил Гончарова: «Какой театр — ваш театр?»

И Гончаров, сотворивший открытие для нашей страны — Уильямса, поставивший «Леди Макбет Мценского уезда», «Свои люди — сочтемся», мне ответил: «Закатывается солнце жизни. А мой театр — это МХАТ моей юности. Живой человеческий театр, который ушел и к которому так трудно вернуться».

Сегодня мы с разной степенью успеха пытаемся развить в студентах интерес к чел о веку, если хотите, любовь к тому, что сберегает жизнь и определенное отн о шение — не только негативное — к тому, что жизнь рушит. Я думаю, что в ГИТИСе это было и ост а ется. Ну давайте вспомним людей нашей кафедры, ведь у нас преподают люди разных поколений, люди, которые представляют очень серьезный цех режиссерский и акте р ский.

Это умудренный опытом — а сколько было в его жизни взлетов и разочарований — Павел Осипович Хомский. Я помню его спектакль «Мой брат играет на кларнете», кот о рый притягивал молодежь, был пронизан свежим дыханием жизни. Алексей Владимир о вич Бор о дин и совсем другого покроя фундаментальный ученик Андрея Попова Борис Афанасьевич Морозов. И молодой Виктор Раков — герой Ленкома. Я сегодня на кафедре пытаюсь соединять мастеров разных возрастов. Думаю, что это правильно.

Или пример с другой кафедры — Фоменко. Его опыты, в том числе и постановочные вне ГИТИСа с его вчерашними учениками, мне напоминают дипломные спектакли ГИТИСа. Они просты, глубоки, человечны. Если бы меня спросили: «А какой театр ты исповедуешь?» — «Вот этот театр».

Потому что, что греха таить, мы иногда забываем о том, к чему нас приобщали, в желании не оторваться от сегодняшнего дня. Можно иронизировать над понятием театра переживания... А что такое переживание? Это означает пережить, поверить, почувств о вать для того, чтобы — если получится — повести зрителя за собой. Я в это до сих пор в е рю, пытаюсь прививать это и тем, кто приходит в педагогику, и тем, кто идет учиться акте р скому мастерству.

— *Сегодняшний студент, какой он?*

— *У нас был профессор Бибииков, который работал вместе с Ольгой Ивановной Пы жовой. Он однажды сказал: « Вы знаете, человек не меняется. Меняются предла гаемые обстоятельства. И в этих предлагаемых обстоятельствах человек существует примен и тельно к ним, то приспособляясь, то погружаясь в них, иногда пытаюсь стать хозяином этих обстоятельств». Потому, наверное, студенты другие, что другие обстоятельства предлагаю т ся. Но они так же мечтают об актерской профессии, как мечтали мы. И так же мечтают быть похожими на арт и стов.*

Помню я старую шляпу, принадлежавшую когда-то моему дяде, найденную где-то в сундуке, разглаживал, а потом выгибал ее так, как это делал Генри Фонда. В ГИТИС на первом курсе приходил в этой шляпе, чтобы быть похожим на артиста. Или когда у матери брал красный шарф, оборачивал вокруг своего горла, чтобы показать, что артист идет и бережет горло. Или у пальто, купленного еще в восьмом классе, поднимал воротник, ушивал брюки, а это уже было опасно, поскольку могло расцениваться как влияние Запада. Надо ходить как все, но ведь ты хочешь быть похожим на артиста!

Сегодня студенты другие, у них другие представления об артистах, даже другие уд а рения в словах. Но у них те же чувства. Человек остается человеком. Конеч но, человек может озвереть после Чечни. Может прийти в отчаяние, когда нам каждый день соо б щают о смертях, войнах, катастрофах. Мы вроде бы привыкаем к этим человеконенав и стническим, кровавым обстоятельствам, но все равно остается желание любить и жел а ние жить. И пока эти основные параметры человеческой природы остаются, человек о с тается человеком.

— *В ГИТИСе можно научиться быть счастливым?*

— Когда человек часто говорит о том, что он несчастлив, он грешит, потому что многое сконструировано не только обстоятельствами, но и его собственной деятельностью. Поэтому мне кажется, что поиск счастья, стремление к счастью — это тот процесс, который осуществляется даже когда мы его сознательно не выстраиваем. Потому что природа наша все равно тянется к тому, чтобы быть счастливым. Бываем ли мы несчастны? — Конечно. И очень часто то, что происходит вокруг, заставляет нас быть печальными, не очень счастливыми вроде бы. Но я говорю себе: «ГИТИС — мой дом». Я вспоминаю своих педагогов. Вспоминаю Варвару Николаевну Рыжову, великую старуху, которая находила

время для театральной студии. Она очень любила задавать вопрос:

«Фразы из чего состоят?» — «Из слов». — «А слова из чего состоят?» — «Из букв». — «А какого они цвета?» — «Черные». — «А что между ними?» — «Пустое пространство». — «Какого оно цвета?» — «Светлое». — «Вот когда наполнишь все это пустое содержанием, тогда...»

Меня учила Варвара Николаевна, и я был счастлив. Когда наступает новый учебный год, я прихожу в деканат, где работают любимые мной люди, независимо от их должностей, я чувствую себя счастливым, что я здесь. И то, что меня судьба привела в ГИТИС — это делает меня по многим параметрам человеком счастливым. Даже тогда, когда возникают оазисы печали.

Режиссер Алексей Бородин тоже руководит театром и ведет актерский курс в ГИТИСе. Следует отметить, что его ученики с равным успехом работают как в Российском молодежном театре, так и в других коллективах, а также в кино.

Алексей Владимирович Бородин
профессор, народный артист России

Я хожу в ГИТИС как в холодный душ

— Несмотря на то, что родился отнюдь не в театральной семье, я всегда представлял свое будущее связанным с театром. После школы решил поступать. А куда можно пойти после школы? На актерский факультет. Везде доходил до третьего тура, но в итоге меня не брали. Так было два года. Между прочим, никаких сомнений по поводу выбранного пути у меня не возникало. В это время вел какие-то кружки, работал в Театре кукол монтировщиком. Все же после второго года неудач понял, что мое дело чересчур затягивается. И тут как раз выяснилось, что в сентябре есть набор на вечерне-заочное отделение театроведческого факультета ГИТИСа. Дело происходило в Дурасо в ке. Каким образом я про это узнал, честно говоря, сейчас не помню. У меня в мыслях не было ни какого театроведческого факультета, хотя естественно я читал книги и смотрел сотни спектаклей. Но сдаю экзамены и... поступаю! Три года я там проучился, что, не сомненно, очень помогло в моем формировании как режиссера и вообще человека театра. Достаточно сказать, что критику вел Павел Александрович Марков. Русский театр сначала читал Владимир Александрович Филиппов, потом Борис Владимирович Алперс. Западную литературу — Игорь Борисович Дюшен, легенда ГИТИСа. Читал потрясающе! Играл нам на рояле Шенберга. Это было что-то невероятное! Григорий Нерсесович Бояджиев очень любил наш курс.

И на второй год своей учебы на театроведческом я решил поступать на режиссерский. А перевестись было нельзя, нужно было идти в общем потоке. Режиссеров набирала Мария Осиповна Кнебель. Я дошел до самого конца экзаменов, но Мария Осиповна меня не взяла. Мы с ней потом об этом много говорили. Это для меня был серьезный удар. Разговаривал с Марковым на эту тему, говорил ему, что хочу быть режиссером. Он меня в этом вполне поддерживал. Я продолжал учиться и на следующий год поступал к Юрию Александровичу Завадскому. И там очень быстро и легко прошел. Со второго тура стало ясно, что я прохожу, так открыто меня приняли педагоги: и Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф, которую я бесконечно люблю, и Сергей Александрович Бенкендорф, и сам Юрий Александрович. После трехминутного разговора стало ясно, что я ему подхожу.

У нас был шикарный режиссерский курс. Учились Миша Левитин, Боря Щедрин, очень много иностранцев, с которыми мы поддерживаем отношения до сих пор. Перезваниваемся, встречаемся.

— Как Мария Осиповна объясняла свой отказ принять вас?

— Она мне подарила свою книжку «Поэзия и педагогика», где в качестве дарственной надписи написала текст примерно следующего содержания: «Вы один из тех, кого я по собственной вине не учила в ГИТИСе, но я видела много ваших спектаклей, и вы мой настоящий ученик». Дело в том что, окончив ГИТИС, я попал в так называемое ТЮЗовское движение, поехал в Кировский ТЮЗ, где работала выездная лаборатория ВТО под руководством Кнебель. Лаборатория главных режиссеров ТЮЗа, где были Додин, Шапиро, Наровцевич, Карагодский, Киселев... Я был последним, кого приняли в эту лабораторию. Таким образом, мы с Марией Осиповной очень тесно общались.

Кстати, позднее, когда меня перевели из Кирова в Москву, мы с Еленой Михайловной Долгиной, тоже ученицей Кнебель, поехали к ней, и затем Мария Осиповна пришла к нам в театр. Хотя после своего ухода отсюда она порога театра не переступала. Но ко мне и Лене пришла. Можете представить, как это ценно для нас.

Те, кому интересно, могут посмотреть сборник «Завадский», где есть и мой текст, в котором я подробно описываю свою учебу у Юрия Александровича. Здесь же скажу, что мы учились очень весело. Не было натуги и какой. Наши учителя умели создать такую атмосферу: Анисимова-Вульф, Бенкендорф, Мирра Григорьевна Ратнер, которая тогда только начинала работать на режиссерском факультете. Но и курс подобрался замечательный, мы имели возможность учиться друг у друга. А я на первом курсе был страшно зажатым, буквально боялся выходить на площадку. Но потом этот зажим ушел, и началась вот эта свободная, вольная, веселая, полная юмора студенческая жизнь.

У Завадского не было такой жесткой методики, например, как у Марии Осиповны. Он, разумеется, учил азам профессии, но учил и «полетам», особому личностному отношению к искусству. Это обуславливалось, прежде всего, масштабом его собственной личности. Он был художником по сути, может быть, не формулирующим, не анализирующим, но ему это и не нужно было. У нас получился хороший контакт с педагогами, но, безусловно, был какой-то барьер, который никто не перешагивал, некий пietet. А атмосфера была демократичная, но это не перешагивало грани никогда.

Когда я закончил, с работой было как-то непонятно. Пробыться в Москве и тогда было сложно. И Ирина Сергеевна предложила Юрию Александровичу, чтобы я работал у них на курсе педагогом, хотя применительно к вчерашнему выпускнику это было, конечно, громко сказано. Курс набрался интересный, сильный. Там учились Светлана Врагова, Валентин Врагов...

Работая в ГИТИСе, я понял, что мне все-таки следует заниматься самостоятельной режиссерской работой. И уехал в Кировский ТЮЗ главным режиссером. Так закончился первый гитисовский период моей жизни.

— А как начался второй период?

— Прошли годы, я оказался в Центральном детском театре. А при нем когда-то была студия, из которой вышла масса артистов: Шакуров, Муравьева... Потом студию закрыли. Но, в конце концов, все-таки решили при нашем театре организовать курс, и я как главный режиссер театра стал руководителем этого курса. А сейчас у меня пятый набор. Очень было важно, что я взял педагогом на курс Елену Михайловну Долгину, с которой работаю еще со времен Кировского ТЮЗа. Потом я стал привлекать артистов нашего театра, а также режиссеров Ольгу Дмитриевну Якушкину и Владимира Александровича Богатырева, и так постепенно сформировалась наша мастерская. Я познакомился с кафедрой актерского мастерства, которую уже возглавлял Владимир Алексеевич Андреев. По-моему, идеальный заведующий кафедрой. Я в самом деле так считаю. На кафедре, мне кажется, атмосфера очень верная, хорошая, по-настоящему творческая, открытая и, что важно, интеллигентная.

— Как изменились отношения педагог — студент за то время, что вы связаны с ГИТИСом?

— Дело в том, что я учился на режиссерском факультете, а преподаю на актерском...

— Между ними есть разница в этом отношении?

— Конечно. На режиссерском факультете все-таки учатся люди постарше. Тогда

ведь не было режиссерско-актерских курсов, как теперь. У нас, например, Миша Левитин был самый молодой, он, по-моему, единствен ный, кто поступил в 18 лет. А многие были старше меня значительно. Словом, взрослые люди. А на актерском факультете иногда впечатление детского сада возникает. Это важно, кстати. Несколько лет имеют коло с сальное значение. Именно за время обучения в ГИТИСе ребята формируются как личн о сти. И не только духовно — ф и зически прежде всего.

Мне представляется, что отношения между педагогами и студентами мало измен и лись. Как сейчас встает перед глазами картина: Юрий Александрович Завадский бесед у ет с Марией Осиповной Кнебель на нашей лестнице. А вокруг них носятся студенты, н и кто не здоровается, естественно, кто-то кричит, кто-то поет, поскольку факультет муз ы кальной комедии учился здесь же. А они беседуют и ни на что не обращают внимания. Так было, и так есть сейчас. Творческий вуз, темперамент, энергия, которая бьет через край. Другое дело, что время изменилось кардинально. Но и в этом есть какое-то естес т ве н ное развитие. Время должно меняться, и не всегда эти изменения нам нравятся.

Но есть очень важная проблема — может быть, самая важная: катастрофически не хватает общей культуры. И мне даже кажется, что ее не хватало, когда я учился. Повторяю, я не вижу принципиальной разницы.

На актерском факультете был замечательный педагог Владимир Наумович Левертов. Он говорил такую фразу: «Школа должна быть консервативной». При этом мы не можем упрекнуть его в том, что он был ортодоксальный или не достаточно прогрессивный. Наоборот, всегда какие-то пробы, эксперименты, поиски бесконечные. Но в основе лежало это убеждение. Я с ним глубоко согласен. Мне кажется, что некий консерватизм, академизм школы театральной должен оставаться. И он остается в ГИТИСе. Мы можем сказать, что ГИТИС — это школа психологического театра. И это на самом деле — школа . Методика, которую можно развивать, которую безумно интересно развивать. Мы пытаемся это делать на кафедре — и небезуспешно, я думаю.

...Конечно, когда я учился, сняться в кино во время учебы было нельзя. Это просто было запрещено. Сейчас я прекрасно понимаю, что шансы, которые возникают у них в жизни раньше, чем они закончили вуз, могут потом и не повториться. Надо такую возможность студентам давать. Например, Наташа Чернявская, актриса нашего театра, во время учебы снялась в фильме «Очень верная жена» в главной роли. Чулпан Хаматова начала сниматься во время учебы. И это здорово. А как бы сложились их судьбы, не отпусти я их? Трудно сказать, но, наверное, как-то иначе. Сейчас моя студентка Диана Морозова снимается в фильме «Бегущая по волнам» по Грину. Опять в главной роли. Мне кажется, я не имею права запретить ей работать. Кроме того, они хорошо понимают важность института в их жизни. Чулпан понимала, что ей надо закончить факультет не для диплома только, а еще и для того, чтобы что-то сыграть и понять. И наш дипломный спектакль «Дневник Анны Франк» — это тоже ее звездный час. Я думаю, что мы все-таки приучаем их к тому, что это работа. Популярность, известность, слава — преходящие вещи, бесконечна лишь работа, которая им предстоит до конца творческой жизни.

Конечно, еще зависит от того, насколько работа на стороне идет в ущерб учебному процессу и — что тоже существенно — что именно им предлагают. Если им нужно пропустить одно занятие, чтобы сняться в рекламе и заработать деньги, весьма не лишние в студенческом бюджете, — это одно. А если нужно уехать на три месяца, чтобы сняться в какой-нибудь ерунде — это совсем другое. Скажу, что этого делать не стоит.

— *Ваша работа в ГИТИСе помогает вам в вашей тво р ческой работе?*

— Я хожу в ГИТИС как в холодный душ. Очень полезно каждое утро принимать холодный душ. Так и в творческом плане: что-то «замыливается» в процессе работы режиссерской, какие-то первоосновы профессии, которые безумно интересно сохранять, развивать, преумножать, как бы уходят на второй план. Чтобы они не уходили, необходим постоянный тренинг. Как класс у балетных артистов. ГИТИС — это мой постоянный тренинг. Я всегда говорю, что балетные почему-то ежедневно должны делать станок — хоть

ты Плисецкая, хоть ты кто. А драматический артист, считается, всегда в полном порядке. Между тем, у драматических артистов тоже нарастают какие-то штампы, от которых нужно избавляться. Нужно держать себя в форме. Вот в этом студенты очень помогают.

Конечно, я делюсь с ребятами опытом и делаю это открыто, надеюсь, честно, как мне позволяют время и силы. Но одновременно они мне очень интересны. Люблю слова Александра Сергеевича Пушкина: «Здравствуй, племя младое, незнакомое». Если я этому племени, новому поколению каждые четыре года не буду говорить «здравствуй» — и ведь я могу не получить ответного пожелания здоровья, — я что-то потеряю. Я много от них узнаю. Через творческий процесс. Никогда в жизни в беседах не поймешь, а когда мы начинаем вступать в контакт в процессе работы, происходят открытия.

Вообще, как я понимаю, одна из основных задач педагогики в том, чтобы они ощутили себя не стаей, а отдельными личностями, которые собираются, чтобы работать вместе — на курсе ли, в театре ли. Проблема очень серьезная. Как разбудить это личностное начало, дать им понять, что они интересны для меня не просто как группа, но как каждый в отдельности?

— Судя по вашему рассказу, все складно и замечательно. А есть ли проблемы в жизни и на работе актерского факультета?

— Конечно, есть, и очень серьезные. Прежде всего, и я это уже говорил на кафедре, нужно совершенствовать учебный план. Движенческие дисциплины, речь, вокал — они играют в современном театре колоссальную роль, а в учебном плане занимают непропорционально скромное место.

— Но мы все говорим о перегрузке студентов. Значит, нужно сокращать теоретические дисциплины?

— Ни в коем случае. Уровень общего развития студента, увы, не прогрессирует, а совсем наоборот. Сегодняшний школьник — а наши студенты это вчерашние школьники — читает совсем мало, знает еще меньше. Я собираю своих ребят и первое, что спрашиваю (в группе есть и приезжие, и москвичи): «Кто был в Третьяковской галерее хоть раз?» Ни один человек не поднимает руку. Их кто-то должен туда отвести, направить. «Слушал ли кто-нибудь в Большом зале консерватории живой оркестр?» Никто. Надо сказать, что на первом курсе еще хватает воли и времени заставлять их отчитываться, кто был в Третьяковке, кто на какой выставке, кто в консерватории, кто что прочел, кто что видел. «Кто что прочел?» — это первый вопрос, который я задаю после лета. Потом даже родители приходят: «Вы знаете, наш ребенок в Третьяковку стал ходить». Потому что я начинаю подробно расспрашивать: «А как там насчет товарища Репина или насчет товарища Куинджи?» И ребята открывают для себя этот мир потихонечку. Иногда слушаем отрывки симфонических произведений. Для них приоткрывается многообразие художественного мира. Это очень здорово. Мне кажется, что цель теоретических дисциплин не только напичкать их знаниями, но еще и дать какой-то толчок. И наши педагоги это делают, безусловно. Я тоже могу потратить время на первом курсе. Дальше у меня такое количество задач, что я если и возвращаюсь к этому, то изредка, урывками. Все понимают: нет помещений, нет часов, нет еще чего-то. От этих объяснений не становится легче. Нужно искать мудрые и конструктивные решения, не бояться экспериментов. Ведь наши студенты — это, что называется, штучный товар.

Наши обсуждения на кафедре экзаменов или дипломных спектаклей довольно откровенные. Никаких реверансов. Все происходит в деликатной и интеллигентной форме, что не снимает серьезных профессиональных разговоров. Мне кажется, правильно, что люди, которые возглавляют мастерские, работают в живом театре. Есть движение. А не хватает творческой дисциплины и основ этики, что связано с творческой дисциплиной напрямую. Повышение культуры общения, неукоснительное соблюдение этических норм должно стать одной из общих задач.

— Алексей Владимирович, но этика — это ведь не предмет, который можно ввести в расписание. Она складывается из стиля общения, принятого в Академии. Причем он касается всех — педагогов, студентов, с о трудников... А когда ты приходишь куда-то —

специально не хочу конкретизировать — по элементарному в о просу и нарываешься на... не самое доброжелательное отношение. Студенты с этим сталкиваются и задаются вопросом: «А почему я должен себя вести иначе?»

— Люди, нарушающие этические нормы, не придерживающиеся правил элементарной вежливости, особенно если это сотрудники Академии, не должны здесь быть и близко. Мы же занимаемся ответственным делом! И оно начинается с человека, который стоит в раздевалке, и заканчивается ректором, зав кафедрами, кем угодно... Взаимоуважение, взаимопонимание — вот на чем должна строиться жизнь института. Это очень серьезная проблема, касающаяся дальнейшей творческой жизни представителей всех театральных профессий. Ведь Станиславский не зря начинал с этики. И этические нормы вовсе не исключают ни творческой свободы, ни творческой вольницы.

— *Самое главное, чему вы учите своих студентов?*

— *Сложный вопрос. Много может претендовать на статус главного. Но главное, это все-таки ансамбль. Работая в ансамбле, ты предстаешь в наиболее выигрышном свете, и спектакль при этом выигрывает. Почему, собирая курс новый, мы с самого начала организуем их, как некий коллектив, где все друг от друга чрезвычайно иным образом зависят. И почему нужно, чтобы были этические нормы все соблюдены? Это профессионально необходимо. Иначе ты со своим партнером работать на площадке не сможешь. Мы выигрываем только тогда, когда мы вместе. Это касается любого спектакля, любого отрывка. Поэтому так важно внимание к партнеру. Ведь настоящий театр — это живой театр, возникающий в данный момент. Драматическое искусство, — говорю я ребятам, — отличается от любого другого вида искусства тем, что процесс творчества публичен.*

Живой театр очень быстро подменяется театром изображения. Мне кажется, надо выработать у студента какой-то слух или чутье на эту подмену. Все, что мы делаем по методике, только дает человеку базу для его интуиции. И это очень важный вопрос. Мы видим довольно много технически оснащенных артистов, но важен момент, когда начинает работать природа. Как Станиславский говорил «творческая природа», а в подлиннике у него написано «Божественная природа». Это большая разница. Быстро человек может предать самого себя, отойти от того, что в нем природа заложила. Мы ведь знаем абсолютно точно, что выгодно, какие качества и качества продаются. Хорошо бы нам успеть поставить некую защиту нашим выпускникам. И главное пожелание любому человеку, творческому в особенности, — это сохранить свою отдельность, сохранить себя!

Автор выражает искреннюю благодарность всем педагогам Российской Академии театрального искусства за то, что они в своем напряженном графике нашли время для бесед, которые легли в основу «Романа о ГИТИСе».

Неоценимую помощь в работе над книгой оказали

ректор РАТИ Марина Юльевна Хмельницкая,

проректор по научной работе

Карина Левоновна Мелик-Пашаева.

Большое спасибо всем сотрудникам Академии за понимание и доброе участие.

Отдельная благодарность Ольге Свириной за помощь в расшифровке фонограмм.

И спасибо ГИТИСу за то, что он есть!

Указатель имен

Алперс Борис Владимирович (1894—1974), критик, театровед, доктор искусствоведения; профессор ГИТИСа с 1943 года — 13, 72, 73, 80, 82, 84, 104, 153, 272

Андровская Ольга Николаевна (1898—1975), актриса — 91, 97

Анисимова-Вульф Ирина Сергеевна (1906—1972), актриса, режиссер — 272, 273

Асеев Борис Николаевич (1909—1983), театровед, доктор искусствоведения; профессор ГИТИСа с 1959 года — 34, 38, 54, 90, 101, 104, 190

Баратов Леонид Васильевич (1895—1964), режиссер; профессор ГИТИСа с 1947 года — 107—110, 112, 115, 232

Бахрушин Юрий Алексеевич (1896—1973), критик, историк балета — 142, 152, 153

Берсенева Иван Николаевич (1889—1951), режиссер и актер; профессор ГИТИСа с 1939 года — 13, 14

Бояджиев Григорий Нерсесович (1909—1974), критик, театровед, доктор искусствоведения; профессор ГИТИСа с 1960 года — 37—40, 43, 44, 55, 56, 60, 63, 71—73, 80—82, 84, 90, 99, 104, 160, 262, 264, 272

Васильева-Рождественская Маргарита Васильевна (1889—1971), балерина; профессор ГИТИСа с 1962 года — 142, 143, 155, 156, 160, 163, 164, 168

Вронская Варвара Алексеевна (1897—1983), актриса — 247, 250, 261, 266

Герман Макс (1865—1942), немецкий историк и теоретик театра и литературы — 185, 198

Гвоздев Алексей Александрович (1887—1939), театровед, литературовед — 198

Гончаров Андрей Александрович (1918—2001), режиссер; профессор ГИТИСа с 1966 года — 7, 8, 10, 19, 20, 27, 28, 38, 52, 79, 91, 102, 168, 169, 171, 174, 217, 261, 262, 264—266, 268

Горчаков Николай Михайлович (1898—1958), режиссер, доктор искусствоведения; профессор ГИТИСа с 1939 года — 35, 79, 107, 108

Дикий Алексей Денисович (1889—1955), режиссер и актер — 8

Дживелегов Алексей Карпович (1875—1952), литературовед, театровед; профессор ГИТИСа с 1930 года — 34, 38, 46—48, 80, 85, 104, 203, 264

Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), театральный деятель — 155, 191, 210, 211

Завадский Юрий Александрович (1894—1977), режиссер и актер; профессор ГИТИСа с 1947 года — 15, 30, 35, 37, 79, 91, 141, 150, 254, 255, 272—274, 276

Захаров Ростислав Владимирович (1907—1984), балетмейстер, доктор искусствоведения; профессор ГИТИСа с 1951 года; основатель и заведующий кафедрой хореографии (1946—1984) — 141, 143, 145, 146, 149, 150, 154, 155, 157, 170

Исаев Сергей Александрович (1951—2000), философ, театровед, доктор философских наук; профессор ГИТИСа с 1993 года; ректор ГИТИСа (1988—2000) — 86, 102, 103, 105, 132, 204, 216, 217

Каверин Федор Николаевич (1897—1957), режиссер; профессор ГИТИСа с 1949 года — 8, 215

Кнебель Мария Осиповна (1898—1985), актриса, режиссер, теоретик театра; профессор ГИТИСа с 1960 года — 24—27, 29, 72, 79, 91, 203, 248, 250, 272, 273, 276

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868—1959), актриса — 49, 97

Конский Григорий Григорьевич (1911—1972), актер, режиссер; профессор ГИТИСа с 1965 года — 15, 16, 250, 266

Крымова Наталья Анатольевна (1930—2003), критик, театровед — 104, 217

Лавровский Леонид Михайлович (1905—1967), балетмейстер; профессор ГИТИСа с 1952 года — 143, 145, 146, 150, 156, 160—162

Лапаури Александр Александрович (1926—1975), балетмейстер; профессор ГИТИСа с 1972 года — 144, 156

Лесли Платон Владимирович (1905—1972), режиссер — 16, 266

Левертов Владимир Наумович (1929—1996), режиссер; профессор ГИТИСа с 1993 года — 22, 276

Лобанов Андрей Михайлович (1900—1959), режиссер; профессор ГИТИСа с 1948 года — 18, 215, 259—263

Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), государственный деятель, писатель, драматург, критик — 204, 206

Марков Павел Александрович (1897—1980), критик, театровед, режиссер, доктор искусствоведения; профессор ГИТИСа с 1943 года — 55, 62, 63, 80, 88, 90, 93, 95—99, 101, 104, 198, 203, 211, 246, 272

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), режиссер — 10, 12, 53, 72, 73, 112, 222

Мокульский Стефан Стефанович (1896—1960), критик, театровед, литературовед, доктор филологических наук; профессор ГИТИСа с 1937 года; директор ГИТИСа (1943—1948) — 41, 50, 80, 82, 83, 85, 104, 203, 264

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943), режиссер, писатель, критик — 15, 28, 29, 68, 70, 95, 97, 98, 129, 133, 147, 170, 179, 204

Орлов Василий Александрович (1896—1974), актер; профессор ГИТИСа с 1943 года — 91, 247, 266, 267

Охлопков Николай Павлович (1900—1967), режиссер и актер — 13, 17, 91

Петров Николай Васильевич (1890—1964), режиссер, доктор искусствоведения; профессор ГИТИСа с 1946 года — 79, 80

Попов Алексей Дмитриевич (1892—1961), режиссер, доктор искусствоведения; профессор ГИТИСа с 1940 года — 8, 24, 30, 79, 203

Попов Андрей Алексеевич (1918—1983), актер и режиссер, сын А. Д. Попова; профессор ГИТИСа с 1973 года — 27, 248, 249, 268

Радциг Сергей Иванович (1882—1968), литературовед — 50

Раевский Иосиф Моисеевич (1900/01—1972), актер и режиссер; профессор ГИТИСа с 1939 года — 9, 10, 15, 16, 91, 246, 247, 250, 266

Ростоцкий Болеслав Норберт Иосифович (1912—1981), критик, театровед; профессор ГИТИСа с 1948 года — 84, 190

Сахновский Василий Григорьевич (1886—1945), режиссер, театровед, доктор искусствоведения — 30

Станиславский Константин Сергеевич (1863—1838), режиссер, актер, теоретик театра — 28, 51, 68, 97, 98, 112, 127, 129, 133, 147, 158, 161, 170, 171, 179, 204, 237, 246, 247, 251, 254, 255, 262, 281

Тарасов Николай Иванович (1902—1975), балетмейстер; профессор ГИТИСа с 1962 года — 142—145, 157, 160, 168

Тарханов Михаил Михайлович (1877—1948), актер, доктор искусствоведения; брат И.М. Москвина; профессор ГИТИСа с 1939 года — 14, 30, 204, 260

Туманов (Туманишвили) Иосиф Михайлович (1909—1981), режиссер; профессор ГИТИСа с 1960 года — 27

Уланова Галина Сергеевна (1909/10—1998), балерина — 37, 150, 156

Фурцева Екатерина Алексеевна (1910—1974), государственный деятель; министр культуры СССР с 1960 года — 21

Шароев Иоаким Георгиевич (1930—2000), режиссер, основатель факультета эстрады; профессор ГИТИСа с 1977 года — 127, 217, 230—233

Эльяш Николай Иосифович (1916—1990), критик, театровед, профессор ГИТИСа с 1978 года — 152, 160, 190

Эфрос Абрам Маркович (1888—1954), искусствовед, театровед, литературный критик, переводчик — 38, 59, 63