

ПОСВЯЩЕНИЕ В РЕЖИССЕРЫ

ПОСВЯЩЕНИЕ
В РЕЖИССЕРЫ
Г.А. ГЕОРГИЕВСКИЙ

Г. А. Георгиевский

ПОСВЯЩЕНИЕ В РЕЖИССЕРЫ



ПОСВЯЩЕНИЕ В РЕЖИССЕРЫ

Г.А.ГЕОРГИЕВСКИЙ

Театральное
наследие
Статьи
Воспоминания



Москва
«Искусство»
1987

ББК 85.334.3(2)7
Г 36

Составитель З. В. Владимирова

П $\frac{490700000-086}{025(01)-87}$ 104-86

© Издательство «Искусство», 1987 г.

Р. Плятт

**Г. А. ГЕОРГИЕВСКИЙ
И КНИГА О НЕМ**

Любопытный случай: я лично знал Георгия Адольфовича Георгиевского, неоднократно встречался с ним в кулуарах театров и театральных учреждений, а также за праздничными столами, пил специально

приготовленную им «георгиевскую» водку, идеально настоящую на лимоне, спорил, а чаще соглашался с ним, беседуя о театре, но не видел ни одного спектакля им поставленного, так уж сложилось. И вот, когда я с интересом углубился в эту книгу, я вдруг почувствовал, что все воспоминания о нем, все рассказы о том, как он работал, все описания его спектаклей удивительно совпадают, сочетаются с образом человека, с которым я общался только в бытовой обстановке. Я узнал его в этом суммарном портрете — узнал его, а не только узнал о нем. Он тут на редкость похож на самого себя, в том числе и как режиссер: именно таким он должен был быть по моим представлениям. Со страниц книги повеяло на меня подлинной правдой; она лишена того припудривания, которое, увы, иногда производится от желания «красиво» подать образ ушедшего от нас художника.

По мере чтения передо мной возникал живой Георгиевский — с копной легких седых волос, тучный, но скорый в движениях, круглоголовый и круглоносый, толстогубый, с очень живыми глазами, которые, как бы спора с его массивностью, поминутно меняли свое выражение и светились то юмором, то озорством, то какой-то затаенной мыслью.

В шумных компаниях он бывал, скорее, молчалив, сидел спокойно, внимательно слушая окружающих, и вдруг «выдавал» какую-нибудь афористическую фразу, которая снайперски точно попадала в самую суть разговора.

В этой книге собраны многочисленные воспоминания о нем людей, с ним так или иначе сотрудничавших, — режиссеров, актеров, драматургов, театроведов разных возрастов, положений и пристрастий, но единых в своем восприятии Георгиевского. И сам он представлен здесь как автор, особенно активно выступавший в этом качестве в середине семидесятых годов: тут и мемуарные страницы, и рассказы о старей театральной провинции, полные живых подробностей, и полемические заметки, и такие проблемные статьи, как, скажем, «Под угрозой — сценическая конкретность», наделавшая шума при своем появлении. Эта статья, на мой взгляд, — весомый вклад в дискуссию о принципах режиссерской работы на нашей современной сцене и об актерском перевоплощении. Опубликованная добрый десяток лет назад, она совершенно актуально звучит и сегодня, и я, прочитавший статью впервые в год ее опубликования, с удовольствием оперировал цитатами из Георгиевского совсем недавно, защищая свое понимание актерского творчества.

Георгиевский был режиссером периферийным, но с пристрастиями на периферии нечастыми. Недаром творческими организ-

мами мхатовского толка постоянно называли и Калининский и Ставропольский театры, которым отдал он четверть века своей поначалу кочевой жизни. И недаром В. Сошальская, моя коллега, прослужившая несколько лет в Калининне при Георгиевском, отмечает «умение этого режиссера завести столичные порядки в театре малого периферийного города». Вот почему «попасть к Георгиевскому» считалось, как это зафиксировано в ряде статей сборника, удачей в среде периферийных актеров.

Будучи педагогом по призванию, он сам учился всю жизнь. И по его признанию, был счастлив уже на склоне лет «сесть за парту», когда у него появилась возможность принять участие в работе творческой лаборатории М. Кедрова при ВТО, где он прозямался целых восемь лет. Я, к сожалению, лишь несколько раз бывал на кедровском семинаре, но отчетливо помню пытливый взгляд и «коварные» вопросы одного седого, полноватого ученика, явно выделявшегося среди своих товарищей по лаборатории. Там я впервые увидел Георгиевского.

При всех его качествах, выдающих в нем подлинного художника, жило в его душе ощущение чуда, состоящего в том, что ему нашлось место в театре, что его туда «впустили» и даже поощряют, увенчивают званиями, хвалят в прессе. Он не переставал удивляться этому, очень скромно оценивая себя, что тоже свидетельствует о культуре личности, о том, что искусство он любил больше, чем собственные успехи в нем.

Известно, что «провинциальность» — понятие не только географическое и даже не главным образом географическое. Случалось мне и в столице встречать «провинциалов», закосневших в своих представлениях об искусстве. Георгиевский, как это явствует из книги о нем, был совершенно иной. Проработав в театре несколько десятков лет (а это годы и моей жизни), он как бы все время двигался вместе с ним, осваивая опыт передовых художников. Но не так, как это делают подражатели, ловко схватывающие «последний крик» театральной моды. Он был критически мыслящей личностью, относился к столичным веяниям с разбором, с чем-то не соглашался, что-то энергично опровергал, а иным безоглядно увлекался, как увлекался спектаклями «Современника» его ранней и самой прекрасной поры. Свежесть восприятия отличала его оценки и пристрастия. С его суждениями приходится считаться и сегодня.

Серьезных, содержательных книг о периферийном театре не так уж много. Еще меньше их посвящено режиссерам, чья роль в строительстве советской периферийной сцены достаточно велика. Вот почему я с удовольствием поставлю на полку эту книгу, отчасти восполняющую образовавшийся пробел.

М. Кнебель

**РЫЦАРЬ
ПЕРИФЕРИЙНОЙ
СЦЕНЫ**

Прежде чем я с ним познакомилась лично, я о нем неоднократно слышала. То прока- тится по газетам и журналам добрая слава возглавляемого им Калининского театра как пионера и застрельщика работы без дотации, переход на которую происходил во второй половине сороковых годов болезненно, а калининцы благодаря хорошей организации дела с этими трудностями справились. То он первым в Союзе осуществит постановку только что написанной драмы. То заявит о себе спектаклем, на который сочтет нужным отозваться центральная пресса. То выступит со столь острой и принципиальной статьей, что ее сразу же возьмет на заметку театральное общественное мнение. То кто-нибудь из знакомых расскажет об успехе в Минеральных Водах, где зритель требовательный, гастролей скромного Ставропольского театра, которым он руководил в промежутке между двумя своими дол- гими калининскими периодами. То известно станет, что наряду с четырьмя другими периферийными главрежами он организует при Калининском театре, куда вернулся после Ставрополя, фи- лиал Школы-студии МХАТ, из которого в положенный срок благо- получно выпустит своих учеников. Словом, имя Георгия Адоль- фовича Георгиевского то и дело звучало в театральных кругах, его инициативы встречали поддержку, его репутация была неизменно творческой.

И вот теперь издается книга, где эта фигура получает подроб- ное, всестороннее освещение.

Почему именно этот человек стал объектом предпринятого из- дания? Ответ содержится в нескольких материалах сборника — у В. Пименова, у А. Штейна, у работавшего с Георгиевским в Калининне режиссера В. Галицкого: достойный внимания сам по себе, по объему и весомости всего, совершенного им в искусстве, Георгиевский еще представляет когорту тех деятелей периферий- ного театра, которые именно в эту пору (40—60-е гг.) оконча- тельно утвердили его честь и достоинство, заставили считаться с той непреложной истиной, что история советской сцены творит- ся не только в Москве и Ленинграде. Разобщенные, не составляю- щие группы, сидящие каждый в своем городе, они делали свое дело, упорно преодолевая недостатки, унаследованные периферий- ным искусством от старой театральной провинции и, что греха таить, отчасти приобретенные уже в наше время.

Полагаю, что Георгиевский был не лучшим и не худшим в этой когорте: он выдерживает сравнение с теми, кто вошел туда по праву таланта и мастерства, в чем-то опережая, а в чем-то, может быть, и отставая от общего их уровня. Это поколение ушло или на наших глазах уходит, уходят и те, которые их знали, видели их спектакли. Вот почему эта книга так своевременна. Еще через не- сколько лет собрать ее было бы трудно, почти невозможно. А она позволяет судить не об одном Георгиевском: в ней ощущается

историзм повествования, точная фиксация общих процессов, характерных для театров советской периферии середины нашего века, в какой-то степени она говорит о тех, кто стоял рядом с Георгиевским, кто подобно ему творил настоящее искусство «в глубинке» и тратил жизнь на то, чтобы собрать вокруг себя театр на началах подлинно творческих — независимо от его расположения на карте. Речь здесь идет об имеющей свои особенности, но бесспорно типовой судьбе.

Он был периферийным режиссером по убеждению, по зову сердца, по прямому душевному влечению. Возможности устроиться в столичном театре он не искал и пренебрег ею, когда — в молодые годы — она перед ним замаячила.

Для того чтобы по собственной воле уйти из Театра имени Мейерхольда, где он уже занимал некоторое положение, нужно было иметь мужество. У Георгиевского оно нашлось. Сын провинциальных актеров, на периферии прошедший свои «университеты», он любил эту скромную, связанную с необходимостью преодолеть со всех сторон напывавшие трудности театральную жизнь небольшого города. Его воодушевляла приближенность к рядовому зрителю. Возможность оперативного отклика на запросы зала. Ему нравилось быть в театре хозяином, строить его по своему усмотрению, хотя и в строгом соответствии с тем, чем живет страна. Он не тяготился застойностью быта такого города, ему верилось (и это была правда), что, покидая Москву, где он бывал неподолгу, он уносит столицу в себе. В нем самом, каким я его помню, не было никакой провинциальности: ни дешевой маститости, ни отгороженности от идей, волновавших в ту пору крупнейших художников, ни равнодушия к чему бы то ни было.

Есть такое старинное выражение, ставшее сейчас весьма употребительным: «Я — родом из детства». О своем детстве Георгий Адольфович пишет в большом отрывке из неоконченных мемуаров — «Неизвестные приключения кота в сапогах». Оно прошло в провинциальном театре последнего десятилетия перед революцией, где этот мальчик подчас находился круглосуточно, впитывая в себя разнообразные впечатления и от спектаклей, и от внутри-театральных порядков тех лет, и от подвижников, этот театр строивших. Именно тогда он уже ощутил на себе благотворнейшее, многое определившее в его жизни влияние отца, прекрасного периферийного актера А. Г. Георгиевского, которому уделено немало места в книге. В заметках автора «Кота в сапогах» содержится много ценных сведений о сценическом обиходе того времени: иных красноречивых подробностей, которые приводит Георгиевский, я больше нигде не встречала.

Воспринятое в детстве, как это нередко бывает, осталось с ним навсегда. Отсюда приверженность Г. А. Георгиевского к старой сцене, к старой правде, почти детская влюбленность в то хорошее, художественное и нравственное, что, несмотря на все к этому препоны и преграды, нес с собой тот, дорогой ему театр. Устойчивую реалистичность. Прелесть подмеченного и воспроизведенного

быта, стремление отражать жизнь «в формах самой жизни». Сильный и сочный актерский мазок. Колоритность сценической речи. Это не делало его ретроградом, он был открыт для восприятия нового в театре, но predetermined вкусы, диктовало критерии, побуждало что-то восторженно принимать, а к чему-то относиться излишне настороженно. Это отразилось в его оценках театральных явлений, ему современных, оценках, с которыми можно согласиться не всегда.

Но при этой оглядке назад, на то, что повелось «от дедов-прадедов», у которых действительно есть чему поучиться и что позаимствовать, Георгиевский благоговел перед Московским Художественным театром. В его сознании то и другое срашивалось, казалось связанным крепчайшими нитями. В этом есть резон — ведь зерно щепкинских традиций является основой основ искусства МХАТ, хотя сопряжение сложнее, чем казалось Георгиевскому. Мне, урожденной мхатовке, дорога в нем безмерность уважения к этой эстетической системе, которую я считаю могуче жизнеспособной, неиссякаемой в своих возможностях. Дорого стремление по мере сил следовать Станиславскому, тянуться в эту высь, ее чаще всего не достигая, — многим ли удается взобраться на этот пик? А быть верным Станиславскому хотя бы в тенденции, в помыслах, в мечтах — значит, на мой взгляд, смотреть вперед, тащить, как говорил Маяковский, все лучшее из будущего в настоящее. И эта двойная ориентация составляет суть и своеобразие творческой позиции Георгиевского.

Не буду подробно останавливаться на том, каким он был режиссером — в книге об этом говорится достаточно полно, даром что дьявольски трудно вызвать из праха забвения постановки, давно сошедшие со сцены, да еще не в столице, а на периферии, где театральная пресса скупа. В сборнике бережно воссоздается ряд спектаклей Георгиевского: нас осведомляют о том, с помощью каких приспособлений, каким творческим способом осуществлял он свои режиссерские идеи. Из книги становится известно, что, не получив никакого специального образования (частый случай с режиссерами его поколения), Георгиевский был высоким профессионалом, не пасовавшим перед самыми коварными требованиями, какие произведение к нему предъявляло.

У него была тяга к спектаклям многоплановым, монументальным, с частой сменой эпизодов, мест действия, с обилием второстепенных лиц, которые ему удавалось вылепить так, что запоминалась чуть ли не каждая фигура в толпе. Ему было близко искусство утверждающее, такое, которое в итоге непременно констатировало бы победу гуманных начал над подлостью, пошлостью, нравственной неразборчивостью. Его богом была эмоциональная правда, в его спектаклях бился горячий нерв, страсти играли душами людей. Нападая на излишнее увлечение формой (или то, что казалось ему таковым), он верно понимал значение условности в театре даже в самые неблагоприятные для этого времени, когда она то и дело оказывалась под ударом. Наконец,

будучи в равной мере и умным истолкователем драмы, и талантливым постановщиком, и учителем актеров, к работе с актером он тяготел особенно. На репетициях он жил с актером единым дыханием, знал, что творится в душе у каждого, в самом себе ощущал, что именно преграждает им путь к образу, и умел такие помехи устранять.

Говоря о Георгиевском — режиссере, следовало бы несколько задержаться на его репертуаре.

В списке его постановок, приложенном к книге, около ста названий; плюс еще по меньшей мере двадцать спектаклей, через которые он прошел в качестве ассистента или второго режиссера при постановщике старше и опытнее его. Немало, но, однако, не так уж и много, учитывая гигантское число премьер в театре среднего периферийного города. Разумный, осмотрительный хозяин дела, он умел так его построить, ввести такой творческий режим, что загрузка падала равномерно на плечи всех ставящих, и сроки были «божескими», и можно было, как говорили древние, «спешить медленно». Он никогда не «подминал» режиссеров, с ним работавших, в том числе и неопытных, начинающих: помогая им, подписывал только свою афишу, работая непрерывно, брал на себя три-четыре спектакля в год, а то и меньше.

Среди его постановок на четыре советские пьесы приходится одна классическая. Авторы статей подчеркивают: Георгиевский был режиссером современным — тем он и замечателен, тем и знаменит. У него была особая чуткость к тому, что только еще нарождается, начинает разливаться в воздухе, он легко ориентировался в вызревающих тенденциях времени и в ряде случаев становился первооткрывателем темы, потом широко захватывающей театр. В его репертуаре преобладали, естественно, пьесы достойные, на их основе рождались спектакли, о которых и говорили и писали. Но порой желание во что бы то ни стало поспеть за календарем событий побуждало Георгиевского обращаться к вещам, в художественном отношении далеко не безупречным. О некоторых авторах, пьесы которых он ставил, я просто никогда не слыхала. Не знаю, кто такие Н. Ветлугин, Б. Зорич, Н. Глазова, Н. Никольский, Е. Феличев. О других слыхала, но отзывы были, скорее, неблагоприятные. Я бы не взялась судить о принципах отбора, присутствующих Георгиевскому, только по степени известности имен авторов поставленных им произведений, что-то же побуждало его брать их пьесы — его, человека со вкусом, обладавшего несомненной культурой. Сегодня трудно понять, что его в них «зацепило», что он рассчитывал с их помощью высказать, на какие выводы натолкнуть зрителя, — но все это, очевидно, было. Еще Вл. И. Немирович-Данченко говорил неоднократно, что второстепенная и даже третьестепенная пьеса современного автора, но такая, которая высвечивает в жизни нечто важное, предпочтительнее для него пьесы классической.

Тем не менее классику Георгиевский ставил тоже. Огорчительно не встретился он с драматургией Чехова и Горького (лично

не встретился, а в его театрах они шли), не воплотил ни одной трагедии Шекспира. Однако и того, что он поставил, не сбросишь со счетов, особенно если возникала удача. Такими удачами, судя по книге, оказались поставленные им в Калинин «Модная лавка» И. А. Крылова (редкий, редчайший гость в репертуаре!) и много позже «Обыкновенная история» по И. А. Гончарову, родившаяся из дружеского спора с известным спектаклем «Современника». А еще были «Стакан воды» Э. Скриба и «Изобретательная влюбленная» Лопе де Вега в Ставрополе, «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому, «Укрощение строптивой» У. Шекспира и «Бесприданница» А. Н. Островского в Калинин, наконец, такие обязывающие произведения, как «Гроза» и «Ревизор» (даром что «Грозой», какой она вышла из-под его рук, он остался недоволен).

Существует мнение — и, наверное, в чем-то оно справедливо, — что даже лучшие постановки Георгиевского событиями во всесоюзном масштабе не стали: они не перевернули наше представление о той или иной пьесе, не осветили ее новым светом, как это было с «Живым трупом» В. Нелли — М. Романова, или с «Чайкой» В. Редлих, или с шекспировскими спектаклями грузинского театра.

Что ж! У каждого таланта свой масштаб и своя судьба, а полнота самовыражения слишком от многого зависит. Но не потому ли репутация Георгиевского скромнее, чем у иных режиссеров того же ряда, что он не стремился гастролировать в столице и, кажется, ни разу не привозил к нам своих театров (отдельные постановки — не в счет)? Желание славы его не обуревало, он работал для своего зрителя. А показать его лучшие спектакли в Москве, наверное, можно было бы.

В книгу вошли всего два из гораздо большего числа выступлений Георгиевского в печати по вопросам, выдвигаемым на повестку дня текущим театральным моментом: «Как я оказался на лестнице» и «Под угрозой — сценическая конкретность». Зато эти два выступления — принципиальные, гражданская акция в своем роде; они не устарели до сих пор.

Мне вспоминается массивный, седовласый Георгиевский в зрительном зале московских театров чуть ли не на каждой чем-то примечательной премьере. Он считал себя обязанным быть в курсе всего, что происходит в театре, а географическое положение Калинин между Москвой и Ленинградом способствовало ему в этом; позднее же он и вовсе стал москвичом. Его зрительский опыт компактно собран в упомянутых статьях. Среди прочего они ценны тем, что сохраняют для будущего какие-то черты спектаклей-лидеров, на которых концентрировалось в 60 — 70-х годах общественное внимание.

Свои симпатии и антипатии, приятие или неприятие иных театральных фактов Георгиевский отстаивал запальчиво, страстно, не страшась не совпасть с бытующим мнением. В его доводах есть наблюдательность, умение умозаключать от частного к общему, проследить тенденции, фактами закрепляемые или, наоборот,

разрушаемые. Словом, здесь особенно ощутим Георгиевский как человек, занимающий определенную позицию.

Что это была за позиция, мы уже знаем: уважение к традиции, к коренным началам русского сценического реализма, нелюбовь к слишком уж явным отклонениям от фарватера, от столбовой дороги отечественного искусства, какой она ему виделась. Взгляд, вообще говоря, плодотворный, мерило, которое редко подводит, но гипертрофия всего этого порой толкала Георгиевского к суждениям спорным, излишне категоричным.

Справедливость требует, чтобы было еще раз подчеркнуто: далеко не все новое он не принимал — чувство формы, понимание художественности были ему несомненно свойственны. Приверженность к подавляющему большинству работ «Современника», среди которых немало было таких, что толковали реализм расширительно, уважительное отношение к эфросовскому «Человеку со стороны», потрясение, испытанное на «Макбете» английского театра Олд-Вик, — все говорит о том, что в сознании Георгиевского традиция отнюдь не сводилась к дотошному воспроизведению жизни, к театру иллюзии в узком смысле слова. Перечитывая сегодня его статьи, в чем-то с ним можно согласиться, в чем-то нельзя, но мне кажется, что разность вкусов — еще не основание для упрека в консервативности.

Однако если бы Георгиевский был по-прежнему с нами, я посоветовала бы ему более доверчиво раскрыть себя для восприятия иных, чем ему родственны, образных систем, чужого мнения, которое можно не разделять, но отдать ему должное, если оно талантливо выражено, человек искусства обязан. Жаль, что какие-то внутренние преграды помешали ему по достоинству оценить Брехта, одного из самых сильных писателей двадцатого века, драматурга мирового класса. Что его претензии к Де Филиппо были предъявлены без учета тех законов, которые этот самобытный, глубоко национальный по духу художник сам над собой поставил. Что оригинальный замысел Роже Планшона в спектакле «Три мушкетера» не задел в его сердце ни одной струны. Обсуждая постановки наших режиссеров, тех, что делают «погоду на завтра», он тоже порой проявлял излишний пуризм, не трудясь отдать себе беспристрастный отчет, что побудило их именно к такому решению, не стремясь постигнуть в этом случае чужую логику. Отмечу в скобках, что тот же пуризм сказался в автобиографическом очерке «Школа», где Георгиевский несколько умалил значение вводившего его в искусство режиссера Грипича, усмотрев в его практике формальное начало; а между тем такие знаменитые спектакли Грипича, как «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска», по праву вошли в историю театра.

Но если это и заблуждения, то частные, — у кого их нет! Сегодня важнее принять в соображение другое: статьи Георгиевского о театре носят характер предупреждения. Он спешит остеречь нас от тех направлений поиска, которые и в самом деле способны в чем-то обеднить, обескрылить наш театр. Чутье на

опасные крайности, на шараханье из стороны в сторону действительно было присуще этому энтузиасту сцены. Разделенные десятилетием, его статьи «Как я оказался на лестнице» (1965) и «Под угрозой сценическая конкретность» (1975) как бы продолжают одна другую в своем беспокойстве о нашем творческом будущем — беспокойстве, которое трудно, хотя бы отчасти, не разделить.

Имеет под собой почву тревога Георгиевского о том, что наступление на репертуар поэзии и прозы, упрощенный способ их перенесения на подмостки расшатывают устои собственно драмы, всдут к дедрамматизации. Легко понять, почему он бросается на защиту классиков, которых порой не только произвольно толкуют, но и перекомпоновывают по-своему, нанося тем самым урон такому основополагающему понятию, как театр автора. Я, как и он, а вернее, как и А. Д. Попов, у которого он это заимствовал, считаю быт на сцене элементом содержания, а не формы, и меня не меньше, чем Георгиевского, огорчают абстрактные, не выражающие пьесы декорации или декорации, забегающие вперед, чтобы все расказать зрителю еще до начала действия.

«Страшно выговорить, чего-чего только можно не делать режиссеру, актеру, художнику по нынешним временам, — пишет Георгиевский в статье о сценической конкретности. — Можно, например, не вникать в особенности конструкции драмы, в композицию отдельных сцен, лексику, пунктуацию. Можно так уж пристально не изучать эпоху, в которой происходит действие, нравы и быт изображенной писателем группы лиц, не копать в отношениях «семейных и по имуществу». Можно оставить в покое иконографию, не ворошить десятки иллюстрированных изданий, не разглядывать часами те вещи, ту утварь, те моды, что были в ходу, не интересоваться типом красоты и типом человека, которые тогда бытовали. Можно не задаваться вопросом о физической природе образа, не тренировать в себе характерность, не искать выразительных приспособлений, только этому человеку присущей пластики. Наконец, можно не беспокоиться о единстве стиля, о том, что из образных средств театра данной пьесе «идет», а что «не идет», ибо, как предполагают иные критики, устранить эклектику способен напор режиссерской воли, сам по себе сплавливающий различные элементы в нечто цельное...».

Все перечисленное здесь — суть упрощения, протест против которых и сегодня актуален.

Среди статей Георгиевского, помещенных в сборнике, особняком стоит одна, которая носит полемическое название «Режиссура — мое ремесло» (хотя, конечно, не о ремесле в ней речь). Это, если можно так выразиться, свод организационно-структурных правил, выработанных Георгием Адольфовичем в ходе долгого своего пребывания в периферийном театре средней руки, выдвигающем перед руководством свои условия. В статью вобрался многолетний опыт режиссера-практика по налаживанию творческого процесса и всех сторон жизни разветвленного, сложного театрального организма. Подбор репертуара, формирование труппы,

эволюция понятия «амплуа», которое Георгиевский не считал устаревшим, порядок репетиций, взаимоотношения режиссуры спектакля с постановочной частью, особенности предвыпускного периода, эксплуатация уже готовых спектаклей — все это описано со знанием дела, толково и ненавязчиво, дан не более чем личный пример. Чувствуется, что автор знает театр от «а» до «я», в его высших свершениях и в его повседневных проблемах, от которых, однако, во многом зависит искусство, его полнота и художественная целостность. А между тем эти вопросы чрезвычайно редко поднимаются.

Но пообещав говорить в статье «Режиссура — мое ремесло» только об организационной стороне дела, Георгиевский, как и следовало ожидать, не удерживается от экскурса в область собственно творческую, от обсуждения того, как строится мир спектакля, в чем сущность перевоплощения и что такое образ — наиболее сложное, труднодостижимое понятие нашей эстетики. И от этих страниц у меня ощущение двойственное. В той мере, в какой они отражают личное режиссерское мышление Георгиевского, его подход к слагаемым сценического языка, они полезны и обогащают читателя, как и все, что связано с индивидуальностью художника. Разговор о мизансценах, например, выделение среди них ключевых и подсобных. Или придуманный им в результате общения с актером Театра сатиры Г. Менглетом ненаучный термин «менглетки», от которого, если он верно употребляется, всего шаг до понятия внутреннего монолога. Но некоторые положения «системы» Станиславского, затронутые в статье походя, вкрапленные в рассказ о мероприятиях практического характера, кажутся мне изложенными субъективно, а порой и не вполне верно. По крайней мере я многое иначе понимаю, и мне досадно, что Георгий Адольфович не удержался от рассуждений такого порядка. Ведь ясно — об этом говорит вся книга, — что в своем непосредственном творчестве он ближе подходил к Станиславскому, чем в попытках теоретически осмыслить его наследие. Или для этого попросту не хватило места в статье, посвященной другим проблемам?

Педагогическая работа, которой я не знаю равных по притягательной силе, по чистой радости, получаемой от взращивания молодых побегов, по причастности к тому волшебному мигу, когда в человеке заговорит талант, по-видимому, в той же мере прельщала и Георгиевского. Некоторые из его педагогических приемов вполне самобытны.

Но Георгиевский был педагогом не только тогда, когда вел уроки. Вся его деятельность была глубоко педагогична, и в театрах, которыми он руководил, быстро росли актеры, независимо от наличия или отсутствия у них диплома. Задачу воспитания коллектива он почитал одной из важнейших. и коллективы, единству и сплоченности которых можно было позавидовать, неизменно складывались вокруг Георгиевского. Он умел любой факт театрального обихода, любой случай из практики повернуть так, что

тот помогал постижению сути профессии, чему-то учил каждый день. Рабочая атмосфера в его театрах обеспечивалась не только порядком и дисциплиной: там все благоприятствовало творчеству и творчество формировало людей. Школой была уже возможность играть роли и ставить спектакли рядом с Георгиевским, зная, что он придет и поможет в трудный момент. Вот почему столько полезных работников, не кончавших у него специального курса, считают себя учениками Георгиевского. Вот почему «после Георгиевского» им была открыта дорога едва ли не в любой театр.

Его педагогика была адресована всем, в том числе и зрелым актерам, которым, казалось бы, и учиться поздно. Он неутомимо сдирал с них коросту штампов, ремесленный навык, а потом им удавалось «заиграть» на диво всем, да притом в другой, близкой к современной манере. Но больше всего он любил молодежь, тянулся к ней и ее хорошо понимал, несмотря на седые волосы; оттого такими свежими, напоенными ароматом юности были молодежные спектакли Георгиевского поздних лет.

И молодежи ему платила тем же. Для учеников его авторитет был незыблемым. Незыблем он и теперь, когда Георгиевского не стало, а они уже поварились в жизненном котле, узнали, что почему, и могли бы, кажется, кое-что пересмотреть во впечатлениях поры незрелости. Воспринятое от Георгиевского осталось с ними навсегда — и как способ существования в искусстве, и как свод творческих правил, и как источник нравственности, прикосновение к которому до сих пор действует очищающе.

Георгий Адольфович Георгиевский вписался в книгу со всеми своими особенностями — нестандартом мышления, дорогого сорта юмором, афористичностью речи, своим словарем, формулами убеждений, выкованными многолетним обдумыванием. С жизненными привычками, увлечениями, странностями, без которых даровитый человек не обходится. С живописностью, броскостью всей фигуры, к которой, где бы он ни появлялся, обращались взгляды присутствующих.

Он был человеком, навеки плененным искусством, им зачарованным, до последнего вздоха не разуверившимся в своей профессии. Ему были присущи прямо-таки гипертрофия ответственности, круглосуточная озабоченность всем, что составляет понятие «театр», и своим ему соответствием, своим правом находиться там.

Меня особенно привлекает в Георгиевском его верность тому, что Немирович-Данченко называл трудом театра. Тут все: и непосредственная «служебная» деятельность, протекавшая в основном на людях, и работа над собой в так называемые часы досуга, которых у серьезного режиссера нет. Георгиевский был таким вечным тружеником. Никогда в профессиональных учебных заведениях не учившийся, он учился всегда, урывая для этого часы у сна, пользуясь каждой свободной минутой. Мне случалось держать в руках экземпляры книг из его обширной библиотеки: они все испещрены пометками, записями на полях, в них старательно отчеркнуто то, что следовало, как он думал, прихватить с собой

в дорогу, которую еще предстоит одолеть. Это касается не только книг по специальности, но самых разных областей знания. Такой многоцветный спектр интересов делал его зрение особенно острым, а мысль — будирующей, далекой от стандарта.

Словом, художник, а отнюдь не ремесленник, как он задиристо себя называет. Художник по сердцу, по складу характера, по всем произвольным реакциям на окружающее. Что с его «практицизмом», с его трезвым умом, на мой взгляд, ничуть не спорило. Напротив: такое сочетание весьма благотворно для искусства. Это должно стать ясно всем, кто прочтет книгу о Георгиевском. Скажу снова: его биография типична, поучительна и по многим параметрам интересна.

Г. А. Георгиевский
**НЕИЗВЕСТНЫЕ
ПРИКЛЮЧЕНИЯ КОТА
В САПОГАХ***

Подумав, я назвал эти записки именно так, хотя название можно было бы и заменить. Например, на «Бабушкин сын с Четвертой Тверской-Ямской». Или: «В театре и около него». Но, как это станет ясно из дальнейшего, кот в моих записках играет весьма существенную роль. Что же касается самих воспоминаний о прошлом, то они нахлынули на меня в связи с одним удивительным случаем, с одной недорогой покупкой.

Я ко всем своим недостаткам — а их много, с точки зрения моих близких, — еще и склонен к расточительству времени и денег: я книголюб! А это значит, что каждый свободный час я трачу на походы к букинистам, согревая на груди береженные и утраченные от хозяйственных расходов деньги; я пополняю свою библиотеку, хотя книги и без того осаждают и теснят нас в нашем жилище.

Так вот. Как-то в небольшом букинистическом магазине старого Арбата я раскрыл книжку, на одной из первых страниц которой значилось название раздела: «К театральной тайне». Заинтересовавшись, я посмотрел титульный лист. Он был таков: Борис Глаголин «Театральные эпизоды». Я еще перевернул страницу и ахнул — на ней была дарственная надпись автора моему отцу и дата: Херсон, 1913 год.

Ну сами посудите, держать в руках такую книжку в 1969 году в Москве, книжку отца, умершего в 1945-м, — это не только удивительно, но жутковато; я словно впрямь прикоснулся к театральной тайне. Конечно, я купил ее, и на этот раз жена меня не ругала.

И тут что-то со мной произошло... Родились эмоции, мне, вообще говоря, несвойственные. Что-то вроде желания всплакнуть, что совершенно не в моем характере. И кроме того — вопросы... Где я был в 1913 году, то есть в возрасте шести лет? Как ни удивительно, что-то помню... Значит, был с ними, с отцом и матерью, а не у бабушки в Москве. Мое раннее детство складывалось из скитаний по России с моей театральной семьей и периодов, когда меня подкидывали бабушке, потому что условия жизни у родителей были иногда такие, находиться в которых ребенку было совершенно невозможно.

Я — сын провинциальных актеров, Адольфа Георгиевича Георгиевского, известного уже в предреволюционные годы, во всяком случае, в провинции, а потом на советской периферии, и Веры Константиновны Долевой, необычайно красивой женщины (чем и определялось ее амплуа «гранд-кокетт»), сопровождавшей отца во всех его бесконечных странствиях. Но на время моего московского бытия я становился еще и «бабушкиным сыном», как я сам прозвал себя, когда мне было три года.

* Отрывок из незаконченных мемуаров. Написан летом 1974 г. Не публиковался (здесь и далее примечания составителя).

Вспоминается дом № 14 на Четвертой Тверской-Ямской, темный, сырой бакалейный магазин по фасаду, туннелеобразная арка ворот и двор — веселый, зеленый, с купами деревьев в центре, а под ними — полукруглая большая скамья; слева вместо забора невысокие сарайчики, с которых зимой так весело было прыгать в сугробы, а сзади, в глубине двора — дом, где на третьем этаже и жили мы с бабушкой. И, представьте себе, я пошел туда. Зачем? Для чего?! Мне, старику, захотелось посмотреть на страну моего детства — видите, какие сантименты! Я пошел взглянуть на место, где начиналась моя биография. Однако жизнь сантиментов не любит. Там все иначе, незнаваемо! Дом с аркой снесен, нет магазина, нет и сарайчиков, а здание в глубине двора, где была бабушкина квартира, хотя и стоит, но не вызывает никаких эмоций. И только гомон играющих (теперь уже на асфальте) детей напоминает прежние времена. Значит, другие начинаются биографии! Жаль прошедшего, того, что ушло, но ушло оно законно — не о сарайчиках же грустить! И все же, все же — ушла целая эпоха, ее быт, обиход, привычки, чувства, закономерности, противоречия. А может быть, стоит рассказать об этом?

За свои неполных семьдесят лет я объехал с родителями, а потом и самостоятельно, сперва в качестве актера и режиссера-лаборанта, затем очередного режиссера, а далее, на протяжении многих лет — и главного, едва ли не пол-России, во всяком случае огромную ее часть. Бывал в Свердловске, Перми, Челябинске, Магнитогорске, Кирове; объездил Волгу — Нижний Новгород, Ульяновск, Калинин, Самару, Астрахань, Казань; живал на Кавказе — в Тбилиси, Орджоникидзе, Баку и Ставрополе, в Кисловодске и других городах-курортах; исколесил Среднюю Азию от Ташкента до Кушки; гастролировал с театрами, где работал, по Украине — Киев, Винница, Харьков, Житомир, Кировоград, Криворожье, Полтава и так далее и тому подобное. А сейчас пишу эти строки на Садово-Триумфальной в Москве, откуда рукой подать до той самой Четвертой Тверской-Ямской, где я жил у бабушки. Мало того, в ста метрах от здания ресторана «София», где в конце прошлого века, в левом крыле, если смотреть с улицы Горького, тогда Тверской, на втором этаже жил мой дед со своей женой, той самой бабушкой, которой меня «подкидывали», и была детская, где ползал в младенческом возрасте мой отец. Покрыв многие тысячи километров по России и другим республикам нашей страны, побывав в Лондоне, Бирмингеме, на родине Шекспира — Стратфорде-на-Эйвоне, потом в Риме, Милане, Венеции, Неаполе, Варшаве и Праге, я кончаю свою жизнь почти там, где ее начал. Не думал и не гадал, что на склоне дней моих вернусь в Москву на постоянное жительство, но вышло именно так, и, видимо, здесь завершится не только география моих скитаний, но и сама биография.

Кто правил обстоятельствами моей жизни, с такой богатой «переменной мест» и разнообразными «впечатлениями бытия»? Я думаю, что это и есть одна из театральных тайн, если использо-

вать название первой главы книги режиссера Бориса Глаголина. Все это сделал театр — с маленькой, но и с большой буквы, даже с самой огромной. Театр для меня был мечтой и хлебом. Домом и судьбой. Радостью и адом. Местом работы и счастьем ее. А иногда, если не бояться высоких слов, и полетом к солнцу. Если ты отдан театру безраздельно, то он — твой хозяин во веки веков.

У каждого свой путь на сцену. Был он своим и у меня.

Сегодняшняя молодежь, живущая в стране, где люди творческих профессий окружены особенным ореолом, понятия не имеет, какова была жизнь провинциального актера в прежние времена. Это были пари в обществе, совершенно особый круг, особая среда, к которой «порядочные люди», во всяком случае люди обеспеченные, относились опасливо и немного брезгливо (я говорю о провинциальных актерах, в столицах в начале века было уже не так, хотя душок такого отношения оставался). Это заставляло и самих актеров замыкаться в собственном кругу, жить только театром и только в театре, где они чувствовали себя равноправными гражданами земли русской. Как сказано у того же Б. Глаголина: «Вечером, в условный час, пожалуйста в театр с особого входа, где «строго воспрещается» входить, и начинайте представление. Актеры — государство в государстве, они выходят из театра, как будто едут за границу, в театре умирают, рождаются, в театре женятся, ведут войну... У них свои законы, религия, мораль и, кажется, даже синод».

И жилье, так называемые меблированные комнаты, снимались актерами у известных особ, привычных к постояльцам такого сорта. Эти особы все знали о провалах и триумфах прежних сезонов, набиты были сплетнями и анекдотами, предрассудками и суевериями, но комнаты сдавали только актерам и никому другому. Такие квартиры располагались близко от театра и были весьма непрезентабельны.

Меня приносили и приводили в театр во все времена года и во все часы дня и ночи, не считаясь с моим возрастом и детскими запросами. Ведь жизнь тогдашнего актера провинции была, мягко говоря, нелегка. Одни переезды чего стоили! Мне, например, довелось поучиться в школах пяти разных городов. Понятно, как это сказалось на моих занятиях. Мне иногда кажется, что я всю жизнь наверстываю нечто недополученное в школьные годы. А пять городов — это еще пустяки! На долю других ребят выпало побольше, а то и переезды среди учебного года и оборванные классы, так что со следующего сезона приходилось садиться снова в третий или в пятый.

Переезжали два раза в год: было два сезона — летний и зимний, а то и три: существовал еще такой куцый сезон «пост, пасха, и фомина неделя» — первая после пасхи; в нем принимали участие наиболее нуждающиеся — те, кому уж вовсе некуда было деться, остальные актеры постом не играли.

Кроме того, надо было еще бывать и «на бирже», которая работала в Москве, завязывать связи с антрепренерами, наниматься в следующий театр, потому что стабильных трупп не было даже в больших городах, и, начиная сезон, актер понятия не имел, что с ним будет через полгода. Полностью бесправный, он при способностях имел шанс попасть в хорошее «дело», а мог и отправиться пешком «из Керчи в Вологду» или «из Вологды в Керчь» в поисках счастья, как знаменитые Счастливец и Несчастливец у Островского.

На моей памяти унижительная процедура найма и переустройства актеров из одной труппы в другую была отчасти упорядочена Русским театральным обществом, роль которого в защите актеров, в помощи им и их детям еще недостаточно оценена. РТО и верховодило на бирже, где особое посредническое бюро не только способствовало трудоустройству актера (да простится мне это современное слово!), но по мере сил определяло его квалификацию и принимало участие в заключении договоров, которые ограждали нанятого от произвола антрепренера. В договоре указывалось жалованье, перечислялись права и обязанности как предпринимателя, так и сценического деятеля — актера, режиссера.

В книге Г. Шебуева «Актерское счастье» об этом посредническом бюро я прочитал следующее:

«Практически все дела бюро по посредничеству и регистрации договоров были в руках двух женщин — Ольги Павловны Фосс и Терезы Петровны Федорович. Обе они были замечательными работниками, бескорыстными и справедливыми, к тому же обладавшими потрясающей памятью. Они отлично знали едва ли не всех актеров, которых только по регистрации РТО насчитывалось более 5000 человек; знали вкусы городов и антрепренеров и безошибочно определяли, «пройдет» или «не пройдет» тот или иной актер в данном городе»*.

Как это им удавалось? Сейчас это кажется непостижимым. Но источники информации все же у них были. Узнавали от сослуживцев — они рассказывали, антрепренер давал оценку сезону и труппе. Или какой-то актер привозит рецензии, газеты того города, где вместе служили; в них написано о нем, но ведь там и о других написано. Так выясняется цена сценического работника, цена сегодняшняя, а дальше — биржа подскажет: или вверх потянется, или поползет вниз, или наступит стабилизация.

Если вверх — тогда неплохие деньги, надежный договор, хороший город, где может подобраться интересная труппа; если вниз — соответственно и деньги меньше, и бенефиса нет, и город «нетеатральный», и антрепренер не очень надежен.

Здесь решались творческие судьбы театров, режиссеров, актеров, а стало быть, и судьбы зрителей всей огромной Госсийской империи.

* Шебуев Г. Актерское счастье. Куйбышевское книжное изд-во, 1964, с. 63.

Великим постом в Москву съезжалось множество особенных людей, отличавшихся от всех остальных даже видом, — это были сценические деятели: антрепренеры, режиссеры, актеры и так далее. Все они к середине дня собирались на Никитской улице (теперь — улице Герцена), и она вскипала человеческим прибоем. К двум часам дня не только само бюро, но и тротуар перед ним и даже проезжая часть заполнялись жаждущими устроиться.

Большинство, «рассчитавшись» с прежним нанимателем, приезжало в бюро, чтобы заключить новый договор, но были и такие, которые сумели еще на протяжении сезона по переписке «кончить» в новый город, в новое дело, чему также помогало бюро, работавшее круглый год. Помогали и товарищи, когда-то вот так же, на бирже, получившие ангажемент: они рекомендовали антрепренеру своих друзей — артистов, работавших с ними там-то, а потом оставалось только заключить договор. Было много способов «самоопределения» и среди них такой: направить заранее предложения в два-три города с указанием своего амплуа, списком иггранных ролей, отзывами газет — и при этом непременно сослаться на бюро, где ты зарегистрирован, где тебя знают. Правда, просящий работу тем самым снижал себе цену, просящий — он всегда в убытке, нечего и говорить. Но зато если ты известный, «модный» артист, то к концу сезона жди телеграмм из нескольких городов с предложениями работы, выбирай лучшее, счастливцев!

Жалованье колебалось от нищенского (двадцать пять рублей в месяц — меньше не платили) до огромной суммы в несколько сот рублей за тот же месяц, так платил, например, своим ведущим актерам знаменитый харьковский антрепренер и режиссер Н. Синельников.

На бирже встречались и предприниматель, нуждающийся в артисте определенного профиля (амплуа), и артисты, нуждающиеся в новом месте работы, и те, кто приехал только других посмотреть да себя показать, а заодно и собрать информацию на будущее о хороших и плохих «делах», о надежных и шатких антрепризах. Тут же бывали артисты столичных театров, просто пришедшие взглянуть на «меньшую братию», узнать, какие сейчас в ходу актерские ставки, прикинуть возможность гастролей, цену, которую можно взять, если плюнуть на оплачиваемый отпуск — одно из преимуществ казенной сцены — и дать ряд выступлений в каком-нибудь «театральном» городе.

Это была чрезвычайно пестрая толпа, где попадались люди всякого облика — от тех, которые почти в лохмотьях, правда, вычищенных и отутюженных, до франтов и франтих в платьях от «французского портного» (часто из Вологды, но с вывесками на главных улицах в больших городах). Женщины в своих лучших туалетах, напудренные, подгримированные, мужчины тоже «в лучшем виде». Те и другие показывают товар лицом, демонстрируют в поведении свое амплуа: трагисты щебечут, комики симпатично улыбаются, подмигивают и острят, героин-резонеры рокоуют на по-

ставленных голосах, молодые героини смеются серебряным смехом. Маленький зал на Никитской гудел как улей, наполнился встречами, узнаваниями, ахами и охами — все по-актерски преувеличено, с восторгами, слезами и поцелуями. Ярмарка! Паноптикум! Все так, но не спешите с выводами. Ведь это обстоятельство времени, а вернее, тиски безвременья между двумя революциями сделали их такими!

Чтобы можно было работать без помех, в зале был барьер, отделявший служебную часть бюро, где стояли шкафы с картотечной, письменные столы с чернильными приборами и находились служащие, занятые оформлением договоров. Между барьером и потолком была натянута сетка с окнами, расположенными перед столами; к ним подзывали жаждущих устроиться, знакомили с нанимателями, разговаривая, они отходили, тут же подходили следующие, нащупывая возможность заключения сделки, ее условия; так и тянулся этот бесконечный конвейер. За барьер впускали только самых значительных антрепренеров: Бородая, Соловцова, Соболевицкова-Самарина, Медведева, Малиновскую и так далее, а также артистов из числа провинциальных знаменитостей, и они беседовали между собой в глубине, на зависть всем остальным.

В общем зале тоже были столы, возле которых в свою очередь шла процедура найма. За одними располагались антрепренеры, а к ним подходили лица, заинтересованные в работе с ними, горящие желанием ехать в их «дело». За другими сидели ожидающие предложения актеры постарше, часто с детьми; сиживал там и я.

Так продолжалось несколько недель. Потом, после этих дней и часов пик, биржа мелела, у актеров, которые никуда не пристроились, кончались деньги, уезжали антрепренеры, укомплектовавшие свои труппы... Оставшиеся на бирже уже не дорожились, поскорей бы устроиться хоть куда-нибудь. Цены падали, города оставались только небольшие, заштатные. Это было время для предпринимателей, любивших ловить рыбку в мутной воде: можно было набрать актеров по дешевке, и среди них — хороших, чья судьба случайно оказалась плачевной; нанимались за гроши, за хлеб насущный, только бы устроиться, протянуть сезон, как-нибудь дожить до следующей биржи... К пасхе кончалось и это, наступал всеобщий разъезд, оставались только горемыки, согласные на все, но спроса не было, и они исчезали — куда? — бог знает!

Как финансировалось все это предприятие, такое нужное и в конечном счете гуманное, несмотря на известную унижительность торга, который там происходил? Прежде всего, членские взносы — пять рублей в год для всех членов РТО, в том числе и антрепренеров. Во-вторых, получившие работу через бюро отдавали за это от трех до пяти процентов с первого жалованья. За те же услуги брали определенную мзду и с предпринимателей. Кроме того, если здание театра переходило из рук в руки, то брали за посредничество определенный процент в пользу бюро и с продаю-

щего и с покупателя. И наконец, в дело шли все штрафы, которые взимались с нарушающих договорные правила.

Раньше, до организации бюро, штрафы забирали себе антрепренеры, и это частенько превращалось в форму незаконных поборов с ни в чем не повинных актеров, но после одного из съездов российских театральных деятелей порядок был изменен. И были еще деньги от проведения «дня актера» в театрах разных городов, когда сбор от спектакля целиком поступал в кассу РТО, а все работники театра — актеры, режиссеры, технический состав — работали бесплатно.

Часто это последнее предприятие становилось своего рода праздником города. Выходила специальная афиша — афиша концерта-кабаре, как это называлось. В нем актеры показывались публике не в том качестве, к которому она привыкла: они пели, плясали, имитировали цирковые номера, жонглировали, ходили со страшными предосторожностями по проволоке... лежащей на полу, сочиняли и исполняли пародии, словом, все это напоминало современный «капустник». Рассказывали, что «сам Давыдов» в один такой день выехал из-за кулис на сцену на большом шаре; стоя на нем и осторожно перебирая ногами, он пел романс, аккомпанируя себе на гитаре, что, как известно, он делал мастерски.

В антрактах фойе превращалось в базар: любимцы публики — герои, героини, комики — проводили шуточные аукционы, и публика, нередко в легком подпитии, соревнуясь между собой, кто даст больше за какого-нибудь игрушечного Мишку или бутылку шампанского, с ухарством бросала ассигнации на поднос. А рядом — буфет, где торгуют актрисы помоложе, они предлагают вино, конфеты, пирожные, и все — «с поцелуем», плати сколько можешь, но не ниже таксы. Опять смех, остроты, соревнование в щедрости, мнимая ревность, и местные Разуваевы и Колупаевы кажут себя, выхваляются друг перед другом. Тут не всегда, может быть, удавалось оставаться на уровне хорошего вкуса, но намерения были самые лучшие: назавтра эти деньги до единой копейки переводились на текущий счет Театрального Общества. Они составляли довольно солидную сумму, но горе и нищета обездоленных были куда значительнее, средств не хватало. И гибли несчастные где-то на театральных задворках, проклиная актерскую судьбу. Я видел в Пензе расклейщиков афиш, их было двое, оба успели в свое время войти в историю провинциального театра, а конец был такой, причем в городе, где когда-то гремела овация в их честь.

В этих условиях отказ Государственной думы в десяти тысячной субсидии, которой добивалось РТО, вызвал взрыв негодования в актерских кругах, прокатившийся по всем городам, где были театры, и получивший отражение в газетах и журналах, так или иначе связанных с искусством.

Приведу цитату из журнала «Театр и искусство» (февраль 1911 года):

«Этой обиды не вытравить из сердца сценических деятелей. Молчаливым пинком ноги отшвырнули их дела, их страдания, их споры, пререкания, недоумения. И холодная, как змея, печаль проникает в сознание актера. Вот и новый век наступил, а все мы по-прежнему илоты, помыкаемые откупщиками общественного лицемерия!»

Удар был чувствительным, ведь деньги нужны были на приют для актерских детей, на убежище для престарелых артистов и на улучшение дел бюро. Стоял вопрос: быть или не быть Русскому Театральному Обществу и всем полезным его начинаниям, без которых актеры вновь оказались бы во всем бесправными. Выгнать детей из приюта? Закрыть убежище для престарелых? Бросить актеров на произвол эксплуататоров-антрепренеров, думающих в большинстве случаев лишь о собственной выгоде? Пойти на это было нельзя. И тут надо воздать должное инициатору создания РТО Марии Гавриловне Савиной (замечательной актрисе Александринской сцены в Петербурге) и ее мужу А. К. Молчанову. Их деятельность в этот период не назовешь иначе как героической. Они выдержали суровую борьбу за честь «императорского» общества, за судьбы несчастных, нищих людей с их голодными семьями. И за Театр с большой буквы.

Но в настоящем смысле слова все вопросы жизни РТО, вплоть до самого 1917 года существовавшего с хроническим дефицитом, решила Октябрьская революция.

В 1969 году, будучи членом Совета ВТО — уже Всероссийского Театрального Общества (театральные общества есть теперь почти во всех республиках), я получил для обсуждения на предстоящем съезде любопытный документ. Это был проект расходов на строительство новых учреждений системы ВТО — на одно только строительство, на один только 1970 год! Огромный список — санаториев и домов отдыха, новых корпусов Московского Дома ветеранов сцены (бывшее убежище) и его филиалов на периферии, жилых домов, сумм на приобретение оборудования и инвентаря для всех этих зданий — завершался внушительным итогом: четыре миллиона рублей! И это в условиях, когда многие заботы с ВТО свалились, — забота о детских приютах, например, или о содержании биржи, поскольку права актеров ограждены советским законом и формирование трупп происходит теперь иным, куда более квалифицированным путем, через отделы кадров Министерства культуры.

Такие сопоставления полезны — видишь отчетливо, как было и как стало.

Воспоминания теснят друг друга, хочется со всех сторон рассмотреть героическую и нелепую, творчески насыщенную и еле еле убегающую от пошлости жизнь провинциальных актеров в до-революционной России.

Итак, договор на руках, аванс получен, «нижеподписавшиеся» обязаны «явиться к месту работы за десять дней до начала сезона» — теперь за семьей, и все в порядке. За семьей? Не в первую очередь. Сперва — за багажом, за сундуками и чемоданами; хорошо, если они были доставлены раньше и теперь пылятся в камерах хранения одного из вокзалов Москвы, если же нет — пожалуйста в тот город, где перед тем работали, и оформляйте, да пощательнее, их доставку!

Говорят, что актеры — бродячий народ, что они, как никто, легки на подъем, к тому же — бессребреники, так откуда такая забота о багаже? А дело в том, что, начиная с жалованья в пятьдесят рублей, договор не предусматривал обязанности антрепренера одевать актеров для выхода на сцену. Они должны были, как тогда говорили, иметь гардероб. В него входило как минимум: у мужчин — фрак, темный костюм и два цветных с соответствующим бельем, обувью, галстуками, а также шапокляк (складной цилиндр), шляпа, кепка; у женщин — бальный туалет, визитное платье, четыре цветных, соответственно обуви, шляпы и аксессуары (сумочки, зонтики, украшения и т. д.). Чем выше жалованье — тем больше требований к гардеробу. Антрепренер снабжал актеров только историческими костюмами, да и то в таком ужасном состоянии, что для Ромео и Гамлета, например, провинциальные премьеры предпочитали иметь свои; премьерши тоже — для Джульетты, Дианы в «Собаке на сене». О специальных костюмах, сшитых по эскизам художника для данной постановки, как заведено было в Художественном театре, провинция не смела и мечтать, так что разностильность в спектаклях была иногда ужасающая.

Типичный разговор на бирже. Антрепренер хочет пригласить молодую героиню имярек и расспрашивает другого антрепренера, у которого та служила прежде, что она собой представляет. Ответ: талантлива, интеллигентна, роли знает назубок, темпераментна и имеет успех, но уж больно бедна — через месяц начинает повторять костюмы. Результат: немедленный отказ — уж лучше взять менее способную и постарше, но с туалетом.

В нашей семье мама — на амплу «кокетт», на протяжении недели она участвует в трех-четыре премьеры, это значит — десять-двенадцать платьев. А в месяц! А за сезон! Мы возили с собой четыре-пять сундуков, восемь-десять чемоданов и круглые желтые картонки для шляп. И как самое необходимое — манекен, точно соответствовавший фигуре мамы. Одно из постоянных впечатлений детства: просыпаюсь ночью и вижу — при неярко горящей лампе, стараясь как можно меньше шуметь и шуршать, чтобы не разбудить отца, мать на машинке творит себе новый костюм, перекраивая и перешивая старый, приметывая к шелковому чехлу какие-то оборки, рюши, просто драпируя кусочки материи. Поскольку при таких условиях никаких туалетов не хватало, а они должны были каждую премьеру быть новыми, еще не показанными, то возили с собой отрезы — шелк, бархат, шифон, газ, всевоз-

возможные отделки — кружева, цветы, золотую и серебряную тесьму, и с их помощью создавался «новый туалет», все на живую нитку, на наметку: отыграли спектакль — и нет его. Шляпы разбирались: поля отдельно, тулья отдельно, и различное их соединение давало «новые фасоны». Да еще обувь, драгоценности, конечно поддельные, от Тэта (был такой ювелир в Москве), веера, перья. Все это стоило денег.

У отца был полный набор костюмов для характерного актера и аксессуаров: трости, стеки, зонтики, монокли, очки, пенсне, перчатки, галстуки — разве все перечтешь? Утрата гардероба (пожар, наводнение, пропал в дороге) отбрасывала актера на много ступеней вниз. Приходилось просить у Театрального общества ссуду на восстановление гардероба, и, если было возможно, давали, но это значило залезть в долги и стать рабом предпринимателя, получать меньше денег долгие месяцы, прежде чем выплатишь ссуду и восстановишь право на полный оклад.

Итак, багаж послан на новое место, семья в сборе, длинное путешествие — и вот наконец новый город, новая публика, все новое.

При такой обособленности профессии, при сомнительном отношении к ее представителям со стороны общества, при необходимости вечно обживаться в чужом городе наиболее притягательным для актеров становился театр. Тут — все свое и все свои, а остальное — чужое и зыбкое.

Я в ту пору перевидал уйму театров — от примитивных сараев, где можно было как-то работать только летом, до красивых каменных построек с лепниной, росписью и колоннадами, с фойе и буфетами, похожими на залы ресторанов. Но как бы ни были они разнообразны, одно их роднило: при большей или меньшей заботе о зрителе — никакой заботы об актере, о его удобствах и здоровье, об условиях его творческого труда.

Закулисье, где актеры и актрисы проводили полжизни, отличалось во всех театрах — от самых богатых и до самых бедных — каким-то особым, неистребимым запахом: клеевой краски, жженого волоса, дешевого одеколона, пудры, грима, нагретого утюга, никогда не проветриваемого помещения. Этот запах нельзя забыть, как нельзя забыть грязные стены актерских уборных, утыканные гвоздями для одежды, и сами уборные: маленькие комнаты с разнокалиберной мебелью, которую уже ни при каких обстоятельствах нельзя было использовать на сцене, — она свой век отслужила. Тут были «средневековые», «готические», «античные» и просто венские стулья, утлые диванчики, и даже тронами были оставлены эти комнаты для артистов.

Главной достопримечательностью уборных, отличавшей их от остальных закулисных помещений, были гримировальные столы, вделанные навечно в стены. Это были узкие (пятьдесят-шестьдесят сантиметров шириной) доски, лоснящиеся от времени и вазелина, покрытые или газетами или «личными» салфетками разных цветов. Столы простирались во всю длину комнаты и были устав-

лены зеркалами, тоже «личными» — у одних размером в ладонь (это у тех, кто гримировался обожженной спичкой, небрежно тыча ею в коробку с гримом), у других — вполне приличными по габаритам и качеству, а у некоторых даже с гримировальной шкалкой.

Ох, эти столы, на которые меня сажали, за которыми я ел и на них же спал в обществе и под охраной совершенно особых людей, днем — обыкновенных, а вечером — с мазаными лицами и в странных костюмах, каких не встретишь в обиходе.

Я опасался актрис, от лица которых шел сладковатый запах, их рук с острыми ногтями и их осторожных — чтобы не размазать грим — поцелуев. От этих поцелуев всегда оставался след на коже, и мама терла мою физиономию чем-то жирным (позже я узнал, что это вазелин, которым снимают грим) или просто приводила ее в порядок, посплюнявив кончик носового платка, что было особенно неприятно.

Первое осознанное событие: идем к папе в театр. Дома его вижу редко, у матери спектаклей меньше. Папа уже занимает в театре некое «положение», хотя и молод: ему лет двадцать пять.

Вошли в уборную, и не успел я осмотреться, как кто-то торопливо хватает меня, поднимает, подбрасывает, говорит отцовским голосом, и руки папины, но он — с бородой! Затем этот бородастый, знакомый и незнакомый одновременно, ставит меня на пол и убегает. Чудно и почему-то обидно... Папа — молодой, кудрявый, шатен, а этот — седой, с лысиной, у него борода; и все-таки он немножко папа. Пугаюсь, начинаю хныкать, вот-вот заплачу... Мать утешает, что-то говорит, обитатели уборной смеются. Ждем. Шум! (Позднее я узнаю, что это аплодисменты.) Входит тот, кто убежал, снимает с головы волосы, а там — другие! Отрывает бороду! И все это отдает человеку в темном халате, а потом мажет чем-то лицо, начинает его тереть тряпкой и оттирается — папа! Папа, веселый, возбужденный папа! Но я не успеваю обрадоваться, как меня уводят куда-то — актерам нужно переодеться, и присутствие мамы их стесняет. Опять ждем. На сцене уборка. Что-то перетаскивают, проносят диван... И — вот он папа: в знакомых брюках и курточке, кудрявый, близкий, мой, тот самый, какой и должен быть. Но что же было тогда? Это был папа или не папа?

Потом я догадываюсь: у меня, оказывается, особый, таинственный папа. У всех — какой есть, а у меня — какой есть и разный. Для этого ему стоит только захотеть, но захотеть можно лишь в театре, и когда нужно. А когда нужно?.. Непонятно... А если мне захочется увидеть другого дома? Попросить? Ведь все равно он мой папа? Или тогда уже нет?.. Страшноато.

Зато каждое воскресенье можно идти в театр, сидеть в ложе и смотреть. У нас с мамой появилась даже игра: узнаю я папу или нет? Иногда узнаю сразу, легко, иногда — ошибаюсь.

Папа с девятнадцати лет играл стариков. Был острохарактерным актером. Но это станет мне известно, а главное понятно, не скоро. Вот я и ждал разного, всякий раз другого. Иногда мама обманет, покажет не того. Вглядываюсь, вглядываюсь, а это не он. Потом покажет правильно или сам я распознаю настоящего, а то в антракте подгляжу в уборной, чтобы убедиться: не на того смотрел, мой сегодня вот какой! Бывало, ссорился с мамой, устраивал скандалы, даже не разговаривал — не ври!

Однажды сам оскандалился. Правда, по другому поводу. Шли «Дети Ванюшина» С. Найденова. Утром — для детей, потому что специально для детей пьесы в ту пору ставились редко. Отец играл самого Ванюшина — я его узнал, но до времени это скрыл. Мама вышла в аванложу, а я продолжал смотреть, и вдруг... У Ванюшина сердечный припадок — по пьесе, но я вижу хорошо знакомую картину: как всегда, когда ему плохо, папа мучительно ловит воздух ртом, дышит часто-часто, растирает грудь, тихо стонет. И глаза выкатывает — у отца были большие голубовато-серые глаза. Я завопил: «Мама, папе плохо!» Так я всегда кричал, когда подобное бывало дома. А оно, увы, бывало, если папа после спектакля уезжал с приятелями «отдохнуть» в ресторан; на другой день по утрам я всегда должен был играть тихо, следил за папой, и когда ему становилось нехорошо, вот так же вопил: «Мама, папе плохо!» Она прибегала из кухни или из другой комнаты (если такая была), чем-то отпаивала отца и ставила холодный компресс на сердце, а меня хвалила за заботу. Но тут, на спектакле, едва успев крикнуть эти слова, я был схвачен, вынесен из ложи и даже получил подзатыльник.

После мне объяснили, что в театре — не так, как в жизни. Папе не было плохо, он играл, что ему плохо. Делал вид, представлялся. Ведь мне же нравится, что он всегда в театре другой? Так вот этого другого он должен сделать сам из себя, так, чтобы было совсем похоже, чтобы мы верили, что этот другой — живой, взаправдашний. А для этого папа из всего того, что с ним самим случается в жизни или что он у других видел, выбирает нужное, подходящее к случаю. «Пойми, — говорили мне, — если все, что он делает, по кусочкам будет похоже на жизнь, то и вместе все будет похоже, и мы поверим, что есть такой человек. Но все равно: он играет, и это понарошку, и раз с папой не было плохо, а было с тем, другим, которого он играл, кричать не нужно и бояться нечего».

Я что-то понял, что-то нет, теперь уже боюсь судить... Но твердо усвоил во всяком случае, что в ложе кричать запрещено, что это влечет за собой наказание. А для себя я решил, что и сам так хочу — как папа: чтобы — похоже, и чтобы — всякий, и чтобы — разный. И я стал играть в артиста, который из себя делает другого.

Начал я, конечно, с внешнего. Из гуммоза слепил себе усы и бороду — лепить я любил, это была моя «тихая» игра. Но ничего хорошего не получилось: усы падали от собственной тяжести...

Тогда я перешел на мокрые бумажки, которые предварительно вырезал и раскрашивал. Кроме того, я собрал все головные уборы, вытащил у отца из сундука кеши и шляпы, приспособил даже корзинку для ягод, которая очень подошла. Я надевал ее на голову, а сквозь ажурную стенку смотрел; ручка была под подбородком, и все это напоминало рыцарский шлем с забралом, как на картинках в сказке. Я ценил свой шлем: надевая его, я в зеркале был «другой». Это создавало ощущение чего-то таинственного и побуждало меня даже говорить иначе, «не своим голосом». Хотя я чувствовал: зеркало — это не то, мало «выглядеть», нужно «играть».

А как? Нужен еще кто-то — одному делать театр нельзя, нужен соучастник, партнер (это слово я уже знал), который тоже «актер», который, если попросить его: «Скажи мне то-то и то-то, а я ка-ак подпрыгну! И скажу тебе то-то и то-то, а ты беги!» — непременно все так и сделает. Но где взять такого? Ведь во дворе ничего не знали о театре. Я старался, показывал, объяснял, иногда что-то начинало получаться, а потом мы уезжали, и я по-прежнему был в единственном числе: артист, артист, он же зритель, и все — в зеркале. Интересно, но неполноценно.

И вдруг нашелся партнер. Верный партнер, ведь тут важно, чтобы и репетиции были... Он все делал покорно, менял кепки, повторял за мной слова. А потом — ура! — еще один присоединился. Но этот хуже, ему бы сразу «играть», а то скучно...

Итак, два партнера. Прекрасно! Но больше театр не рос... Зритель тоже не ходил, хотя я и билеты нарисовал. Однако в конце концов что-то наладилось, и я показал спектакль папе и маме. Корзинка очень понравилась, текст зрители уловили слабо, а для бумажных усов и бород, которые то и дело отпадали, мне подарили взаправдашний лак, но тут же взяли с меня слово, что буду мазаться им не чаще одного раза в день, а то может пострадать лицо. Так оно и было — пострадало, но не у меня, а у верного партнера. Лак отобрали, пострадавшего увели, второй партнер — сбежал. Я уже тогда понял: создавать театр трудно. Однако я продолжал играть — один, перед зеркалом, самому себе и для себя.

Вскоре произошло событие, основательно приобщившее меня к театральным тайнам и глубоко запавшее в душу.

Отец играл царя Ирода в пьесе Леонида Андреева «Савва». По пьесе одорукий нищий, прозванный царем Иродом, бьет героя пьесы Савву как богохульника, осквернителя святынь, предвигательно перекурив его своей единственной рукой. По этому сигналу толпа изуверов бросается на «отступника» Савву и убивает его. Что все «понарошку», видимо, вошло в мое сознание не очень глубоко. Я ревел и презирал отца. Он виноват! Ничего не хотел слушать, убегал и прятался, жалость к Савве приводила меня в неистовство. Меня искали, вытаскивали из-под кровати, из-под лестницы, с чердака, но успокоить не могли. Ревел!

Мать и отец измучились, боялись — заболеваю. Ведь ясно: нервное потрясение. И глубокой ночью состоялась «пресс-конференция».

Отец. Ты ведь знаешь, что это понарошку?

Я. Знаю. (*Рев.*) А зачем ты его ударил?

Отец. Так надо было. Пойми ты, это не я его ударил, а тот, кого я играю, — Ирод!

Я. Ударил бы тише. Он бы не упал и убежал бы.

Отец. Да пойми ты, чудило! Этого нельзя, мы так играем, понял?

Я. А зачем так играть? Ты в хорошее играй, а не в такое! Пусть другие бьют!

Отец. А им можно Савву бить?

Я. Нет! Не-ет!!! (*Могучий рев.*)

Отец. Тебе Савву жалко?

Я. А то нет! (*Рев.*)

Отец. Очень?

Я. Очень.

Отец. Вот для этого все и делали. (*Пауза. Рев слабее.*)

Я (недоверчиво). Зачем?

Отец. Чтобы ты и другие почувствовали, что так нельзя. Понял?

Пауза. Я молчу. Отец — тоже. А потом пошла беседа о том, что мы сейчас называем сверхзадачей спектакля. А это трудно, ибо и само понятие еще не разработано и оппоненту лет пять-шесть... Но что-то я, видимо, все-таки понял, и оно, это что-то, с той поры угнездилося в моей голове.

Этот случай сразу же стал анекдотом, и не только семьи, но и всего театра. Отец говорил, что он поневоле выдумал для меня, а попутно и для себя целую теорию, о которой не помышлял сроду: для чего театр? Зачем он, актер? Что такое роль? И так далее.

С тех пор у нас с отцом установились «взрослые» отношения и шли частые собеседования по вопросам театра.

Вскоре по просьбе режиссера А. Легарова отец взял меня с собой на сцену. Для спектакля «Камо грядеши» по Г. Сенкевичу нужны были дети, и я бегал с какой-то девочкой вокруг фонтана и что-то кричал. Особого впечатления на меня этот мой «дебют» не произвел: я не знал, для чего я бегаю.

Жизнь между тем продолжалась. Игра в артиста перед зеркалом — тоже. А через год или чуть больше я имел уже настоящий дебют.

Но прежде чем рассказать о нем, позволю себе еще одно отступление.

Каким образом мой отец, сын «приличных родителей», стал провинциальным актером? Он закончил ту самую гимназию, где преподавал чистописание А. Р. Артемьев, который потом стал из-

вестнейшим актером Московского Художественного театра Артемом. Артем ставил школьные спектакли, отец в них играл, в частности — еще мальчишкой — Хлестакова. По свидетельству С. Н. Дурылина, впоследствии известного театроведа, а в то время одноклассника отца, Артем после «Ревизора» сказал о нем директору гимназии: «У него, ручаться можно, артистический талант».

Участь в старших классах и потом, будучи студентом юридического факультета университета, отец играл в разных любительских кружках, в том числе и при Введенском народном доме. Кружок этот вскоре превратился в Драматический театр Введенского народного дома, которым руководил актер Художественного театра И. Тихомиров. Отец стал оплачиваемым актером, и это побудило его бросить университет.

Постепенно Тихомиров собрал вокруг себя группу талантливой молодежи и, так как дела в Москве шли не очень успешно, уговорил свою труппу ехать в провинцию, чтобы там играть в домах трезвости, народных домах, рабочих клубах. Это был один из первых походов передовой театральной интеллигенции в народ. Попытка реализовать мечту о подъеме культуры простых людей.

Но замышлялось все это в безвременье, в период реакции после подавления революции 1905 года. Передовые идеи были «на подозрении». Благодетели-меценаты попрятались, не давали денег, затея Тихомирова провалилась. Вместо идейного, передового начинания получился рядовой частный театр, молодежь роптала, голодала, а так как жалованье шло со сборов, жизнь требовала «коммерческого» репертуара. В труппе произошел раскол, Тихомиров получил приглашение в Одессу, куда и отправился, но сразу по приезде — трагический конец: повесился в гостинице. Утратив цель, содержание жизни, свою, как мы теперь сказали бы, «сверх-сверхзадачу», он не мог без этого существовать. Так погибла еще одна чистая душа.

Отец, как и многие другие члены труппы, остался там, где застал его раскол: в Москву ехать было не на что, да и незачем. Сколотили несколько «ходовых» спектаклей, стали жить непринципиально, но прибыльней, чем при Тихомирове, однако постепенно разъехались кто куда, стараясь попасть в «хорошее дело». Отец тоже...

Первые пять лет скитаний о нем говорили «молодой, но способный», потом просто «хороший актер», наконец, «очень хороший». Отец стал известностью, о нем пошел слух по городам и весям России: «талантлив, оригинален, на него идет зритель». О нем прослышали на бирже, им заинтересовались владельцы крупных антреприз, его пустили «за барьер», где вершили свои дела знаменитости. Он прослужил три сезона у известного антрепренера П. Медведева, не меньше — у Н. Красова и М. Шатлен (внучка Островского), затем у И. Дувана (бывший мхатовский актер Дуван-Торцов, ставший антрепренером), З. Малиновской, Н. Лебе-

дева. А когда временно распался знаменитый гастрольный дуэт братьев Адельгейм и Роберт расстался с Рафаилом, отец заменил последнего во всем репертуаре в ходе длительной поездки по Кавказу, а потом и в Петербурге.

Он играл самые разнообразные роли — от Шмаги в «Без вины виноватых» Островского и Шута в «Двенадцатой ночи» Шекспира до Павла Первого в одноименной пьесе Мережковского, то есть весь репертуар комика и характерного героя, но, как я уже говорил, никогда не играл молодых.

В общем, положение отца определилось, а соответственно определился и оклад: ему платили от пятисот до шестисот рублей в месяц — большие деньги по тем временам.

Так был совершен скачок от крайней бедности, нужды беспросветной (в начале самостоятельной жизни отца у нас была очень сырая комната без окон, такая сырая, что сестра моя Вера умерла от рахита, а я выжил, но на своих ребрах всю жизнь пронесил «четки» — следы того же рахита) к вполне обеспеченному существованию. Жалованье было такое, что зимний сезон покрывал год, даром что мама всегда получала сравнительно мало; можно было не служить летом, если не было творчески интересного предложения.

Так вот в 1914 году, когда мне было семь лет, решено было провести лето в дачной местности Пушкино под Москвой.

Папа снял дачу у реки Серебрянки, пригласил на все лето свою мать и младшую сестру (это были те самые бабушка и тетя, у которых я жил в дни своего временного сиротства по вине Мельпомены), а потом приехала мамина мама, тоже с дочерью и с сыном. Это была победа! Торжество! И месть! Ведь почти все родственники осуждали отца за избранный им образ жизни, он был изгоем — студент, надежда семьи, сбежавший на «позорную» актерскую стезю. А теперь он мог снова претендовать на место под солнцем: было доказано, что актер в силах обеспечить себя и родных и, стало быть, заслуживает уважения (деньги — единственное мерило по тем временам!).

Лето было буйным, веселым и расточительным. Актеры не умеют экономить, и деньги быстро таяли, а аванс от Малиновской из Ташкента запаздывал. Надо было срочно искать выход из положения. И он нашелся. Известный помощник режиссера Шпоня, прославившийся анекдотическими происшествиями, сопровождавшими его нелегкую жизнь, был в то же время, сколь это ни парадоксально, и удачливым предпринимателем. Ему пришел в голову план: объединить несколько актеров императорских театров, находившихся в отпуске, с известными провинциальными актерами, которые, как и мой отец, не работали летний сезон, и играть с образовавшейся таким образом труппой спектакли вокруг Москвы — в курзалах, летних театрах, клубах и на открытой эстраде. Дачники — народ богатый, они скучают, пойдут с охотой, а прибыль будет разделена по «маркам» (была такая форма антрепризы, где актеры играли за свой страх и риск, а при-

быль делилась по степени загрузки и актерскому опыту каждого).

Идея была перспективной, и дело пошло. Не часто, но не реже одного раза в неделю где-нибудь шел спектакль, в котором участвовал мой отец. И вот дошла очередь до Пушкино. Было решено, что в летнем театре «на кругу» — месте гуляний и развлечений дачников — будет поставлена сказка Перро «Кот в сапогах».

Почему именно эта вещь? Тогда рассуждали просто: у многих играно — значит, репетиций почти не нужно. Режиссером согласился стать известный в провинции Легаров — он отдыхал вблизи. Все шло хорошо, но вдруг осложнение: актриса, игравшая Кота, отказалась от участия в спектакле. Обычно роли такого плана играли «травести» — молодые актрисы миниатюрного сложения, изображавшие на сцене детей и подростков. Но молодых среди отдыхающих актеров найти было непросто — не те доходы: все молодые играли где-нибудь свой летний сезон. А срок между тем приближался. И тогда Легаров предложил меня — я запомнился ему еще по «Камо грядеши», а также своими «суждениями» о театре. Шпоня согласился, его привлекла эксцентричность затеи: одну из главных ролей сыграет «артист» семи лет. Да и выбора не было — спектакль был под угрозой, если немедленно не начать его подготовку.

Мои как-то легко согласились, а я... Да что там говорить, я был счастлив. На репетициях выяснилось, что у меня звонкий голос, великолепная память и на сцене я свободен, ничего не боюсь. Готов прыгать, бегать, вовремя подавать реплики, словом, делать все, что мне скажут.

Сложнее оказалось с костюмом. Все спектакли, которые организовал Шпоня, «одевала» — почему-то за полцены — некая фирма, имевшая склады, мастерские и даже магазин, продающий платья для маскарадов, любительских спектаклей, балов и празднеств, театральные костюмы можно было взять напрокат.

Фирма по представленной выписке на костюмы легко «одела» весь спектакль. Но для меня (недаром предусмотрительный Шпоня взял меня вместе с отцом в Москву в тот день, когда посетил фирму) ничего подходящего не было.

— Одеть любого кота можем, котенка — нет, — сказал, улыбаясь, администратор. — Костюмов такого размера мы не шьем, и у других не найдете. Невыгодно — провисят.

Домой я добрался спящим на плече у отца. А дня через два Шпоня опять сказал: «Едем!» И мы снова поехали в город, на этот раз — в одну из сотен кривых улочек старой Москвы, куда-то за Марьину рощу, и разыскали домик с подслеповатыми окнами, где нас ждали два потертых человечка. Они обмерили меня, о чем-то заспорили, потом исчезли, а через полчаса появились вновь и, притащив разных размеров меховые шкурки, стали прикидывать их на меня и в конце концов просто зашили меня в одну из них. Кто они были? Видно, тоже фирма, но подпольная.

Мех был очень мягкий и пушистый, светло-серого цвета, но у него был один существенный недостаток — в нём было невыносимо жарко, ведь было лето. Если бы не антракты, когда меня временно вытаскивали из моей шкуры, а бы просто погиб. Как я хотел, чтобы антракты были подлиннее! Вот когда мне стало понятно, что антракты — не только для перестановок на сцене, они и актерам нужны; кроме того, я точно уяснил себе смысл поговорок: «Побывал бы ты в моей шкуре!»

А она была хороша. У нее был пушистый хвостик, стоячие ушки, оставалось только приклеить усы — и кот готов! Шляпой я владел отлично, сказались годы «работы» с зеркалом, а сапоги — подумать только — были с цветными отворотами, да еще шпага!!! Судите сами о моем восторге. Да и все остальные обитатели закулисья, когда я оделся, стремились меня потрогать и потискать — преимущественно актрисы.

Как я играл, я, конечно, не помню, но я был слышен с любого места и храбро выполнял все, что от меня требовалось. Одна беда, совершенно непредвиденная устроителями: пока у меня были слова и конкретные дела, я был ими занят и все шло благополучно, но как только, с моей точки зрения, делать мне было нечего, а я продолжал находиться на сцене, происходила метаморфоза — я немедленно становился зрителем. Смотрел, слушал, поворачивался спиной к залу, громко смеялся и даже аплодировал вместе со всеми. Потом подходила моя реплика — сигнал на текст или какой-нибудь поступок, я настораживался и точно «впрыгивал» в действие до следующего превращения в обыкновенного мальчишка, только в кошачьей шкуре. Это было невероятно смешно, а для спектакля — худо, так как грозило провалом. Но все обошлось благополучно.

На долгие годы это происшествие стало одним из семейных развлечений. Мама скажет папе: «Покажи, как он играл Кота в сапогах!» Отец тут же покажет все эти «остранения» и новые «вхождения в образ». Показывая, он как бы становился мною, и я наглядно видел свою ошибку. Я понял, что был «невзаправдашним» котом, играл не так, как я любил у других и у собственного отца. Что «изображать» кого-то — одно, а быть им — совсем другое. Кот, конечно, не смотрел бы, что происходит на сцене, он бы думал свои кошачьи думы, и там, где зрителю смешно, ему могло быть очень грустно. Ведь даже когда совершенно ничего не делаешь, нет отдыха от мыслей и чувств, рождающих внутреннее действие, которое все равно идет и ты его должен совершать, — на то ты и действующее лицо.

Несмотря на столь резкие отклонения «от рисунка спектакля», я имел успех — люди добры. Вундеркинда из меня, слава богу, не получилось — даже в дачном масштабе; тем не менее меня хвалили, и я был вознагражден: не помню, распространялось ли на мое участие в спектакле понятие «марки», но меня ждали подарки, среди них, помнится, роскошное издание сказок Перро с тем же «Котом в сапогах», оставившее меня равнодуш-

ным, и сабля (вот это была радость!). Были, конечно, и конфеты — их по маминому совету я раздал своим бабушкам, присутствовавшим на спектакле.

А бабушки мои заслуживали и большего, чем конфеты. Во всяком случае та, главная бабушка, которая меня «усыновила» и у которой я с трехлетнего возраста проводил значительную часть своей детской жизни.

Я опять должен отступить от хода повествования, чтобы рассказать о ее далеко не легкой судьбе. Жила она со своей младшей дочерью, которая была продавщицей шляпного магазина. А магазин принадлежал старшей, вернее, седьмому человеку, отношения которого со старшей теткой мне были непонятны, потому что браком это назвать было нельзя. Так вот младшая получала, видимо, скромное жалованье, так что одну из трех комнат квартиры им с бабушкой приходилось сдавать. В результате бабушка спала в столовой на диване, для меня же составляли стулья возле стола и клали сверху нечто вроде матраца; я не был изнежен и спал хорошо. Мои родители, конечно, присылали деньги, но поначалу, должно быть, маловато, и старшая тетка субсидировала мое пребывание у младшей и у бабушки.

Сколько я понимаю, родственные узы в нашей семье были крепкими. Но родные со стороны матери не могли помочь нам. Дело в том, что вторая моя бабушка — мамина мама — сама жила в богадельне для осиротевших и неимущих семей художников, открытой тогда в Москве. Дед мой, Константин Волков, был талантливым пейзажистом, но ради заработка стал иконописцем. Он имел свою мастерскую, был известен, до сих пор иконы волковского письма ценятся. При росписи купола собора в Нижнем Новгороде он упал с лесов и, проболев недолго, умер, оставив после себя вдову и семерых детей. Все они жили в богадельне — в одной комнате. Правда — довольно большой и теплой. Кроме того, они получали четыре обеда, состоявших из щей (или супа) и каши, — по три копейки каждый. Уходило на это, значит, двенадцать копеек. Если удавалось сунуть монетку повару, он давал этой пищи столько, что хватало на всех... Однако и эти гроши надо было иметь.

Так что семейству той моей бабушки жилось нелегко, и приютить меня в случае чего его членам было бы трудно. Но, слава богу, этого не понадобилось. Как провели свою юность в богадельне мои тети и дяди со стороны матери, как они выбились в люди — это особый рассказ, здесь я умолчу об этом.

Ну, а теперь вернемся назад в Пушкино, на берег реки Серебрянки. Эх! Какое хорошее тогда стояло лето! В осоке, между зелеными пятнами ряски, удивительно шел на червя окунь, и мы с отцом, встав поутру и на закате, самозабвенно рыбачили... Были игры, прогулки, веселые розыгрыши, какие позволяют себе актеры только на отдыхе.

А тут пришел из Ташкента, от Малиновской, долгожданный аванс, пришел, как тогда говорили, «в самое вовремя»: бюджет наш опять трещал по всем швам. Отец немедленно отправил весь наш багаж в далекий солнечный Ташкент. И уехали заветные сундуки и чемоданы, тот самый «гардероб», без которого не мог обойтись ни один актер «с положением», а об актрисах уже и говорить не приходится... А лето гасло. Пушкино мелело, собирались уезжать и мои бабушки и тети.

И вдруг — война! Первая мировая, империалистическая, которой так много будет послано проклятий, и так много неожиданных событий она вызовет, и к таким огромным историческим переменам приведет! Но этого еще ничего нет, а есть сразу усилившееся передвижение людей во всех направлениях, опустевшие дачи и жгучий вопрос для нашей семьи: ехать ли в такую даль, как Ташкент, или остаться в России, поближе к Москве? Но как остаться, ведь гардероб уже отправлен, а его собирали годами? Вернешь ли его из Ташкента? А вдруг пропадет, ведь в нем вся жизнь! А полученный аванс, как быть с ним, ведь деньги уже отчасти истрачены? А не вернешь аванса — плати неустойку по договору, да и большую. Век не расплатишься!

Мы решаем эти вопросы в накаленной нервной атмосфере тех дней, в полной неразберихе, нас окружающей. Решить не просто, колебаний много. Наконец отец говорит: «Баста!» Ура! Мы едем. И всей семьей, это значит — вместе со мной. Возникает перспектива путешествия с мамой и папой на тысячеверстное расстояние, перспектива, которой я счастлив, и, конечно, меня не пугает, что едем мы в третьем классе, в знаменитых зеленых вагонах — помните у Блока: «Молчали желтые и синие, в зеленых плакали и пели»?

Сначала было интересно: посадка в вагон с участием двух носильщиков с бляхами, грохочущая и лязгающая тележка, на которую взгромоздили наш ручной багаж, возбужденный, красный отец, руководивший расстановкой вещей на полках, провожающие нас дяди и тети, тоже вовлеченные в погрузку, мама, взволнованная прощанием со своей матерью (вторая бабушка осталась дома с подозрительно красными глазами). Но вот послышались удары колокола — два, потом три, раздался гудок, заскрипели буфера, и мы поехали — мимо отступающего перрона, мимо провожающих, которые бежали за поездом, мимо уплывающей куда-то Москвы.

Первое время я не скучал и в вагоне — слонялся по соседним купе, знакомился. Но все же здесь совсем не то, что за кулисами. Люди обыкновенные — ни грима у них, ни париков, ни перьев на шляпах! Сидят, едят, на остановках стремглав выскакивают с чайниками, толкаются в проходе, двигаясь к вагону-ресторану. И разговор для меня скучный — все о войне да о войне. Ну как не надоест! Один почти скулит и все спрашивает, берут ли тех, у кого много детей, нет ли у них прав на отсрочку... Мне его не жаль, не люблю плакс. Вот в театре война так война! Все с саблями (и у меня теперь тоже есть!), мундиры всех цветов, шляпы, шпоры,

даже кольчуги... а тут хлюпалы! Уж лучше смотреть в окно. Но и там тоже не очень... Дождик. Луга пожелтели — август. Меркнут краски позднего лета. Поля чаще всего сжаты, но кое-где еще стоят хлеба — может, тоже по вине войны? Мелькают дорожные будки с номерами, перед будками — дежурные с флажками, чаще — женщины (наверное, и это — война, ведь мужчин успели забрать на призывные пункты). Пробегают деревеньки с мокрыми соломенными крышами и журавлями потемневших колодцев. В общем — «тоска дорожная, железная», опять из Блока, но и это я прочту еще очень не скоро.

А поезд в перестуках и скрипе колес спешит, как тогда казалось, с огромной скоростью — наверное, верст двадцать пять — тридцать в час! И тут я заинтересовался папой. Чем-то он занят непонятным: подсаживается к чужим дядям, вызывает их на разговоры, а сам как-то подобрался весь, точно стойку делает! Того, испуганного, даже привел к нам, и маме пришлось напоить его чаем, а меня посадили на верхнюю полку, я лежал на животе и слушал, хотя интересного ничего не было: все война да война, словно на ней свет клином сошелся. А мой папа поедет на войну? Тут мне становится не по себе, ведь я еще не знаю, что медицинской комиссии не понравится папино больное сердце и что в театре у Малиновской в Ташкенте он вместе с мамой прослужит все три этих страшных года, отдавая зрителям поры войны единственное, чем он располагал, — свое искусство.

Потом вдруг папа таинственно исчез и мы с мамой остались одни. Я сижу на столике у окна, а она — на скамье, обняв меня и мельком глядя в окно. Но, чувствую, не окном она занята — нервничает, ждет папу. Когда он возвращается, встречает его настороженно, но сразу успокаивается — трезвый (ясно, чего она боялась). Повеселев, спрашивает:

— Опять свою незримую коллекцию собираешь?

Отец отшучивается.

— А сама? Я ведь видел, как ты глядела, когда купцы с женами из вагона-ресторана возвращались. Туалеты «зарисовывала», да?

— Да уж, хороши! Невесть что накручено! Помесь торта с огородом! — смеется мама.

— Ну, запоминай, пригодится!

— Я что! А вот ты прямо как фотоаппарат: чик — и готово! Записывал бы уж, хоть на бумаге была бы твоя коллекция, а то куда она годна — незримая!

— Да нет, не выходит, — погрустнел папа. — У меня при записи что-то главное улетучивается: вроде все верно — и внешний вид и повадка, а чего-то самого нужного нет. Ушла живая суть человека, нечто такое, что все в нем окрашивает. А без этой вот чуточки — его и не ухватить. Нет, душу человеческую не чернилами, ее сердцем надо брать!

— Вот ты удивилась, что я того плаксивого привел, — продолжал отец, — зачем он мне, я таких никогда не играю! Но ты

присмотрись к нему — ведь в нем война! Этот затурканный за детей боится: не только он на войне, но и они без него дома погибнуть могут. Потому что он кормилец — вот это главное! Да ты смотри, смотри!

И тут произошло удивительное. Папа что-то сосредоточил в себе, ушел куда-то. Изменился его взгляд, в голубизне глаз вместо обычной яркости возникло бледное мерцание, и весь он стал худее и мельче. Нет, он не двигался, ничего не делал, ему не потребовались, как мне в моих играх перед зеркалом, шляпы и бороды, он был таким, как всегда, и в то же время был тем самым пассажиром, который всех расспрашивал об отсрочке. Я узнал его, я сразу узнал. И мама узнала, потому что закусил губу, — так было всегда, когда ее поражало папино искусство.

Потом папа «вернулся в себя» и спросил у мамы:

— А того помнишь, что о войне так бодро говорил, будто для него пойти на войну все равно что на базар поехать? Видно, она ему зачем-то нужна, эта проклятая война! Так как же я запишу его суть, если она — вот такая...

И снова метаморфоза: шея у отца словно вдруг раздулась и покраснела, глаза запылали, рот — он даже облизнулся — стал ярче и больше, во всем облике появилась какая-то плотоядность, самому отцу совершенно не свойственная.

И так, не меняя позы, не совершая никаких поступков, он становился всякий раз другим, показывая разных людей. Мама сидела как замороженная... И все, кого он показывал, рождались где-то там, в глубине его глаз. Не помню, что это были за типы, но в каждом из них была война, ее печать. Отец старался понять, что она сделала с людьми, какие перемены в них вызвала. Это было нужно для его искусства.

Очередное отступление. Проработав в Калининском главном режиссером в общей сложности двадцать лет, я потом часто вспоминал, как ко мне приходила народная артистка РСФСР Гончарова, калининский старожил и знаменитость, замечательная, с юных лет, актриса на роли старух, нежно любимая всем городом (на базаре ей говорили: «Да Надежда Васильевна, да не беспокойтесь вы, потом занесете»). Она никогда не просила у меня ролей. Она приходила и рассказывала о старых женщинах, чем-то ее поразивших, которых она видела в бане, на ткацкой фабрике, просто на улице. Рассказывала — и тут же превращалась в ту, о которой шла речь. Возникал набросок характера, входящий с той минуты в ее, Гончаровой, «незримую коллекцию» в ожидании своего часа, когда его извлекут и претворят в сценический образ. С тем она ко мне и приходила: нельзя ли куда-нибудь приспособить, использовать в театре тот или иной «экспонат коллекции».

Была, помню, какая-то кривобокая, «издержанная», словно точенная молью женщина на скрюченных ногах, с мучительно ко-

выляющей походкой, но не жалкая, а, скорее, мстительная, озлобленная. С этой теткой Гончарова приходила ко мне несколько раз. Образ, видимо, созрел, он просился наружу и в дело, он уже жил — пока еще вне предлагаемых обстоятельств спектакля. И в конце концов я «приспособил» эту находку актрисы в спектакль «Приваловские миллионы» по Д. Мамину-Сибиряку, где Гончарова отлично сыграла не то сваху, не то сводню, теперь уже не вспомню. Но очень вероятно, что «экспонат коллекции» был одной из причин, по которой я ввел в репертуар «Приваловские миллионы».

Гончарова была «тверская», здесь родилась, здесь, в Калининне, и смерть свою встретила. Была во всех отношениях передовой женщиной, депутатом городского Совета, а вот учиться ей не пришлось — театрального образования она не получила. В качестве своего рода компенсации за этот пробел ей было дано безупречное чувство правды, святое и ответственное отношение к профессии, да вот это умение черпать свой мед из наблюдений за окружающими, собирать «незримую коллекцию» — в точности такую же, какую несколькими десятилетиями раньше кропотливо, без усталости собирал мой отец.

А может быть (это уже вновь об отце), то был еще и необходимый актерский тренаж. Ведь даже чемпионы, собираясь на соревнования, усиленно тренируются. Впереди был Ташкент — новый город, новая труппа, а это немалый барьер для человека-артиста, отдающего себя театру не за почести, не за деньги, а за то счастье, какое содержится в актерском труде. У каждого свой способ настройки душевного аппарата.

Занимаясь «незримой коллекцией» в вагоне, отец явно выгонал из себя расслабленность летнего отдыха и благодушие удачливого провинциального премьера, он ставил перед собой задачи выше и сложнее своего предыдущего опыта.

Воспользовавшись тем, что показ «незримой» кончился и мама, раскрасневшаяся от всего виденного, стала стелить постели на ночь, я незаметно сделал отцу «позывной знак».

Мы, мужчины, имели свои тайны. Это родилось там, в Пушкино, когда мы по полдня рыбачили и жили, «как индейцы у Фенимора Купера», в лесу и на реке. Знак этот был соединением на левой руке большого и указательного пальцев. Это значило: поговори со мной по секрету. Папа увидел знак, снял меня с верхней полки, где я лежал, и повел якобы в туалет, что было очень правдоподобно, ведь впереди была ночь.

В тамбуре вагона я стал требовательно задавать отцу вопросы:

— А зачем багаж? Туалеты? Если ты — чик! — немножечко скривился, что-то там с собой сделал — и готово! Уже другой, разный, и ничего тебе не нужно, кроме «коллекции», — ни усов, ни бороды, ни парика. Зачем тогда гримировальная шкатулка?

И зачем мама со мной играла, спрашивала — ты на сцене или не ты?

Папа ухмыльнулся.

— Эх у тебя все просто! Ну-ка, посмотри внимательно — на кого я сейчас похож?

Я, конечно, узнал его сразу. Это тот, что все твердил: «Восплачем!» Какой-то пьяный монах из дальнего купе. Он еще говорил, что война послана нам от бога в наказание за грехи наши. Восплачем, попросим господу о милости — и война кончится.

— Верно! — подтвердил отец. — Ну а теперь открой дверь в вагон, отбеги шагов на десять и смотри, кем я буду. Только внимательно.

Я все сделал, как сказал папа, который между тем отошел в самую глубь тамбура. Смотрел, смотрел во все глаза — и ничего не увидел. Папа как папа — только и всего.

— Ну как?

— Не знаю...

— Что же ты? Ведь я просил...

— Так ведь далеко, да и темновато...

— Значит, ты не узнал, кем я был?

— Нет, — сознался я.

— Вот видишь, — сказал папа, — а ведь я — чик! — и скривился, как ты говоришь. А может быть, если света дать побольше да загримироваться под того, кто говорил «Восплачем!», так и с такого расстояния видно будет? Волосы растрепать, как у него, нос наклейте вот такой — и папа очертил на месте своего носа нечто висячее и унылое. — Попросить у Никанора Васильевича — так звали одного из театральных парикмахеров, которого я знал, — вот такой длины сивые усы (отец опять показал рукой какие), один ус наклейте чуть ниже, другой чуть выше, брови сделать, как у этого монаха, лохматые и густые, более темные, чем усы, а бороденка должна быть вот такая — и папа сделал описательный жест, да такой выразительный, что я тут же увидел эту бороденку, облезлую, но длинную. — Вот тогда, даже если отойти подальше, все же увидишь, кто стоит в тамбуре, и узнаешь этого человека. Вот такого... — И тут папа опять прикинулся «Восплачем», но тот стал как бы ярче и выразительнее, ведь я знал, чего ему не хватает, и все это себе представлял, мысленно дорисовывая отсутствующие детали.

— Ну, сообразил? — спросил папа уже от себя. — Значит, одно дело вот так, как давеча в купе, нос к носу «коллекции» показывать, и совсем другое, когда ты на сцене, а те, для кого ты играешь, в зрительном зале. Это — далеко. И потому приходится гримом выявлять того же «Восплачем», придавать ему все, что нужно, чтобы из незримого персонажа коллекции он стал зримым и живым. Вот для чего гримировальная шкатулка! Вот для чего актеры каждый вечер клеят бороды и усы, а потом мучаются от раздражений кожи!

(Замечу в скобках, что в начале двадцатых годов, будучи ведущим актером Казанского драматического театра, отец преподавал грим в Казанском театральном техникуме и на театральном отделении Института народного образования. Он был истинным мастером грима, мастером исторического, характерного и психологического портрета на сцене.)

Покончив с вопросом о гриме, папа сказал:

— А теперь я отвечу тебе на другой твой вопрос. Ты своего Кота еще помнишь, того, в шкурке?

— А то нет, — обиделся я.

— Можешь ты вот так, как есть, в штанишках и в матроске войти сейчас в вагон и начать монолог... Да, ты знаешь, что такое монолог?

— Знаю, — отвечал я. — Это когда долго говорит один кто-то. Что-то ему надо от других персонажей или от публики, а то и себе вопросы задает вслух.

— Правильно! Ну вот, попробуй: войди в вагон, промяукай громко пять раз и говори монолог о Карабасе. Что же ты медлишь? Опасаешься? Неловко тебе? Правильно, что неловко. Скажут: вошел какой-то чудак, зачем-то стал мяукать, а теперь несет ерунду всякую! Еще подзатыльник заработаешь, пожалуй!

— Ну уж и подзатыльник! — усомнился я.

— До подзатыльника, может, и не дойдет, а неловкость будет. Скажут мне или маме, что у нас надоедливый и невоспитанный сын, — думаешь, приятно? Словом, в матроске и штанишках ничего у тебя с монологом о Карабасе не выйдет. А если в серой пушистой шкурке? С хвостом, с забавными стоячими ушками, да в шляпе с пером, да при шпаге и в сапогах с красивыми отворотами, представляешь? Тут уж входи смело, говори что хочешь, мяукай в любом месте — никто не прогонит да еще из других вагонов сбегутся, а кто зашумит, на того зашикают — дескать, тише, Кот в сапогах речь держит. Всякому понятно — идет представление!

— А ты говоришь, зачем багаж, зачем туалеты, — продолжал папа. — Говоришь, хватит и «незримой коллекции», чтобы все поняли, что представляет собой тот или этот. А вот и нет. Каждое содержание своей формы требует. Чтобы на сцене до конца выжаться, как бы заново родиться в шкуре действующего лица, надо ему придать его повадку, его облик. Без этого нет искусства.

Я вспомнил весь этот примечательный эпизод лет через пятьдесят или несколько больше, уже в наши дни, когда в ВТО шла очередная дискуссия о перевоплощении. И Максим Максимович Штраух, защищая точку зрения, близкую к отцовской, вынул из кармана пиджака и рассыпал по столу фотографии Станиславского в ролях, чтобы все могли видеть, каким непревзойденным художником грима был этот великий актер. Но говорил при этом Штраух следующее:

— Вы не на грим смотрите, а на глаза! На глаза!!!

Надо сказать, что на фотографиях глаза были абсолютно разными: это были снимки как бы не одного человека, а толпы людей, взятых в несходных «предлагаемых обстоятельствах». Грим создавал только верную рамку для этих глаз, был завершающим моментом удивительного акта перевоплощения, удачным выражением внутренней сути человека: как и одежда и сценические атрибуты всех родов, он был проявлением характера, чего-то свойственного только данному индивидууму, глаза которого — и в этом была вся суть затеянной Штраухом демонстрации — являлись зеркалом его души. Теперь мы называем это «зерном образа».

Когда мы возвратились к себе, мама нас уже ждала, был собран походный ужин и все было готово ко сну. Папа сел ужинать, скорее, по привычке — актеры едят поздно, перед спектаклем есть нельзя. Я выпил свое молоко, что-то пожевал за компанию и стал клевать носом. Необычные впечатления дня сморили меня, я дремал-дремал, наконец заснул сидя, благополучно был раздет и уложен на скамью.

А ночи в вагонах тех лет имели особый «комфорт». И колеблющийся, мигающий свет от специальных толстых свечей, какие были только на железной дороге, и тоже только вагонная смрадная теплота с далеко не изысканной комбинацией запахов — человеческого пота, табака, селедки, кислого хлеба, дыма, залетавшего в окна, и еще черт его знает чего. Впрочем, от дыма и копоти мы страдали главным образом днем; вечером, несмотря на духоту, окна закрывали, так как в ту пору очень боялись воров, так называемых поездушников. Они умели «работать» с крыши, стаскивая крюками на веревках чемоданы пассажиров с полка и сбрасывая их на рельсы в определенных местах. Нам, по счастью, не привелось переживать подобных происшествий, но в ту поездку раз шесть-восемь за ночь по вагону проходил проводник и негромко, чтобы не напугать пассажиров, однако внушительно возглашал: «Господа, берегите свои вещи! Следующая станция — такая-то» (следовало название). И я прижимался к матери, а то ведь крюк... кто знает, не может ли он прихватить и мальчика!

Вот так и плыла ночь — в легкой дрожи вагона, мерном дыхании мамы и множестве всяких звуков вокруг: тут был и храп, и свист, и бормотание. Откуда-то доносятся голоса, видишь, в соседнем купе играют в карты, приглушенный спор, чьи-то шаги... Но я в безопасности, у мамы под боком, а она лежит хитро — не столько на лавке, сколько на «основном» чемодане, поставленном в проходе между нижними полками. В нем хранятся самые дорогие вещи и особое «выходное» платье мамы, в котором рекламы ради ей предстоит прогуливаться по главным улицам нового для нее города. Так она охраняла и меня и вещи. На верхних полках густо стояли остальные чемоданы — забота отца. Они располагались как раз против его полки, чтобы он мог лучше видеть, все ли целы, и по ночам он едва дремал, отсыпаясь днем, когда опасность воровства не так велика.

До Ташкента мы доехали благополучно, без особых происшествий, но это путешествие запомнилось: какая-то работа во мне происходила, к каким-то тайнам, законам искусства я прикоснулся, сам того не ведая.

Ташкент длился три года, а потом мы перебрались в Самару, оттуда — в Нижний, чтобы спустя сезон (или, может быть, два) оказаться в Казани, затем в Ульяновске, после того — в Ростове и, наконец, снова в Нижнем — городе, с которым многое связано у нашей семьи. Обо всем этом я писать не буду: было так или примерно так, как я уже рассказывал.

Моя детская жизнь в Ташкенте шла своим чередом: игра в театр перед зеркалом, игры во дворе с участием «верных партнеров», которые и здесь нашлись. Я, конечно, командовал, и мой авторитет в вопросах театра был очень высок — шутка ли, играл Кота во «всамделишном» спектакле! Но в глубине души я знал, что ничего не знаю, решительно ничего. А что-то тем временем звало и дразнило. Что же такое театр? Как делается другой человек в себе? Как стать самим собой — и разным? Как складывается целый спектакль? Что такое режиссер? Ибо он уже был на той стадии развития провинциального театра, и я это слово слышал с детства, а вот что ему поручалось в спектакле, оставалось невыясненным.

Словом, я хотел посмотреть репетицию. Хоть одну, если не удастся больше. Вот посмотрю — и сразу все пойму. Я — способный, театр знаю с детства, я Кота играл, я, я... Сказать правду — я зазнайка! Но желание посмотреть, как создается спектакль, от этого не становится меньше.

Могут спросить: что же тут трудного, если ты — сын провинциального актера и актрисы, родители твои с утра до вечера в театре, и за кулисами ты бывал сотни раз, даже спал на гримировальных столиках? А вот и не так: те времена блаженные прошли. После «Саввы», когда я дал такую реакцию на злодеяния Ирода, мама опасалась брать меня в театр лишний раз (ребенок впечатлительный), да и нуждыв этом прежней не было: в силу растущего благосостояния отца у нас появилась Надя — странное существо с бельмом на глазу, похожее на кенгуру или на собачку, которая служит, из-за своей привычки держать руки на весу, как лапки, в наскоро перекроенных маминых платьях, которые сзади почему-то всегда оказывались длиннее, чем спереди. Меня она оскорбительно зовет Гулькой, но любит, и потому мама без страха веряет меня ее попечению.

Дело осложняется еще и тем, что репетиция (это я знал) проводится обычно прямо на сцене при закрытом занавесе. Еще в зрительный зал я бы как-то проник, но, чтобы попасть на сцену, надо пробраться в кулисы, куда входят прямо из артистических уборных, а появляться в этих недрах театра посторонним строго

воспрещается. Обидно, но факт! И я начинаю приставать к отцу, понимая, что у мамы не встречу сочувствия.

— Что ты позабыл на сцене, приходи на генеральную или на утренник, все и увидишь! — говорит папа.

— Да мне не пьесу смотреть надо!

— А что же?

— Как вы его делаете...

— Кого?

— Спектакль, а то... Я тоже хочу так, а как? Вот если увижу, совсем другое будет! А то соберу ребят, говорю: ты будешь волк, а ты — Красная Шапочка, давайте играть... Говорю, говорю, будто я что-то знаю, а сам... Ой, того и гляди, задам ревака, а этого нельзя, ведь мы — мужчины!

— А Кота забыл? Ведь прошел всего год с небольшим.

— Эка, вспомнил! Я тогда маленьким был, боялся сделать что-нибудь не так, а то всем нам срам, и не глядел, что вокруг. Теперь бы я знаешь как следил за всем.

Мне казалось, что я убедил отца, но дело с места не трогалось. Отец выдвигал мне все новые и новые условия. Чтобы я вел себя на дворе, как все мальчики («А то ты или носом в книжку, или всякие рассуждения. Вырастешь задохликом. На кой черт мне такой сын нужен!»). Чтобы и дома я играл, как «нормальный ребенок». Чтобы выбрался день, когда на дворе идет дождь, и даже погулять мне, бедному, негде. Чтобы в этот день репетиция была у обоих — и у папы и мамы, и меня не с кем было бы оставить, потому что у Нади «большая уборка» (это я брал на себя, ибо с Надей отношения были налаженные). Словом, целая стратегия, как выражался отец, да еще предлагал и тактику подработать заранее: побыв у отца в уборной, после того как его вызовут на сцену, мне следует сказать окружающим: «Я — к маме!», но пройти на левую половину сцены, где размещаются женские уборные, не низом, как положено, а через сцену и там «затеряться» среди мебели, обычно сваленной в задней кулисе.

Для читателя, не представляющего себе расположения внутренних помещений театра (оно и сейчас сплошь да рядом такое), отмечу, что был служебный вход со столиком, где сидел дежурный, против него — скамья, на которой ожидали актеров после спектакля родственники и посетители (по распоряжению мамы меня с некоторых пор и пускали в театр только «до скамьи»). Отсюда актеры, во всяком случае в Ташкенте, расходились на две противоположные половины: мужчины — вправо, где размещались мужские уборные, женщины — влево, где был их мир для облачения в костюмы, прилаживания париков, гримировки и т. д. Уборные соединялись между собой коридорами, которые, каждый со своей стороны, выводили актеров на выход. Было три проема для этого, а им соответствовали три кулисы. Была еще и четвертая кулиса, но оттуда практически на сцену не выходили.

Так вот: чтобы с женской половины попасть на мужскую и обратно, нужно было преодолеть огромное, захламленное, насквозь

пропыленное пространство под сценой, куда следовало спуститься, а потом подняться по лестнице уже на другой стороне. Ходить через сцену, пробираясь за задником, изображающим какой-нибудь лес или замок, не разрешалось, особенно во время спектакля: задник колыхнется, и это может создать комический эффект. Но я, маленький, как-нибудь проскочу и замру с маминой стороны в третьей кулисе, откуда, как было известно папе, в пьесе, которую в тот день репетировали, выходов не было. На этом и была построена наша «тактика».

Итак, свершилось. Все я выполнил, что от меня требовалось, направился «к маме», как благовоспитанный мальчик, с бьющимся сердцем юркнул в кулису, спрятался за какое-то кресло и осторожно стал смотреть, что делается на сцене.

А там... там не оказалось, во всяком случае поначалу, решительно ничего интересного для меня.

Сцена была освещена не ярко. Больше всего света — у столика суфлера и у режиссера, сидевших на первом плане. У них справа и слева были расположены стояки с тремя рядами лампочек.

На сцене было много стульев — ими выгораживалось на время репетиции подобие будущего оформления. Два стула с пустым пространством между ними — дверь, из трех стульев выгораживалось окно, четыре в ряд, — это уже диван, и так далее. Столы изображали самих себя, но если к ним приставлялись так называемые трехступеньки, то это уже был «станок», то есть какое-то возвышение — пригорок, крыша дома и тому подобное. Словом, то были условные обозначения всего, что может понадобиться по ходу действия.

Актеры и актрисы с тетрадками ходят по сцене. Присаживаются на стулья, на «диван», подходят к «окнам», к «печке». Диалог идет так тихо, что не всегда разберешь слова. Еще тот, кто хотя бы примерно знает текст и рассчитывает больше на себя, чем на суфлера, потому что когда-то играл эту роль, и, может быть, не однажды, говорит более или менее внятно, а другие... уж не могут выучить, ждут от суфлера реплики! Режиссер вмешивается в происходящее редко, а когда вмешивается, то больше указывает, кому куда перейти и на каких словах. Иногда и сами актеры просят партнера отойти подальше, говорят: «Это моя сцена!» Странно, разве не всем принадлежит все, что происходит в спектакле? Переругиваются друг с другом (порой довольно резко), поминуют какой-то вариант... вариант... петербургский, что ли? И опять бубнят себе под нос что-то отрывочное и невнятное. В общем, скучное, оказывается, это дело — репетиция! Не сравнишь со спектаклем. Вот там — да! Там страсти, схватки, слезы, переживания, а здесь что? Так, вермишель какая-то! Я смотрел-смотрел и почувствовал, что у меня слипаются глаза. Но задремать нельзя: не ровен час кто-то подкрадется и обнаружит, что ты в кулисе, и будут неприятности у папы, и из театра тебя навсегда выгонят.

На какое-то время я заинтересовался суфлером — как ловко он подает текст, прямо актеру «под дыхание», а реплика между

тем доходит до говорящего вовремя, и пауз почти не возникает. Впрочем, актеры тоже интересовались им: подходили к столику, указывали свои вымарки, паузы, и он что-то размечал в суфлерском экземпляре пьесы остро заточенными цветными карандашами. Вот так я узнал, что суфлер — важная фигура в театре (том театре, театре моих детских лет). Но поскольку все это говорилось вполголоса, мое внимание вскоре рассеялось, и я заерзал в своем кресле, подумывая, не пуститься ли в обратный путь к папиной уборной.

И вдруг один из молодых актеров (его звали Витя, и он обычно выступал в ролях героев) сказал: «Я пробую!»

И все волшебным образом изменилось на сцене. Актеры как-то подобрались, сосредоточились, чище зазвучали голоса в лад «пробующему» актеру. Нет, они не играли, не «пробовали» вместе с Витей, его на этот спектакль партнеры. Они были своего рода зеркалом его страстей и чувств. Они вбирали их в себя и выдавали пробующему как раз ту реакцию, которая была ему нужна для правдивой внутренней жизни в этой сцене. Так создавались необходимый ритм, напряжение, позволявшие «пробующему» актеру раскрывать всю мощь своего дарования. А он... Я уже не мог от него оторваться. Пьесы я не знал, ее содержания не уловил, но ясно было, что этот человек... В чем-то ему надо убедить собравшихся. Доказать свою правду. Он ждет ответа, потому что ему это так же важно, как жить и дышать. А ответа все нет. Тогда он начинает требовать, потом грозить, потом умолять и в отчаянии поворачивается прямо к третьей кулисе, так что я невольно застыбаю, мне кажется, что он меня видит, но нет, он видит что-то свое, в глазах у него стоят слезы, лицо бледнеет, и весь он наливается скорбью. Не понимая в чем дело, я чувствую, что у меня переворачивается душа от страданий неизвестного мне человека...

Что-то там еще было. Ругали некую Татьяну Борисовну, будто она в бумагах показала, что играла роль, на которую была назначена, а на самом деле не играла и теперь, на репетиции, путается, задерживает остальных. Пригласили после долгих пререканий режиссору, худенькую седую женщину, бывшую актрису, и умолили ее помочь обманщице, потому что она, реквизиторша, когда-то прославилась исполнением именно этой роли и теперь должна внедрить в Татьяну Борисовну свой вариант... вариант... а то завтра спектакль и готовить роль заново некогда. Опять бубнили что-то по тетрадкам, на сцену вышла мама с ее привычной повадкой красавицы разлучницы, покорительницы мужских сердец, а отцу режиссер сказал: «Свободен!», он пошел со сцены, я — за ним. Я не хотел смотреть, что будет дальше, душа моя полна была страданиями незнакомца, в которого на миг превратился Витя, и мне хотелось думать, что театр делается вот такими, «пробующими», а все остальное — несущественно и ненужно.

Я плетусь по окружности сцены, натываясь на задник, уже не думая, что может влететь и мне и папе. Я думаю о том человеке,

которому так нужно было, чтобы ему поверили, пошли ему на встречу, и который так жестоко страдал у меня на глазах!

Зададимся уже не детским вопросом: что же такое была тогдашняя режиссура, и была ли она вообще, и каким целям служили репетиции вроде той, что я видел тем дождливым днем в Ташкенте?

О режиссерах тех лет до сей поры острят, что они, мол, следили только за тем, чтобы актеры на сцене не стукались лбами, что не режиссеры то были, а «разводящие», определяющие, кому сегодня (и на какой реплике) перейти направо к печке, а кому налево к окну, или наоборот. Недаром такой крупный провинциальный режиссер, как Н. И. Соболев-Самарин, работавший и до революции и долгие годы спустя, стало быть, хорошо знавший разницу в организации репетиционного процесса тогда и потом, писал в своих мемуарах: «Я всю жизнь твержу своим товарищам: *провинциальный актер никогда не умел играть пьесу, он всегда играл лишь свою роль*. Этот порок был самым страшным, он по сей день вредит ансамблю провинциального театра»*.

И все же на склоне лет моих я думаю, что тогдашние режиссеры, в большинстве своем несправедливо забытые, только «разводящими» не были и дело обстояло сложнее.

К тому времени, которому я был свидетелем, уже более пятнадцати лет существовал и влиял на умы сценических деятелей Московский Художественный театр, чьи опыты или слухи о них докатывались не только до Ташкента, но и до дальних медвежьих углов России. Активно работали К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, К. А. Марджанов, начинающий Е. Б. Вахтангов. Оставила свой след режиссура А. П. Ленского в Малом театре, продолжал ставить спектакли А. И. Южин. Была пресса, специальные журналы — «Артист», «Театр и искусство», их читали в провинции. Толкаясь на бирже, проезжая по пути в новый город через Москву и Петербург, провинциальные актеры никогда не пренебрегали возможностью побывать в столичных театрах, приглядеться к режиссерским исканиям, к характеру и типу спектаклей тех лет.

Теоретически вопрос был ясен: каждая пьеса требует своего решения, только ей отвечающих средств выразительности, целостности спектакля, ансамблевости его. Но как быть, если актеры собрались «на сезон» и снова разъедутся, кто в Вологду, а кто в Керчь, так и не успев сыграть как следует? Если все как бы говорят на разных языках и мера жизненности исполнения у партнеров далеко не одинаковая? Как быть, если декорации сооружены «из подбора», то есть из того хлама, который остался от предыдущих сезонов и хранится в нетопленном, сыром сарае, а актеры и актрисы выходят на сцену в костюмах «личного пошива», подходящих герою или героине лишь в меру их, актеров,

* Соболев-Самарин Н. И. Записки. Горьковское обл. изд-во, 1940, с. 223.

представления? Как быть, наконец, если премьеры в театре даются, как правило, через день-другой, потому что больше чем на два представления даже в крупном городе не набирается публики (много ли людей тогда ходило в театры!), стало быть, на каждый спектакль приходится максимум две репетиции?

И потому перед исполнителями возникала, в сущности, одна-единственная реально выполнимая задача — условиться. Условиться о том, что будет происходить на сцене, как все разместятся, в какой момент спектакля нужна будет музыка, шумы, световые эффекты и так далее. В восьми случаях из десяти бралась пьеса, в которой большинство ролей актерами уже было сыграно в других антрепризах. Пьеса знакома, смысл ее в общем понятен, остается лишь как-то «устроиться» на сценической площадке, чтобы зрителям все было видно и слышно, чтобы «ударная» сцена шла на первом плане и как бы выделялась курсивом, чтобы актеры произносили свои реплики не механически, но понимая, что они говорят и зачем.

Помню, как многими годами позже, уже в Свердловске, где он играл до конца своих дней, отец оборвал одного молодого (тридцатых годов) режиссера, полагающего, что он репетирует «по Станиславскому»: «Что вы все мне советуете «Идите по мысли!», «Идите по мысли!» Сколько себя помню, я на сцене иначе никогда и не шел, как только по мысли,— слова-то мне суфлер давал!»

Да, мысли роли, если собиралась приличная труппа, ухватывались исполнителями прочно и становились своего рода маяком, который вел их сквозь недостаточно изученные (временито в обрез!) сценические ситуации. Что я здесь делаю? Что от него (от них) хочу? Чего надеюсь достичь тем или иным своим шагом? Это обычно знали, особенно если роль была сыграна и был «накат», которого так трагически не хватало Татьяне Борисовне, попытавшейся выдать несыгранную роль за свою, «репертуарную» (текст она как раз выучила, а вот свободы поведения в уже понятых, ставших своими предлагаемых обстоятельствах пьесы у нее не было, и она тормозила все дело). Кроме того, хорошими актерами на лету схватывалась и характерность, то есть такие особенности персонажа (внутренние и внешние), которые выделяли его из числа других.

Но все это актеры могли до известной степени сделать дома, до репетиции — и делали, отрывая часы у сна, накапливая багаж жизненных наблюдений и собирая «незримые коллекции», как мой отец. А на репетициях судьбу спектакля решали такие вот «пробы», одной из которых я стал свидетелем (в старину и вся репетиция называлась пробой, лишь с годами выразительное русское слово заменили на иностранное, менее точное). Их бывало несколько за репетицию — это мне довелось посмотреть одну. «Пробовались» опорные пункты роли и всей пьесы, основные куски проигрывались в полную силу, и актеры «выкладывались» на этих пробах ничуть не меньше, чем потом на спектакле. Конечно,

они бы и всю роль «попробовали», но возможности такой у них не было — две репетиции!

Ну а при чем же здесь режиссер?

Мне кажется, он, присматриваясь к тому, что намечали для себя актеры, как хорошая хозяйка, соображал, какое блюдо аппетитнее да повкуснее можно приготовить из этих «ингредиентов». Репетируя спектакль, он комбинировал, подчинял одно звено складывающегося решения другому, старался как можно лучше согласовать между собой усилия каждого из актеров в истолковании своей роли, подчеркивал мизансценами смысл происходящего (совсем не случайны эти «налево к окну» и «направо к печке»), словом, колдовал над этим варевом, добываясь хотя бы минимальной цельности, общего тона в спектакле, исходя из идеи пьесы, как он ее понимал. Гигантскую роль тут играла интуиция, а также быстрота ориентировки. Вот и все, что можно было сделать в тех условиях. А результат? Он выявится на спектакле. Здесь все возможно — от полного провала до победы, когда чудом спаявшийся, остро звучащий спектакль станет потом достоянием театральной легенды и начнет кочевать из одних мемуаров в другие, как пример творческих свершений, доступных, несмотря на все трудности, тогдашней театральной провинции.

...Итак, я вернулся в отцовскую уборную, все еще не оправившись от потрясения, испытанного в ходе Витиной «пробы». Почти вслед за мной туда вбежал помреж, озабоченный человек в сером халате, с то и дело блямкающим в кармане колокольчиком, который сзывал актеров на репетицию или приглашал к началу спектакля. Направив кого-то из товарищей отца по артистической уборной на сцену, он вытер платком вспотевший лоб и обратил внимание на меня.

— Это чей такой?

— Мой! — смущенно ответил отец (ребенок за кулисами — все же это нарушение порядка).

— Ничего, сейчас вроде на мать похож, но вырастет — будет таким же, как отец, толстоносим.

Я не реагировал, не до того мне было. Кстати, он оказался прав, этот пророк: от красивой мамы я ничего не унаследовал — я толстонос.

Видя мое опрокинутое лицо, отец взял меня за руку и повел к выходу. Мы вырвались из театральной полутьмы на светлый день, и только там я немного опомнился.

Дождя не было. Черная хмарь сползла куда-то влево. В чистой синеве неба паслись белые облака. В арыках звенела вода, а по их берегам то тут, то там горели костры из мокрых листьев, распространяя вокруг особый горьковатый запах — запах дыма, осени и Ташкента.

— Ну что, брат? — сказал, помолчав, отец. — День-то получился особенный. Давай по порядку. Что ты понял, что понравилось, что не устроило?

Я замялся.

— Интересно, конечно, особенно — проба. Вот это, сам знаешь, настоящее дело. Недаром аплодировал вместе со всеми. А остальное... Я, наверное, сидел неудобно, все-таки третья кулиса. Разве что поймешь со спины!

— Поймешь, если очень захочешь. Я знал одного человека, так он с колосников смотрел: лег на живот — и смотрел.

— Ну уж, едва ли! — усомнился я, зная, что колосники — это «небо» или «потолок» сцены, куда уходят подвесные декорации, софиты с фонарями и так далее.

— Не спорь — это правда. Я сам и смотрел. Давно это было, еще в гимназии. Забраться-то забрался, но потом едва утек. А все-таки — что ты видел?

— Ты знаешь, там довольно шумно было. Они не подряд репетировали — прерывались. Тот, которого была сцена, кричит: «Моя сцена, и делайте все, как я велю!», а они не хотят. Режиссер разнимал. Говорит, завтра очень ответственный спектакль, премьеры-реклама, смотр состава. Будут заняты все «тузы», а если спектакль не пройдет у публики, это гроб, катастрофа для всех — публика не станет ходить в театр, и нам не спасти сезона. И еще сказал: «Хватит споров, теперь командовать буду я!» И все кончилось, и никаких вариантов!

И вдруг, вспомнив, я спросил: «Папа, а что это такое — вариант?»

— Вариант, вариант, — поправил меня отец. — Говорили об этом?

— Да. Дядя Витя просил партнершу на одну его реплику отойти в глубь сцены, а она как закричит: «А! Это петербургский вариант... вариант... Ни за что не пойду!» Но потом она согласилась, и все вышло. А что это значит — вариант?

— Как тебе сказать... Это способ... нет, черт возьми, не способ! Это — как понимают ту или иную сцену, да и всю пьесу, ну, скажем, в Петрограде в Александринском театре. Варианты — это разные выражения содержания, вложенного автором в пьесу. В Петрограде пьесу понимают по-своему, в Москве, в Художественном или в Малом (если ее там ставят), — по-своему, а провинция присматривается, что-то у одного берет, что-то у другого. Вон Собольщиков-Самарин даже на афише пишет: «Спектакль идет в мизансценах Художественного театра». Только ведь выполнить чужую мизансцену — это еще не значит повторить чей-то вариант. Мизансцены те же, а люди играют другие; мало выполнить — надо ее оправдать, и каждый исполнитель сделает это по-своему, в зависимости от того, как он понимает роль. Хорошо, если ему удастся в чужом свое выразить. А то просто собьется и застрянет посредине — не свое и не чужое, а так, приблизительно какая-то. Так что «в мизансценах МХТ» — еще не МХТ.

— А тебе как бы хотелось? Как в МХТ?

— Ну, ты ведь знаешь, что моим учителем был знаменитый Артем. Я, конечно, стараюсь делать все так, как он говорил, добиваться предельной правды на сцене, но выходит ли — кто это ведает! Да, хорошее мне показали, и дорога к этому хорошему была, но ведь мог и свернуть на боковую тропинку и сам не заметить — провинция! В общем, грустный это разговор и не твоего ума, подрастешь — поймешь, а пока и так набрался не по возрасту.

— Папа! А что такое мизансцена? — спросил я, немедленно доказав, что «набрался» еще мало и хочу знать о театре все, все!

Папа даже остановился и задумчиво посмотрел на меня.

— Эх ты, гном-скороспелка! Тебе бы в чижику играть, а ты... Ну да ладно, — он полез в карман и вынул пухлую записную книжку. — Вот специально для тебя захватил, знал, что сегодня завопросничаешь. Итак: мизансцена — слово французское. Буквально значит — «положить на сцену». Если хочешь — переложить. То есть разместить на сцене действующих лиц таким образом, чтобы это отвечало развитию действия и обстоятельствам пьесы. Чтобы в движениях, позах, поведении действующих лиц отражалось их душевное состояние. Чтобы вся картина (кто где стоит, что делает, куда смотрит) отличалась законченностью и была выразительна сама по себе, как бывает выразительна картина художника. Так я понимаю, в этом роде и записал когда-то.

Помолчали.

— Ну хорошо, у дяди Вити — петроградский, у тебя — московский, а у мамы какой вариант?

— Вариант, будь он проклят! — вспыхнул отец. — То ты такие слова говоришь, что у меня глаза на лоб лезут — откуда только взял, а тут простое слово... Ну извини, извини! Ты меня замучил, сэр Вопросайкин! У мамы? У нее, я думаю, свой вариант. Да и все мы, в сущности, кто во что горазд... — И папа снова загрустил. Он очень любил театр, мой папа.

Еще помолчали и довольно долго шли молча, слушая, как звенят арыки.

— Папа! А все-таки ты скажи в одно слово: как он делается — спектакль?

Папа ехидно посмотрел на меня.

— А ты ж говорил, помнится: «Вот увижу — враз все пойму!» Нет, друг мой, враз ничего не поймешь, и ответа у меня для тебя нет; меня самого эти вопросы волнуют, и боюсь, что пожизненно, тут думать и думать надо. Так что давай-ка лучше поговорим о другом: о том, как ты выполнил свою пробу.

Теперь остановился я.

— Какую пробу? Я ничего такого не делал!

Глаза у отца смеялись.

— Ну ладно, давай я тебе коротко объясню. Поскольку после Кота ты немного зазнался, я решил показать тебе, что театр это

не развеселое тру-ля-ля, но труд тяжкий, а часто неблагодарный, что право быть в театре надо заслужить. И я стал давать тебе различные задания, а сам наблюдал, насколько правдиво ты сыграешь свою роль.

— Прежде всего было сказано: покажи, что ты умеешь гулять во дворе как нормальный здоровый мальчишка, что ты любишь подвижные игры, соответствующие твоему возрасту. Ты выполнил это отвратительно. Орал не своим голосом, невпопад подпрыгивал, ударял кого-то по спине, в общем, не веселился, а симулировал веселье. На сцене такая симуляция всегда мстит за себя — вот и у тебя получился не мальчик, а какой-то слабоумный. А ведь актер должен быть закален и физически, и спорт для него не способ заполнить досуг, а необходимость, хотя и удовольствие, конечно, тоже.

— Потом, дома, продолжая играть «нормального ребенка», ты стал столярничать, это было хорошо. Тут само дело заставило тебя быть правдивым, ибо как иначе будешь строгать, пилить и сколачивать? Поэтому ты не наигрывал, не «поддавал», как говорят актеры. Затем ты получил задание вовлечь в свой разговор Надю, а следовательно, вести себя с ней хорошо и не хамить, как ты себе позволял иногда, пользуясь ее особым к тебе расположением. Что само по себе недостойно, ведь мы — мужчины! И это ты тоже выполнил.

— Пойдем дальше. Этюд, который мы условно назовем «Меня бросают», ты сыграл на высоком уровне. Маме тебя стало просто жалко, а убедить собственную маму, которая знает тебя как облупленного, — это очень здорово! Когда же ты вернулся в столовую и растерянно стоял посреди комнаты с книжками под мышкой, потом недоуменно пожал плечами и сказал: «Большая уборка!», я понял, что мне придется взять тебя на репетицию. Ты победил — и это была первая твоя театральная победа, первые актерские действия, совершаемые согласно заданию и под контролем разума, но как бы произвольно, непреднамеренно.

Это был настоящий урок сценического искусства, преподанный мне моим умницей папой, в котором уже тогда проявился незаурядный театральный педагог. Было немного обидно, что отец все это подстроил, в тот день со всеми договорился, чтобы меня пустили в артистическую уборную и за кулисы, но и интересно, нового было столько, что день действительно мог считаться особенным — сколько раз впоследствии я мысленно возвращался к нему! Ведь то, что усваивается в раннем детстве, остается с человеком на всю жизнь, лишь усложняясь соответственно возрасту.

А пока что мы шли рука об руку с папой, шагая по лужам, переходя по шатким мостикам через арыки. Шли сплошными коридорами дувалов (высоких глиняных заборов, окружавших в Ташкенте странные, на европейский глаз, слепые дома без окон — окна глядели во внутренний двор). Шли азиатской частью города по кривым улочкам старой планировки, пока не вышли к нашему «доходному дому» — типичному модернистскому уродцу

тех лет, где сдавался внаем каждый угол. И долго еще меня преследовал и манил удивительный, горьковатый запах — запах дыма, осени и Ташкента.

Маяковский говорил:

«Мы диалектику

учили не по Гегелю.

Бряцанием боев

она врывалась в стих...»

Не знаю, может быть, это и нескромно, но мне бы хотелось считать и себя малой песчинкой этого гигантского «мы». Ведь и ко мне понимание жизни и искусства пришло не из книг, хотя они тоже были, и уж совсем не из школьной или студенческой аудитории. Подобно многим людям моего поколения, я «боками изучал географию» и добирался до каждого будущего своего убеждения «методом» проб и ошибок. И если быть вполне точным, то не я пришел в театр, а он, театр, сам вошел в меня, в мою жизнь, с детских лет заворожив меня чудом перевоплощения. Вот почему мне так хочется помянуть добрым словом скромных и чаще всего безвестных тружеников театральной провинции, которые и в тех невыносимых условиях служили Театру с большой буквы.

К. Курбатова

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Подобно герою чеховского рассказа я изо дня в день садилась перед белым листом бумаги. День клонился к вечеру, лист по-прежнему оставался чист.

Мне было трудно: более полувека прошло с тех дней, о которых я хочу рассказать. Жизнь слишком многое стерла из памяти. Ведь я знала Георгиевского, впоследствии видного режиссера периферии, только в дни его ранней творческой юности. Я не видела его работ, его спектаклей, мне неизвестно, чем он жил в искусстве, во что верил. Жизнь разлучила нас на целые десятилетия, хотя слухи, доходившие до меня, давали представление о том, в какого большого мастера режиссуры вырос мой давний друг.

Законный вопрос: что же в таком случае дает мне право сегодня говорить о нем? Но право есть. Есть более того — долг. А долги надо платить, как и чем можешь.

Случилось так, что, оставив Москву и театр, в котором перед тем работала, я поехала на сезон 1927/28 года в Нижний Новгород, к гремевшему тогда на периферии Н. Соболевскому-Самарину. Очень неудобно было мне там поначалу: другие условия работы, совсем другие темпы выпуска спектаклей. Вживусь ли в коллектив, состоится ли творческий контакт между мною и режиссурой театра? Меня грызли сомнения, я теряла веру в себя. Но мне вернули душевный покой оказавшиеся рядом хорошие люди. В том же актерском общежитии, где поселили меня, жила семья Георгиевских — прекрасные актеры, чуткие и отзывчивые на чужую боль люди, они создали вокруг меня такой теплый микроклимат, что мне сразу стало легко. В особенности же сблизилась я с Георгиевским-младшим, тогда еще просто Жоржем — для всех, в том числе и для меня.

Он был счастлив в своих родителях. Когда мать ласкова и заботлива, все понимает с полуслова и притом тактична, — это, конечно, счастье. Когда отец умен, добр, талантлив, безоглядно предан театру и считает необходимым привить ту же преданность сыну, — и это счастье для начинающего художника. В доме была атмосфера восторга и преклонения перед чудом искусства, и если кое-во чем сына баловали, например, не требовали от него излишнего усердия к наукам, не связывали его свободы мелочным попечением, то к святости сцены его приучили с детства. Может быть, потому он так рано, так твердо выбрал свой путь: он был подведен к нему естественным ходом вещей.

Однако быть актером он не мечтал — это я хорошо помню. Его безудержно влекла к себе режиссура, он уже тогда работал лаборантом у Соболевского-Самарина, исполнял его творческие поручения с большим рвением и был абсолютно в курсе всего, что происходило в театре. Вечерами мы часто говорили с ним о дневной репетиции, о только что окончившемся спектакле. Этот двадцатилетний мальчик был бескомпромиссен в суждениях, тон-

ко чувствовал сцену и удивительно умел угадать, отчего роль у актера «не шла», отчего спектакль застревал на каком-то перегоне, теряя внимание зрительного зала. Во всяком случае я, уже достаточно опытная актриса, много старше его по возрасту, прислушивалась к его советам, и это всегда помогало мне в работе. Уже тогда полушутливо, полувсерьез я называла его своей творческой совестью.

Из него буквально была энергия, он готов был трудиться день и ночь, был заряжен стремлением что-то затеять, заварить — словом, всем тем, что потом изливалось конкретными формами проявления его режиссерской мысли.

Одной такой затее я была свидетельницей. Он собрал вокруг себя совсем еще зеленую, не оперившуюся в театре молодежь и стал готовить с этими ребятами «Рассказ о простой вещи» Бориса Лавренева. Так как у меня была самая большая комната в общежитии, где мы жили вдвоем с одной актрисой, то репетиции обычно шли у нас и чаще всего — ночами. Я то присутствовала на них, то по разным причинам отсутствовала, но кое-что все-таки помню. В частности, то, как поразил меня сам Жорж своим исполнением роли подпольщика Орлова, действующего в тылу у белых в обличье француза Леона Кутюрье. Я уже отметила, он не мечтал быть актером, но актерская потенция у него, очевидно, была, потому что в роли Кутюрье он был совершенно достоверен. Передо мной был стройный, непринужденно изящный француз. На голове с особенным шиком держалось соломенное канотье, легкая тросточка так и играла в руке, был безукоризненный французский прононс, а по-русски его герой говорил так, точно ему и в самом деле трудно подбирать русские слова. Это было подлинное перевоплощение — он играл «по Станиславскому», как сказали бы мы теперь.

Не помню, по каким причинам я не была на самом показе «Простой вещи» — кажется, болела. Показ проходил не в комнате, а в фойе, на нем присутствовала вся труппа, о нем потом долго говорили в театре, хотя это была студийная работа, на место в репертуаре не претендовавшая. Тогда впервые заявили о себе некоторые актеры, впоследствии очень известные, такие, как А. Краснопольский и М. Белоусов, работавшие в свои зрелые годы один в Москве, в театре Транспорта (позже — имени Гоголя), другой — в Киеве, в Театре имени Леси Украинки. Заявил о себе и Жорж, как режиссер с будущим, пусть он только начинал овладевать своей профессией.

Конечно, прав был отец Жоржа Адольф Георгиевич Георгиевский, когда через год вырвал сына из уютного семейного гнездышка и послал его в другой город на самостоятельную работу. Так учат неумеющих плавать: бросают в воду. Выплывет — научится. Жорж выплыл. К тому были все основания: уже в Нижнем он на моих глазах вырос и мужал, формировались в нем качества самобытной творческой личности. Неиссякаемый оптимизм, острый глаз, добрый юмор и молодой задор — вот Жорж

тех дней, каким я его помню. Он жадно черпал из жизни все, что питает творческое начало художника, и был неистов в своем искании истины.

Потом мы расстались на долгие-долгие годы. Я не знала, каким он стал, хотя, конечно, слышала о его славных делах и радовалась им. И вот через сорок семь лет я встретила — уже с Георгием Адольфовичем. О чем мы говорили? Обо всем, перескакивая с предмета на предмет, а больше всего — о милых пустяках нашей юности. Я смотрела на немолодого, тучного, в седых кудрях человека, в котором, однако, при всей неузнаваемости внешнего облика проглядывал прежний прелестный мальчик. Смотрела с восхищением, дивясь, как удалось ему сохранить живой блеск в умных, слегка иронических глазах и почти детскую непосредственность. Сохранить обаяние.

Вскоре после этого Георгий Адольфович стал тяжело болеть, и больше уже мы не виделись. Но то, что виделось в нем в нашу первую юношескую и последнюю «взрослую» встречу, — было прекрасно.

А. Грипич

МОЙ УЧЕНИК

Весной 1929 года ко мне обратился ведущий актер Нижегородского театра А. Г. Георгиевский с просьбой взять к себе его сына Георгия, который выказывает

большой интерес к режиссуре. Я уже имел к тому времени некоторый опыт подготовки «при себе» начинающих режиссеров. И согласился.

Тогда я был заведующим художественной частью, то есть главным режиссером Тифлисского Рабочего Театра (ТРТ), который переживал под моим воздействием и воздействием группы моих единомышленников сложный период творческого становления. Истреблялись старые театральные нравы, свойственные актерам дореволюционной выучки, шла борьба с провинциализмом в игре, со скороспелым выпуском спектаклей, с ориентацией на ветхозаветный, годами проверенный, «кассовый» репертуар. Ставились лучшие из советских пьес конца двадцатых годов, от актеров требовалась твердая идейная позиция, театр перестраивался на началах массового, агитационного, зрелищного искусства, игравшего, как я считал, роль «впередсмотрящего» в те годы. Естественно, что дело не обходилось без яростной борьбы страстей и мнений.

В такую обстановку попал совсем юный, двадцатидвухлетний Георгий Адольфович — и не потерялся в ней.

Это был худощавый, среднего роста, очень подвижный молодой человек с живыми глазами, в разговоре с которым можно было заметить его волевой характер.

Несмотря на молодость, он был уже не новичок в театре. До своего появления в Тифлисе он работал вместе с отцом в Нижнем Новгороде у Соболящикова-Самарина и, играя массовки и маленькие роли, выполнял также некоторые обязанности режиссера-лаборанта. Театральная «кухня» была ему хорошо знакома, он не однажды был свидетелем того, как рождается спектакль, поэтому мои занятия с ним не надо было начинать с азов. Моей задачей было прежде всего приобщить его к творческому кредо, которого я придерживался, сблизить его с моим пониманием театра.

Конечно, работа над единством манеры актерского исполнения, поиски взаимопонимания между режиссером и труппой осуществлялись в процессе репетиций, но этого было мало. Нужно было влить в творческий состав свежие силы путем выдвижения молодых актеров, а для того чтобы они могли успешно состязаться с корифеями, подготовить их к этому на специальных занятиях. Так зародилось подобие студии, где в свободное от репетиций и спектаклей время шли уроки по мастерству актера, по сценическому движению (биомеханике) и по речи. Появившийся как раз тогда на моем горизонте Георгиевский очень быстро включился в жизнь студии и стал непререкаемым участником занятий. Он с лета схватывал задание, был упорен в его усвоении

и в своем молодом возрасте уже проявлял способности к педагогике: то, что усваивал сам, тут же проходил с другими студийцами и был как бы связующим звеном между мною и ими.

Параллельно шла работа над спектаклем. Я ставил, а он следил, как я это делаю, и впитывал мой метод. Но не оставался при этом пассивным, а действовал в качестве лаборанта, с величайшей готовностью выполняя мои творческие поручения.

Первой новой постановкой сезона 1929/30 года в ТРТ был «Город ветров» В. Киришона, спектакль большой формы о революционной борьбе в Баку поры гражданской войны и временно-го вторжения англичан, заинтересованных в бакинской нефти. Навешанный трагической гибелью двадцати шести бакинских комиссаров, он опирался на массовые сцены, на широкий социальный фон, лунктиром обозначенный в пьесе. Яростно сражались большевики с меньшевиками и эсерами, с поднимавшим голову отребьем белого подполья, разжигалась врагами советской республики национальная рознь, свирепствовал тиф, голод, все кипело, как в гигантском котле. Придать единство этому бурному движению, завершить его убедительной победой красных было нашей сквозной задачей. И в частности — моей как постановщика спектакля.

Георгиевский чутко отозвался на мой замысел, и я, оценив его вдумчивость и инициативность, уже в этом спектакле предоставил ему возможность проявиться самостоятельно. Я поручил ему, дав общие указания, поставить картину «На кладбище».

Это — последняя картина пьесы, где основных героев уже нет, но на их место встают новые бойцы, идет раздача оружия, подготовка к восстанию. Отсюда, с кладбища, отряды пойдут на город.

Георгиевский оригинально решил эту картину, расставив актеров, занятых в массовке, по всей сцене за большими каменными крестами могил. Раскинув руки, как на распятии, они не были до поры до времени видны и потом неожиданно появлялись, готовые к схватке с врагом, вмиг заполняя территорию кладбища. Пластически это было очень выразительно и передавало напряжение происходящих событий. Надежды, которые я возлагал на своего режиссера-лаборанта, оправдались. Я устроил специальный просмотр картины «На кладбище» и полностью одобрил ее, сказав, что она так и войдет в спектакль без поправок. Авторитет Георгиевского в труппе после этого упрочился.

Темой спектакля «Заговор чувств» Ю. Олеси было столкновение отжившей психологии мещанина Ивана Бабичева, мнящего себя интеллигентом, с душевным строем интеллигента новой формации Андрея Бабичева. В результате этого столкновения проваливался «заговор» адепта мещанства, вознамерившегося повести в атаку на новый мир такие «вечные» чувства, как зависть, ревность, собственничество, ложноромантические иллюзии. Тема была острой, и это повлекло за собой остроту формы спектакля, доведенной мною до эксцентризма.

Конечно, и в этой работе Георгиевский находился рядом. И здесь было много такого, из чего он мог извлечь для себя пользу: раскрытие психологии через эксцентрику, метафоричность образного языка. Кроме того, он был занят в небольших ролях — одного из жильцов коммунальной квартиры, где обитает Андрей Бабичев, и гостя на именинах некой дамы, куда является со своей неизменной подушкой (символом спячки) его брат Иван. Массовые сцены, поставленные мною в гиперболическом плане, отработывались Георгиевским, с чем он успешно справился, добившись законченности и экспрессии в каждой из этих картин.

Весомый вклад внес он и в два других спектакля, где я был постановщиком, а он — режиссером-лаборантом: «Голос недр» В. Билль-Белоцерковского (пьеса об угольщиках) и «Чудак» А. Афиногенова, где впервые был выведен образ интеллигента-энтузиаста. Помогая мне, он одновременно учился. В первом из этих спектаклей он мог овладеть искусством смены и перебивок ритмов, сценическим контрапунктом, во втором — психологизмом без «психоложества», как тогда говорили.

Я был доволен Георгиевским, видел его быстрое творческое продвижение и счел возможным дать ему самостоятельную постановку. Здесь, в Тифлисском Рабочем Театре, он выпустил свой первый спектакль — «Галстук» А. Глебова.

Это была молодежная пьеса, где действовали ровесники Георгиевского и где всерьез дебатировался вопрос о том, вправе ли молодой человек тех дней носить галстук, не является ли это симптомом буржуазного разложения. Дело обстояло совсем не так просто, как может показаться сегодня. В условиях еще не канувшего в вечность нэпа (1929 год) необходимо было провести границу между возросшим уровнем жизни в стране и соблазнами обогащения, между здоровым досугом и пьянкой, между настоящей любовью и пошлыми связями, на которые часть молодежи смотрела слишком легко. Этим проблемам не игнорировал Маяковский, ими занималась «Комсомольская правда», так что спектакль, поставленный Георгиевским, был совершенно в духе времени. Он получился молодой, звонкий, в нем было много песен, шуток, смеха, но и серьезность в нем была, был найден и выражен водораздел между «нашим» и «не нашим» в быту, в морали, в этике, в нормах поведения героев — комсомольцев одной из городских типографий. Зрители приняли «Галстук» очень хорошо.

Осенью 1930 года я в качестве главного режиссера и приехавшая со мной из Тифлиса группа актеров, в числе которых был Георгиевский, начали работать в Московском драматическом театре Замоскворецкого Совета, вскоре переименованном вместе со всем районом, ставшим Ленинским районом столицы, — в Театр Ленсовета.

Когда мы приехали, основная часть труппы была еще на гастролях. И вот, в ответ на обращение ЦК ВКП(б), призывавшее работников искусств принять участие в обеспечении программы третьего года первой пятилетки, у нас возникла мысль

силами оставшихся в Москве и прибывших из Тифлиса актеров создать злободневный политический агит-театр, с которым можно было бы выступать в клубах, цехах и на предприятиях города.

Так появилась бригада «Прорыв», о которой стоит рассказать подробнее, потому что это был уникальный опыт сращивания самодельных, «синеглазых» форм агиттеатра с опытом театра профессионального. И еще потому, что в этой работе сполна проявились организаторские способности Георгия Адольфовича Георгиевского, теперь уже режиссера-ассистента, прямого моего заместителя по бригаде «Прорыв».

В самые короткие сроки, как я помню, в каких-нибудь две недели был собран литературный материал, подготовлены костюмы, реквизит, музыкальное оформление и репетирован весь спектакль. Георгиевский работал над монтажом, ставил многие сцены, был увлечен своей работой и как исполнитель. А когда уже начались наши выступления, возглавлял в мое отсутствие всю бригаду и отвечал за то, чтобы спектакль шел на должном уровне.

В основу текста «Прорыва» легла только что написанная поэма С. Кирсанова «Пятилетка», в нее вмонтированы были стихи Демьяна Бедного, А. Безыменского, выдержки из речей делегатов XVI партсъезда, а также каждый раз новый местный материал, то есть сведения об успехах и недочетах предприятия, работники которого заполняли в тот день зрительный зал.

Название «Прорыв» из обобщающего (прорыв в будущее, прорыв империалистической цепи) иногда превращалось в буквальное, так как прорывы и напряженность с планами, изъяны в снабжении, саботаж части интеллигенции, злопыхательство обывателей, текучесть кадров имели место в жизни и вбирались в себя монтажом. Это было, в сущности, обозрение, отмеченное очень широким охватом событий.

«Многонаселенность» спектакля при том, что его исполняла бригада в двенадцать человек, потребовала от участников мгновенного перевоплощения — каждый играл по несколько ролей. Все актеры были одеты в костюмы защитного цвета («юнгштурмовки»), к которым по мере надобности добавлялись «опознавательные» детали: очки с большими стеклами, цилиндры, манишки, котелки, волосяные накладки. Были также кирки, лопаты, рупоры и прочее в этом роде. Оформление состояло из двух красных флагов-занавесов и врученных каждому исполнителю газет на палках, которые то свертывались, то разворачивались; они использовались и по прямому назначению (из них читались выдержки по ходу действия) и изображали то ружья, то прутья тюремной решетки и так далее.

Постановка включала в себя героические эпизоды, часто венчавшиеся скульптурными группами — рабочие с кирками, узники капитала за тюремной решеткой, объединяющиеся в пирамиды, с флагами; эпизоды сатирические — очередь обы-

вателей, шарманка оппортуниста, полька пьяницы, ария летуна, монолог спеца; публицистические, где читались газетные материалы, звучал злободневный фельетон, воспроизводилась переключка заводов и фабрик. А завершалось все пением «Интернационала», которое обычно подхватывал весь зал.

Музыкальное сопровождение состояло из революционных песен и подаваемых иронически нэповских мелодий.

Работа над «Прорывом» обогатила Георгиевского навыком овладения различными приемами выразительности, жанровым многообразием, а также послужила начинающему режиссеру как бы уроком воспитания политического: это было приобщение к боевым, агитационным формам искусства.

На просмотре «Прорыва» реперткомом обычно сдержанные члены комиссии взволнованно и горячо приняли нашу работу.

Политическая актуальность и художественное воздействие программы определились с первых же выступлений бригады. Мы повторяли «Прорыв» по два-три раза в день и вывозили его за пределы Москвы для показа сельскому зрителю.

И, наконец, вершина успеха — исполнение «Прорыва» в концертном отделении торжественного заседания в Большом театре 6 ноября 1930 года.

После этого бригада «Прорыв» была приглашена в Московский мюзик-холл, где выступала два месяца сряду. Проводил эти выступления Георгиевский.

Но не все были лавры. «Прорыв» был спектаклем острым, он клеймил наших тайных и явных врагов. Как-то раз, когда бригада, руководимая Георгиевским, выехала в одно из сел Московской области, на нее напали кулаки. В актеров стреляли из обрезов, были человеческие жертвы. Это тоже был своего рода фронт.

Между тем собралась в полном составе труппа театра и началась планомерная работа над репертуаром. 30 октября 1930 года мы открыли сезон «Чудаком» А. Афиногенова.

Постановка почти целиком повторяла тифлисскую, но с новыми исполнителями. С ними по большей части работал Георгиевский, заботясь о том, чтобы не было видно «швов», чтобы игра всех актеров была однородной по стилю. Видимо, это ему удалось, так как в рецензиях, в основном положительно оценивших спектакль, специально отмечалось наличие в нем ансамбля.

До конца сезона 1930/31 года нам с Георгиевским привелось работать еще над двумя спектаклями — «Фронтвики» М. Тригера и «Межа» Д. Щеглова.

Пьеса М. Тригера подверглась значительным переделкам в театре не без участия Георгиевского. Репетируя массовые сцены, он сумел разработать многообразную, изменчивую шкалу настроений, владевших рабочей массой на разных этапах ее возмужания, и найти интересные сценические краски, эти настроения выражавшие. Репетиций пьесы Д. Щеглова о перестройке сознания крестьян мы вели уже вдвоем, сидя рядом за режиссерским столом, и спектакль этот можно считать нашим общим детищем.

За два года нашего творческого общения Георгиевский сформировался как режиссер и был вполне подготовлен к самостоятельной деятельности. Однако прошло еще несколько лет поисков и блужданий, прежде чем он вышел на самостоятельную дорогу.

В 1940 году, будучи художественным руководителем Азербайджанского театра русской драмы в Баку, я пригласил к себе Г. А. Георгиевского уже в качестве очередного режиссера. Война оборвала наше новое содружество, сделав его более кратким, чем мне бы хотелось. Но и на протяжении этого недолгого времени я с удовлетворением констатировал заметный творческий и профессиональный рост моего повзрослевшего друга, его превращение в молодого мастера.

Первый же спектакль Георгиевского в Баку — «Свадьба Кречинского» — побудил местную прессу и публику заговорить о нем как о приобретении для города. Спектакль прозвучал свежо и звонко. Правда, комедийные и сатирические мотивы несколько преобладали в нем над раскрытием драмы семьи Муромских, но было много хорошей выдумки, удивившей представление от бытовизма к большей театральности, а правда образов между тем сохранялась. Актеры сразу же полюбили работать с Георгиевским.

В спектакле «Золото» А. Филимонова и В. Дистлера, им поставленном, были очень яркие, колоритные фигуры старателей, показанных со всей сложностью их внутренней перестройки под влиянием новой действительности. А «Сентиментальный вальс» О. Литовского, весь положенный на музыку Чайковского, был у Георгиевского спектаклем мужественным, «мужским», несмотря на трогательность ситуации, исторгавшей слезы из зрительских глаз.

Но самым крупным, «широкоформатным» спектаклем Георгиевского в Баку был «Полководец Суворов» И. Бахтерева и А. Разумовского. Он прозвучал в канун войны как спектакль патриотический, народный. Его героем был русский солдат, а фигура Суворова, не теряя в масштабах, трактовалась как образ генерала солдатского, полководца-демократа, глубоко чуждого придворным кругам.

Впоследствии я неизменно получал удовольствие от общения с Георгием Адольфовичем Георгиевским — крупным мастером советского театра, очень добрым, достойным человеком, моим учеником и другом.

Г. А. Георгиевский

ШКОЛА*

Существует такой шуточный анкетный вопрос: «Где вы учились, а если нет, то где преподаете?» (Боюсь, что я сам его и выдумал.)

Вопрос имеет ко мне прямое отношение.

В нашей актерской семье специального образования не получили ни отец, ни мама, да и редкостью это было даже в столичных, не то что провинциальных труппах. Что касается меня, то я воспитывался в другую эпоху, в двадцатые годы нашего века, когда молодежь уже в институты шла, хотя далеко не так массово, напористо, как сейчас. Думал об институте и я, но отказался от этой идеи в силу своей вопиющей безграмотности: ошибки в правописании преследовали меня на каждом шагу. На мою беду, в одной из школ, где я учился, в нас внедряли грамматику странным способом: с левой стороны тетрадного листа мы должны были писать слово, как оно слышится, а с правой — как оно пишется. По необъяснимому парадоксу памяти я запоминал навеки только левую сторону. С той поры я пишу, как слышу, не соотносясь с правилами, и это стало источником моей постоянной неловкости и стыда.

Школу я все ж таки как-то окончил (это была школа-девятилетка имени Карла Маркса в Ульяновске), но ни на что другое не отважился и семнадцати лет от роду вступил в труппу Ростовского-на-Дону драматического театра в качестве актера на роли типа «кушать подано!», а чаще — второго стражника или четвертого нищего «без речей». Было это в сезоне 1924/25 года, когда на сценах даже больших городов во многом царили еще дореволюционные нравы — две недели на подготовку и выпуск спектакля никому не казались недостаточным сроком. В детстве я перевидел их уйму, потому что буквально вырос в театре, а теперь, как говорится, ощутил шкурой, чего это стоит, — и в свой первый сезон в Ростове и позже, когда вместе с родителями переехал в Нижний Новгород и стал актером знаменитого театра, руководимого Николаем Ивановичем Соболевичевым-Самариным.

Смутно было тогда у меня на душе. Была радость от того, что я в театре, куда привели меня традиции семьи, все впечатления юных лет, с театром связанные. Но сознание, что нет у меня непосредственного, явного актерского таланта, какой был у моего отца, да и у некоторых молодых, начинавших вместе со мной, сковывало меня по рукам и ногам, я деревенел на сцене и не использовал даже того немногого, чем обладал.

Зато когда что-то не получалось у соседа, такого же, как я, желторотого птенца, а иногда и актера более маститого, я был тут как тут со своими советами. Я объяснял, почему не выходит, что тормозит рождение образа, предлагал попробовать так или

* Отрывок из незаконченных мемуаров. Написан в 1975 г. Не публиковался.

этак и, видимо, иногда попадал в цель, потому что ко мне стали прислушиваться и даже спрашивали у меня: «Ну как?» Бог знает чего в этом было больше — самонадеянности, свойственной возрасту, интуиции или впрямь чего-то, что потом определило профессию, только внимательный глаз Соболевского высмотрел меня в пестром кругу «полезностей», отметив эту мою склонность советовать другим, прежде чем я что-нибудь научусь делать сам. И он сказал мне то, что навек очертило круг моей жизни: «У тебя, Жорж, не актерские, у тебя режиссерские мозги. Иди ко мне режиссером-лаборантом».

Это было время выдвижения молодых, и в нашей лаборантской группе поначалу собралось человек десять, но уже очень скоро она стала таять: одни по-прежнему больше стремились играть, другие поняли, что нет у них достаточных данных, чтобы впоследствии ставить спектакли. Я тоже сомневался в наличии у меня таких данных, но держался стойко, ибо страстно хотел зацепиться, получить постоянную прописку в театре. И, очевидно, как-то зацепился, поскольку из всей компании я один в конце концов пробился к режиссуре, что случилось, однако, весьма не скоро.

Соболевский-Самарин был, как известно, выдающимся режиссером русской провинции, а потом советской периферии, но на отделку всех компонентов спектакля времени не хватало и у него. И он стал поручать постановку массовых сцен нам, своим лаборантам. Готовились эти сцены отдельно, в часы, свободные от основных репетиций, и вводились в спектакль чуть ли не на генеральных. Указаний особых мы не получали, наша работа не контролировалась — с нами только согласовывали реплики, на которые реагирует толпа, ее выходы и уходы. Но я в ту пору уже кое-что читал, а еще больше слышал о том, какое значение придавалось массовым сценам в Художественном театре и какова была тщательность их разработки. Понятно, что мне захотелось достичь того же, но я не знал, как за это взяться.

Поразмыслив, я стал писать сценарии, где как умел, как тогда мог, фиксировал все внутренние перепады в настроении безымянных героев, оказавшихся в тот или иной момент вместе, все их реакции на события пьесы. Я писал для каждого участника массовки реплики, отлично сознавая, что их не будет слышно в общем хоре, но я делил толпу на лагеря и стремился организовать борьбу мнений между ними, я выделял колеблющихся, выдумывал мотивы поведения для тех или иных лиц, рассчитывая на то, что они обретут таким образом «необщее выраженье». Вот только обнародовать эти свои записи я стыдился и всегда просил делать это П. Каюрова, такого же лаборанта, как я. Каюров был старше, ему было около тридцати (а мне едва минуло двадцать), был актером значительного положения, многие полагали, что он и есть создатель этих сценариев, хотя, репетируя, я уже ничего не боялся — сам увлекался и увлекал других.



А. Г. Георгиевский, В. К. Далева, Г. А. Георгиевский, 1936 г.

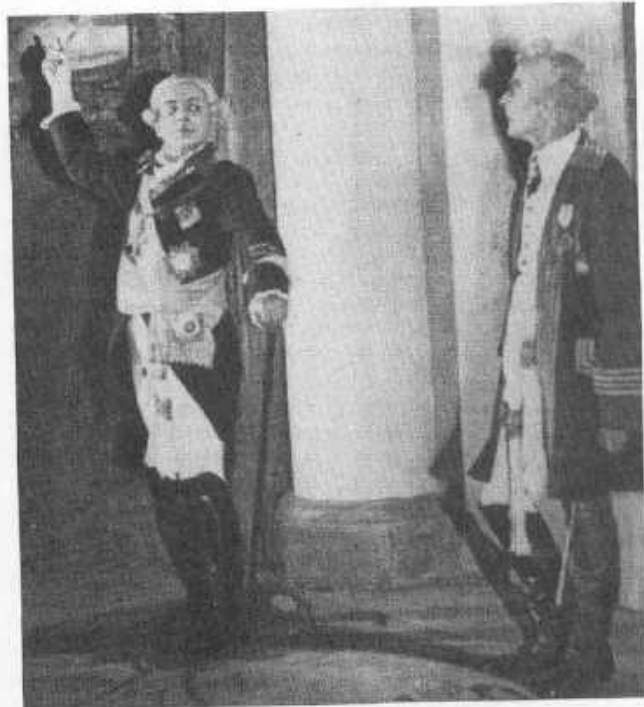
А. Г. Георгиевский, 1914 г.

Г. А. Георгиевский, 1925 г.





«Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина. Сцена из спектакля Азербайджанский государственный русский драматический театр им. Самеда Вургуня. Баку, 1940 г.



В. Шарахов—Павел I,
П. Жариков—Суворов,
«Полководец Суворов»
И. Бахтерева
и А. Разумовского.
Азербайджанский
государственный русский
драматический театр
им. Самеда Вургуня,
Баку, 1941 г.



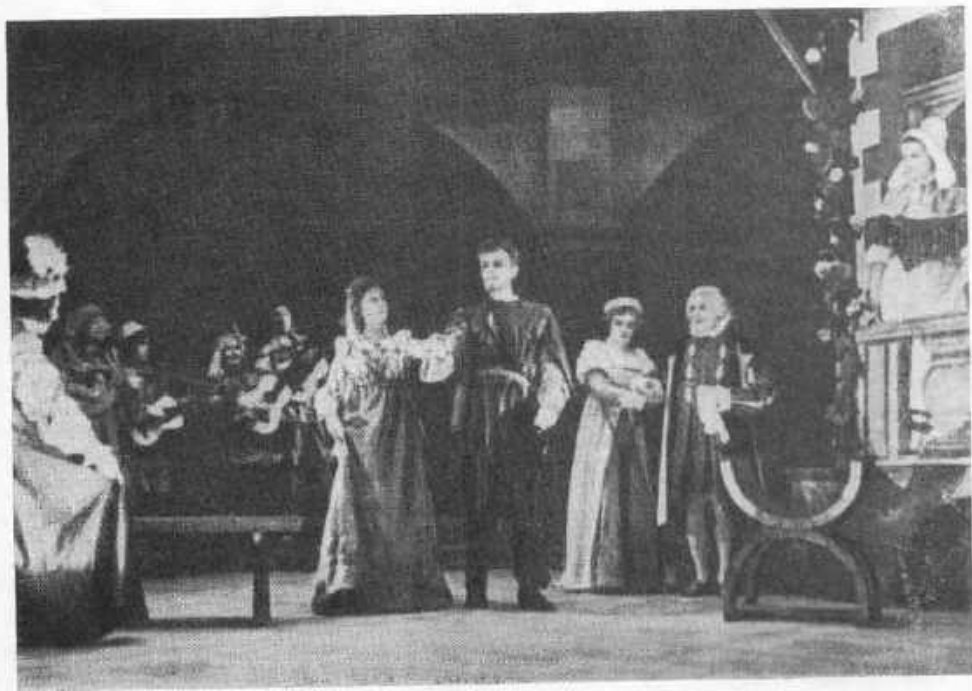
И. Лобанов — Сумбуrow. «Модная лавка»
И. А. Крылова. Калининский
драматический театр. 1944 г.



Е. Попова — Василиса. «Василиса»
Н. Ветлугина. Калининский драматический
театр. 1946 г.



П. Званцев — Хосров,
«Фархад и Ширин»
С. Вургуна.
Калининский драматический
театр. 1946 г.



«Укрощение строптивой» У. Шекспира.
Финал спектакля. Калининский
драматический театр. 1950 г.

«Ревизор» Н. В. Гоголя.
Сцена из спектакля.
Калининский драматический театр. 1952 г.





«Любовь Яровая» К. Тренев.
Сцена из спектакля. Калининский драматический театр. 1952 г.



О. Дроздова — Яровая,
А. Годлевский — Яровой.
«Любовь Яровая»
К. Тренев. Калининский драматический театр. 1952 г.



«Изобретательная влюбленная» Лопе де Вега.
Сцена из спектакля.
Ставропольский драматический театр.
1954 г.



А. Бочков — Бернардо,
А. Бокова — Фениса.
«Изобретательная влюблен-
ная» Лопе де Вега.
Ставропольский
драматический театр.
1954 г.

→
Б. Дымченко — Мешем.
А. Ратомский — Боллингброк.
З. Риттер — Абилайль.
«Стакан воды» Э. Скриба.
Ставропольский
драматический театр.
1954 г.



Б. Дымченко — Мешем,
А. Ратомский — Боллингброк,
«Стакан воды» Э. Скриба. Ставропольский
драматический театр. 1954 г.





Г. А. Георгиевский. 1953 г.



Е. Писарев — Стессель,
В. Фоменко — Звонарев.
«Порт-Артур» по А. Степанову,
инсценировка И. Попова, Ставропольский
драматический театр. 1955 г.



А. Бочков — адмирал Макаров.
«Порт-Артур»
по А. Степанову, инсценировка И. Попова,
Ставропольский драматический театр.
1955 г.



В. Фоменко — Иван,
М. Никольский —
генерал Рыбаков.
«Иван Рыбаков» В. Гусева,
Ставропольский
драматический театр.
1956 г.



А. Томас — Настя, В. Фоменко — Иван,
С. Субботин — Фомин.
«Иван Рыбков» В. Гусева.
Ставропольский драматический театр. 1956 г.



Н. Маруфов — Сонный,
А. Боква — Желька
Шульженко,
«Фабричная девчонка»
А. Володина.
Ставропольский
драматический театр.
1956 г.

→
Н. Гончарова —
Екатерина Ивановна.
«Мать своих детей»
А. Афиногенова.
Калининский
драматический театр.
1959 г.

«Огненный мост»
Б. Ромашова.
Сцена из спектакля.
Калининский
драматический
театр. 1963 г.



Г. Менглет — Либери Инкорonato,
Б. Тешин — Роберто Перетти.
«Ложь на длинных ногах»
Э. Де Филиппо,
Московский театр сатиры, 1957 г.





Н. Хонина — Наташа,
О. Левинов — Евдокимов,
«Сто четыре страницы
про любовь»
Э. Радзинского.
Калининский драматический
театр, 1965 г.



Н. Хонина — Лариса,
В. Гагаев — Пиратов,
«Бесириданница»
А. Н. Островского.
Калининский драматический
театр, 1965 г.



«Обыкновенная история» по И. А. Гончарову,
инсценировка В. Розова. Сцена из спектакля.
Калининский драматический театр, 1966 г.



«Обыкновенная история»
по И. А. Гончарову,
инсценировка В. Розова.
Сцена из спектакля.
Калининский драматический
театр, 1966 г.

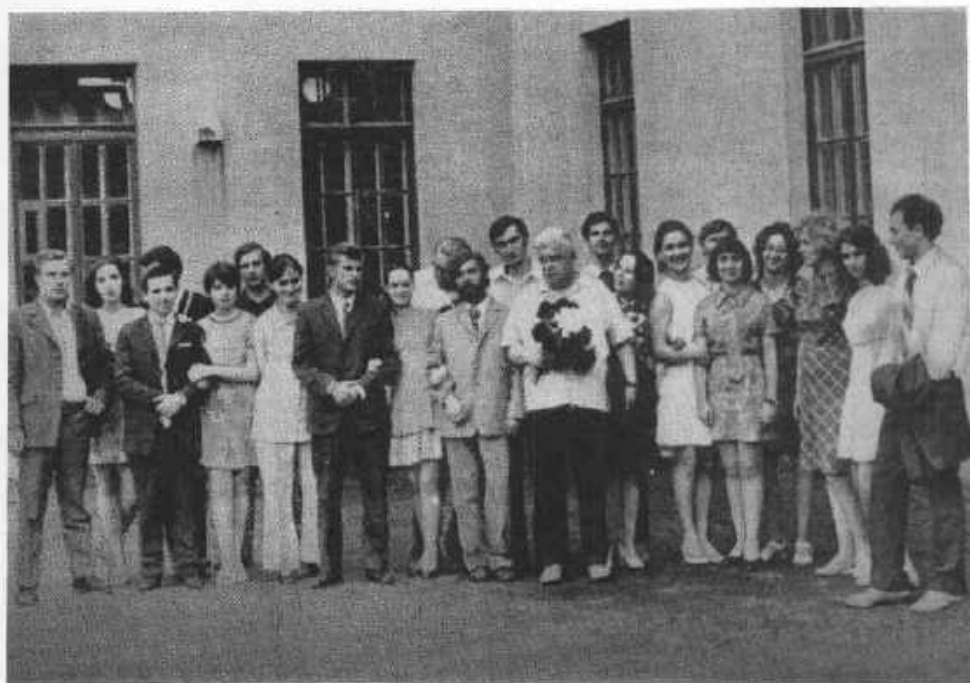


В. Важнов — Вережников,
О. Лежянов — Бесявкин.
«Камешки на ладоши» А. Салынского.
Калининский драматический театр.
1965 г.



Г. Сизов — Блюхер, А. Годлевский —
Потанов. «Шифровка для Блюхера»
Ю. Семенова и С. Крутова.
1966 г.



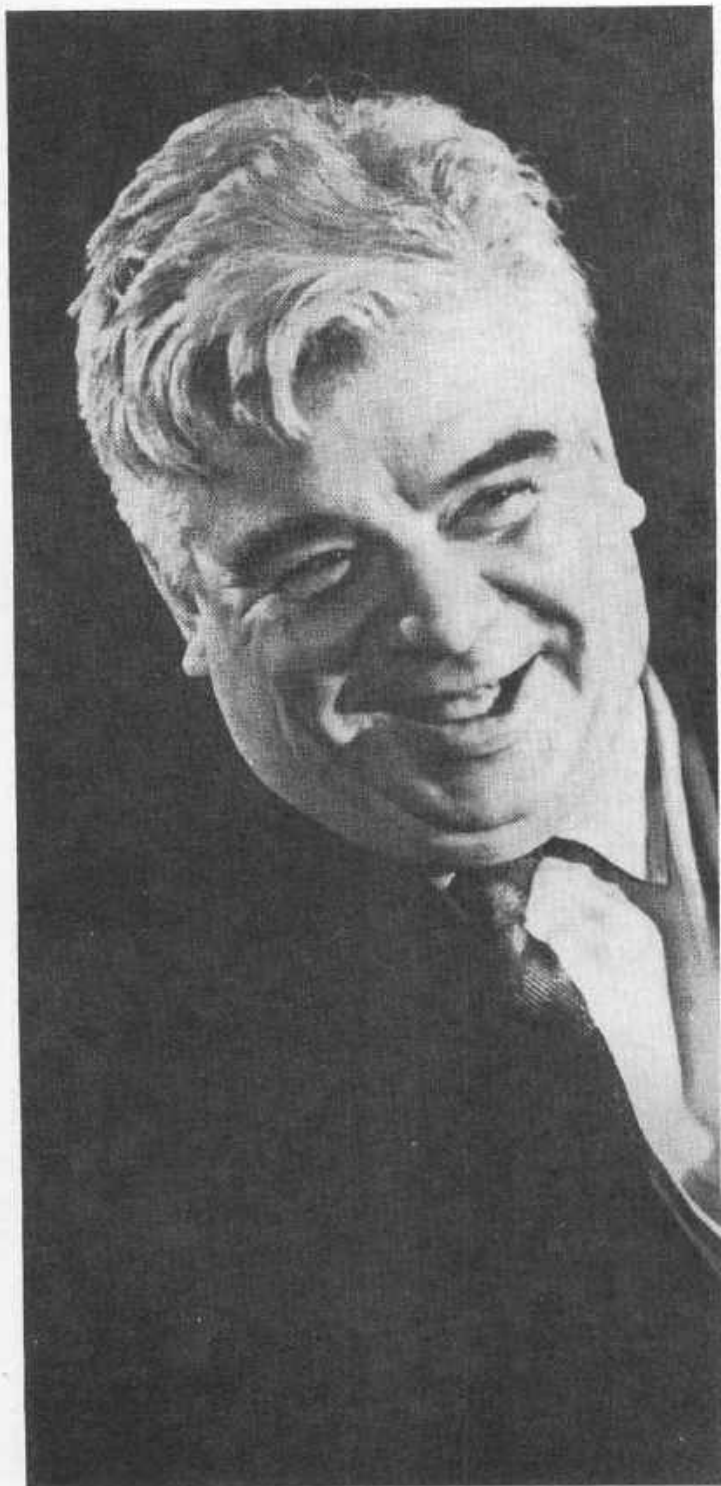


Г. А. Георгиевский
со студентами МГИКа.
1976 г.



←
«Стакан воды»
Э. Скриба.
Финля. Народный театр
Московского
городского
Дома учителя.
1971 г.

Г. А. Георгиевский
1976 г.



Сейчас я понимаю, что начал едва ли не с самого трудного. Массовые сцены часто становятся камнем преткновения и для вполне профессиональных режиссеров: не так-то просто их выстроить, добиться их колоритности, яркости, найти им место в общей композиции спектакля. Тогда все это не приходило в голову — что поручали, то и делал. И меньше всего заботился об авторстве того небольшого, что мне удавалось.

Помнится еще кое-что из того времени. Помню, репетировался какой-то «Синий пакет», пьеса, на которую мы, лаборанты, навалились всем скопом (опыт коллективной режиссуры), но остальные полегоныку отпали, а я остался — отказаться от чего-либо было выше моих сил. Помню студийную, в ночные часы, работу над «Рассказом о простой вещи» Б. Лавренева. Судьбы этих затей не запомнились, но вряд ли мы вышли за пределы внутреннего показа.

И вот наступил первый крах — потом я пережил их немало. Меня уволили из театра в порядке «борьбы с семейственностью» (отец и мать в той же труппе). Подозреваю, что причина была другая и я ее создал «личным трудом», выдвигая впереди себя уже упомянутого Каюрова, приписывая ему мои мысли, плоды моих бессонных ночей. Могло сложиться убеждение, что я не годюсь, а годится он, и меня просто убрали, как неперспективного. Однако после моего ухода выяснилось, что без меня у него совсем ничего не получается. Узнав об этом, я испытал род мстительного удовлетворения.

Я надеялся, что отец походатайствует за меня и как-то уприсит Собольщикова, но он не стал этого делать, а вызвал меня на разговор и произнес: «За моей спиной каждый прослышет режиссером. Пора тебе становиться на свои ноги. Получаешь от меня в первый месяц сто рублей, во второй — семьдесят пять; пятьдесят рублей буду высылать пожизненно». И отправил меня в Тифлис к режиссеру Грипичу, с которым предварительно списался. Я плакал, но поехал.

Это был сезон 1929/30 года (у меня вся хронология распадается на сезоны). Алексей Львович Грипич тогда только что принял на себя руководство Тифлисским Рабочим Театром (ТРТ), дела которого шли плохо. На первых порах он безусловно поднял этот театр, но благоденствие длилось недолго. Надо знать Грипича, чтобы это понять.

Режиссер безусловно одаренный, с богатой фактазией, ученик Мейерхольда и ярый (хотя, наверное, в чем-то поверхностный) его последователь, он был силен главным образом в организации спектакля, его постановочной стороны. Условные декорации — на фурках, на станках, что было новостью для театров такого типа, как ТРТ, смелая пластика, умение использовать выразительность тела актера, мастерство сценических построений — со всем этим он ворвался в стоячее провинциальное болото, ослепил, ослепил как зрителей, так и труппу. Но когда прошел первый шок, обнаружилось, что он не всегда видит людей, ему

не во всех случаях удается вскрыть пьесу через характеры, что, любя актера, он порой видит в нем лишь одно из средств сценической образности, равное с остальными, а не главную фигуру в театре. Кроме того, он чересчур круто взял, встал в отношении конфронтации с коллективом, предпринял слишком крутую ломку. Уже через год его популярность резко пала, а общественность города, поначалу поддерживавшая Грипича, довольно быстро встала на сторону тех, кого он считал рутинерами и отстранял от участия в своих спектаклях. Его поведение было квалифицировано как неправильное, потому что работать должны были все.

Грипич встретил меня по-доброму, стал сразу же давать творческие поручения и по сей день считает меня своим учеником; я же при всем к нему уважении и благодарности за приют и ласку не стал бы утверждать это столь категорически, хотя и других учителей с определенностью назвать затрудняюсь.

Понимая, что права на хлеб у меня мало, я старался взять от него все, что мог, — а он много знал и многое умел. Импонировало то, что в театре густо пошли советские пьесы, потеснившие прежний «кассовый» репертуар. Мне, современному парню, бывшему чоновцу — бойцу «частей особого назначения» для борьбы с контрреволюцией, куда входили юноши начиная с семнадцати лет, это было жгуче интересно. Кто знает? Не тогда ли начало складываться у меня убеждение, что театр без современного репертуара не живет? Убеждение, позволившее позже иным критикам окрестить меня режиссером советской пьесы. В ТРТ была целая группа моих ровесников, там царил задиристый боевой дух, делалась ставка на нового, пролетарского зрителя. Все это было благом, допингом для меня.

Но как ни завлекательна была возможность у Грипича учиться и ему следовать, я смутно чувствовал, не умея этого еще сформулировать, что его творческая платформа в чем-то существенно расходится с тем, на чем была с детства заквашена, возвращена моя любовь к театру. Грипич при всей его одаренности заметно отличался от Соболевщикова-Самарина, славившегося прежде всего умением работать с актером. В Нижнем мы, начинающие, учились хотя бы в массовках исследовать поведение людей, отталкиваться от природы их чувств. Грипич — это совсем другое. Это свет, шумы, музыка, декорация. Это и актер, но как бы во вторую очередь.

Так я метался из стороны в сторону, то увлекаясь эффектными композициями Грипича, то догадываясь, что это не путь для меня. Спасали книги, в которые я зарылся, надеясь с их помощью разрешить свои сомнения; читал все, что попадалось под руку — от «Диалектики природы» Ф. Энгельса до истории костюма. Спасало и то, что я был по горло занят в театре.

Еще не зная, представляю ли я собой что-либо, Грипич дал мне поставить финальную сцену — «На кладбище» в спектакле «Город ветров» В. Киркюна, массовую, такова уж была моя доля на том переломе судьбы. Кажется, я с этим справился. Сказались

творческие пробы в Нижнем и полтора десятка сценариев, мною написанных. Положение мое сразу укрепилось, и Грипич сделал меня своей правой рукой. Это было и хорошо и плохо. Несмотря на возникающие несогласия, я покорно шел в его фарватере: надо было набраться опыта, хотя бы отчасти овладеть секретами профессии, а уж потом подавать голос в защиту тех или иных театральных идей. Словом, в излишней принципиальности я себя в тот период упрекнуть бы не мог.

Большим событием стала для меня работа над пьесой А. Глебова «Галстук», предостерегавшей тогдашнюю молодежь от мещанского перерождения. Я сам был «Жоржик» и по имени и в чем-то по вкусам (даром что чоновец в прошлом) и к галстуку — в нарицательном смысле — относился положительно, но догадывался, какая таится в нем опасность, как важно молодежи выработать свою эстетику, не поддаваться соблазнам «изящной жизни». Проблемы были жгучими, ответа я не знал, а только искал его вместе со своими актерами, но пьеса была «моя» и по проблематике и по возрасту героев. Я был безмерно признателен Грипичу, что он позволил мне в ней ковыряться столько времени, сколько потребуется.

Я бы не рискнул утверждать, что «Галстук» был полностью моей постановкой и помощь со стороны мне не понадобилась, хотя Грипич, человек бухгалтерски точный, уверяет меня в этом. Не помню, была ли подписана афиша спектакля только моей фамилией или там еще значился А. Любош, режиссер, бывший руководителем театра до Грипича. Более вероятно последнее, но ставил все-таки я. Холодея от ужаса, поминутно упираясь в свою беспомощность, идя на ощупь, но ставил, и меня даже хвалили; спектакль прошел хорошо. Чему-то я, видимо, научился за эти годы, работая над спектаклем, хотя чашу страданий человека без школы испил до дна.

Тем временем наступил второй крах. Обстановка в театре накалилась настолько, что городские власти предложили Грипичу покинуть ТРТ. Вслед за Грипичем, естественно, должны были уйти и его приспешники, среди которых, по общему мнению, я был первый человек.

Что было делать? Я — к папе. Сижу, жду биржи, а пока предаюсь размышлениям о том, гожусь ли я вообще на что-нибудь. И вдруг опять возникает Грипич. Получил в столице театр Замсовета, зовет к себе меня. Лечу как на крыльях, впереди — Москва!

А здесь повторилось то же, что в Тифлисе. Коренная ломка, поначалу поощрительные отзывы прессы, борьба со штампами, советский репертуар. Захолустный районный театрик выходит на общестолничную орбиту, становится заметным явлением, но ненадолго — актеры бунтуют, «новаторство» нередко носит внешний характер. А ведь были довольно сильные спектакли — «Межа» Д. Щеглова, «Заговор чувств» Ю. Олеши, «Чудак» А. Афиноге-

нова, но они как-то быстро начинали тускнеть, точно из них на ходу выпускали воздух.

Я, разумеется, на подхвате, делаю все, что поручают, из кожи вон лезу, чтобы быть полезным. Грипич по-прежнему держит меня «под лапой», массовые сцены, ясно, мон, а также отдельные эпизоды, вводы, работа со вторым составом. Числюсь в афише уже не лаборантом, а режиссером-ассистентом — на ранг выше. Но оставаясь безропотным, исполнительным, порабощенным, я все же начинаю лучше разбираться в искусстве, в его течениях и разновидностях. Килит московская театральная жизнь, я погружаюсь в нее с головой, жадно смотрю чужие спектакли. Вырабатывается нечто вроде «кредо» — пока еще тайного, необнародованного.

Но был и луч света в царстве сомнений, меня обуревавших. Отрадой моего первого московского сезона стала работа над созданием литмонтажа «Прорыв».

Подобные литмонтажи создавались во многих театрах по типу ударных бригад на производстве, но, кажется, ни одна не имела такого успеха, как наша. Это был мобильный и очень действенный способ обслуживания рабочих аудиторий — в заводских клубах, в цехах, на стройках, в общежитиях. Он опирался на опыт «Синей блузы», но исполнителями были профессиональные актеры, причем Грипич занял сильнейших, чего другие театры не делали. Надо отдать ему должное, он нашел форму для этого микроспектакля (двадцать пять минут чистого действия), поставил «Прорыв» темпераментно, политически тенденциозно, остро; шел откровенный разговор о недостатках (прорыв в ряде звеньев пятилетнего плана), но каждый эпизод был напоен верой в то, что эти недостатки будут сметены силой народного подъема, пафосом созидания, столь характерным для той эпохи.

Грипич не ездил с нами на выступления — я ездил, был и неизменным участником представления и заместителем нашего главного по бригаде «Прорыв». Мы играли этот литмонтаж по два-три раза в день, сетка была уплотненной, маршруты — дальними, выходящими за пределы города. Так все и шло: в театре — не ладится, а бригада — великодушная.

Кончилось это совершенно так же, как в Тифлисе: в газете «Советское искусство» появилась в июне 1931 года статья, называвшаяся «Под флагом левых фраз», где критиковалась деятельность Грипича в Театре имени Ленсовета. Пришлось уйти и ему и нам, его сподвижникам. Стало быть, опять — к папе под крыло, опять неизвестность и туманные перспективы.

Что же вы думаете? Грипич позвал меня в третий раз. Да не куда-нибудь, а в Театр Мейерхольда, где он стал заведовать художественной частью. Ему разрешили взять четверых «своих», в том числе и меня, Георгиевского. Началась новая короткая (снова в один год) полоса моей невыстраивавшейся жизни.

Звание то же: режиссер-лаборант. Доводилось и играть, но мало, а главное, плохо я себя чувствовал на сцене, так что каж-

дая роль становилась пыткой, Голгофой. Мало я в этом театре делал своими руками, не продвигаясь вперед по тропе режиссуры, что было самым огорчительным, досадным.

Нечего говорить о том, что Мейерхольд — явление во сто крат более сложное, неизмеримо более мощное, чем Грипич. Оно по достоинству оценено историками театра, моя точка зрения тут совершенно не важна, да она и не расходится с общепринятой. Но, к несчастью, я попал к Мейерхольду не в лучшую его пору, в пору межвременья, когда здание на Триумфальной площади было закрыто — предстояла его перестройка по знаменитому мейерхольдовскому проекту, а здание на Тверской, где позднее обосновался театр (теперь там Театр имени Ермоловой), еще ремонтировалось. За два года — от «Последнего репетительного» (январь 1931 г.) до «Вступления» (февраль 1933 г.) — в Театре Мейерхольда не было ни одной премьеры. А мое пребывание там как раз на эту колосу и падает — сезон 1931/1932 года.

Играли в клубах, в случайных помещениях. Были длительные гастроли — в Средней Азии, в Киеве, в Донбассе, в Ленинграде. Мейерхольд долго лечился за границей. Новые спектакли, по моему, не репетировались, хотя какие-то репетиции шли — в основном по вводам, по возобновлениям. Иногда их вел сам Всеволод Эмильевич, что было для таких, как я, счастливой возможностью непосредственно приобщиться к принципам его режиссуры, к его постановочному мастерству.

Театр Мейерхольда в тогдашнем виде, если не бояться резко го слова, — проходной двор: множество актеров, режиссеров, ассистентов, лаборантов появляются и исчезают, часто не успев проявить себя. Масса замен: вместо прославленных «первачей» выступают куда более слабые дублеры. Ильинский, Боголюбов, Гарин, Мартинсон — те вечно новы, содержательны, их дублеры держат рисунок, за которым подчас ничего достойного внимания не стоит.

Дела настоящего, скажу снова, у меня не было, а вот энергии — хоть отбавляй. Здесь, у Мейерхольда, я несколько эмансипировался от Грипича, который ничего, как все, не ставил, а только готовился к постановке «Вступления», выкраивая вместе с автором (Ю. Германом) пьесу из его одноименного романа. И я ринулся в сферу, где уже кое-что кумекал, — агитбригады, «снигблужные» представления. Восстановил с новым составом «Прорыв», сотворил по тому же типу сценическую композицию «Донбасс», с которой мы во время гастролей выступали на шахтах и в горняцких клубах. Энтузиазм участников несравненно меньший, чем в Театре Ленсовета, — отлынивают, смотрят на меня как на факира и добровольного мученика, который спит на гвоздях и поглощает огонь. Организуя встречи со зрителями, показываю отрывки из наших спектаклей. В Ташкенте на свой страх и риск провожу семинар режиссеров самодеятельности, чему-то учу, делюсь приобретенным опытом, который сам еще с гулькин нос. Дежурю на спектаклях в качестве лаборанта, делаю

замечания актерам, в том числе — корифеям, чем вызываю их безмерное удивление: на что отваживается этот наглец?

Целая история разыгралась в Ленинграде, где с нами не было ни Мейерхольда, ни Грипича, а был только П. Цетнерович, при котором актеры разболтались донельзя, заметко разболтались и спектакли; публика ходит плохо, полупустой зал. И вот я (я!) потребовал приезда руководства, снятия трех спектаклей, возвращения первых исполнителей. Не сносить бы мне головы, если бы меня не поддержали ленинградские организации. Там сказали примерно следующее: коли уж гастролн, так будьте любезны, — чтобы все ведущие актеры были на месте. И на месте оказались почти все. Спектакли ожили, мне добавили зарплату, присвоили загадочный чин учителя сцены третьей категории, сделали председателем производственного сектора месткома. Заинтересовался мною и Мейерхольд, во всяком случае как-то засек мою физиономию среди множества других лиц, мелькавших в его театре. Стал звать домой, показывал библиотеку. Я подружился с Э. Райх, которую считал (и считаю до сих пор) очень талантливой, недооцененной актрисой. Но куражу, да и удовлетворения творческого мне все это не прибавило.

Театр Мейерхольда несомненно был школой для режиссеров (в большей степени, чем для актеров), но учились у него вприглядку, а обретая самостоятельность — уходили, поскольку, как выражался Грипич, «матка в улье одна». Учились искусству композиции, пространственному мышлению, игре сценических деталей, умению ставить свой спектакль в живую связь с театральной культурой других эпох. В том, что делал Мейерхольд и как делал, было неотразимое очарование. Он буквально завораживал на репетициях, приводил в восторг предположением о результате: здание будущего спектакля уже маячило перед глазами. Но потом нередко оказывалось, что все это — обман зрения, что существуют лишь гениальные мазки, разбросанные по худо проработанному холсту, а сама картина на нем так и не выступила. Это не касается шедевров, но с рядовыми спектаклями случалось, что не раз констатировали и критики, и близкие к Мейерхольду люди, и авторы им поставленных пьес.

В мое сознание навеки врезались отдельные репетиции-уроки Мейерхольда, преподанные им частные законы профессии, ставшие с тех дней законами и для меня. Например: самое важное, то, ради чего ты ставишь спектакль, должно прозвучать только один раз, в кратчайшее время, в момент наивысшего подъема действия. Или еще: чтобы создать впечатление пустого пространства, надо распахнуть сцену во всю ширь и пустить по ней одинокого путника; чтобы с помощью десятка статистов создать впечатление толпы, надо сцену, напротив, сузить, зажать массовку между декорациями. Запомнилось, как Мейерхольд потратил целый день на то, чтобы у участницы сцены «у Кармен» («Последний решительный» Вс. Вишневского) на бегу то и дело колоколом вставала юбка, и закончил репетицию только тогда,

когда юбка действительно встала железно (урок тщательности и режиссерской воли). Как он вогнал актеров в необходимый ритм, приказав помрежу дать занавес в определенный час, независимо от того, кончился или не кончился авторский текст. Вот таких «секретов фирмы» я почерпнул у Мейерхольда много. Мог бы взять и больше, но, повторяю, в худую пору попал я в этот театр.

Мне очень нравились советские спектакли Мейерхольда — «Последний решительный», «Выстрел», «Список благодетелей», но к «Горю уму», к «Ревизору» я относился более сдержанно, сказало провицианальное воспитание, принятая мне с детства любовь к классическому истолкованию этих пьес. Особенно же меня огорчало, что и в спектаклях Мейерхольда, как у Грипича, я иной раз не воспринимал, не чувствовал людей, не заражался струящимся ко мне со сцены живым человеческим переживанием.

Много позже, когда я уже был очередным режиссером в Свердловске, я лихо сформулировал следующий тезис: если у Соболевщикова-Самарина и других правоверных художников-реалистов я учился искусству, в основе которого лежало требование, чтобы актер претворился в образ, то у Мейерхольда столкнулся с течением, порой довольствовавшимся умением актера притвориться, имитировать мир человека-героя. Сегодня мне ясно, что эта мысль вульгарна и в такой определенности неверна. Но если я не понимал этого в Свердловске, то есть в довольно зрелом возрасте (конец тридцатых годов), да и многие тогда не понимали (покадобилась историческая перспектива, чтобы по достоинству оценить феномен Мейерхольда), то в свой единственный мейерхольдовский сезон я вообще был «шпрот-переросток», поминутно путавшийся в сложной художественной проблематике времени. Не забудем, что вокруг Мейерхольда вечно кипели страсти, сшибались крайние точки зрения, часто возникала атмосфера скандала, втягивавшего в свою орбиту весь творческий состав. Легко ли было мне с моей незрелостью определить свое отношение к объекту обсуждения, тем более что сам этот объект был изменчив, подвижен и, случалось, противоречил себе.

Доконало меня решение Мейерхольда ставить «Даму с камелиями» А. Дюма-сына, о чем он торжественно оповестил труппу. Я не мог совместить пропаганду революционного театра, революцию в театре, которую провозглашал Мейерхольд, с этим выбором, кощунственным в моих глазах. Недовольство организмом, к которому я был причастен, накладывалось на недовольство собой, на крепнущую уверенность, что я туп, бездарен, профнепригоден. И наступил крах из крахов, самый тяжкий в моей жизни. Я подал заявление об уходе и удалился в никуда, решив на этом закончить свои недолгие счеты с искусством.

Был у меня дядя, вернее теткин муж, который устроил меня на один из заводов, расположенный возле Курского вокзала. Кем я мог там быть? Конечно, разнорабочим, потом — монтажником экспериментальной бригады. Тружусь, стараюсь, но радости

по-прежнему яет. Дешевый шик, приобретенный в театре, сползает на ходу, но шелушиться крайне болезненно. Среда — лучше, умней и чище, и все же я чувствую себя не дома, не у пристани. Хочу найти свое место, а где оно? Сердцем понимаю: не здесь.

Принять решение помогли мои новые товарищи — рабочие. Окружили меня и сказали: «Вон у Петьки маленький голосишко, мы и то посылаем его в музыкальное училище. А ты был режиссером, работал в театре. Ну чего ты здесь достигнешь — самое большее пятого разряда! Таких — сотни, а искусство — дело «штучное». Возвращайся-ка ты восвойся!»

И тут я вспомнил о своем споре с неким Павлом Зубковым, тоже мейерхольдовцем. Он утверждал, что настоящий театр только в Москве, что за Москву надо держаться, за Мейерхольда держаться, состоять при нем в любом качестве. Я же, воспитанный в уважении к русской театральной провинции, решительно отвергал эту точку зрения, доказывая, что искусство не состоит в подчинении у географии и служить ему можно везде. Тогда спор ни к чему не привел и стороны остались при своем мнении. Теперь я созрел для того, чтобы практически подтвердить свою позицию. К черту Москву, уеду куда-нибудь в самый плохонький театр, где буду, может быть, по-настоящему нужен!

Это был главный рубеж в моей жизни. С того дня я твердо решил связать свою судьбу с периферией и ни разу об этом не пожалел. Время показало, что я был прав: не берусь судить, что из меня вышло, но я работал, стал главным режиссером и даже был с годами увенчан званием. Зубков же так ничего и не достиг, не стал ни актером, ни режиссером, а был безусловно способный человек.

Между тем прошло еще порядком времени, прежде чем я творчески обрел себя. Легко сказать — уйти с завода, а куда я пойду, если в Москве не знаю никого, с чьей помощью мог бы где-то устроиться? Но в конце концов мне повезло: я встретился с М. Востоковым, режиссером в военной форме, который как раз в те дни был занят организацией театра Среднеазиатского военного округа. Часть актеров — из мобилизованных, остальных еще предстоит добрать. Догадываюсь, что затея не очень серьезна, но по мне — чем хуже, тем лучше.

Костяк театра — третьесортные артисты, уволенные отовсюду за малые возможности? Подходит! Здания нет, предстоит играть в клубах, ездить по воинским частям, разбросанным по всей Средней Азии? Тоже подходит! Все цеха в одной комнате? Прекрасно! Койка в общем номере? Еще лучше! Упросил Востокова взять меня актером и режиссером-лаборантом и — до свидания, Москва, была без радости любовь, авось и разлука окажется без печали!

Приезжаем. Труппа — чуть выше самодеятельной. Востоков — не главный, главный — Н. Ладыгин, впоследствии — народный артист Узбекской ССР. Этот знает дело, профессионален, чего нельзя сказать о первом. А я прикомандирован именно к нему,

И повторяется старая история: я работаю, он подписывает афишу. Только теперь уже не о массовках речь — ставлю спектакли целиком. Актеры, которые знают правду, жалеют меня, а мне не до славы, была бы работа. Так мы выпустили «Улицу радости» Н. Зархи и «Мятеж» по Д. Фурманову, чуть позже — «Моего друга» Н. Погодина и поехали в долгую гастрольную поездку, где было много всего: и яркие впечатления от тех экзотических мест, и относительный успех, и даже встреча с басмачами, едва не кончившаяся трагически. Казалось бы, хорошо, но меня подвела любознательность. Начался новый книжный запой, я стал штудировать литературу о театре — все, что можно было достать в тех краях, — и путем анализа «сотворенного» выяснил, что я лопух и до настоящей режиссуры мне еще топать и топать. Снова сомнения и утрата веры в себя. На счастье, заболела тяжелой формой малярии, ложусь в госпиталь и здесь на досуге прихожу к выводу, что ставить самому еще рано. Могу куски, отдельные сцены, на это ума хватает, а целиком — получается очень низкий уровень, хотя и есть уже несколько спектаклей за плечами. Еще один творческий кризис — и я расстаюсь с приютившим меня театром под тем предлогом, что мне не подходит климат. Фанаберию побоку, еду на поклон к родителям — должны же они в конце концов помочь их незадачливому сыну! Так, осенью 1933 года я оказался в Свердловском театре, где утвердился в том же качестве: режиссер-лаборант.

А в Свердловске и помощь не понадобилась: от этой развилки дорога пошла прямая. Я попал в свою среду, в знакомую с детских лет обстановку: режиссура с простых и ясных позиций, проработанность характеров, опора на сильную труппу (целое созвездие талантов!). Случались и там, в Свердловске, формальные искания, рецидивы вульгарной социологии, но они отступали перед верностью традициям, здоровым представлением о том, что к лицу, а что не к лицу реалистической сцене. Была также убежденность, что самый «кассовый» — это спектакль серьезного содержания, будь то высокая классика или только рожденная, идущая по горячим следам событий современная пьеса.

Свердловский театр ко времени моего туда прихода был уже творчески спаянным, слаженным коллективом. Театр был на подъеме, чему способствовала обстановка бурного строительства на Урале, где создавалась вторая угольно-металлургическая база страны. Настрой был боевой, хотя пришлось пережить троекратную смену руководства: я появился в Свердловске при замечательном режиссере В. Татищеве, к сожалению, вскоре умершем, его сменил на посту главного А. Треплев, а за ним после недолгого междуцарствия театр принял И. Ефремов, который еще больше сплотил труппу и способствовал расширению ее возможностей.

Вкусив в театральных странствиях юности своей «миллион терзаний», я уже не зарывался более и стать самостоятельным не спешил. Меня вполне устраивала роль помощника, предоставлен-

ное мне право «на ходу» учиться у старших мастеров. Если не считать пробы сил в спектакле по пьесе И. Кочерги «Часовщик и курица», который мы подготовили в студийном порядке совместно с П. Васильевым, тогда — таким же «подающим надежды» режиссером, как я, моя первая самостоятельная постановка в Свердловском театре датируется 1937 годом. Это была «Беспокойная старость» Л. Рахманова. Но и выпустив спектакль с очевидным благополучием (одобрение публики, лестные отзывы прессы), я продолжал в ряде случаев работать совместно с кем-то, считая, что еще не все тайны профессии мною изведаны.

Важную роль в моем творческом становлении сыграл И. Ефремов, прикрепивший меня к себе, как только я объявился в Свердловском театре. Моя доля участия в его работе возрастала с каждой следующей постановкой, и к 1936 году наши имена на афише уже начали писать в строчку: режиссеры И. Ефремов, Г. Георгиевский. Постепенно росло и взаимопонимание — по мнению окружающих, мы идеально дополняли друг друга. Однажды я назвал это «работать спинами»: даже репетируя порознь, мы били в одну точку, выдвигали общие, одинаково сформулированные задачи перед актерами, да и рабочая терминология сложилась у нас своя.

Постепенно я набивал руку, крепла уверенность в своих силах. Уже случалось мне на репетициях пикироваться с отцом («Пусть некоторые молодые режиссеры не думают...» — «А пусть иные старые актеры не воображают...»), уже я вылез на трибуну Первой всесоюзной режиссерской конференции с характерной для меня и впоследствии защитой интересов смены входящего в жизнь поколения. А проходившие в 1939 году гастроли Свердловского театра в столице, где особенно теплый прием получили наши с Ефремовым спектакли «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча и «Мать» К. Чапека, и вовсе придали мне духу. Но все-таки там, в Свердловске, я так и не вышел из плена ученической психологии. Ощутил я свою силу только в Баку (сезон 1940/41 года), куда приехал очередным режиссером по приглашению все того же Грипича. Приехал страхнувшим с себя робость ученичества, раскрепощенным творчески и полным наступательного пыла. Таким образом, моя «школа» растянулась на пятнадцать лет. А мне уже было тридцать три года — возраст свершений.

Зато дальнейшее «восхождение» было стремительным. В 1941 году, в первые месяцы Великой Отечественной войны, я был назначен главным режиссером, а пока ехал в поезде — и директором Кировского областного драматического театра. Через год — Калинин, только что освобожденный от оккупации, где я проработал главным в общей сложности двадцать лет и откуда ушел «на заслуженный отдых». Хронология такая: 1942—1953 годы — Калининский областной театр, в 1953—1958 годах — руководство краевым театром в Ставрополе, а с 1958 по 1967 год — снова Калинин, но при другом составе труппы, с которым я тоже быстро поладил.

Окидывая взором свою долгую жизнь в театре, я не могу пожаловаться: она была интересной, творчески насыщенной, давшей в конечном счете простор моему «самовыражению». Я поставил если не все, то многое из того, что хотел поставить, мои спектакли не были обойдены вниманием критики (в том числе — столичной), они показывались в Москве и в Ленинграде, шли по Центральному телевидению. Но горечь от того, как тяжело все это мне далось, как долго я к этому шел, в глубине души осталась. Должно быть, потому, сделавшись главным, я так сочувственно относился к молодым режиссерам, — а через мои руки прошло их немало. Я заботился о том, чтобы у них все время была работа, перспектива роста, помогал чем мог, не выставляя своей фамилии в качестве руководителя постановки, а если ставил что-нибудь вместе с ними, то так и писал: режиссеры спектакля Г. Георгиевский и А. Аронов («Молодая гвардия»), Г. Георгиевский и Н. Шефранова («Мужество»), Г. Георгиевский и С. Крутов («Шифровка для Блюхера»).

Ну а если вспомнить шуточный вопрос несуществующей анкеты «где преподаете?»... Мне кажется, что педагогикой я занимался всегда, конечно, на разных уровнях собственной моей подготовленности. Сперва — совершенно кустарно, на уровне советов актерам, которые я начал давать раньше, чем сообразил, что когда-нибудь это станет моей профессией. Потом — в соответствии с использованием меня самого в театре, отработывая по поручению постановщика те или иные узлы будущего спектакля. Наконец, вступила в силу и педагогика в чистом виде: я вел занятия в студии при Свердловском театре, выпустил актеров из такой же студии в Калинин в период моего первого там пребывания, а потом и в Ставрополе, уже в пятидесятые годы. Не буду перечислять вышедших из этих школ, скажу только, что коэффициент их полезного действия был достаточно высок. Но это — средние учебные заведения, в какой-то мере полулегальные, поскольку иметь при себе школу разрешалось только крупнейшим из областных театров. О том, чтобы преподавать в вузе, я долгое время не смел мечтать.

Зато постепенно во мне созревало убеждение, что садиться за парту приспела пора мне самому. Чем профессиональнее я становился, чем увереннее подходил к любой пьесе отечественного и мирового репертуара, тем сильнее был страх, что моя умелость отдаст штампом и ремесленник побеждает во мне художника. Надо было соскрести с себя лишний жир, сбросить скорлупу старого опыта. И когда передо мной замаячила возможность стать слушателем и участником творческой лаборатории М. Н. Кедрова при ВТО (1957), я пошел туда без колебаний и прозанимался целых восемь лет. Вот так после всех зигзагов моей биографии я вплотную соприкоснулся с последними открытиями К. С. Станиславского.

Занятия были редкими, но падали на взрыхленную почву — у каждого из посещавших их, таких же, как я, седовласых

«блондинов», были за плечами десятки поставленных спектаклей, а также ночи раздумий, поисков и тревог. Были и горы прочитанных книг, часть сведений из которых до времени лежала мертвым грузом. Теперь эти сведения встали на место, распределились по полочкам в голове. В лаборатории мы проанализировали в действии, как то предусматривалось Станиславским, одноактную пьесу М. Горького «Дети», чтобы на себе испытать преимущества той методологии, которую Константин Сергеевич выработал в поздние годы жизни. Мы поочередно привозили в Москву наших актеров, они показывали свои работы, а остальные участники семинара вместе с Кедровым разбирали их игру, отправляясь от тех высоких критериев, которые были присущи великим основоположникам Художественного театра. С тех же позиций обсуждали мы и спектакли, виденные в Москве.

Что дал нам Кедров? Прежде всего — необходимую встряску, дополнительный импульс к творчеству, потребность быть лучше и не довольствоваться тем, чем мы довольствовались до сих пор. Кроме того, он приобщил нас к «давно известным истинам» знаменитой «системы», сформулировал несколько важнейших положений, ставших с тех пор незыблемыми для нас. Он научил нас постигать логику действия и погружать в нее актера-исполнителя («я в чужой логике» — отправной пункт для создания образа). Научил строить спектакль по событиям, не упуская из виду ни одного. Утвердил во взгляде на режиссера, как на творца обстоятельств, «композитора борьбы», как он говорил (шире, чем просто истолкователь драмы). Наконец, убедил нас в том, что простота в искусстве — не содержание, а форма его выявления, содержание же может и должно быть сложным; нет ничего хуже бессодержательной простоты, когда актеры естественны на сцене, но характер героя не представляет интереса, не несет «тайны», чего-либо неповторимого.

А в целом это был призыв идти к цели, ни на миг не отрываясь от актера, через него раскрывать сверхзадачу спектакля. Казалось бы, ничего нового, необычайного. Но была своя закономерность в том, что в век «режиссерского» театра, распространения условности и на актерскую игру, мы так потянулись к человековедению, к живым и правдивым актерским глазам. Мы вовремя попали в лабораторию Кедрова, вовремя осознали всю меру нашей ответственности перед актером. Мы обрели особый вкус к подлинности переживания и глубокую неприязнь к его имитации на сцене.

Я всегда любил своих актеров, а они, мне кажется, любили меня. Но только занимаясь у Кедрова, я понял, что частенько таки добивался успеха не благодаря, а несмотря на исполнителей спектакля — за счет нагнетения других выразительных средств. Мы, режиссеры-практики, знаем тысячи уловок, чтобы прикрыть актера, который «не тянет», сделать так, чтобы зритель поверил, будто все происходящее на сцене жизненно. Но после встречи с Кедровым мне не захотелось более к этому прибегать.

Ощутимым результатом работы лаборатории стала победа девяти из ее участников на Всесоюзном смотре спектаклей, приуроченных к XXII съезду КПСС (1961). Мы вышли с ними на заключительный тур и были отмечены почетными дипломами (говорю «мы», потому что против ожиданий я тоже попал в число девяти). И все это были режиссеры из «глубинки», из самых рядовых российских городов: Вологды, Тамбова, Оренбурга, Калининка и прочих в том же роде.

Общаясь друг с другом на занятиях, мы выяснили, что в каждом из руководимых нами театров есть известный процент молодежи без специального образования. И родилась идея создать филиалы Школы-студии МХАТ в пяти городах, где главными режиссерами были ученики Кедрова. Участие в спектаклях, практическая работа в театре плюс вузовская программа в полном ее объеме (мастерство, движение, речь, теоретические предметы) — таковы были условия обучения в этих филиалах. Довелось набрать подобный курс и Калининскому драматическому театру. С тех пор мой трудовой день стал делиться надвое: с девяти до двенадцати — занятия со студентами, с двенадцати до трех — репетиция очередного спектакля.

Мне не легко далась моя новая роль. Опыт опытом, но систематических знаний, ясного представления об «элементах», которые надо в определенной последовательности внедрить в сознание учащихся, сделать привычными, легкими для них, настоящей педагогической сноровки у меня не было. Особенно смущали упражнения и этюды: соответствующих учебников для театральных вузов не написано, хотя о них все время говорят, в книгах мастеров первый год обучения толкуют кто во что горазд, а на тебя смотрят около двух десятков пар доверчивых глаз, обладатели которых ждут, что ты вот сейчас, немедленно распахнешь перед ними заповедную зону искусства, после чего можно будет смело подступаться к Гамлету или к Катерине. С отрывками дело пошло лучше, а ставя выпускной спектакль филиала — «Бесприданницу» Островского, я и вовсе воспрянул духом: тут я был, что называется, на коне.

Так я учил их, учась сам и оказываясь порой лишь на полшага впереди тех, кто заполнял студенческую аудиторию. И все же, смею думать, что, получив дипломы, они оказались подготовленными к предстоящей им деятельности не хуже, чем их товарищи с основного московского курса. Четыре года они варились в театральном котле, привыкали не бояться зрительного зала, сохранять «публичное одиночество» на сцене. Четыре года они были не только студентами, но и актерами со всеми вытекающими отсюда последствиями. Для них момент получения диплома не стал рубежом, который так трудно переступить безболезненно: они плавно перешли в другое качество, поскольку были уже далеко не новичками на том поприще, которое для себя избрали. И мне досадно, что эксперимент остался единственным в своем роде:

больше, по-моему, периферийных филиалов у Школы-студии МХАТ уже не было.

К сожалению, я не сумел с должной тщательностью проследить, как сложилась дальнейшая судьба всех моих питомцев. Они разлетелись по белу свету, может быть, потому, что ко времени, когда они кончали, я уже был «на выходе» из театра, иначе я бы их не отпустил. А те, кто остался в Калининне, работают, много играют, профессиональны; иные уже получили звание заслуженных.

Я думал, что с отъездом из Калининна закончится моя жизнь в искусстве, но этого не случилось. В тот же год, без всякой паузы, я был приглашен на кафедру режиссуры и мастерства актера Московского Государственного института культуры (МГИК) в качестве руководителя курса, готовящего режиссеров самостоятельных театральных коллективов.

И снова — сложности и нерешенные вопросы, на меня обрушившиеся. Ну ладно, с актерами я имел дело постоянно, что-то им давал и чего-то от них добывался, но тут — режиссеры, подход к формированию которых должен быть принципиально иным; ведь у них не актерские, у них режиссерские мозги, как сказал мне некогда Соболюшкин-Самарин. Побывать в актерской шкуре им необходимо, чтобы понять природу этого состояния, но их жизненная задача будет заключена в другом. И потому с первых же шагов их надо приучать видеть целое, подчинять его сверхзадаче, заниматься проблемами стиля, пластической выразительности и так далее. Они не вправе сказать своему педагогу «ведите нас!», как иногда говорят студенты-актеры, им самим предстоит в дальнейшем вести, направлять, предлагать решения — и этому их предстоит научить.

Конечно, промахи и ошибки были. На первых порах я ошибся в наборе, и кое-кому из принятых пришлось потом покинуть институт. Не сразу приладился воспитывать в своих студентах режиссерскую волю, хотя сам, как утверждают, ею обладал. Не знал, «куда девать» теорию режиссуры, в какой форме ее преподносить студентам — в форме ли сценического курса, эстетических уроков или слить ее с практикой, объясняя, что такое «зерно», «сквозное действие», «атмосфера», «конфликт» по мере того, как потребность в этих понятиях будет возникать у самих учащихся (и после колебаний утвердился в последнем). Догадывался, что общая культура кончающих институт режиссеров должна быть выше, чем у будущих актеров, и старался по мере сил привить эту культуру — или по крайней мере тяготение к ней.

Постепенно я со всем этим справился и почувствовал некое педагогическое удовлетворение, поскольку мои воспитанники оказались вполне пригодны к делу. Был сильный выпуск в 1971 году, сейчас, в 1975-м заканчивают обучение вторые, а третьих я еще надеюсь набрать.

Стало быть, и с «где преподаете?» все, как говорится, оказалось в ажуре. Однако, оглядывая свое прошлое, которое, соб-

ственно, одно у меня и осталось, я понимаю, как прав был Пушкин, сказавший, что наука облегчает нам «копыты быстротекущей жизни». Самообразование — прекрасная вещь, но, право же, образование лучше! Мне кажется, все мои без малого семьдесят лет я только тем и занимался, что пытался не отстать от поезда. Отсутствие диплома всегда было моим уязвимым местом, моей ахиллесовой пятой. Удачник, баловень судьбы в глазах иных моих товарищей, я жил в вечном страхе, что меня словят за руку, обнаружат, что я недоучка, и спросят: «А по какому праву вы здесь, гражданин?» Мой многократно повторяющийся сон: меня снимают с работы. Мои постоянные, с шести часов утра бдения, конспекты книг, относящихся к профессии, боязнь пропустить хоть одну из них проистекают из того же источника. Так я и остался «воякой-боякой», в чем-то уверенным — и не уверенным в себе. А иногда думаю: может быть, я зря так фетишизирую диплом и моя «школа» тоже стоит многого? Я прошел ее — пусть с болью, с уколами самолюбия, со слезами на глазах — и в результате стал тем, что я есть. «Мой стакан мал, но я пью из своего стакана» — лышу себя надеждой, что эта поговорка относится и ко мне.

К. Максимов,
Л. Охлупин

УРОКИ СВЕРДЛОВСКА
(диалог)*

Максимов. Георгиевский-младший, Георгиевский-сын, как его иногда называли у нас в театре, чтобы отличить от отца, ведущего актера труппы... Сейчас трудно вообразить, каким он был в пору нашей общей юности,— его последующее превращение в

человека весьма внушительных форм нами, знавшими его тогда, воспринималось как нечто невероятное. Он был так худ, что ремень, затянутый вокруг его лба, пролезал через голову и туловище к талии, а оттуда легко ниспадал к ногам. Впрочем, помню, что он начал уже в Свердловске.

Его первое появление у нас было довольно эффектным: пообтершись в столице, проведя целый сезон у Меерхольда, он ослепил нас своими гольфами, крагами, планшеткой через плечо: типичный стилиста, если выразиться по-современному. Но все это быстро с него сошло, и он стал для нас просто Жоркой, товарищем не только по совместной работе, но и по спорту, рыбалке, танцам, встречам с девушками и блужданиям по ночному городу в бесконечных спорах об искусстве.

Именно потому, что он был совершенно своим парнем, так не просто проанализировать сегодня, чем оказался для него Свердловск, какую роль сыграл в его творческом становлении. Конечно, мы были лишь «подающими надежду» актерами, а он — режиссером, довольно быстро шагнувшим из лаборантов-«подсобников» в очередные и в этом качестве вызывавшимся на все худсоветы и совещания при дирекции. Мы ценили его мнение, когда у нас что-то не ладилось, шли к нему, зная, что он поможет и подскажет,— глаз у него был отличный, фантазия богатая. Знали мы и о том, что с ним считаются мастера, а он не теряется в их присутствии и не только успешно сотрудничает с ними, помогая другим режиссерам, но отваживается занимать их в собственных постановках. Знали, что он не боится выходить на трибуну любой, даже очень ответственной аудитории, что его выступления бывают и принципиальными и острыми, что они захватывают насущнейшие вопросы жизни театра. И все-таки чувства дистанции не возникало — он оставался одним из нас.

Между тем факты говорят о том, что именно в Свердловске будущий известный режиссер Георгиевский твердо встал на ноги в из скромного помощника тех, кто был старше, опытнее его, превратился в самостоятельного художника. Не случайно, расставшись в 1940 году с нашим городом, он уже через сезон стал художественным руководителем театра в Кирове, а еще год спустя — в Калининне, где и прославился. Правда, была война, что невольно способствовало выдвижению новых сил взамен выбывших, но далеко не все, кто тогда начинал, рванулись вперед так стремительно.

* Записала Э. Владимирова.

Как проследить перипетии этого процесса, понять, когда именно, на каком рубеже вышел на оперативный простор друг «лихих забав» нашей юности? Ведь мы не теоретики, мы — актеры, и наша память избирательна: спектакли тех лет запомнились нам в основном в меру нашего личного в них участия. Да и находясь на сцене, мы их из зрительного зала не видели.

Охлупим. Чтобы подобраться ко всему этому, нужно, мне кажется, вспомнить, каким был Свердловский театр в момент, когда Георгиевский вошел в его административно-творческий состав.

Процесс стабилизации к приходу Жоржа закончился, театр вступил в свой четвертый сезон, который был уже сезоном свершений. Как раз тогда, в 1933—1934 годах, в наш репертуар вошли такие значительные спектакли, как «Суд» В. Кириона (Германия тех лет, начало фашизма), как «Любовь Яровая» К. Тренева и «Достигаев и другие» М. Горького — новинка по тому времени, которую ставил у нас вахтанговский режиссер Б. Захава. В двух первых постановках Жорж участвовал как лаборант, присутствовал на репетициях «Достигаева». Иначе говоря, он сразу же окунулся в атмосферу ищущего, передового театра, театра не развлекательного по своим задачам, наделенного чувством современности и работающего в атмосфере строящегося города, города в лесах, когда старый, кондовый, купеческий Екатеринбург уступал место Свердловску — детищу первых пятилеток. Вырастали как грибы гиганты индустрии, тон задавали Уралмаш и Верхнеисетский металлургический завод, быстро множилось население, и все это втягивало в свою орбиту театр, стремившийся шагать вровень с веком. Разновозрастный по своему составу, он был совершенно молодым по духу, творчески мобильным, откликавшимся на все новое в жизни и искусстве.

А какой был репертуар — прямо-таки образцовый! Конечно, отступления случались, бабочки-однодневки заделали и к нам, но по преимуществу шли серьезные современные авторы, а также классика. Театр особенно тянулся в те годы к большому революционному спектаклю с развернутыми массовыми сценами, что ставило перед режиссурой задачи более сложные, чем в пьесах камерных, хотя и с ними, разумеется, забот хватало.

Максимов. Приверженцем и пропагандистом именно такой формы зрелища был замечательный, недооцененный, кажется, никем, кроме нас, свердловчан, режиссер Иван Семенович Ефремов, который приехал в Свердловск в 1932 году, а во второй половине 30-х годов стал руководителем театра. Как только возник на горизонте Жорж, Ефремов сразу же его «засек», приблизил к себе и с ним работал над многими спектаклями тех лет. Нашим общим другом был пройден рядом с Ефремовым путь от его лаборанта до сопостановщика, чье имя писалось на афишах в строчку с именем главы театра, хотя, наверное, вклад каждого из них и в этих случаях не был равным. Жорж участвовал в работе как раз над теми спектаклями Ефремова, которые в юби-

лейном для театра 1940-м году назывались в числе лучших спектаклей десятилетия. Могло ли пройти бесследно для Георгиевского сопраносовенне с такими фундаментальными работами театра, как уже упомянутая «Любовь Яровая», а позднее — «На берегу Невы» К. Тренева, как «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча? Вообще же за эти семь лет он встретился еще и с Н. Погодиным, Е. Пермяком, А. Файко, К. Финном и, может быть, именно у нас, в Свердловске, осознал свой долг быть пропагандистом современной темы, цементировать ею репертуар.

Примечательный случай произошел со спектаклем «Павел Греков»: он выпускался к XVIII съезду партии за очень короткий срок, что-то около трех недель, и отягчался таким гражданским нервом, такой яростной защитой человека, свято преданного нашему делу, такой верой в торжество справедливости, что свердловский горком партии принял специальное постановление, рекомендовавшее предприятиям города организовать общественные просмотры «Грекова» с последующим обсуждением спектакля, порой далеко выходящим за рамки искусства. Конечно, это должно было оставить след в душе начинающего художника.

Охлупин. То же и «Алькасар» Г. Мдивани. Мы все тогда жили Испанией, и на сцене и в зале царил такое единомыслие, одиночувствие, какие редко случаются в театре. А Жорж был в «Алькасаре» режиссером при постановщике Ефремове. Учило его и другое. Мы в ту пору рисковали, ставили пьесы неопробованные, драматургов, чья репутация еще не устоялась (это они теперь классики!); часто дерзали соперничать со столичными театрами: разве не дерзостью было ставить «Царя Федора» после МХАТ, державшего монополию на эту пьесу сорок лет, или «Беспокойную старость» Л. Рахманова после нашумевшего фильма «Депутат Балтики» с Н. Черкасовым в главной роли? И «Мать» Чапека открыта для всей страны Свердловским театром; что только поначалу ни говорили, как ни предостерегали Ефремова и Георгиевского (снова совместная постановка), что они взялись за пьесу несценичную, бездейственную, разговорную и даже мистическую. Но риск оказался оправданным, театр ждал успех на неизведанных путях. А воспитание успехом, мне кажется, не менее плодотворно, чем воспитание ошибкой, провалом.

Максимов. А труппа? Какая труппа была в Свердловске тех лет! Не часто случается, чтобы театр, возникший не из студии, так быстро спаялся, заговорил на одном языке. Я не помню, чтобы нас упрекали за разностильность, за механическое смешение школ, особенно — в области актерской игры (пестрота в режиссуре преодолевалась с большими усилиями). И если мы кого-то в пути теряли, то приходили другие, способные подхватить факел. Ушли из театра В. Нельский, В. Бурэ, Н. Слонова, А. Парамонова, не стало М. Бецкого и М. Борина. — появились Б. Ильин, З. Малиновская, А. Шейн, И. Заря, Б. Молчанов и другие. Костяк же театра оставался неизменным, да и из нашей среды, из среды

молодежи, выходили актеры первого положения — их выдвигали смело, поручали им роли ответственные.

Да, с Жоржем работали охотно, — он чувал, что нужно актеру, умело его направлял, не лишая свободы самовыражения. Но не только от него брали все, что он мог к тому времени дать. И он брал полной мерой, работая с такими актерами, как В. Ордынский — большой мастер, замечательно игравший композитора Шингорина в «Концерте» А. Файко, Полежаева в «Беспокойной старости», Дикого в «Грозе»; как ведущая героиня М. Токарева (ее Анна Каренина, Мать Чапека заставляла поминать Ермолову); как вторая героиня Е. Амман-Дальская (совершенно по-своему сыгравшая Каренину и Катерину в «Грозе»); как молодой тогда Б. Ильин, который, однако, заявил о себе сразу в работе над Павлом в «Грекове», Тихоном в «Грозе», над образом Я. М. Свердлова в спектакле «Большевик» Д. Деля. И в особенности много получил Жорж от собственного отца, с которым готовил такие роли, как Клаус Маурер («Суд»), буржуазный националист Нарзулаев («Павел Греков»), начальник маяка («Огни маяка» Л. Карасева), шпион в «Пади Серебряной» Н. Погодина.

Охлупин. Ну, раз уж мы заговорили о Георгиевском-старшем, стоит коснуться их взаимоотношений — они могут служить примером несемейственности при прямом родстве. Вообще Свердловский театр тогда был «насыщен» Георгиевскими: кроме отца и сына — мать, В. Долева, актриса, говоря по-старому, на роли «гранд-дам», а позднее еще жена Жоржа Р. Георгиевская. И никого в театре это не шокировало: каждый из них делал свое дело и делал его хорошо. Но Жорж из всей семьи выделял отца, никогда не мог и не хотел противостоять его влиянию, считал его актером первого класса. Это совпадало с общим мнением — Адольфа Георгиевича все ставили высоко. Поначалу в театре только двое артистов было со званием заслуженного — он да Ордынский, и оба получили его за заслуги действительные. Мне лично Георгиевский-старший больше нравился в характерных ролях — в Достигаеве, в роли Цыганова в «Варварах», Расстегина в спектакле «На берегу Невы». Но и комических стариков он играл хорошо. Был актером мягким, не обличителем, хотя сатирические краски в его палитре тоже присутствовали; но даже в самом большом негодяе он умел расслышать человеческую ноту, дать намек на иную, лучшую жизнь, которую мог бы прожить — и не прожил его герой.

Максимов. Он и по натуре был очень добр. Добр и на редкость наивен — при начитанности и уме. Был игрок по натуре, но какой-то незадачливый. Всегда и всюду проигрывал — на бегах, на бильярде, в шахматы, в покер, немало этим обстоятельством не огорчаясь. Был человеком увлечений: разводил то голубей, то собак, то породистых кур, которых за неимением другого помещения всю зиму держал на чердаке своего городского дома, где они от жары облезли и потом так и ходили голыми. В общем, это была

натура своеобразная. И человеческого обаяния в нем было хоть отбавляй!

Охлупин. Его увлечения давали повод над ним подшучивать, но все знали, что он человек серьезный. Серьезность сказывалась в истовости его труда, в его отношении к искусству, к жизни, к своему долгу художника. Он многое делал на общественных началах, часто первым отзываясь на поручения такого рода. Объездил с концертами весь Дальний Восток, обслуживая части Особой Дальневосточной армии. В войну без конца выступал в госпиталях, перед бойцами проходивших через Свердловск частей, на фронте, куда неоднократно выезжал с концертными бригадами. Он был уже болен в ту пору (в 1945 году он умер от рака дыхательных путей), но его натруженный, хриплый голос не только ему не мешал, а придавал особую выразительность его речи.

Максимов. Не один Адольф Георгиевич так отдавался в ту пору делам общественным. Это было в духе театра, широко локмавшего свою просветительскую, гражданскую миссию, — общественная жизнь кипела в нем. И Георгиевский-младший не только при сем присутствовал, но проявлял постоянную активность, был безотказным участником любого внутритеатрального мероприятия, бросаясь в него с головой. Дежурства на спектаклях — пожалуйста; приемные экзамены в школе — все консультации на нем; отбор окончивших в труппу — он в составе комиссии; смотр молодежи проводит, конечно, он же. Во всесоюзном масштабе такой смотр был организован тогда впервые, и у нас он прошел на высоком уровне, выявив ряд еще не признанных талантов, чему немало способствовал наш друг, осуществивший десятки вводов в спектакли театра, в том числе, между прочим, ввел на роль Павла Грекова сидящего передо мной Охлупина. В общем, не дело искало его, а он искал себе дело, и на все у него хватало времени.

Охлупин. Сказано уже многое, а между тем с вопросом, чем оделил Георгиевского Свердловск, далеко еще не покончено. Например, немаловажно, что в театре заведовал музыкальной частью известный композитор Н. Бакалейников (что редко бывает), а главным художником был талантливый А. Кузьмин, вечный труженник и патриот своего коллектива.

В наших спектаклях тех лет музыка использовалась очень часто — и оригинальная, а не подображная. В «Концерте» (постановка Ефремова, режиссер Георгиевский) музыка играла особенно большую роль, была одним из важнейших элементов действия; нужно было добиться, чтобы Шигорин и его молодой коллега Кауров были достоверны в качестве композиторов и чтобы в их творениях, звучащих по ходу спектакля, отражалось предусмотренное сюжетом различие индивидуальностей музыкантов.

Максимов. Как исполнитель роли Каурова могу подтвердить, что так и было. Стало быть, и опыт использования музыки в спектакле приобрел в Свердловске начинающий режиссер Георгиевский.

Охлупин. И опыт работы с художником, тоже весьма плодотворный. Почти все спектакли Георгиевский делал с Кузьминым, а тот был инициативен, вдумчив, очень чуток к авторскому замыслу. Помню бегущий морской пейзаж в «Гибели эскадры» и белоснежный корабль, качающийся на глади вод (иллюзия движения была полная); зеленовато-коричневый силуэт солки в «Пади Серебряной», в самой окраске которого было что-то тревожное, настораживающее; квартиру Шингорина, где все говорило о том, что это обитель музыканта, человека высокой культуры. В Свердловске Жорж учился работать над макетом, читать эскизы, суживать и расширять сценическую площадку, искать грим и костюм персонажа. В спектакле «Большевик» Д. Дэля, где среди действующих лиц были образы реально существовавших деятелей революции, он столкнулся с задачей создания портретного грима, учился придавать историческую достоверность всему, что происходит на сцене.

Максимов. Кроме того, у нас в Свердловске Георгиевский приобрел доскональное знание технологии, машинерии, «кухни» сцены, весьма пригодившееся ему впоследствии.

Охлупин. Свердловский театр был театром высокой культуры, — пора произнести это слово. Культура и творческий подъем — вот что слагало тогда его облик. Убедительным итогом этого периода стали гастроли в Ленинграде и в Москве (1938—1939 годы), упрочившие репутацию Свердловского театра, высоко оцененные общественностью и прессой. Когда мы отмечали свое десятилетие, старейшина актерского «цеха» А. А. Яблочкина в своем приветствии театру опиралась именно на впечатления от наших гастролей, которые еще живы были в памяти столичного зрителя. А играли в Москве «Павла Грекова», «Мать», «Падь Серебряную» и «Царя Федора Иоанновича»; только в создании последнего спектакля Жорж не принимал участия.

Максимов. Отметим еще и то, что он работал в Свердловске при очень хорошем директоре. Инициативном, знавшем дело, обладавшем необходимым размахом и истово преданном театру. Мало сыщется таких директоров, как С. Зимницкий, проработавший в Свердловске десять лет (только война его от нас оторвала). Он держал театр железной рукой, и все его уважали, хотя к моменту ухода ему еще не было и сорока лет.

Охлупин. И директор, и художественный руководитель, и очредной режиссер были молоды, что обеспечило особый климат, в котором расцвело и окрепло искусство Свердловского театра.

Максимов. Словом, все тогда помогало определиться, встать на ноги товарищу наших юных дней. И главным было то, что не успел он появиться в театре, как Ефремов взял его под свое крыло и вывел на путь независимого творчества. Не знаю, как расценивал этот факт своей биографии сам Жорж, но мне он кажется решающим для его режиссерской судьбы.

Охлупин. Да, Ефремов действительно ставил свои спектакли или один, или с Георгиевским-младшим, других партнеров у него

не было. Их многое родняло, предопределяя сближение. Оба отдали в юности дань искусству изобразительному, что обеспечило тому и другому яркость пространственного видения. Ефремов начинал как художник, Жорж был скульптором-любителем и даже немного выставлялся. У обоих еще до Свердловска образовался навык разработки народных сцен, умение раскрыть человека в толле. Оба жадно впитывали в себя культуру, знания; и хотя Ефремов опережал в этом смысле Георгиевского, ибо он по возрасту больше успел и к моменту их встречи был уже эрудитом, знатоком поэзии, живописи, истории, мастером литературного анализа, Жорж тоже всю жизнь колоссально много читал, беря свой мед всюду, где можно было его взять. Наконец, оба были убежденными реалистами, приверженцами раскрытия на сцене психологической правды характеров, что не казалось столь уж непреложным в те времена, формальные искания коснулись и Свердловска. Но именно благодаря Ефремову и Георгиевскому реалистическое направление прочно утвердилось у нас.

Максимов. Ефремов особенно ценил Георгиевского за то, что даже в свои лаборантские годы он не был слепым исполнителем чужого приказа, но предлагал, спорил, горячо отстаивал свое мнение, и в ряде случаев оно побеждало, ибо в нем был резон. А Георгиевский в свою очередь был благодарен Ефремову за то, что тот не подавлял его своим авторитетом старшего, но давал пробовать, искать, делать по-своему.

Охлупин. Я думаю, что генератором идей в их содружестве был Ефремов и в таких спектаклях, как «Мать» или «Павел Греков», его творческий вклад безусловно преобладал. Но не будь рядом с ним Георгиевского, он, быть может, и не реализовал бы с достаточной полнотой своих замыслов, ибо был несколько хаотичен в работе и быстро остывал к собственным открытиям. А Георгиевский как раз обладал нужной систематичностью, умел закреплять найденное и не гнушался никакой черновой работой ради того, чтобы спектакль стал гармоничным целым.

Максимов. Все это можно подтвердить фактами, пусть теми немногими, которые сохранила память. Я хорошо помню работу Георгиевского в «Суде», где он впервые стал помогать Ефремову в качестве лаборанта. Многое там принадлежало ему, прежде всего — в народных сценах. Ну, например, по ходу действия на пустыре, где отдыхали по воскресеньям безработные с семьями, появлялись шуцманы, которым хозяин дома приказал очистить лужайку от «этой рвани». Возникла стычка, весьма изобретательно поставленная Георгиевским. Мне в этой сцене было поручено выкатывать из-за кулис и бросать оземь деревянную бочку, от чего она мгновенно рассыпалась на части. Безработные расхватали обломки, чтобы обороняться ими от шуцманов. Для предусмотренной автором финальной демонстрации в знак протеста против буржуазного суда Георгиевский предложил использовать вращающийся круг — это позволяло как бы попеременно выхватывать из полутьмы вечера отдельные группы демонстрантов, рас-

текившихся по всем улицам города; такое решение давало ощущение массовости — за углом угадывались еще люди. Был момент, когда мы разом вырывались из подворотни, перед тем тесно прижатые в ней друг к другу, — и опять казалось, что нас больше, чем было на самом деле. А в прологе спектакля пятеро молодых актеров (и я в их числе) пели «Рот-Фронт» на немецком языке, что сразу вводило зрителя в атмосферу сражающейся Германии, Германии, не склонившей головы перед фашизмом. Это тоже придумал Георгиевский.

Да, я согласен с Охлупиным: в «Павле Грекове» больше чувствовалась рука Ефремова. Но стоит отметить, что для первого действия, которое разворачивается в Средней Азии, очень пригодилось знание Георгиевским условий жизни этого региона, сотрясаемого тогда борьбой с баями и басмачами, — ведь именно оттуда, из театра Среднеазиатского военного округа, наш друг и прибыл в Свердловск. И на заводе он успел потрудиться, что сказалось какими-то живыми подробностями в тех сценах «Грекова», где воспроизводится рабочая среда.

Согласен я и с тем, что «Мать» — тоже по преимуществу ефремовский спектакль. Но в бесчисленных дебатах, которые в силу необычности пьесы возникали у нас на репетициях, Георгиевский принимал горячее участие, защищая в основном две позиции. Во-первых, строить все не на абстрактном допущении подобной ситуации, а исходя из совершенно конкретного «если завтра война...», в канун которой создавался спектакль. Во-вторых, рассматривать умерших героев как живых людей, ибо такими они сохранились в сердце матери.

В нашем театре Ефремова и Георгиевского звали попугаями-неразлучниками. В книге, выпущенной Свердловским театром драмы к его десятилетию, о них написано: «Нередко, работая над спектаклем, они «кокупируют» кабинет директора — поселяются в нем на две, на три недели. Они работают безвыходно, тут же спят и едят, тут же составляют план, экспозицию будущего спектакля, продумывая его до мельчайших деталей».

Охлупин. Они и внешне были чем-то похожи — оба в кожаных длинных пальто, в одинаковых кепи, полнеющие. Когда они ставили спектакли порознь, то непременно ходили друг к другу на разных стадиях их готовности, чтобы взглянуть свежим глазом на работу товарища. Ну, Ефремову как руководителю театра это было положено, но и Георгиевского он к себе приглашал всякий раз, когда от него отъединялся.

Максимов. Всем известно: бывает так, что главный, вмешиваясь в работу очередного, не оставляет камня на камне — вне зависимости от того, стоит или не стоит на афише его имя. У нас такого не водилось, и спектакли Георгиевского были спектаклями Георгиевского. Факт, ни у кого в театре не вызывавший сомнения.

Шагнув из спектакля «На берегу Невы», который он делал с Ефремовым, прямо в «Беспокойную старость», Георгиевский как бы продолжил разбег, взятый в предыдущей работе, — получилась своего рода диалогия о революции. «Беспокойная старость» — это

уже уверенный режиссерский почерк, глубинная проработка характеров, большое дыхание в камерной пьесе, дыхание революции, проникавшее в тихую профессорскую квартиру со слухенными шторами.

Охлушин. Нужно еще принять в расчет то обстоятельство, что с Ефремовым Георгиевский работал над пьесами, которые определяли лицо репертуара, а одному ему, как молодому, чаще всего поручали вещи более скромные и по проблематике и по степени художественного совершенства. От этого, между прочим, ему было не легче, а в чем-то и сложнее, и работа при самом благоприятном исходе обещала не победу, не вежу, а лишь доброкачественный рядовой спектакль. Представляю себе, каково было Жоржу ставить подряд, без всякого перерыва «Очную ставку» бр. Тур и Л. Шейнина (режиссеры Ефремов и Георгиевский), «Огни маяка» Л. Карасева и «Падь Серебряную» Н. Погодина — все три пьесы о бдительности, о вылавливании диверсантов. Попробуй-ка разведи их между собой, создай спектакли, один на другой не походи!

Максимов. Но ведь разве же, как ни трудно было с этим справиться! В обеих последних постановках я был занят, и в моей памяти отложилось, что спектакль «Огни маяка» строился вокруг фигуры начальника маяка Якутина, которого играл Георгиевский-старший, а в «Падь Серебряной» был дан групповой портрет красноармейцев заставы, молодых ребят, лишь вчера покинувших школьную скамью. В первом случае исследовалась природа подвига человека мирного и по всем статьям штатского, который мухи не обидит, воды не замутит, но отступить от своего долга, склонить голову перед врагом для него все равно что перестать дышать и жить. А режиссерским стержнем «Падь Серебряной» стал контраст между легкомыслием, проказливостью, беспричинной веселостью героев, совсем еще, казалось бы, мальчишек, и молниеносной мобилизацией всех их сил, едва только прозвучит команда: «Застава, в ружье!» Что-то было в этом, предварявшее грозные дни 1941 года, проявилась чуткость режиссера к времени — тому, которое грядет.

Охлушин. Ставя «Падь Серебряную», Георгиевский придумал много приспособлений, делавших особенно рельефным этот контраст. Например, водрузил на сцену турник, на котором все мы по очереди кувыркались, крутились, что создавало ощущение тренированности, здоровья (в том числе и нравственного) новобранцев заставы. А эпизод, когда красноармейцы пишут письмо в газету, сопровождался стуком шаров тут же примостившегося бильярда, и этот стук как бы отсекал в письме фразу от фразы, ставил «точки» в тексте.

Максимов. Выпущенная в начале сезона 1938/39 года, «Падь Серебряная» прошла до отъезда театра в Москву около пятидесяти раз, что очень много для периферии, и была включена в гастрольную афишу театра. Может быть, это лучший спектакль Георгиевского в нашем городе.

Охлупин. Нет, лучший все-таки «Сашка», которым он простился со Свердловском в 1940 году.

Максимов. Да, верно, «Сашку» я упустил, хотя играл в нем главную роль и очень его любил, как, впрочем, и остальные участники. «Сашка» — это особь статья. Это спектакль для того момента жизни Жоржа итоговый, тут он был особенно смелым, изобретательным в воплощении задуманного.

Пьеса К. Финна — лирическая комедия, как комедия она и была поставлена, но и серьезное там было. Режиссер не позволил мне играть Сашку традиционным рассеянным ученым, человеком не от мира сего. В нашем представлении Сашка был как раз от сего мира, представал интеллигентом новой формации, чья «чужаковатость», «витание в облаках» по существу — внутренняя сосредоточенность, одержимость научной идеей. Здесь был явный отход от штампа современного молодого героя, бытовавшего во многих комедиях тех лет.

Охлупин. В связи с «Сашкой», помнится, в «Уральском рабочем» промелькнула фраза о том, что пора кончать со снисходительным отношением к «молодому режиссеру Георгиевскому». Наступила пора расправить крылья, были накопления, которые предстояло реализовать.

Максимов. Его никто не гнал из театра, напротив, доверие к нему росло, когда он уехал, о нем вспоминали с сожалением. Но понять, почему так случилось, можно. И дело тут не только в «накоплениях», а в том, что ему хотелось одним махом покончить со своим затянувшимся ученичеством. Он чувствовал, что у него еще все впереди, и это подтверждено его дальнейшей жизнью в искусстве.

В. Сошальская
В ПРОВИНЦИИ,
КАК В СТОЛИЦЕ

Мое пребывание в Калининском театре не было длительным — я провела там неполных три сезона. Но эта страница моей жизни запомнилась как время суровое и в чем-то прекрасное.

Обстоятельства сложились так, что в начале войны мне пришлось расстаться с выросшим меня Ленинградским драматическим театром под руководством С. Радлова. Оказавшись с сыном, тогда — мальчиком, в Москве, я тут же начала работать во фронтовой бригаде, куда входили актеры эстрады и Центрального театра Красной Армии (ныне ЦАТСА), и проработала в ней почти год. Но в сентябре 1942 года меня вызвали в Комитет по делам искусства РСФСР и спросили, не хочу ли я стать актрисой одного из подведомственных Комитету периферийных театров.

Я — не хотела и заявила об этом со всей решительностью: в тыл не поеду, мечтаю вернуться в Ленинград, как только будет прорвана блокада. Мне объяснили, что посылают меня не в тыл, а как раз поближе к Ленинграду, в город Калинин, только что освобожденный от немецкой оккупации; на днях состоялось решение Комитета об укреплении творческого состава этого театра.

Я спросила, кто возглавляет Калининский театр. Мне назвали фамилию: Георгиевский. «Не знаю такого!» — отрезала я; тогда из дальнего угла комнаты вышел не замеченный мною ранее человек в длинном кожаном пальто, с шалкой кудрявых волос на голове, с блестками юмора в умных глазах — видимо, он испытывал известное удовольствие, поставив меня в неловкое положение (хотя, вернее, я сама себя в него поставила).

Я сказала, что я строптивая, что я спорщица, что у меня плохой характер, а он отвечал, что ему именно такая и нужна. И вопрос был решен прежде, чем я опомнилась, реально представив себе все последствия совершенного мною шага. Что-то было в этом, молодом еще в ту пору человеке располагающее и очень надежное.

Со своей стороны я рекомендовала в Калинин двух своих товарищей по фронтовой бригаде: Л. Вейлера и И. Голицына; чуть позднее подъехал еще один москвич — И. Шелалутин. Забегая вперед, скажу, что благодаря Георгиевскому «притирание» произошло безболезненно, и очень скоро мы оказались в одной упряжке с калининскими премьерами — И. Лобановым, Н. Гончаровой, К. Лаврецким, Е. Поповой, В. Брянским и другими. Все названные здесь актеры работали с «провинциалом» Георгиевским дружно и уважительно.

Приехали мы. Встретили нас на подводе, которую тащила тощая, заезженная лошаденка. Медленно продвигаясь вперед, мы с сокрушением «считали раны», нанесенные городу. Зияли пустыми глазницами окон каменные коробки зданий, выснялась груды битого кирпича, в воздухе прочно стояла навестовкая пыль, порождали темные лица редких прохожих. В гостинице «Селигер», где

нас поселили, не было ни одного целого стекла. Номера не отапливались, продукты выдавались по карточкам. Очень скоро мы испытали на себе варварские бомбардировки, продолжавшиеся еще более двух лет после освобождения Калининна.

Я уже не застала то время, когда театр играл свои спектакли в деревянном амбарчике, где зрители сидели прямо на полу, а декорации делались из плащ-палаток, подаренных коллективу одной из проходивших через город воинских частей. Когда все хозяйство театра, его контора и режиссерское управление размещались в уцелевшей беседке городского сада, где Георгиевский вкуче с директором театра Е. Богвиновичем принимал актеров, формировал репертуар, утрясал наш скудный бюджет. Я появилась несколькими месяцами позже, когда спектакли шли уже в слегка подремонтированном Доме офицера и восстанавливалось методом народной стройки здание земельного отдела горисполкома на площади Ленина, в котором театр проработал потом много лет. Нам казалось это неслыханным счастьем — собственное, пусть плохо приспособленное здание! Но и при том, что оно появилось у нас, трудностей и забот хватало.

Для характеристики тех условий, в которых мы работали, отмечу, что, скажем, премьера поставленного Георгиевским спектакля «Фронт» шла три дня подряд — 7, 8 и 9 ноября; да не в том смысле, какой придается слову «премьера» сейчас, когда премьерными считаются десять-двенадцать первых представлений той или иной пьесы, — просто мы не могли доиграть пьесу до конца ни в один из этих дней из-за бомбежек города.

Было множество выездных спектаклей — до ста восьмидесяти за сезон. Слово сочетание «областной театр» понималось нашим руководством не как театр областного города, но как театр всей области, самые дальние уголки которой, жестоко потрепанные и изуроченные войной, имели право на творческое обслуживание. А выездные спектакли в то время — это путешествие по вконец разбитым дорогам на старых автобусах, которые в пути то и дело ломались; возвращались мы в город на рассвете, а в одиннадцать часов — репетиция, обязательная для всех. В 1943 году театр в полном составе выезжал на фронт, где проработал два с лишним месяца.

Каждая рейка доставалась нам с бою; гвозди, доски, марля, обивочный материал для лавильонов, бумага для афиш — все было проблемой. Нельзя было сказать ни одной ведающей театром организации: «Обеспечьте нас!», потому что у них ничего не было. Надо было самим себя обеспечивать, что мы и делали, изворачиваясь, выпрашивая, гримируя всякий хлам под добротные вещи.

Этот жесткий модус существования ни в чем не сковывал тем не менее творческий процесс. Мы жили с ощущением своей нужности, своего места в строю, мы сознавали, что вносим посильный вклад в дело победы. Трудности сплывали людей. Надо отдать должное нашему худруку — он умел переплавлять патриоти-

ческое чувство, нами двигавшее, в строительный материал искусства.

Я подозреваю, что в Георгиевском, который был художником вполне трезвым, практическим, деловым, жил, однако, мечтатель и романтик, не согласный на меньшее, чем создание малого Художественного театра в Калининне. Любой «человек со стороны», склонный проявлять снисходительность к нашей работе, нарывался на его гневную отповедь — он требовал, чтобы нас судили без скидок на «периферийные условия». И порой мы заслуживали того, чтобы нас судили без этих скидок. В Калининне на непристопленной площадке шли спектакли высокого художественного уровня, часто — массовые, ставилась русская и зарубежная классика, крупнейшие специалисты из Москвы со всем пристрастием судили нашу «продукцию». И хотя ничего не было — к премьере всегда все было; не допускалось компромиссов ни в режиссерской работе, ни в актерской игре, ни в оформлении спектаклей. И если ремаркой автора предусматривалась богато обставленная комната с коврами, гобеленами и хрусталем, такая комната возникала, вызывая полное доверие зрителей, хотя один бог знает, чего это стоило нашим цехам, какое чудо изобретательности проявляли в этих случаях наши мебельщики, реквизиторы, декораторы сцены.

Мечта Георгиевского во многом осуществилась. Уже очень скоро (в мою пору) Калининский театр стал высоко котироваться в общественном мнении, определилась высокая культура спектаклей, сложились черты коллектива единомышленников. Цельность исполнительского стиля театра отмечалась всеми, кто был знаком в те годы с его искусством.

Думая о том, как возникла, откуда взялась эта цельность, так редко достигаемая и более сильными театрами, я прихожу к выводу, что она обязана своим появлением преимущественной направленности таланта нашего худрука. Разумеется, он был и постановщиком высокого класса, не говоря о его организаторских качествах, но больше всего и прежде всего — наставником актеров, наделенным удивительно точным и полным пониманием природы нашей профессии, чем далеко не всякий режиссер может похвастаться.

Я не помню, чтобы Георгиевский что-то на сцене показывал, хотя, наверное, не обходилось без этого. Сила его была в другом. Сидя за режиссерским столиком, он проходил вместе с работающим на площадке актером весь его путь к образу. С каждым занятием в спектакле актером — все, что происходит с его героем в пьесе, как бы делая своими все оценки, желания этого человека, его радость и его боль. Он жил в существе актера, в нем шел как бы параллельный творческий процесс.

Тот, кто хоть однажды видел Георгиевского на репетиции, не мог не заметить, как интенсивно включался в работу его собственный организм. Он беспрестанно ерзал в кресле, то подаваясь вперед всем телом, то разочарованно откидываясь назад, когда в жизни героя что-то не ладилось, выражение его лица все время

менялось в зависимости от хода событий, а губы шептали еще не произнесенный исполнителем текст. В нем звучала вся пьеса, что служило тончайшим камертоном правды поведения актера на сцене. Малейшее отклонение от этой правды он фиксировал с точностью до микрона.

Вот уж про кого справедливо было сказать: режиссер идет через актера, ничего без учета этого главного звена в спектакле не выстраивая и не решая. Ничего не навязывая исполнителю. Не говоря ему: «Пойди туда-то!», «Сделай то-то!», но провоцируя его на определенные действия, добиваясь, чтобы ему захотелось именно так проявить себя в том или ином эпизоде. И поэтому мизансцены Георгиевского всегда были органичны, удобны актеру и читались как жизненные из зрительного зала.

Существуя в спектакле вместе с актером, Георгиевский исходил из его индивидуальности. Будет другой исполнитель — и рисунок роли неизбежно изменится: вторые составы в постановках Георгиевского никогда не повторяли первых, хотя и не искажали идеи, в эти постановки вложенной. Он не считал возможным ничего навязывать актеру, что противоречило бы его видению и могло бы разрушить его мир.

Но вместе с актером — не значит вслед за ним: Георгиевский всегда был впереди. Я не помню, чтобы, придя на репетицию, он сказал нам: «Ну, давайте поищем, попробуем, я пока что и сам не знаю, что из этого сложится», — у него была властная режиссерская рука. Он ставил перед нами задачу — и вел к результату, который перед ним маячил. Это были просторные рамки, но рамки, без чего я лично не познаю театра. У участников репетиции была полная возможность проявлять инициативу, режиссер немедленно отзывался на все интересные предложения, легко отказываясь от хорошего ради лучшего, но он же резко пресекал выдумку случайную, способную накрепнуть в нежелательную сторону построение спектакля. Если называть вещи своими именами, он держал нас на длинном поводке.

Это был режиссер очень эмоциональный, что с его развитым интеллектом не спорило. Он безоглядно жег себя на репетициях и требовал того же от своих актеров. В творческом запале мог ругательски изругать нерадивого исполнителя, даже запустить в него чем-нибудь (был такой случай в калининской практике). Но никто не обижался, тем более что вне репетиций Георгиевский ничего подобного себе не позволял. Сердился он «по делу», это все понимали, и никаких конфликтов не возникало.

Присущее Георгиевскому знание актера я ощутила на себе. Мне было легко работать с ним — мы хорошо понимали друг друга. Но работать легко — не значит брать заниженные барьеры. Напротив, планка неуклонно лезла вверх с каждой следующей ролью.

Он расценивал мои данные широко и непредвзято. Предоставлял самостоятельность (я сама поставила в Калининне «Вассу Железнову» и «Без вины виноватые», сыграв в них Вассу и Кру-

чинину). Заботился о том, чтоб я не застывала в одном качестве — и наряду с ролями в классических пьесах, наряду с Талановой в «Нашествии» поручал мне роли совершенно иного плана. Например — авантюристки Клембовской в «Чрезвычайном законе» бр. Тур и Л. Шейнива («дама полусвета», «паразитический грибок» — писали о моей Клембовской в рецензиях). Или эстрадную диву, звезду варьете Лулу из комедии «Любовь земная и небесная» венгерского драматурга Белы Балаша.

Для примера его требовательности, его высоких запросов в сфере перевоплощения и сценической правды: он добивался от меня в роли Талановой такого накала чувств при полной внешней закаменелости, такой интенсивности страдания, закованного, однако, в броню молчания, что зрителям прежде Фаюнина хотелось воскликнуть: «Железная старушка!» Вместе со мной он доискивался, чего это стоит по жизни, — обрести потерянного (и мнилось, что навсегда) сына, заподозрить, что он предатель, потом убедиться, что он герой, и окончательно его утратить. Воспринять смерть сына как его победу не только над гитлеровцами, но и над самим собой, и чтобы при этом не дрогнул ни один мускул на лице этой женщины. Я тогда впервые встретилась с такой задачей — как бы ничего не играть, все между тем играя, — и этот способ, чрезвычайно мне подлюбившийся, перенесла потом на другие роли.

Калинин оказался в моей актерской судьбе эпизодом, но ярким, оставившим след. Мне не пришлось пожалеть, что я согласилась на предложение Комитета по делам искусств. Случилось так, что из Калинина я перебралась не в Ленинград, а в Москву, в Театр имени Моссовета, где работаю до сего дня. Стало быть, Калинин занял в моей биографии то самое положение, которое он географически занимает между двумя столицами. Но эта «перевалочная станция» вошла в мою память не своими отличиями от столичного уровня, а близостью к нему. Весь дух Калининского театра был глубоко непровинциален. И если мы вправе говорить о вкладе Георгиевского в нашу культуру, то он прежде всего и состоит в умении этого режиссера завести столичные порядки в театре малого периферийного города.

В. Галицкий

МЫ БЫЛИ МОЛОДЫ ТОГДА...

Осенью 1944 года судьба столкнула меня с Георгием Адольфовичем Георгиевским. Стокнула и связала на три с половиной сезона совместной работой в Калининском драматическом театре, где он в ту пору

был художественным руководителем.

Потом наши пути разошлись, но отношения остались теплыми и доверительными. Встречаясь в Москве на какой-нибудь конференции или пленуме, мы возобновляли их на той же ноте, на какой они прерывались сколько-то лет назад. Дело, которое мы делали вместе, навсегда сроднило. А потом... грустная весть, принесенная газетой, чувство недоумения и печали. Но и сейчас он со мной как часть прожитой жизни, и часть немаловажная.

Задумываясь над прошлым, вспоминая то время, время нашего становления и возмужания, я не могу не отдать должное своему другу и товарищу по работе. Быстро у нас иногда забываются люди, годами лидировавшие на театре, остается неиспользованным их опыт, и новым поколениям «главных» приходится заново открывать Америки, изобретать велосипеды.

Особенно ценен опыт такого человека, как Георгиевский, сумевшего внести свою лепту в дело перестройки периферийного театра на подлинно творческих началах.

Периферийный театр тяжело избавлялся от дореволюционного «наследия» в виде прилипчивых штампов провинциализма, вшедшего в плоть и кровь ремесленничества. Процесс затянулся, и к моменту нашей встречи с Георгиевским говорить о нем как о полностью завершенном было бы рано. Идея перестройки тогда еще воодушевляла немногих. К их числу я смело отношу Георгия Адольфовича. Он был одним из запевал в том немногочисленном отряде, который самоотверженно трудился над созданием единого советского театра, без деления на столицы и провинцию. Театра, периферийного по географии, но столичного по тону и творческой самобытности. К сожалению, мы мало обо всем этом знаем. Сведения скудны и отрывочны, обобщающих материалов нет, хотя это область большого театроведческого интереса. И поэтому я позволю себе хотя бы назвать здесь тех, с кем Георгиевский стоял в одном ряду.

После таких столпов режиссуры провинциальной (позже — периферийной) сцены, как Н. Сивельников, Н. Соболевский-Самарин, И. Ростовцев, К. Незлобин, В. Татищев, А. Канни, смелых новаторов, искателей правды, несравненных, талантливых мастеров, было легче утверждать «непериферийность» искусства даже в небольшом городе — пути уже были проложены. Тридцатые годы одарили нас целой плеядой их продолжателей, которые тогда начинали, но в большинстве своем работали и в сороковые и в пятидесятые, а некоторые — и в шестидесятые годы и в более позднее время. Среди них — талантливая женщина-режиссер В. Редлих,

при которой гремел Новосибирский театр «Красный факел»; Н. Покровский (Смоленск—Горький—Волгоград), первым из руководителей «местных» театров получивший звание народного артиста СССР; Ф. Шишигин, известный своими постановками в Волгограде, Воронеже, Ярославле; В. Энгелькрон, жизнью связанный с Воронежской драмой; В. Битюцкий, много лет отдавший Свердловску и не уронивший своими спектаклями высокой марки этого театра. И чтобы не злоупотреблять вниманием читателя,—просто фамилии, популярные «в пору Георгиевского»: Е. Брилли, Е. Простов, А. Добротня, Д. Манский, Л. Эльстон, Е. Маркова, Э. Бейбутов. Наверное, я кого-нибудь забываю, поэтому надо сказать «и другие», хотя, повторяю, много их не наберется.

При них было одно, без них — совсем другое. Они уходили, принимали на себя очередной театр, их прежние часто хирели, утрачивали былую репутацию, но они оставались там как легенда. Рассказы о них передавались из уст в уста, от старшего поколения актеров к младшему; их помнили, пытались им в чем-то следовать, даже те, которые с ними никогда не работали. И остается след их деятельности оставался. След искусства, поднятого ими на должный уровень, воспоминание об истинном творчестве, ставшем нормой в их времена. Для тех, кто стремился к театру с большой буквы, такие воспоминания служили маяком.

Сама устойчивость этих легенд позволяет думать, что те, о ком они сложены, представляли генеральную линию в искусстве своего времени. Их отличали при этом и особая смелость в выборе репертуара (сколько пьес, достойных воплощения, были поставлены ими на периферии раньше, чем в столице!), и умение сплотить воедино самую пеструю труппу, и быстрое освоение только что родившихся режиссерских новаций (часть из которых тут же отбрасывалась как негодная), и оригинальность сценических решений, и неизменно творческая атмосфера в их театрах.

Среди спектаклей, ими созданных, немало таких, которые стали событием не только «у себя дома», но получили всесоюзную известность, вошли в историю советского театра как творческое открытие, от которого пошла ветвь в традиции истолкования этих пьес: «Варвары» и «Бег» Покровского, «Дядя Ваня» Брилли, «Чайка» и «Зыковы» Редлих, «Мать» Чапека, впервые в стране поставленная Ефремовым и Георгиевским, «Антоний и Клеопатра» Битюцкого и некоторые другие.

Так что Георгиевский существовал в искусстве не сам по себе, он один из упомянутых мною энтузиастов, мечтателей, работяг, которые своим призванием, своей жизненной миссией считали служение периферийной сцене и только ей. Но личного вклада моего друга это не умаляет. И стало быть, имеет смысл рассказывать о тех дерзаниях, выдумке, энергии и страсти, которые отличали Калининский театр при Георгиевском.

Осенью 1944 года Москва кипела. Хотя во всем еще ощущалось напряжение последних битв, но приближался мир, страхи уже думала о жизни без сводок с фронта, без затемнения.

Думали об этом и в театрах. Вот почему актеры и режиссеры снова, как и до войны, стали съезжаться в столицу.

Где же встречались (да и теперь встречаются) в горячие дни предсезонья театральные деятели? Где они формируют репертуар, пополняют труппы, решают разнообразные организационные и творческие вопросы? Конечно же, в доме № 16 по улице Горького, в залах Всероссийского Театрального Общества.

Тогда не было там такого великолепия, каким блещут сейчас залы, фойе и буфет этого гостеприимного дома. Все было строже, суровее, на всем лежал отпечаток войны, но жизнь была ключом.

Я вернулся той осенью из Владивостока, где год прослужил очередным режиссером в театре Тихоокеанского флота, и искал по-настоящему творческое дело, где бы я мог применить свои силы.

В один из дней сентября сотрудница периферийного кабинета ВТО Э. Красновская, знаяшая о моих мечтаниях, подвела ко мне коренастого, неуклюжего молодого мужчину, похожего всей своей ухваткой на медвежонка. Густая, черная, с пробивающейся седой шевелюрой, такие же густые, забавно насупленные брови, лукавая усмешка, от которой лучиками собирались морщинки возле глаз. В его облике было что-то задорное и неизжито детское. Неизменной деталью была папирота, торчавшая в углу толстого-брюхого рта.

— Вот, познакомьтесь: худрук Калининского театра Георгий Адольфович Георгиевский,— сказала Красновская.

Худрук обнажил в приветливой улыбке свои крупные зубы. Мы пожали друг другу руки.

— Это то, что вам нужно,— успела шепнуть мне Красновская и удалилась.

В толкотне сновавших вокруг людей разговор не завязывался, и Георгиевский предложил пройтись.

Несколько часов провели мы с ним на Тверском бульваре, присаживаясь на скамейки, то вновь принимаясь ходить. Эти блуждания придавали особый ритм нашей беседе, странно и быстро сближали. Он, как и я, был «театральным» ребенком, как и я, но позже, начинал у Николая Ивановича Соболевщикова-Самарина (я — в Одессе, он — в Нижнем), как и я, мечтал о студийных принципах ведения театрального дела «далеко от Москвы» или даже вблизи нее, но в бывшей «глубокой провинции». В этой долгой прогулке выяснилась общность наших интересов, театральных чаяний и надежд. А он нуждался не только в режиссере, но и в творческом единомышленнике, как теперь говорят.

Мой спутник проявил изрядное терпение, стремясь сломить проявляемую мной нерешительность,— очевидно, и я пришелся ему по душе. Он пошел на личные жертвы в интересах дела, что, как я впоследствии убедился, было отличительной чертой его ха-

рактера: предложил учредить для меня должность главного режиссера, разделив таким образом между нами руководство Калининским театром (не забудем, что институт художественных руководителей был тогда в полной силе, а вот главных режиссеров как раз и не было). Конечно, его слово по-прежнему оставалось решающим, но по отношению ко мне, как вскоре я смог убедиться, он этим пользовался в редчайших случаях, всячески охраняя мой авторитет.

Я дал согласие и вручил ему свои документы.

Мы с семьей перебрались в Калинин. Нас встретили там более чем радушно. Достаточно сказать, что нам предоставили номер в только что восстановленной гостинице «Селигер», где мы и прожили все время моей работы в Калининне. Гостиница была одним из немногих отремонтированных зданий. Город еще лежал в развалинах, но уже были пущены трамвай, работала знаменитая «Пролетарка» — огромное текстильное предприятие, шли занятия в пединституте; театр был культурным прибежищем, местом отдыха для до смерти уставших людей, и достать туда билеты было нелегко.

В те годы, несмотря на всю их суровость, я помню Калининский театр как театр жизнерадостный. Георгиевский в этом отношении был неиссякаем. Он обладал редким даром вести дело весело. Сам за словом в карман не лазил и ценил меткое словцо в устах других. Все наиболее сложные проблемы: принятие к постановке пьес, распределение ролей, разборы «генералок» — разрешались легко, потому что покладистость характера и строгий деловой подход в худруке сочетались органически. Он никогда не вламывался в амбицию и охотно уступал в том, в чем можно было уступить без ущерба для искусства. Но если ресурс исчерпывался и дальнейшие уступки могли пойти во вред делу, кудрук набывчивался, замолкал и только пускал дым через раздувшиеся ноздри. Потом, после паузы, следовало «нет». И это «нет» уже никогда не превращалось в «да». Хотя он знал цену разумному компромиссу и умел им пользоваться в тактических целях.

С появлением в театре главного режиссера, казалось бы вовсе не нужного, проблема руководства усложнилась. Но умная политика Георгия Адольфовича и тут помогла выйти из положения: у меня были совершенно определенные права и обязанности. Я имел право голоса в вопросе о принятии или непринятии пьесы к постановке, ставил большее, чем очередной режиссер, количество спектаклей, отвечал за состояние текущего репертуара.

По прошествии времени наши отношения приобрели характер дружбы. Мы полюбили бродить после спектаклей (благо пропуска на ночное передвижение по городу — в кармане) по затемненным калининским улочкам и по набережной вдоль закованной в ледяной панцирь Волги, а то и засиживались допоздна в скромной квартирке Георгия Адольфовича, где нам иногда подносили по стаканчику разведенного спирта «для сугреву». Но и без того го-

рячности было хоть отбавляй! Вскоре Георгиевский стал для меня просто Жоржем, меня же он величал полным именем Владимир. Эти ночные часы никогда не забудутся: они создавали основу для самого плодотворного сотрудничества.

Мечта о студии, зародившаяся во время прогулки по Тверскому бульвару, была реализована нами сразу же. По городу были расклеены соответствующие объявления, создали комиссию из ведущих актеров. Желающих учиться оказалось достаточно, и после тщательного отбора, проходившего в два тура, в студию было зачислено двенадцать юношей и девушек. Все они благополучно ее окончили и стали профессиональными актерами. Среди них — получивший всесоюзную известность актер Театра сатиры Спартак Мишулин, навсегда связавший свою жизнь с Калининским театром Борис Лонин.

Создали мы студию, что называется, на честном слове. Ни статуса, ни средств на стипендии учащимся и содержание педагогов. Однако выход нашелся. Ставки вспомогательного состава были отданы студийцам, и они вошли в труппу, одновременно учась. Правда, жизнь у ребят создавалась нелегкая. Они буквально не покидали стен театра. Все они были заняты в массовках и играли выходные роли, а это означало репетиции днем и спектакли вечером. С двух часов до шести шли уроки в студии. И часто после спектакля наши питомцы еще оставались в опустевшем театре готовить этюды и сцены. Что касается педагогов, то большинство из них работало безвозмездно.

Студия целиком лежала на мне, я осуществлял общее наблюдение и вел актерское мастерство. Кроме того, студийцам преподавались техника речи и художественное слово, танец и ритмика, основы политических знаний и история театра.

Хотя студия и была доморощенной, занятия там шли всерьез. И педагоги и студенты увлекались своим делом, и уже первый показ наших отрывков вызвал в труппе большой интерес. Георгий Адольфович гордился студией и всячески опекал ее. Он то и дело забегал к нам «на минуточку», которая часто растягивалась на часы. Думаю, что организованный им много позже при Калининском театре филиал Школы-студии МХАТ возник не без воспоминаний о нашей скромной студии военных лет, существовавшей на одном энтузиазме.

Передав мне студию и некоторые функции руководства, Георгиевский снял со своих плеч часть обязанностей, и у него развязались руки для основной деятельности. Труппа в шестьдесят человек представляла собой «слоеный пирог», и к каждому слою требовался подход, да и к каждой личности — тоже. Фундамент труппы составляли старожилы-калининцы, бывшие в прекрасной творческой форме: И. Лобанов, К. Лаврецкий, В. Брянский, Н. Гончарова, Е. Попова, Е. Савельев, П. Званцев, О. Дроздова. Еще один слой образовался во время войны, когда в театре нашли себе прибежище, по большей части временное, ленинградцы (В. Сошальская, Н. Крюков) и москвичи (И. Шелапутин,

Л. Вейцлер, И. Филиппова, И. Голыцын). Третий слой составила молодежь, подававшая большие надежды: А. Мальченко, Л. Борисова, Н. Мельникова, Ю. Фомичев, З. Вишнякова, К. Крайнов, А. Добряков и другие. Все они быстро росли, и не было спектакля, где бы не заявляла о себе молодежь. Так было с Ю. Фомичевым — Расплюевым в «Свадьбе Кречинского», Хлестаковым в «Ревизоре»; с А. Мальченко, интересно сыгравшим Берендея в «Снегурочке». Случайностью это не назовешь. Здесь дала знать о себе прицельная точность глаза нашего худрука, умение выбрать кандидата на роль и рискнуть.

Обычно Георгий Адольфович прислушивался к пожеланиям режиссеров в этом смысле, но неоднократно он выступал в качестве свата, предлагая неожиданный и смелый вариант распределения ролей. Иногда постановщик поначалу упрямылся, но чаще всего соглашался попробовать, когда же выдвижение прикосило успех, Георгиевский не напоминал режиссеру о его сомнениях, а только, прищурясь, слушал, как его креатуру хвалили, и на лице его выражение иронии смешивалось с почти детской радостью.

Как правило, он занимал в очередном спектакле актеров всех поколений. Он справедливо считал, что мастера передадут таким путем свой опыт молодым, подскажут и помогут, вменяя в обязанность «старикам» подобное шефство, всякий раз прикрепляя к начинающему актеру ведущего члена труппы. Это давало в ряде случаев отличные результаты.

Пользуясь близостью столицы, Георгиевский всегда был в курсе репертуарных новинок, умел достать и пустить в работу только что написанную пьесу, буквально выхватив ее у драматурга. В его стремлении опробовать новую пьесу, не дожидаясь, пока ей дадут путевку в жизнь столичные театры, не было желания прославиться, обратить на себя внимание. Решало качество, мера художественности произведения, главное же — актуальность проблематики, заявленной в пьесе. Это рождало азарт и энергию поиска, толкало на находки и открытия, давало радостное чувство причастности ко всему, чем живет страна и что происходит за ее пределами. Так Калининский театр приобрел репутацию своего рода творческой лаборатории, где часто проходили «проверку боем» еще не шедшие вещи.

О гибкости, своеобразии и высоких качествах Георгиевского как руководителя театра можно говорить много. Но прежде всего он был режиссером, любил и умел ставить спектакли. И его контакт с труппой залаживался не дипломатией, а наличием несомненного режиссерского дарования. Чтобы быть более точным и близким к истине, скажу, что его талант был в чем-то неотшлифован, а методология — в чем-то кустарна; от этого иногда рождались не очень гармоничные спектакли. Но в большинстве его работ свежесть подхода, точность в выборе выразительных средств давали отличный художественный результат.

Индивидуальность Георгиевского особенно проявилась при постановке современных пьес — тут открывался простор его собственным чувствам и наблюдениям. А он умел замечать многое из того, что делалось вокруг. У него был слух на бытующую речь и острый глаз на бытующие нравы. Советская пьеса давала выход его человеческому опыту — на него он главным образом и опирался.

Калинин — старинный русский город, прошедший через кратковременную, но жестокую оккупацию (освобожден нашими войсками в декабре 1941 года), привлекал к себе внимание многих писателей, наезжавших сюда с литературными бригадами или в качестве военных корреспондентов. В рассказах Б. Полевого, в военных пьесах Л. Леонова явственно ощущалось «калининское», чем и пользовался наш худрук. Я почувствовал это буквально в день приезда, попав прямо с поезда на поставленный им спектакль «Нашествие», где была правдиво и сильно передана трагедия занятого фашистами города, недавно пережитая Калинином. Но и в пьесе Н. Погодина «Сотворение мира» Георгиевский как постановщик и актеры-исполнители увидели местный сюжет возрождения разрушенного гитлеровцами края.

В первом акте теплушка, в которой возвращались домой из эвакуации и с фронтов войны много пережившие люди, напоминала Ноев ковчег, плывущий по необозримому житейскому морю к дорожному для этих людей островку суши. Разные судьбы, разные характеры по необходимости уживались друг с другом, трагическое перемежалось смешным. Помню колоритного украинца Гололоба (В. Рублевский) и полковника Глаголина (Л. Вейцлер), еще не оправившегося от ран телесных и душевных. А когда действие переносилось в город, наибольшее внимание приковывали к себе жена Глаголина, по людской молве — предательница, а на деле — подпольщица (В. Сошальская), и Нонка, бывшая актриса эстрады (М. Коваленко), которая при всем ее легкомыслии приняла посильное участие в борьбе с оккупантами, прикрываясь репутацией «таковской» девицы. Георгиевский любил сложные характеристики, любил обнаруживать расстояние между «быть» и «казаться» и никогда не упускал этой возможности там, где она возникала. Спектакль имел успех, и пьеса, по чести сказать — не самая совершенная у Погодина, звучала правдиво, волнующая зал.

На премьеру из Москвы приехал Николай Федорович Погодин. Это была первая постановка его новой пьесы, в Малом театре ее только начинали репетировать. Георгиевский часто практиковал такие приглашения, справедливо усматривая в них пользу для дела.

Погодин молча смотрел спектакль, ничем не выражая своего отношения. Молчал и в антрактах. Он вообще поразил молчаливостью и краткостью речи. Что-то нервное, напряженное ощущалось в нем. Потом, когда труппа собралась в фойе (о банкетах в ту пору и не помышляли), он в коротких бессвязных фразах

похвалил спектакль, крепко пожал руку Георгиевскому, обнял его. Об актерам говорил, указывая на каждого пальцем:

— Да... вот вы... хорошо это... точно, да... спасибо... вот Нонка... хорошо... вот такую бы в Малый театр... Сошальская, да... учуяли драму... война, товарищи, наделала бед. Спасибо, спасибо, я думал — пьеса не удалась... да...

Мы его не отпустили в гостиницу. Георгий Адольфович потащил нас к себе — несколько человек и в качестве почетного гостя растроганного Николая Федоровича. Вареный картофель, огурцы, разбавленный спирт в малой дозе... Мы засиделись допоздна.

К столетию со дня смерти И. А. Крылова Георгиевский поставил его комедию «Модная лавка». Думаю, что этот спектакль заслуживает более подробного разбора — его режиссура незаурядна.

Пьеса сейчас читается не без труда. Литературный язык Крылова при всей его красочности несет на себе печать архаичности. Сюжет навевает, сложен не очень ловко, изобилует длиннотами. Но не умерли для современного зрителя изображенные в пьесе нравы, ее обличительный смысл, ее сарказм. В спектакле высмеивались подмеченные еще Крыловым проявления «рабского, слепого подражания», издержки бездумного следования «заграничной» моде, столь же нетерпимые, как и квасной патриотизм, прозвучала гневная отповедь корыстолюбию как пороку, искривляющему человеческую душу. Георгий Адольфович сумел найти для всего этого доходчивый и яркий сценический эквивалент.

Режиссерское решение опиралось на двух персонажей, которым как бы поручено было вести действие. То были мастерицы из магазина мадам Каре, крепостные девушки Маша и Авнушка (их играли молодые, весьма одаренные актрисы Н. Мельникова и З. Вишнякова). К ним Георгиевский присоединил еще трех их товарищ, своего текста не имевших. Эта пятерка налаживала контакт со зрительным залом, общалась с ним как бы из своего далека, из того времени. Девушки начинали пьесу музыкальным прологом, им принадлежали все куплеты и танцевальные интермедии, они вносили народный дух в атмосферу французской модной лавки. Мелькали тюли и шелка, взлетали в воздух полосатые шляпные картонки, демонстрировались наряды и украшения. Веселые, жизнерадостные, простодушные и игривые, девушки вихрем носились по сцене, все время оставаясь хозяйками положения. Все это вводило спектакль в русло демократического русского водевиля.

Сатирические роли были отданы лучшим актерам труппы. Запомнился И. Лобанов в роли провинциального помещика Сумбурова, тугодума и приверженца патриархальной старины. Когда он как-то боком вламывался в узкую дверь магазина, огромный, неуклюжий, похожий на деревянный дубовый сундук, плюхался на стул и, утирая громадным цветным платком лицо, начинал плакаться на свою судьбу, жалок становился этот неотесанный мужлан, находящийся под каблуком причудницы жены. Сумбурову играла Н. Гончарова. Роль как будто была для нее написана.

Провинциальная щеголиха, которая, по характеристике Крылова, «лет пятнадцать сидит на тридцатом году», воплотилась Гончаровой с большим комедийным блеском, с пониманием всей пошлости натуры этой стареющей дамы. И метила актриса в современных модниц, уже появившихся к концу войны.

Удачное решение в «Модной лавке» проблем синтетического спектакля (прошу заметить, что это было задолго до проникновения на нашу сцену мюзикла) толкнуло Георгиевского на новые поиски. В 1945 году он обратился к пьесе Белы Балаша «Любовь земная и небесная», только-только переведенной с венгерского. Для нее у нас написали специальные песенки, сочинили музыку и танцы. История о том, как банкир Ван-Роза и капиталист Корнелиус каждый в своих целях пытаются использовать изобретателя Алдана, расставляя для него ловушки в виде «земных» и «небесных», но одинаково продажных женщин, дала повод для самобытного, красочного, театрального представления.

Ярче всего в спектакле прозвучала тема, которую можно было бы считать побочной, а для Георгиевского она стала главной. Он обратил самое пристальное внимание на образ маленького человека капиталистического Запада, коммивояжера Зееглунда, «слуги двух господ» (Корнелиуса и Ван-Розы), которого Е. Савельев сыграл, в сущности, серьезно, несмотря на хлесткую комедийность спектакля в целом. Наделенный острым чувством формы, хорошо двигавшийся и умевший петь, актер верно понял замысел режиссера, создав фигуру одновременно жалкую и смешную. Возник характер человека, вынужденного вечно «таскать каштаны из огня» для других, оставаясь, как говорится, при пиковом интересе. Особенно выразительны были куплеты, которые Зееглунд распевал под зонтиком во время дождя: в них ощущались и понимание героем своей незавидной доли, ирония в собственный адрес и своеобразное философское отношение к жизни, которая, с точки зрения Зееглунда, все же хороша, хотя и немилостива к таким беднякам, как он.

Многое удалось Георгиевскому в этом спектакле. Но перегруженный вокальными номерами и танцами, приобретавшими временами самодовлеющий характер, он утратил точность сатирического хода. И все же как эксперимент он немало значил для театра, внутренне раскрепостив артистов и подтвердив их право на широкое понимание своих возможностей.

В условиях периферийного театра подготовку любого спектакля надо укладывать в жестко отмеренные сроки. Отложить на два-три дня премьеру еще можно, но не более: готово, не готово — выпускай! Неудивительно поэтому, что следы незавершенных поисков или режиссерских излишеств оставались жить в спектакле, — убирать их попросту было некогда. Ошибки исправлялись в следующей работе. Так выпущенная годом позже, чем «Любовь земная и небесная», трагедия Самеда Вургуна «Фархад и Ширин» оказалась строго выверенной по жанру и количеству музыкальных вкраплений, приобрела на сцене театра сдержанное, мужествен-

ное звучание. Думаю, что это одна из лучших постановок Георгиевского тех лет.

Фархада в очередь с опытным Н. Крюковым играл выпускник ГИТИСа М. Обуховский, рослый, благородного облика юноша с богатым модуляциями голосом. В роли Ширин дебютировала Л. Борисова, также воспитанница ГИТИСа, изящная, красивая брюнетка. Ее огромные черные глаза сияли светом подлинного чувства. Георгиевский не побоялся на таком спектакле сориентироваться на совершенно неопытных молодых актеров. Он справедливо считал, что поэзию молодости, там, где ее требует тема произведения, ничем заменить нельзя. Да и молодые артисты, получившие основательную подготовку в вузе, огорчительно вянут, когда их подолгу выдерживают на эпизодических ролях. Пропадает заряд мечтаний и надежд, исчезает вера в себя. Сейчас это повяли, кажется, повсеместно, и главные роли во многих спектаклях играют вчерашние студенты; а вот Георгиевский уже и тогда доверял начинающим большую работу и редко проигрывал на этом. Правда, смелость всегда сочеталась у него с осмотрительностью. Молодых и в «Фархаде и Ширин» надежно поддерживали опытные актеры. Хосрова, шаха Ирана, играл Б. Чукмасов, создав характер, словно выкованный из металла. Под стать ему по значительности была и царица Мехия-Бану — Е. Попова.

В спектакле самим Георгиевским, без привлечения специалистов по движению был поставлен эпизод средневекового боя. Воины, стремительно носившиеся по сцене, прикрываясь круглыми и прямоугольными щитами, звон мечей, грохот и ярость схватки, быстро сменявшиеся группы сражавшихся, их гортанные выкрики — все это изливалось в яркую, динамичную картину. Оформленные художников В. Фаворского и В. Эльконина, выдержанное в духе старинной иранской миниатюры, помогало созданию высокопоэтического образа спектакля. Современной звучала в нем тема любви к Родине, выраженная подслудно, но сильно.

Возвращаясь к рассказу о своем друге как руководителе театра.

Сразу же по приезде я убедился в исключительной скромности моего худрука. Например, у него не было собственного кабинета. Принимал он актеров, вел разговоры с режиссерами, художниками, представителями цехов сидя в большом черном кресле, стоящем слева от стола директора театра Е. Ботвинникова; и только в исключительных случаях Ботвинников уходил, оставляя худрука с глазу на глаз с собеседником. То же делал и Георгиевский. Происходило это безмолвно, без просьб с той или другой стороны.

Правда, довоенный Калининский театр сгорел во время бомбежек, и коллектив кое-как разместился в одном из старинных зданий, кольцом опоясывающих площадь Ленина в самом центре города. Так что кабинетов не было ни у кого, кроме директора. Но я думаю, что их совместное проживание там не было вынуж-

денным. Оно отражало прочную общность взглядов директора и художника, тесные деловые связи между ними.

Конечно, Георгий Адольфович не был лишен честолюбия, но никогда он ничего не предпринимал, чтобы подчеркнуть свои заслуги и достижения.

Не одни победы стояли на его творческом счету. Но в нем не было страха перед критикой, стремления отгородиться от нее. Поэтому наезды в Калинин работников ВТО, привозивших с собой театроведов, режиссеров, специалистов по творчеству того или другого классика, были частым явлением. Помню прекрасно организованную горьковскую конференцию, где с разбором спектакля «Мещане» выступили народный артист СССР Ю. Юрьев и критик Г. Штайн, доклад о проблемах горьковской драматургии прочитал профессор М. Григорьев. Георгиевский никогда специально не заботился о том, чтобы были обсуждены именно его спектакли, — «Мещане» ставил как раз не он. И на мою «Снегурочку» он пригласил знатока Островского, профессора В. Филиппова, что, разумеется, было полезно. А когда приезжавшие к нам специалисты проявляли ненужную синхронность, Георгий Адольфович весьма резко доводил до их сведения, что Калининский театр в вышесказанных оценках не нуждается и просит судить его работу по общим для всех законам искусства.

Польза была не только в обсуждениях. Москвичи были в курсе всех театральных событий, Георгиевский непременно устраивал так, чтобы они поделились с нами новостями столицы; труппа слушала их с обостренным вниманием, и не было случая, чтобы кто-то встал и ушел.

Если же театр ругали, бывало ведь и такое, художник, никогда не вступал в полемику. Мрачней, курил папиросу за папиросой, хмыкал, но оратора не прерывал. Его выдержка, такт, тон, в котором он резюмировал обсуждение, сразу же поднимали дух погрустневшего коллектива, и люди находили в себе силы для переделок и замен.

Юмор Георгиевского был особого свойства — он облакался в предельно лаконичную форму, но сказанное им надолго оставалось в памяти. Помню, в 1946 году ВТО прислало на просмотр наших спектаклей одного крупного московского режиссера. В течение нескольких дней мы всячески обхаживали боящееся простуд хрупкое светило в ожидании предстоящего творческого разговора, анализа всего нами сделанного, может быть, даже «пропарки», но железно аргументированной.

Каково же было удивление собравшихся, когда мэтр начал популярно излагать нам основы «системы» Станиславского. Излагал он «вообще», без примеров из просмотренных спектаклей, так, как будто для аудитории все это было в диковинку. Я сидел рядом с Георгиевским. Окончательно убедившись, что ожидаемый разговор не состоится, Георгий Адольфович склонился ко мне и шепнул:

— Он не знает, что дикари живут не здесь.

Эта фраза точно выразила разочарование коллектива, ждавшего от оратора совсем другого. Мэтр долго был объектом насмешек и острот труппы. Но лучше Георгиевского никто не сказал.

Примерно в ту же пору мы получили первый вариант пьесы Л. Леонова «Золотая карета». Нам показалось, что, как и в «Нашествии», колорит ее, ее события могли быть навеяны нашим городом. Кому же ее ставить, как не нам? Очередь была моя, я сел за экспликацию, а Георгиевский уехал в Москву по делам. Ему предстояло среди прочего выяснить, удовлетворен ли автор существующей редакцией и разрешает ли театрам ставить пьесу в таком виде. Но «Золотой карете» предстоял еще долгий путь переработок и уточнений, она увидела свет много позже и была все же поставлена в Калинин, но уже не нами. Тогда же я получил от Георгиевского телеграмму: «У кареты отломались колеса, пересаживайся в другой экипаж».

Тот же юмор побуждал его иногда прощать актерам малые провинности, превращать все в шутку, в веселый розыгрыш: он полагал, не без оснований, что это может пронять проштрафившего сильнее, чем самое гневное распекание. Но чуть только дело касалось достоинства искусства, чего-то, что способно было принизить его этически, Георгием Адольфович становился неумолим. И это сказывалось даже в мелочах.

Поскольку в помещениях зимой было холодно, актерам приходилось носить валенки. Теплее этой обуви ничего не было. А уж на выездных — спасение! Но явиться на репетицию Георгиевского в валенках было просто немисливо. У всех была запасена репетиционная обувь. Недолгобывал он вяжущих актрис: в Калининском театре вязание на репетициях строго преследовалось, хотя вязали не от незаинтересованности, а по недостатку теплых вещей.

Вообще это были годы отнюдь не идиллические. Не только актерам, но и театру в целом недоставало самого необходимого. Администраторы высунув язык мотались по городу в поисках нужных материалов. Актеры, недоедавшие, недосыпавшие, плохо одетые, то и дело болели. Одолевали замены и вводы. Георгиевский неуслыно заботился о том, чтобы медицинская помощь заблевавшим оказывалась незамедлительно.

И все же эти военные и послевоенные сезоны забыть нельзя. Спайка и единство коллектива помогали переносить трудности. Цеха, более чем наполовину состоявшие из женщины, работали самоотверженно, их любовь к делу не раз спасала нас в тяжелые минуты. Технический состав театра жил единой жизнью с труппой, принимал участие даже в традиционных «капустниках».

Об этом стоит сказать несколько слов особо. «Капустники» поощрялись Георгиевским и Ботвинниковым как форма самокритики, как способ сплочения и отдыха коллектива. Они оба всегда присутствовали на «капустниках» и не раз становились мишенью для сатирических стрел. Но никогда и ни с кем не сводили после

этого счетов, а вспоминая на следующий день какой-нибудь шарж на них, только смеялись.

«Капустники» особенно расцвели с появлением у нас выпускника ГИТИСа А. Аронова. Направленный к нам в 1946 году на постановку дипломного спектакля, он вскоре был зачислен в штат театра как очередной режиссер. Он тут же возглавил «капустное дело», пленив всех неистощимостью в шутках и выдумке. Придуманные им вомера и сценки били не в бровь, а в глаз.

Так вот, о «капустнике», созданном силами технических цехов. Их сотрудники проявили немалые актерские способности и наблюдательность. Помню блестящую пародию на мой спектакль «Маруся Богуславка», где удивительно смешно играла сама Марусю Надя из реквизиторского цеха, женщина внушительного сложения. В этом же «капустнике» был продемонстрирован цикл пантомимических портретов руководства. Зрители сразу узнали Ботвинникова в человеке, молча прохаживавшемся взад и вперед по сцене, вертя связку ключей в руках, а Георгиевского — в другом, прочно вписавшемся в кресло, неистово пускавшем дым через нос, и наградили создателей этих зарисовок аплодисментами.

В 1947 году Комитет по делам искусств РСФСР, которому подчинялся Калининский театр, счел возможным доверить мне самостоятельное руководство другим театром, и я покинул Калинин не без боли в сердце. Но еще много лет продолжал работать там Георгий Адольфович Георгиевский, и слава его коллектива все возрастала и возрастала. Очевидно, ему удалось решить проблему «непровинциальности» периферийного театра — с большим явным меньшим в разные годы приближением к искомому идеалу.

А. Крон

ЮМОР И МУЖЕСТВО

Георгиевский был режиссер «периферийный» не только по положению, но и по призванию. Почти тридцать лет он руководил театрами в разных городах, из них около двадцати — в Калининве. Мои встречи с Георгием Адольфовичем относятся преимущественно к первому этапу его работы в Калининском театре, хотя добрые отношения сохранились у нас и позже, когда он уехал в Ставрополь и лишь изредка наезжал в Москву.

В работе режиссера, руководящего театром в нестоличном городе, особенно если это город малый, есть свои серьезные трудности. Это и скромный бюджет, и необходимость часто обновлять репертуар, а отсюда и сжатые репетиционные сроки. Мешает и большая, чем в столицах, текучесть творческого состава и сложность, а иногда и невозможность сформировать единый по своим принципам и устремлениям коллектив. Из этой главной трудности бывают счастливые исключения — в тех случаях, например, когда на периферию едет целиком курс театрального училища. Но они бывают нечасто.

Георгиевский умел сводить все эти трудности до минимума. До некоторой степени ему помогала территориальная близость Калининна к Москве. Но только до некоторой. Ни в самом Георгиевском, ни в руководимом им театре не было родимых пятен провинциализма. Скидок на местные условия он не признавал и не разрешал этого своим соратникам. Это заставляло его быть суровым. Хотя суровость вряд ли была в его характере — человек он был веселый, а веселые люди редко бывают жестокими по натуре. Суровость вызывалась необходимостью. Стоило немного распустить вожжи, позволить растрату драгоценного репетиционного времени, примириться с чьей-то небрежностью — достигнутый нелегким трудом высокий профессионализм мог запросто обернуться ремеслом, а то и чем-нибудь похуже. Помню, как он жестоко распустил недавно пришедшую в труппу молодую, красивую и несомненно способную актрису за неподготовленность к репетиции и излишне самоуверенные манеры.

Георгиевский стремился к тому, чтобы руководимый им театр не дублировал московский репертуар и не копировал ничьих приемов. Не претендуя на новаторство во что бы то ни стало, он не позволял себе эпитонства, новые пьесы ставил по-своему, не дожидаясь отзыва столичных премьер, если можно было — то раньше других.

Так, первым в Советском Союзе Калининский театр поставил «Офицера флота», пьесу, написанную мной в осажденном Ленинграде, поставил не только раньше, чем МХАТ, но даже раньше, чем театр Балтийского флота, для которого она была предназначена автором.

Премьера состоялась, когда Калинин был еще прифронтовым городом. Здание театра было разрушено, спектакли шли в мало-

приспособленном помещении какого-то учреждения. Все это я увидел воочию, когда приехал в Калинин на премьеру. Но сначала я должен рассказать, как произошла моя первая встреча с Георгиевским.

Я тогда только приехал в Москву из Ленинграда и застал свою квартиру в полном развале — быт моей вернувшейся из эвакуации семьи еще не был налажен. Со мной были два машинописных экземпляра «Офицера флота» — судьба пьесы еще только решалась.

Георгиевский возник у нас в квартире неожиданно, без телефонного звонка. — по телефону я наверняка сказал бы, что встречаться нам пока не имеет смысла.

Я увидел перед собой человека среднего роста, крепкого сложения, с очень запоминающимся лицом. Глаза у него все время смеялись. Смеялись даже тогда, когда он не смеялся. Пришелец представился: «Георгиевский, из Калинина» — и без долгих предисловий объявил, что пришел ко мне за пьесой. Мои объяснения насчет того, что пьеса еще нигде не репетируется и даже не размножена, не произвели на Георгиевского никакого впечатления.

«Дайте почитать, — сказал он. — До завтра». И когда я продолжал упорствовать, объявил: «Вот что, если вы не возражаете, я прочитаю пьесу здесь, при вас. Не обращайтесь на меня внимания, а я буду читать».

Сломив мое сопротивление, он уселся на тахту и, получив от меня бледную машинописную копию, углубился в чтение. Около часа мы молча занимались каждый своим делом, я что-то писал, а он шуршал страницами. Затем я ненадолго вышел из комнаты, а когда вернулся, Георгиевского в ней не было. Пьесы тоже.

Больше я его не видел. До самой премьеры. Не помню уже, где застало меня приглашение на спектакль и как мне удалось выбраться на сутки в Калинин. Шел сорок четвертый год, театр Балтийского флота еще только приступил к репетициям «Офицера», а я по роду своих обязанностей чаще бывал на кораблях и в частях, чем на репетициях.

В Калинин я увидел знакомых москвичей — режиссера Рафаила Суслевича и художника Михаила Варпеха. Это были люди еще молодые, но уже достаточно известные. Суслевича я знал по его постановкам в Театре юного зрителя, Варпех оформлял мою пьесу «Трус» у вахтанговцев. Выяснилось, что Георгиевский, не шадя затрат, пригласил обоих для постановки «Офицера флота».

С Георгиевским мы встретились дружески — не имело смысла попрекать человека, совершившего подвиг. Поставить первым в стране, в полуразрушенном городе никем не апробированную пьесу — это был несомненный подвиг. Премьеру играли вечером, а утром была монтажировочная репетиция. Я заглянул на репетицию и поначалу пришел в ужас: в зрительном зале стояли какие-то детские стульчики, на кое-как сколоченной, примитивно оборудованной сцене бродили актеры и что-то шептали, слова

заглушались стуком молотков. Помощники режиссера — средних лет женщина с измученным лицом — выбивалась из сил. Я навсегда запомнил ее отчаянный возглас: «Рабочие сцены, не шлите! Начинаем третий акт!» Рабочие сцены относились к своим обязанностям очень серьезно, но иногда возраст все же сказывался: тем из них, кого я видел, было лет по четырнадцать-пятнадцать. С таким техническим «вооружением» браться за пьесу в восьми картинах, где финальная сцена — встреча в открытом море двух подводных лодок! Чистое безумие!

Однако Георгиевский знал, на что идет. Знал всеякие театральные магии, верил в созданный им коллектив, в талант и изобретательность Суслевича и Варпеха. Вечером я увидел отличный спектакль. Публика, сидевшая на детских стульчиках, восторженно его принимала и верила всему — и чувствам героев, и поневоле условным подводным лодкам Варпеха. С тех пор прошло почти сорок лет, но я хорошо запомнил молодых артистов Б. Чукмасова и А. Мальченко, игравших главные роли — командира подводной лодки Горбунова и командира Кондратьева. Эпизодическую, но очень ответственную роль контр-адмирала играл один из старейшин театра И. Лобанов, а главную женскую роль — ленинградская актриса В. Сошальская.

У Сошальской, в тесном номеришке чудом уцелевшей и переполненной до отказа гостиницы, мы и отпраздновали премьеру. В спектакле участвовала почти вся труппа, и как мы там уместились — для меня до сих пор загадка. Было весело, гораздо веселее, чем на некоторых роскошных послепремьерных банкетах, где мне приходилось бывать. Верловодил за столом Георгиевский. Он освободился от страшного напряжения последних дней и был в ударе, сразу подобрел и потешал всю компанию. Угощение было самое скромное, но выпито было порядочно. При этом соблюдалось неперемное условие — не слишком шуметь и не толкать ногам большую корзину, в которой спал двенадцатилетний Вовка — будущий заслуженный артист республики В. Сошальский.

На другой день я уехал из Калининна. За калининской премьерой вскоре последовали другие — две ленинградские (в театре Балтийского флота и в вернувшемся из эвакуации Большом Драматическом) и московская, в Художественном театре. Но спектакль Калининского театра не стерся из моей памяти — и потому, что он был первым, и потому, что это был хороший спектакль, поставленный с любовью, задором и гражданским пафосом. В нем была атмосфера праздника, порожденная недавними победами советских войск, которой сумел заразить своих утомленных и полуголодных артистов Георгиевский.

Отношения наши с Георгием Адольфовичем сложились так, что было ясно: следующую мою пьесу он будет ставить одним из первых. Но «Второе дыхание», написанное сразу же после войны, ему, по причинам, от него не зависящим, поставить не пришлось. Зато «Кандидата партии» (1950) он получил в рукописи и начал репетировать раньше, чем пьеса была опубликована в «Новом

мире». Я видел несколько периферийных спектаклей «Кандидата», в их числе такие удачные, как одесский и ярославский, и ради того, чтобы похвалить спектакль, поставленный Георгиевским, мне незачем скрывать, что в тех спектаклях были исполнители главных ролей посильнее, чем в Калининне. Но Калининский театр опять блеснул присущей ему «столичностью», то есть единством ансамбля, точностью нюансировки, отсутствием всякого рода «допусков» и небрежностей, не всегда заметных доверчивому зрителю, но мучительных для автора. Главную роль играл А. Мальченко, она была потруднее, чем в «Офицере», и видно было, как он вырос, сказалась многолетняя педагогическая работа Георгия Адольфовича. Обычно периферийным режиссерам не до педагогики, успеть бы развести. Для Георгиевского театральная педагогика была альфой и омегой искусства, недаром под конец жизни он полностью посвятил себя этой важнейшей, но не столь заметной, как режиссура, деятельности.

Для режиссерского почерка Георгиевского характерно соединение мужественной нитокации с юмором. В «Кандидате партии» это сочетание проявилось в полной мере, юмор не снижал патетики, но убергал спектакль от ходульности. Георгиевский владел светотенью.

Мужество и юмор. Как мне кажется, эти два качества Георгий Адольфович больше всего ценил в людях. С нежностью и глубоким уважением он говорил всегда о своем отце. Отец его, Адольф Георгиевич, в течение многих лет достойно представлял Свердловский драматический театр. Это был талантливый актер, жизнерадостный человек с развитым интеллектом. Мне навсегда запомнился рассказ сына о том, как умирал отец. От больных раком принято скрывать диагноз, но Адольф Георгиевич все-таки узнал правду и решил не длить мучений. О своем решении он сообщил жене, известной актрисе Долевой, и сыну. Втроем они провели вечер за чайным столом, отец был спокоен, ласков, но немногословен. Наконец он поднялся, дал жене поцеловать руку, чего никогда не делал, и удалился в свой кабинет. Последовать за ним туда никто не посмел.

Мне кажется, я не отклонился от темы, рассказав не только о сыне, но и об отце. Делаю это со слов сына, и в отношении сына к отцу вижу нечто существенное для понимания характера Георгия Георгиевского, его веселости и бесстрашия.

**В. Фоменко,
Б. Дымченко**
ГОВОРЯТ
СТАВРОПОЛЬЦЫ

серов-профессионалов. Но Георгиевский был личностью, был особым явлением.

Вспоминаю, как он появился у нас, его первую встречу с коллективом. Мы были о нем уже слышаны и ждали программной речи, широковещательных деклараций, а он долго молчал, вглядываясь в лица, и потом сказал буквально несколько слов насчет того, что строительство театра — дело долгое, кропотливое, будем его делать. С самого начала возникло «мы», и потом иначе уже не бывало. Он никогда не работал на одного себя, он отвечал за всю афишу, за каждого актера, за любое «чепе» в театре, даже за то, в чем совершенно не был повинен. Он был влюблен в свою труппу, знал, что каждый из нас может и чего не может, и ошибался только в сторону преувеличения наших способностей, ставя порой перед исполнителями непосильные для них задачи. И если что-то не получалось, он мучился и казнился, хотя сознавал, что бывают неудачи более поучительные, чем самый большой успех.

Своим примером, верой в театр, его актеров, критическим отношением к себе, к своей работе, тактом в оценке работ очередных режиссеров он благотворно влиял на коллектив. Двери его кабинета, выходявшего в актерское фойе, как правило, были открыты настежь, и туда мог зайти кто угодно и когда угодно, — не было секретарши, не было приемных часов. Если кому-нибудь нужно было поговорить с Георгием Адольфовичем наедине, этот кто-то сам захлопывал двери, чтобы по окончании разговора снова их распахнуть.

Георгиевский очень быстро отучил актеров скандалить, кичиться заслугами, требовать ролей. Роли были у всех, и их с благодарностью принимали, даже маленькие, бессловесные, ибо работа с Георгием Адольфовичем была и настоящей школой, и увлекательным творчеством, и гарантией человеческого обогащения. Любая склока пресекалась им в зародыше и без всяких усилий с его стороны. Был, помню, случай, когда два актера поругались как раз возле его кабинета. Он вышел оттуда с глазами, метавшими искры смеха, и стал с видимым удовольствием наблюдать за спорящими, пока под гипнозом этого взгляда те не сникли и не разошлись восвояси.

Нарушители дисциплины при Георгиевском чувствовали себя весьма неуютно. Он не издавал грозных приказов, которые обычно проскакивают мимо сознания, не разбрасывал выговоров направо-налево. Он просто беседовал с нарушителем, очень мягко, хотя и укоризненно, выбрав для этого определенный момент, когда вызванный в кабинет, скажем на три пятнадцать, уже добрый час

протомился под дверью (для этого случая — закрытой), и самое это неудобное положение при насмешливом и молчаливом сочувствии проходящих через фойе воспитывало больше, чем любое взыскание.

Георгий Адольфович был на редкость демократичен, обращался даже с младшими из нас по-товарищески; он всем в театре говорил «ты», но это не обижало, так как не несло в себе и тени неуважения или кичливости. А вот когда человек был ему неприятен или он был недоволен кем-то, он сразу переходил с ним на «вы», и тот, с кем это случалось, начинал терзаться, судорожно соображая, что он сделал дурного, в чем провинился перед главным режиссером и театром.

Нужды театра, интересы театра были мерилом всех принимаемых Георгиевским решений, всех оценок. Однажды он вызвал меня в кабинет и попросил приготовить монолог Белугина из «Женитьбы Белугина» Островского и Соловьева. «Получится — буду ставить, не получится — откажусь от этой идеи», — сказал он. Я ответил, вроде бы — скромно, что не претендую на эту работу, и получил немедленную отповедь: «А мне не важно, на что ты претендуешь, на что не претендуешь. На тебя претендует театр как возможного исполнителя роли, — вот главное». Это крепко было для него неизблемым.

Он иногда бывал резок. Снимал с роли. Громил за внутреннюю ее непроработанность, за штукачество, за монотонность, за сантимент. Моя первая встреча с ним грозила обернуться для меня драматически — он не принял меня в роли Ленского («Раки» С. Михалкова), о чем сказал со всей прямоотой, дав пять дней на то, чтобы перестроить образ. Видимо, я с этим справился, потому что Ленского сыграл. А он ценил способность и желание актера отказываться от наработанного ради иного, более верного, и с тех пор стал активно занимать меня в спектаклях.

Его режиссура была эмоциональна, и того же он требовал от актеров. Он ненавидел игру без затрат, без нерва, без живого чувства. «Инфаркта не будет!» — эта придуманная им ироническая фраза была высшим осуждением в его устах. Но если актер от природы не был наделен темпераментом, зато имел другие достоинства, Георгий Адольфович всякий раз находил такое переключение образа, при котором самый характер человека словно бы не требовал бурных проявлений. Возникало другое решение, зачастую не менее интересное.

Так, в частности, бывало с нашим ведущим артистом Н. Никольским. В спектакле «Накануне», например, сдержанность Никольского — Инсарова объяснялась его положением эмигранта в чужой стране, условиями конспирации. В «Иване Рыбакове» Рыбаков-старший был в исполнении Никольского не боевым генералом, но, скорее, педагогом академии или штабистом; это была роль-размышление, тревога за судьбы младшего поколения. В «Последней остановке» Ремарка обер-шарфюрер Шмидт Никольского выглядел злобным, но умным врагом, давно осознавшим

неизбежность поражения гитлеровской Германии. И это был не только актерский, но еще и режиссерский акцент.

Репетируя новый спектакль, Георгиевский обычно строил его широко, крупными мазками, потом с помощью «перемычек» соединял между собой наработанные большие куски. Он никогда не заковывал актера в жесткий каркас установленной формы, поощрял импровизацию, охотно использовал находки и предложения участников постановки, так что у многих из них создавалось впечатление, будто роли свои они целиком сделали сами. Георгий Адольфович умел разговаривать с творческим составом на присущем ему языке — нигде не зарегистрированном языке театра. Замечания были метки, разбор сопровождался показом, несбидной имитацией, так что актер и сам смеялся, осознавая свою ошибку. Но тут же Георгиевский объяснял, как выправить положение, был конструктивен в своих суждениях, а не только отвергая не идущее в дело.

В его постановках были яркие режиссерские и актерские детали, в которых или концентрировался смысл происходящего, или давался новый толчок действию, или заключалось нечто, метко характеризующее эпоху. Иногда и самые спектакли потом забывались, а эти образные детали помнились. Помнились точные, остроумные подсказки актеру и целые фигуры, «сочиненные» Георгиевским для спектакля.

В «Американской трагедии» я играл роль «человека с фиалками», о котором у Драйзера есть только упоминание. В нашем спектакле «человеку с фиалками» были отданы все интермедии. Бульвар, скамейка, идут прохожие, а крупный, сильный человек (тут работала моя фактура), словно не надеясь, что кто-нибудь купит его товар, протягивает прохожим свои букетики, произнося одно только слово: «Фиалки». Получилась фигура, типичная для буржуазной Америки, — безработный усиливал социальный фон спектакля. «Человека с фиалками» отмечали во всех рецензиях.

Природу образного мышления Георгиевского характеризует и такой факт. В «Огненном мосте» Б. Ромашова я играл Мазюру, матроса поры гражданской войны — перепоясанного пулеметными лентами, в лихой бескозырке, с маузером и прочими атрибутами времени. На репетиции в надлежащий момент я взял своего противника «за грудки» и довольно сильно потрянул. Вдруг слышу из зрительного зала бас Георгиевского: «Ерунда! Попробуй иначе как-нибудь!» Я погрозил партнеру кулаком. «Нет, не то. Погрози ему пальцем!» Опять нет. «А ну-ка попробуй погрозить ему мизинчиком!» И актеры в зале буквально грохнули, так это оказалось выразительно, так точно передавало моральное превосходство этого неграмотного парня над рафинированным белым офицером в особый матросский шик героя.

При Георгиевском в театре кипела жизнь. Учеба, лекции, творческие диспуты, собрания проходили не формально, но действительно волновали людей. Неудивительно, что от него не уходила даже те актеры, которых занесло в Ставрополь случайным

ветром; а о прямых выучениках Георгия Адольфовича и говорить нечего. Иным из нас предлагали лучшие условия в других театрах, но мало кто шел на эту приманку. Я был тогда молодым актером и получал очень маленькую зарплату, а играл центральные роли, героев. Неудивительно, что время от времени я получал приглашения, очень лестные для меня. Однажды я пришел с очередной телеграммой-приглашением в кабинет к Георгию Адольфовичу и с обидой сказал: «Вот!.. А вы меня не цените!» На что услышал: «Не валяй дурака! Деньги, квартира, звания — все это будет... А сейчас ты еще не артист, а только на подступах к тому, чтобы им стать. Не спеши! Не продавай себя, свои данные, свое сырье! Продавать будешь продукцию. А что тебе лишут и о тебе пишут — храни на память, в старости и посмеешься и порадуешься, что сохранил благоразумие».

Теперь, по прошествии многих лет, я рад, что в конечном счете его послушался. По сей день я являюсь членом труппы, костяк которой сформировался еще при Георгиевском, и этот костяк держит театр, знавший после ухода этого режиссера и не очень хорошие времена. Что-то он заложил в нас такое, что не выветривается с годами, а продолжает согревать даже теперь, когда его нет не только с нами, но вообще на этой земле.

Б. Дымченко. Я часто думаю: если бы мне не привелось встретиться в работе с Г. А. Георгиевским, насколько беднее была бы моя жизнь в театре. Как многого я бы не познал из того, что должно быть правилом искусства, а является чаще всего исключением, в особенности — не в столице. Пятилетие 1953—1958 годов стало для тех, кто тогда заново строил Ставропольский театр вместе с Георгиевским, как бы точкой отсчета на последующие времена.

Организаторов такого масштаба я больше не знаю. Он держал в голове весь театр в целом, всех его сотрудников, начиная от исполнителей главных ролей и кончая последним маленьким актером труппы. Он и технический состав театра прекрасно знал и равномерно загружал работой, приучая нас, актеров, уважать труд тех, «кого не видит зритель», а их — чувствовать себя в равной степени с нами ответственными за то, как прошел день театра, за продуктивность репетиции и соответствие спектакля установленному рисунку. Он следил за тем, что происходит в цехах, ладится ли дело у администрации, читал чуть ли не все пьесы, поступавшие в литчасть, он и в финансовых вопросах хорошо разбирался, что подтвердилось, когда функция директора и главного режиссера временно совместились в его лице. Но это не значило, что он трудился за других; он умел так расставить людей, так четко разделить между ними обязанности, что все кипело вокруг него, а он наблюдал за происходящим из своего кабинета, двери которого никогда не закрывались, — полный, седой, по видимости, никуда не спешащий, и встречал доброй шуткой, лукавым огоньком в глазах каждого, кто к нему входил за делом или без дела.

Репертуар. Никогда после Георгиевского в Ставрополе не было такого разнообразного репертуара, богатого по тематике, по жанрам, с прекрасными ролями для актеров, да и для режиссеров весьма заманчивого; такого в то же время полноценного, достойного. Он растял на этом репертуаре труппу, как заботливый и умелый садовник, знал всех нас едва ли не лучше, чем мы сами себя знали, и, отметая необоснованные претензии, нередко распределял роли так, что мы только диву давались. Но потом чаще всего оказывалось, что он был прав, что это приносило удачу, и потому с его назначениями не спорили. При этом роль, сыгранная вчера, еще не давала надежды получить аналогичную завтра; он не позволял актерам повторяться и пресекал все попытки проехаться на готовеньком, что, грешным делом, бывает.

При Георгиевском в Ставрополе не возникало серых, уныло-натуралистических спектаклей. Мышление этого режиссера было нестандартно-образным, и образных решений он требовал от своих помощников, других режиссеров театра. Ему пришлось начинать у нас со «Стрекозы» М. Бараташвили — не лучшей в мире пьесы. Но какой же это был веселый, солнечный, весь пропитанный грузинским колоритом и южным темпераментом спектакль! И мысль в нем была, она не тонула в песнях и плясках: труд не только создает все блага на земле, но преобразует самого человека; вот и Мариэ Перадзе «распрямилась», познав радость труда.

Собственно, в этом и заключался символ веры Георгиевского: максимум содержательности и яркая театральная форма. Казалось бы, азбучно, но как трудно достигается! Как част перекося либо в ту, либо в другую сторону! Он и сейчас наблюдается, причем и в больших театрах и у режиссеров высокого класса. Выпуская очередной наш спектакль, Георгиевский стремился к тому, чтобы гармония не нарушалась ни в одном звене.

Сняв меня с роли милиционера в «Раках» С. Михалкова (спектакль А. Шумвина), он тут же дал мне Любима в «Замужней невесте» А. Грибоедова, Н. Хмельницкого и А. Шаховского, подчеркнув тем самым, что не ставит креста на актере при первой же неудаче. Как он влюбился в эту работу, как неутомимо учил нас поведению в гостиных, чем мы совершенно не владели; он перетаскал из дома, из мамных сундуков, все шляпки, веера, тросточки, чепцы, цилиндры, наколки, чтобы с их помощью дать нам почувствовать стиль, воздух той далекой эпохи. Но он не просто ставил давнюю пьесу, он использовал ее для того, чтобы вступить за молодую любовь, за ее свободное изъяснение, утвердить всю полноту ее победы над предрассудками, отжившими нравами, семейной тиранией и прочим, что еще и сегодня бывает.

Не то же ли стремление к содержательности театрального зрелища побудило его отказаться от взгляда на «Стакан воды» (я играл в нем Мешема) как на легкую комедию, «костюмный спектакль», хотя, казалось бы, сам Скриб на историческую прав-

ду не претендовал в этой пьесе? Наш «Стакан» достаточно весомо обличал дворцовые интриги и козни, клеймил политических деятелей, ставящих личные интересы выше интересов нации. Но при этом все сохранялось — и непринужденность, и легкость, и умение носить костюм, и Георгиевский, малоподвижный, грузный, выбегал из зрительного зала на сцену и на наших глазах превращался то в первую даму королевства, то в опытного придворного интригана, то в кокетливую юную девицу, то в молодого повесу, обласканного самой королевой.

Иногда ключом ко всему спектаклю становились собственно режиссерские куски, введение сцен и эпизодов, не предусмотренных текстом пьесы, но освещавших ее содержание неожиданным и верным светом. Какую важную роль сыграл, например, сочиненный Георгиевским пролог к «Изобретательной влюбленной» Лопе де Вега: через площадь средневекового города молчаливой чередой шествуют католические монахи в закрывающих лица капюшонах, а у распятия, опустившись на колени, истово молится женщина со скорбным лицом. Это создавало драматический контраст всему последующему действию. Еще XVI век на дворе, еще свирепствует инквизиция, но уже поет и играет вольность в человеческих сердцах; «изобретательность» Фенисы — А. Боковой читалась благодаря этому как изобретательность поневоле, единственный способ в тех условиях оградить свою душу и свою любовь от гнета ложной морали. Между тем атрибуты комедии «праща и шпаги» отнюдь не игнорировались режиссером — в спектакле были и поединки, и похищения, и танцы, и перебранки слуг, и стиль исполнения был искрометным, бравурным.

А «Иван Рыбаков», спектакль, как бы устанавливавший единство противоположностей, внутреннее сходство отца-героя и сына, который сейчас не на высоте, но станет героем, как только пробьет его час? А «Порт-Артур», в котором совмещалось разоблачение прогнившей социальной системы и ода в честь русского солдата, принявшего огонь на себя? Все это были спектакли, где мысль и театральность ее выражения дополняли друг друга, жили согласно, служили единой цели.

Георгиевский умел работать на удивление быстро. «Порт-Артур», спектакль монументальной формы, был им поставлен за восемнадцать дней. Это — рекордный срок. Вообще же Георгий Адольфович свободно укладывался в те пресловутые тридцать репетиций, которые стали чуть ли не символом провинциальной халтуры. Но при Георгиевском халтуры не было. Он не выпускал сырых, непроработанных спектаклей в надежде, что они «дойдут» на зрителе сами собой. Просто он приходил на репетицию настолько подготовленным, что ни минуты времени не пропадало зря. Он начинал сразу же, без раскачки, умел вмиг мобилизовать актеров и, случалось, отпускал нас раньше времени, если план репетиции был полностью выполнен.

К достоинствам Георгиевского как руководителя я отношу и его тенденцию приобщать театр к опыту соседей, вовлекать

в соревнование с другими театрами, которое он у нас наладил. Он считал, что это даст театру хорошую встряску, позволит зорче видеть свои недостатки, усваивать опыт других. Ради этого он затеял обменные спектакли с драматическим театром Ростова-на-Дону, театром очень основательным, академического толка (как говорил тогда Георгий Адольфович, «аковатым»), где были собраны крупные актерские силы. Но он не убоился этого.

Сперва мы поехали к ним большой группой смотреть «Любовь Яровую» с Н. Подоваловой в главной роли. Было обсуждение после спектакля; Георгиевский выступил, как всегда, правдиво и нашел убедительные слова, чтобы показать, почему не удалась «Яровая» в Ростове. Это, в сущности, был разгром, хотя и очень тактично выраженный. А ко мне подходили мои соученики (я окончил Ростовское театральное училище) и завидовали мне, что я имею возможность сотрудничать с ним.

Конечно, он подставил себя под удар — ведь потом ростовчане приехали к нам, полные желанием «расквитаться», но им понравилась наша работа, и они это честно признали. А еще позже у нас в Ставрополе целую неделю играли в «Одной» С. Алешина А. Никитин и Г. Леондор, и это взбудоражило весь город, на спектакли нельзя было достать билеты.

Были и еще творческие затеи, с помощью которых наш главный вливал свежие соки в театр. Например, он ввел в обиход так называемые режиссерские часы, проходившие после дневной репетиции, на которых обсуждался вчерашний спектакль. Почти каждый вечер он эти спектакли смотрел, а потом очень наглядно, предметно разбирал в присутствии всей труппы. Отмечал ляпсусы, актерскую небрежность, вялость, но хвалил — за верность рисунку, за собранность, за накал. Нечего и говорить о том, как это дисциплинировало труппу.

Мы не только работали с Георгием Адольфовичем, многие из нас с ним и отдыхали. Меня, например, он брал с собой на охоту, на рыбалку, в автомобильные путешествия по головокружительным шоссевым дорогам Ставрополя. Свои увлечения в соответствии с характером он обставлял фундаментально. У него была вся необходимая снасть, все виды дозволенного охотничьего оружия, он в этом хозяйстве идеально разбирался, содержал его в полном порядке.

Но суть была даже не в самом отдыхе, а в рассказах — о старом провинциальном театре, о больших актерах земли русской, таких, как Н. Слонов, С. Муратов, братья Адельгейм, которые мы от него при этом слышали. Мы бывали у него и дома, что тоже очень обогащало; там бывали не только мы, но и художники, писатели, поэты края, которые тянулись к Георгию Адольфовичу, потому что с ним всегда было интересно.

Мне трудно судить о себе как актере. Но всем, что я умею, я обязан ему. То же, думаю, могут сказать и мои товарищи, ныне — народные и заслуженные артисты республики, им выращенные. Особенно же была ему обязана одаренная Алла Бокова,

игравшая чуть ли не в каждой его постановке и поднимавшаяся до высокого художественного уровня в «Пигмалионе», в «Фабричной девчонке», в спектакле «Не называя фамилий». Он увлекался ею и гордился, но ее же жучил и драил невероятно, сдирая с нее вульгарность, нангрыш, стремление нравиться публике любой ценой. Его «Открытое письмо» к ней, опубликованное в журнале «Театральная жизнь» накануне его ухода из театра, полно горечи и тревоги за дальнейшую судьбу актрисы. И действительно, работая вне Ставрополя, а потом в Ставрополе, куда она вернулась и где прожила до своей ранней смерти, Бокова уже не достигала тех высот, каких она достигла при Георгиевском.

Мы помним обо всем этом. Ничто не забыто. Но это — пассивная память. Опыт Г. А. Георгиевского заслуживает внимательного изучения и обобщения.

Г. А. Георгиевский

КАК Я ОКАЗАЛСЯ НА ЛЕСТНИЦЕ*

Наши дискуссии нередко напоминают толчение воды в ступе. То мы занимаемся «авторским», то «режиссерским» театром, то выясняем, кто из них «главнее» и в какое взаимодействие друг с другом они вступают. А я думаю, что мы живем в эпоху творческого приоритета драматургии и в век режиссерского театра, и в этом нет никакого противоречия.

Если отношения складываются как должно, если режиссер верит в пьесу и не считает нужным ее «преодолевать», спорить о примате столь же бесплодно, как препираться о курице и яйце. А вот когда равновесие нарушается, да не отдельными принципиальными фактами, а целой системой художественных явлений, возникает и проблема, достойная обсуждения. Ее надуманность или насущность напрямую зависят, по-моему, от того, какой этап своего развития переживает наш театр.

Проще: разговор становится жгуче интересным, как только мы употребим прилагательное «современный» — современный драматург и современный режиссер. И тут самое трудное — удержаться в рамках заданной темы: слишком много вопросов громоздится друг на друга, образуя цепочку, из которой не выделишь ни одного звена.

О современной драматургии и в особенности о современной режиссуре мне есть что сказать, и все же я не сразу взялся за перо. Дело в том, что я чувствую себя человеком третьей позиции. Мы нередко пользуемся термином «консолидация», и она существует, знаменуя собой идейную общность советских художников. Но ни для кого не секрет, что в нашем искусстве идет борьба мнений, что, к примеру, Чепурин и Розов, Ефремов и Рабенских неодинаково судят о том, что такое хорошо и что такое плохо применительно к театру сегодня.

Из этого могла, в сущности, возникнуть полезная полемика, однако это же стало могилой многих откровенных высказываний: боязнь оказаться «вне в том лагере», приобрести нежелательных союзников, критикуя тех, с кем, в общем-то, по пути, не способствует откровенности. Ведь получается, хочешь не хочешь, так: если тебе, предположим, нравится «Современник», а некоторые другие опыты молодой режиссуры не нравятся, тебя с двух сторон упреknут в непоследовательности: сказавши «а», ты, как принято думать, тут же должен сказать и «б». А между тем современное многообразие надвое никак не делится. Что до меня, то я непрерывно блуждаю между городом «нет» и городом «да», как герой стихотворения Е. Евтушенко.

В Калининском драматическом театре — большие подсобные помещения. Кончая репетицию, я иду на третий этаж, где специально приглашенные педагоги учат наших студентов, питомцев

* Опубликовано в журнале «Театр» (1965, № 9). Печатается с сокращениями.

филиала Школы-студии МХАТ, понимать живопись. Я выслушиваю несколько сентенций на тему о том, что такое реализм в изобразительном искусстве, и сознаю, что в качестве высшей добродетели здесь превозносят нечто весьма близкое к цветной фотографии. Я поднимаюсь отсюда на четвертый этаж, где работают местные наши художники — там бушуют доморощенные поклонники Пикассо и Леже, в основном молодые. Мне нравятся эти горячие головы, в их спорах я слышу отголоски собственной юности, но скоро становится ясно, что и тут мне нечего почерпнуть для себя. Выше находится только чердак, тогда я спускаюсь на один марш и, образно говоря, остаюсь на лестнице.

Это состояние двойного отталкивания я испытываю что ни день, то чаще, и по самым различным и неожиданным художественным поводам.

Невозможно прорваться сквозь железобетонные конструкции иных одописцев «на случай», бестрепетно рифмующих «страна» и «война», «знамя» и «пламя», но и «Антимиры» А. Вознесенского я недоуменно откладываю в сторону, устав от ребусов и туманностей уже к третьей странице. На выставке «30 лет МОСХа» в Манеже я долго метался между «Письмом с фронта» Лактинова (такое мастерство проработки натуры, и зачем оно?) и смещенными в пропорциях, болезненно растянутыми, вздутыми созданиями «новой» скульптуры, пока не успокоился на портретах Корина, на одухотвореннейших пейзажах Пименова, на «Слепом певце» Коржева. Еще в большей степени это относится к театру.

По номенклатуре ВТО я режиссер «ближний» — от Калининграда до Москвы два с половиной часа езды. Естественно, что я чаще других моих товарищей могу разыгрывать этюд на тему: «провинциал в столице». Если я в Москве — значит, вечером непременно в театре. Впечатлений много, и хочется в них разобраться, поделиться тем, что тревожит «самого крупного из средних режиссеров» (имею в виду исключительно внешние габариты), слегка заблудившегося в трех соснах современных сценических исканий.

Итак, драматург и режиссер. Я давно живу и, оглядываясь назад, в самой истории вопроса вижу подтверждение тому, о чем уже сказал: «SOS!» возникает лишь при нарушенном балансе отношений. В частности, точно такая же дискуссия под таким же названием — «Драматург и режиссер» — прокатилась в 1927 году по тогдашним театральным журналам («Жизнь искусства», «Новый зритель», «Современный театр»). Требования, которые те драматурги предъявляли режиссерам, своим соратникам, были минимальны до смешного: спорил, допустим ли свободный монтаж текста пьесы, имеет ли право режиссер ее по произволу дописывать, исправлять и верно ли называть режиссера автором спектакля или автором все же остается драматург. На этом этапе нужно было оградить драматургию от слишком вольного с ней обращения, что было сделано с должной решительностью к началу 30-х годов.

Эти годы оказались наиболее благополучным временем для обеих «договаривающихся сторон». Режиссеры уважали драматургов, а драматурги доверяли режиссерам, и никаких дискуссий по данному вопросу не велось. Затем мы метнулись в противоположную крайность: хорошо помню ведомственные приказы 40-х — начала 50-х годов, запрещавшие нам, режиссерам, делать какие бы то ни было културы в пьесах, отнюдь не классически чеканных и стройных. «Приоритет» драматурга утверждался в ту пору директивно, а режиссерская мысль была резко заторможена. В результате одни и те же павильоны с малыми вариациями обслуживали Вишневого и Арбузова, Погодина и Светлова. Тут тоже не было ничего хорошего: от нивелировки и стандартизации страдали не только режиссеры, но и драматурги, а более всего — зрители.

И вот наступили 60-е годы. Хорошие годы и для драматургии и для режиссуры, по моему скромному разумению. Я не разделяю устойчивого пессимизма иных критиков, которые то тянут знакомую песню об отставании драматургии, то утверждают, что театральное искусство отжило свой век, что оно не в силах ответить на зов души современного человека, — слишком грубо, топорно все делается. Наоборот, очень много свежего, яркого на сцене, идут напряженные поиски истины, театры обрели лицо, а вместе с ним и «своего» зрителя, который отнюдь не думает, что такого искусства нет, — на лучшие спектакли не пробиться. Мы мечтали о многообразии, и мы, по-моему, его получили.

А как с вопросом о драматурге и режиссере? Он решается с учетом прежних крайностей и заблуждений. И все-таки... Все-таки режиссеры превышают в ряде случаев власть, даже когда пьеса идет полным текстом, — есть ведь и другие, более тонкие способы искажений. И делается это не по чьей-то злой воле, не потому, что режиссер «в своем праве». Это сопутствует более общим процессам, характерным для искусства сегодня, вызвано тем, что многие режиссеры, очень талантливые, инициативные, ищут не там, где есть, на мой взгляд, настоящая почва для роста.

Не могу разделить точки зрения Н. Охлопкова («Чтоб рампа не померкла!» — «Театр», № 6, 1965), будто театр наш заедает мелкотравчатость, будто он отвлечен на частное и редко берется ставить и решать коренные вопросы жизни. Мелкотравчатое бытует, но совсем не там, где его находит уважаемый режиссер. По Охлопкову получается почти что так: если в спектакле есть хор, оркестр, «дорога цветов», экспрессивная музыка, условный свет, если действие происходит на всем земном шаре и герой представляет как бы все человечество разом, значит, это большой спектакль, тот самый, которого жаждет народ; если нет — значит, его нужность сомнительна.

По-моему, это еще одна форма унификации: даешь монументальное искусство, а все остальное — от лукавого. Опыт русской драмы учит нас, что бытовое не исключает поэтического: в семей-

ная пьеса может выдвинуть на повестку дня коренные социальные проблемы.

Да простит меня автор статьи «Чтоб рампа не померкла!», но, если сопоставить такие спектакли-ровесники, как «День остановить нельзя» в постановке Н. Охлопкова и «В поисках радости» в постановке А. Эфроса, этот последний спектакль может быть назван большой формой куда скорее, чем спектакль по пьесе А. Спешнева, где есть все признаки «монументального» стиля, как его понимает Охлопков. По-моему, и «В день свадьбы» — не мелкотемье, и уж тем более «Совесть» Д. Павловой в Театре имени Моссовета, хотя все, там происходящее, демонстративно буднично.

Охлопков сравнивает «Двое на качелях» с «Гамлетом» — это запрещенный прием: скромная пьеса У. Гибсона никак не претендует на то, чтобы спорить с гением Шекспира. А вот, скажем, «Иркутскую историю» А. Арбузова законно сравнивать с его же «Бедным Маратом». Хотя в первой есть хор, и наплывы, и обратное развитие действия, во втором же — только комната и трое людей, чьи судьбы прослежены во времени, «Мой бедный Марат», если я его верно понял, тоже поднимает вопрос о целом поколении, о долге каждого перед эпохой и перед самим собой, призывает жить во всем ответственно, по требовательному гражданскому счету. Где же тут мелкое?

Нет, не хорам, будь их два или даже четыре, определяется масштабность сценического произведения, но движением мысли и характеров, которое может присутствовать (или отсутствовать) в произведении любой формы.

Водораздел между бесспорным и сомнительным в современных исканиях, между плодотворным и чреватых дурными последствиями лежит, очевидно, в другом.

Я безусловно за новаторство, но за такое, которое сопрягается с национальной традицией, а не отрешивается от нее. Я за то, чтобы в самом рискованном эксперименте присутствовали черты русской сценической школы, школы переживания. За сохранение таких ее качеств, как эмоциональность, сердечность, высокая духовность, содержательность. За то, чтобы средоточием каждого спектакля был человек и раздумье о человеке. «Езда в неизвестное» — прекрасная вещь, но добираться туда нам, русским художникам, пристало лишь об руку со Станиславским. Сегодня же многие норовят проскочить мимо, по более короткой дороге, не ведая о том, что это дорога в никуда. На словах со Станиславским все, а на деле, боюсь, что не совсем так.

Спорят, современные или несовременны наплывы, ведущие, многоэпизодность, проекции, ширмы и прочее. Мне не кажется полезным возражать против того, что, хотим мы или не хотим, утвердилось. Происходит диффузия смежных искусств, и в то же время театр имеет свою сферу воздействия, обособляясь от сильнейшего соперника — кино, стараясь не делать того, что оно, кино, может сделать лучше; вырабатывается определенный язык,

который отлично схватывает зритель. Но всего этого, по-моему, мало, чтобы сказать, современный ли перед нами спектакль или не современный.

Мне кажется, что внешнее, постановочное разнообразие сочетается в лучших спектаклях дня с небывалым доселе вниманием к душе человеческой, к происходящим там скрытым процессам, к тому, до чего театр еще вчера не докапывался, чего он анализировать не умел. Где этого сочетания нет, нет, на мой взгляд, и современности в полном смысле слова, будь даже режиссер сверхизобретателен и в пантомиме, и в наплывах, и в острых ракурсах и так далее. А человек, его действия, чувства и мысли — это опять Станиславский и художники его школы.

Я — «кедровец», и вот уже семь лет посещаю занятия его, Кедрова, творческой лаборатории, стараюсь понять, как это делается: берется пьеса и насаживается на оселок целенаправленного, сжатого и продуктивного действия, без которого подлинная драма не живет. Казалось бы, азбука, все ее знают, а води достигни, заставь актеров действовать на сцене не лукавя, с максимальной затратой нервов, включаясь в происходящее до отказа, так, чтобы и щелочки не оставалось между «я» актера и «я» образа! Насколько доступнее то, что Немирович-Данченко относил по ведомству режиссера-организатора! Новаторство наших дней все больше идет по этой линии. Не спорю — нужно, но как аккомпанемент творящему актеру, вместе с ним, а не вместо него.

Приведу примеры.

Еще на первом этапе борьбы за многообразие, когда пьесы Маяковского пошли в Театре сатиры, а потом В. Власов поставил «Клопа» в театре, носящем имя поэта, это различие бросалось в глаза. Смелости, размаха, зрелищных аттракционов было предостаточно и там и тут, даже, может быть, Власов, пришедший к Маяковскому позднее, размахнулся круче, неистово вращая сцену, насыщая действие цирковыми и буффонными номерами. Но в одном случае была удача, в другом — неудача столь же очевидная. Потому что в Сатире не отказались от Станиславского и в основе самых густых сатирических разоблачений лежали живые чувства и реалистическая игра, а в спектакле Власова актеры играли плакатно, «изображали» героев, вместо того чтобы превратиться в них.

А вот другая сторона медали. «Совесть» Д. Павловой поставлена Ю. Завадским и А. Шапсом с явным пренебрежением к зрелищной стороне. Спектакль строг и аскетичен предельно. Заседания, служебные разговоры, язык газет и собраний, столы под зеленым сукном, под красным, под стеклом и ничем не покрытые, канцелярские. Но от прежних так называемых производственных спектаклей «Совесть» отличается как небо от земли, именно потому, что говорит правду о сегодняшнем человеке, взятом во времени и в типичных для этого времени обстоятельствах. Столы пролегают между людьми, как барьеры: по одну сторону — думающие прогрессивно, дорожащие делом, по другую — равнодушные,

лавирующие. Поединок захватывает, забываешь о том, как нещегольски, скупо «одета» сцена, и в конце концов осознаешь, что такова природа этого спектакля — политического спектакля о наших днях.

А завтра на той же сцене идет «В дороге» В. Розова (постановка И. Анисимовой-Бульфы). Спектакль вполне современный по образному языку. Построенный на мотиве движения, успешно преодолевающий пространственную ограниченность театра, многоэпизодный, залитый экспрессивным, ударным, переменчивым светом. Но он — и подлинно актерский спектакль, и в центре его большая судьба. Г. Бортиков открыл современный характер, человеческий тип, в чем-то ценный и, однако, сложный, на котором скрестились не только добрые, но и уходящие в прошлое черты эпохи. Хуже «Совести»? Лучше ее? На мой взгляд, это явления одного ряда.

Я с интересом слежу за опытами А. Эфроса, который яростно сражается со штампованным изображением человека, хочет понять, каков он, наш современник, как себя выявляет в жизни, чем дышит. Эфрос тоже ставит условно, и без занавеса, и с проекциями, но ищет он в собственных русскому искусству традициях, добываясь от своих актеров правды и веры во всем.

Мой любимый театр «Современник», по счастью, перестает быть модным; появилась возможность сравнения, кое-кто из бывших почитателей отхлынул с площади Маяковского на улицу Чехова, где теперь работает Эфрос, и в места расположенных некоторых других, претендующих на новаторство коллективов. Я рад, что так вышло, потому что ценю я «Современник» не за элемент дешевой сенсации, с ним нередко связываемой, не за «Голого короля», но за содержательность, за глубокую вспашку характеров, за потребность вести из спектакля в спектакль серьезный разговор о времени и людях. Оттого что актеры «Современника» делают это дружно, одинаково понимая задачу, скопом наваливаясь на то, что им претит в жизни, и так же страстно отстаивая дорогие для них идеи, воздействие усиливается, спектакль волнует граждански, как это было в русском искусстве всегда. Вообще «Современник», в сущности, традиционный театр, только следует он лучшим традициям — традициям Станиславского и МХАТ, по мере нужды осуществляя поправку на время. А форма разговора может быть любой, в том числе самой что ни на есть театральной; это уже зависит от пьесы.

В «Назначении» А. Володина под нехитрую музыку, похожую на перезвон музыкальной шкатулки, весело разъезжают в разные стороны учрежденческие столы, покорно ложится на пол дверь, пропуская нас в кабинет начальника; и есть в этом протодушно кружении что-то весьма близкое володинскому творчеству, его прозрачности, вере в оптимальный исход любого конфликта. А потом театр обратился к роستانовскому «Сирано», и понадобилось вписать в пространство сцены бесконечную белую лестницу и спустить ее в зал, словно мостик между тем и нашим

временем, чтобы с этой лестницы, как с трибуны, рассказать о поэте, вышедшем «рано, до звезды», но ставшем глашатаем передовых идей своей эпохи. И там и тут поставленная цель достигается всеми сценическими средствами, но прежде всего и больше всего — через актера. Оттого в «Современнике» за несколько лет сложилась такая отличная труппа.

Но сколько есть спектаклей, где образный язык, превратившийся в нечто самоценное, самим собой гордящееся, поглощает и идею и характеры! Где откровенно фанерные, вкривь и вкось смотрящие декорации, стилизованный примитив, нарочитая детское сценического рисунка. Где условная бутафория, исключаящая жизненные аналогии. Непременно «танчики», парад актеров на просцениуме под проническую музыку, щедрый калустнический элемент. Но я бутафорская картонная игра у всех, в том числе у хороших актеров.

Мне кажется, что в «Энциклопедистах» Л. Зорина, поставленных умным и тонким режиссером Б. Львовым-Анохиным на сцене театра, носящего имя К. С. Станиславского, идеи Станиславского преданы, духа его там нет. Театр сразу же отрекается от героев, заявляет, что не имеет с ними ничего общего, — вроде бы в них и перевоплощаться-то неприлично. Играют нарочито, нажимно, не брезгуя трюками вроде пятерки, со вкусом прихлопнутой Е. Леоновым пониже спины интересующей его героя дамы. Я убежден, что комедию Зорина можно сыграть всерьез, от этого она только выиграла бы, но театр предпочел обойтись без «правды и веры».

На этом спектакле, звонком и пустом, мне удалось отдохнуть лишь несколько минут, когда на сцену вышла молодая актриса Е. Никишихина в крохотной рольке переводчицы при опереточном «госте из Монако». Очень комичная в своем ультрамодном плашике со множеством пуговиц, с сумкой, заброшенной через плечо (надо же «выглядеть», чтобы не ударить в грязь лицом перед этим!), она была так человечески удручена пошлым поведением иностранца, так старалась умерить тяжесть производимого им впечатления ссылкой на то, что все это принято «у них на работе», так трогательно переводила идиотские сентенции шулера, что возникал превосходный контакт с этой девочкой, воплощавшей в себе всю меру нашего неприятия подобных людей. Один лучик за весь спектакль — и какие же важные вещи он высветил!

Если пять, шесть и более разных пьес, написанных ни в чем не схожими между собой людьми, получают единое, чуть ли не под копируку, сценическое истолкование, значит, права драматургов в этих спектаклях поправы, вопрос о «театре автора» не стоит. Мы сами не замечаем, как из гуши нынешнего разнообразия лезет на свет божий унификация на новый лад. Не важно, устраивает это самих драматургов или не устраивает, тенденция налицо, и по поводу ее я чувствую потребность бить тревогу.

В дискуссии, затеянной журналом «Театр», прозвучала заслуживающая внимания мысль: пора нам признать, что лучшие из

современных западных авторов, такие, как Миллер, Фриш, Дюрренматт, Де Филиппо, превосходят нас драматургической техникой; от низкопоклонства такое признание отстоит далеко. Я приветствую эту идею как прогрессивную. Было время, когда под традициями иные товарищи понимали нечто кондовое. Это было чуждо духу интернационализма, нам свойственному, и потому ушло, хочется думать, навеки. Мы с уважением взираем теперь на искусство других народов и не считаем за грех учиться у них в художественном отношении. Но бывает, что слишком уж переносимся, некритически берем европейский опыт, забывая о своем, исконном, в чем у русского искусства нет соперников.

Я испытываю чувство досады на спектаклях некоторых прославленных зарубежных коллективов, хотя другие, например «Олд Вик» с «Макбетом», или «Эвримен-опера», привезшая к нам «Порги и Бесс», или театр Луиджи Скуарцины с его «Венецианскими близнецами», доставили мне подлинную радость, и ничего, кроме уважения, у меня эти театры не вызывают. Но часто я вижу другое. Я вижу, как узок, неплодотворен путь то чисто игрового, то сверху донизу иронического отношения к материалу, то более или менее естественной чутки в лицах; как плохо без перевоплощения, этой высшей градации сценического искусства. А мы восхищаемся, и порой с темпераментом, выходящим за рамки простого гостеприимства.

Так, например, я не могу разделить восторгов по поводу «Трех мушкетеров», поставленных Роже Планшоном на сцене руководимого им театра «Де ла Сите», хотя не признать виртуозность французских артистов было бы просто глупо: пластика, жест, мастерство диалога, искусство фехтования — все там есть. Говорят, что в «Мушкетерах» Планшон выступил против современного милитаризма, осмеял военщину, бряцающую оружием направо-налево. Не знаю. Мне ближе точка зрения М. Светлова, сказавшего о мушкетерах так: «Трусом ялдила наша планета, все же ей выпала честь — есть мушкетеры, есть мушкетеры, есть мушкетеры, есть!» Мне жаль, что оказалось оплеванным с детства дорогое мне понятие благородной гасконяды, что самоотверженные, рыцарственные и пылкие мушкетеры стали на сцене французского театра плоскими бретерами, чьи шпаги вздымаются ввысь просто так, бравады ради, а не затем, чтобы защитить слабого и отстоять невинного. Мне кажется, что точка зрения Планшона расходится с принципами русского искусства, искусства души и морали, что актеры у Планшона — марionетки, движущиеся в заданном направлении по расчерченному полу сцены. Но уже возникают отголоски планшоновских идей в творчестве наших режиссеров и драматургов.

Более серьезный вопрос о Брехте.

Говорят, что на Западе каждый режиссер, прежде чем оказаться признанным, должен пройти через «испытание Брехтом», то есть поставить брехтовский спектакль. Мерилом зрелости в искусстве современной режиссуры избран, таким образом, драма-

тург, обожествляющий «радио» в ущерб чувству. Можем ли мы на этом основании отказаться от Брехта, от глубины социального анализа, заложенных в его пьесах? Нет, разумеется. Но нельзя игнорировать и тот факт, что найти узел сопряжения между Брехтом и русским театром весьма непросто. Мне кажется, что мы этот узел пока не нашли и ставим Брехта кто во что горазд, в том числе и ценой отказа от национального опыта.

Я видел Брехта на его родине, так сказать, Брехта у Брехта, я видел польские копии немецких постановок, наконец, видел в Ленинграде «Карьеру Артуро Уи», где польский режиссер, как мне показалось, повторил свою собственную варшавскую версию. Не знаю, как другие, а я скучал на этом внешнем, обстановочном, с «нулевой» атмосферой спектакле, где многим можно было восхититься от ума, а сердце оставалось незатронутым. Кого я запомнил в «Карьере» Большого драматического театра? Багдита Дживолу в элегантно и внутренне жестком исполнении С. Юрского. Остальное слилось в неразличимую массу, включая самого Уи, — эта мелкая гадина, эта распластанная лягушка не ассоциировалась в моем представлении с «апостолом зла», каким был Гитлер.

Могут возразить: жанр таков, что не требует «копания в себе», — перед нами плакат, карикатура, лубок. Допустим, хотя, к примеру, плакаты Пророкова резко эмоциональны, психологичны, а пантомима Марселя Марсо очеловечена сверху донизу — никакого расхождения со Станиславским. Скажу о другом. Была революция, в стране было больше половины неграмотных, в театр пришел новый зритель, дотоле искусства ве знавший. Естественно, что в ту пору оно старалось вести разговор на понятном людям языке. Для зрелищности, балаганной игры была тогда определенная почва, да и то мы с этим быстро покончили, озабоченные поиском форм более глубоких и сложных. Сейчас — все другое, другой интеллектуальный климат в стране, иная мера образованности и культуры, и залы театров заполняет весьма изощренный зритель, который потянулся к необычной форме, потому что ему надоел «заземленный реализм», часто подменяющий театр переживанием.

В некоторых спектаклях возрождены черты «Синей блузы», раннего Грама, руководимого М. Соколовским, отдельных работ Н. Фореггера, А. Грилича, И. Терентьева. Все они были мастерами пантомимы, ритмически-музыкальных этюдов, плакатных зарисовок, введения метафоры в действие. Все это было в моей молодости, мы этим переболели, как скарлатиной, а нынешняя молодежь восторженно рукоплещет, полагая, видимо, что именно это и есть новаторство.

Композиция спектаклей этого рода в ряде случаев такова, что не скажешь о ней: ни убавить, ни прибавить. И прибавить не составит труда, и убавить было бы, пожалуй, недурно. Когда-то подобное называли монтажом аттракционов. Возрождаются и лит-монтажи.

С помощью ведущих и условных планировок, предусматривающих быструю смену мест действия, инсценировать стало возможно все, на что только падает глаз, — и «чистую» прозу и не драматургическую по своей природе поэзию. Как будто бы хорошо: расширяется жанровая палитра театра, туда приходят новые интересные авторы; однако и плохо, потому что за счет этого «все возможно» теряется нечто первородное.

Инсценировки, возникающие ныне в таком обилии, стали надежным подспорьем к драме, но они и передают этот труднейший из видов литературного творчества, обходясь иной раз без конфликта и без характеров, без драматической борьбы и без действительного напряжения, то есть решающих признаков драмы как искусства. Есть произведения (скажем, «Четвертый» К. Симонова или «Океан» А. Штейна), во всем рассчитанные на современное восприятие и, однако, остающиеся драмой в точном смысле слова. Но сколько таких, которые не являются ею, а ставятся тем не менее в театре! Боюсь, что мы стоим перед известной дедрамматизацией сценического искусства и уже начинаем пожирать ее плоды.

Все это — производные более общих вопросов. И, право, я был бы счастлив, если бы мне доказали, что я тревожусь до времени, что для беспокойства оснований нет.

Но хочу ли я, чтобы театр стал таким, каким был до этого всплеска новаторства. Нет, естественно: слепому ясно, сколь благодетельны перемены, происшедшие с нашим искусством сегодня. Хочу ли я, чтобы во имя национального полиралось интернациональное, чтобы на сцене плелись всевозможные, в том числе музыкальные лапти? Нет, не хочу этого. Считаю ли правильным безоговорочно ориентировать наш театр на современный МХАТ как единственный эталон искусства социалистического? Нет, так я тоже не считаю. И вот под грузом этой жестокой дилеммы я возвращаюсь туда, где уже пребывал не однажды, — на лестницу. В такой неопределенной и во многом мучительной позиции и застает меня сегодня читатель.

Г. Менглет

**ИСКУССТВО
СВЕТОТЕНИ**

С Георгием Адольфовичем Георгиевским мне довелось встретиться в работе всего два раза. Это и мало и много. Мало, потому что жизнь прожита большая и в ней это лишь эпизод. Много, потому что встреча оставила след и не забылась в волнениях и тревогах тридцати лет, набежавших с того времени.

Кто-то из ведущих актеров критиковал в наш театр (Московский театр сатиры) пьесу Эдуардо Де Филиппо «Ложь на длинных ногах». Сразу же образовалась группа энтузиастов, тех, кто хотел бы сыграть в ней одну из ролей. Инициатива шла снизу, постановка «Лжи» не входила в планы руководства, но мы уговорили взять пьесу во внеплановом порядке. Был приглашен молодой режиссер, распределены роли (причем состав подобрался сильный), и репетиции начались.

Поначалу дело как будто двинулось, но чем дальше, тем явственней обозначались приметы неблагополучия. Мы топтались на месте, постепенно остывая к пьесе, на репетиции заплзала скука; режиссер запутался в решении, работе грозил очевидный крах. Вот тут-то на нашем горизонте и появился приглашенный в качестве «якоря спасения» Георгиевский.

Хорошо помню свое первое впечатление. Перед нами предстал седой, могучий, с великолепным даром юмора человек. Не стал тратить время на декларации и даже на знакомство с исполнителями, а попросил нас показать ему те эпизоды, которые были хоть как-то сделаны. И потом совершенно дружески, необидно сказал: «Давайте мы все это забудем!»

Мы и рады были бы забыть, но не могли вот так, с ходу, преодолеть возникшее в нас отвращение к пьесе, к своим ролям. Надо было переломить это чувство, увлечь участников по второму кругу. Георгиевский с этим справился простейшим образом — пересказав нам содержание «Лжи», которое мы заболтали в бесплодных репетициях. Пересказ был направленным: в нем уже заключен был подход режиссера к материалу как к жизненному случаю, в чему-то, что и в самом деле могло произойти в современной Италии, под ее небом и с ее людьми.

Он говорил нам, что сатирическую сущность пьесы можно вскрыть только через характеры, разобравшись в той неотвратимой логике, которая побуждает героев действовать так, а не иначе. Что прежде чем осудить, надо этих героев понять в их субъективной правде. Что нужна светотень в их обрисовке, как на картинах художников-реалистов.

Ничего нового в этом не было. Но мы испытали ощущение шока, потому что на предыдущем этапе все это как-то упустили из виду. Занимались чем угодно: подражанием модным тогда неореалистическим фильмам, поисками стиля буффонной комедии, идущего еще от комедии масок, конструированием «итальянской», то есть бравурной, быстрой, подкрашенной уличной инто-

нашей речи, национальным темпераментом героев, а вот в суть того, о чем рассказывает пьеса, как следует не вникли за время предыдущей работы.

«Ложь на длинных ногах» — само это название наводит на мысль, что речь пойдет о людях, которые живут ложью, что ложь для них — способ устроиться, укрепить положение в обществе, сохранить видимость семьи, которой уже нет. До встречи с Георгиевским мы так и играли — ложь как ложь, как неприкрытое вранье, которым даже шеголяют при случае. Но пришел Георгиевский и сказал, что ложь лишь тогда в состоянии достигнуть цели, когда она звучит как правда, иначе героям никто не поверит. Тоже просто, но неотразимо в своей убедительности. Из спектакля сразу же стала уходить картонность, и его жанр обозначился как трагифарс.

Все это обрушилось на нас внезапно и на первых порах ошеломило, но и увлекло чрезвычайно. От скуки на репетициях не осталось и следа. Сроки были короткими, работа — насыщенной, актеры раскрепостились и обрели импровизационное самочувствие. На репетициях создавалась та желанная атмосфера, когда кажется, что ты все можешь, когда расшалившиеся участники будущего спектакля перепрыгивают через кушетки и превращают обыкновенную качалку в своего рода действующее лицо комедии. А режиссер умело направляет их инициативу в нужное русло, оставаясь при этом в тени, чтобы они думали, будто все сделали сами. Именно так вел репетиции Георгиевский.

В «Лжи на длинных ногах» я играл Либери Инкорonato, интеллигентного бедняка, который зарабатывает на жизнь, давая советы покупателям филателистических лавок. Обстоятельства складываются так, что обеспеченные соседи Либери, те, которые живут ложью, втягивают его в свою игру, используют как ширму для обдывания некрасивых делишек. А Либери поддается и только в финале находит в себе смелость назвать ложь ложью, восстать против фальшивого общества.

К тому времени я был уже зрелым актером и поначалу не увидел в характере Либери ничего сложного для себя. Я мог сыграть его, что называется, в своих красках, но это не удовлетворило Георгиевского. И он предложил мне пойти более сложным путем.

Мы условились, что Либери долгое время верит всему, в чем его убеждают, предпочитая не верить собственным глазам. Это происходит не только потому, что ему преподносят ложь как правду, но и потому, что сам Либери — правдивый и очень доверчивый человек. На протяжении действия он будет открывать для себя этот мир лжи, кругового нарушения нравственных норм, проходить тяжкий путь познания. И это непременно заставит зрителей союзничать с ним, смотреть на происходящее его глазами. Возникнет необходимый контрапункт, герой предстанет чудачком, Дон Кихотом, сумевшим в конце концов трезво взглянуть на вещи. Из этой понятой, прожитой истины, а не из формального

гнева должен был родиться в спектакле заключительный монолог Либеро.

Задача была очень увлекательной, но чтобы овладеть всей траекторией роли, как она выстраивалась Георгиевским, надо было соскоблить с себя мозоли прежнего актерского опыта. Не мне судить, как я справился с этим, но прецедент не прошел даром. В дальнейшем я часто оглядывался на Либеро, и это помогало мне постигать суть и форму других, непохожих ролей.

Вспоминая, как мы работали над спектаклем, я наталкиваюсь на богатство психологических мотивов, которые режиссер не боялся вносить в исполненную театральное озорства комедию Де Филиппо. Поясню это лишь на одном примере. В третьем акте Констанца, сестра Либеро, с которой он делил хлеб и кров, — уже не одинокая стареющая женщина, а жена богатого старика Роберто Перетти. Улучив минутку, она просит Либеро, чтобы тот отказался, если Перетти пригласит его в гости (ее муж фантастически скуп). Это — предательство со стороны Констанцы, момент, когда она перечеркивает былые отношения с братом, говорит Георгиевский. И Либеро, прежде чем произнести ровным голосом: «Так ты лучше не приглашай...», должен сказать себе, что у него нет сестры, оценить, как низко она пала, и, если можно так выразиться, неуважительно ее пожалеть. Коротенький, в тридцать секунд, диалог насыщался огромным смыслом: целая полоса жизни героя уходила в прошлое. Думаю, что спектакль только выигрывал от такой глубокой вспашки, а его трагифарсовое начало обретало больший простор.

Так мы репетировали месяц. Всего только месяц, по прошествии которого уверились, что спектакль получился. Но спектакли как люди — у каждого своя судьба. На нашу беду, сложились неблагоприятные условия выпуска и последующей жизни «Лжи на длинных ногах» (преьера на чужой сцене, в летнее время, полное отсутствие прессы, что еще не говорит о качестве спектакля, незаметное включение его по осени в текущий репертуар), а Георгиевского с нами уже не было. Так это и осталось — внутренним событием. Мы прошли некую школу, испытали творческое удовлетворение от встречи с интересным художником, а за пределами театра спектакль резонанса не имел.

Минуло два года — и перед нами вновь возникло широкое, улыбающееся лицо Георгиевского. Ему было предложено поставить в нашем театре комедию молодого драматурга В. Строкопытова «Смейся, паяц!».

Это был более сложный случай. Строкопытов — не Де Филиппо, а «Смейся, паяц!» — не «Ложь на длинных ногах». Наверное, есть закономерность в том, что для этого автора все и кончилось дебютом в Театре сатиры, больше его имя на театральном небосклоне не появлялось. Пьеса была злая, в ней присутствовали известная наблюдательность и знание среды, где разворачивается действие, но не было глубины в анализе жизненных явлений — перо драматурга скользило по их поверхности, а правди-

вые черты растворились в комедийных квинтовках. Георгий Адольфович встретился на этот раз с произведением явно несовершенным, пьеса без конца переделывалась, перелисывалась; по независящим от нас обстоятельствам были длительные перерывы в репетициях, отчего они растянулись чуть ли не на весь сезон. Это расхолаживало участников и в особенности режиссера, привыкшего ставить быстро. Словом, было много неблагоприятных факторов, которые так и не удалось преодолеть до конца.

Тем не менее работа запомнилась. Она легла на душу особой атмосферой — дружелюбной, совместного поиска, заинтересованности в успехе; продвижение вперед было трудным, а вот скуки, равнодушия не было. Легко увлечь Шекспиром или хотя бы Скрибом, но как увлечь творением, которое то и дело рассыпается? Георгиевский сумел это сделать, по существу, прежним способом: погрузив нас в жизненные ассоциации, порождаемые комедией. История о том, как некий молодой журналист поднял знамя борьбы против начальника Горторготдела, в котором распознал жулика и прохвоста, и как непросто далась ему победа в этой борьбе, постепенно наполнялась для нас конкретным смыслом, что вносило дух достоверности в условно-комедийную ткань.

Но определенным образом «заземляя» предложенный автором сюжет, Георгий Адольфович с театральностью пьесы не спорил, а старался найти для нее жанровый эквивалент. Спектакль был решен как острый публицистический фельетон, отличающийся, однако, тем, что в нем умело использована игра контрастирующих красок и придан необходимый объем характерам. Жанру фельетона соответствовали и декорации художника Э. Змойро — плоскостные, рисованные, с чуть изломанными, сдвинутыми контурами. На заднике читался мост — то ли через Неву, то ли через Волгу, намек на то, что события разворачиваются в большом городе, а не в маленьком, районном, как предлагала пьеса. Это дало укрупнение всей картины.

Мне досталась в «Паяце» роль начальника Горторга Багрянцева, противопоставленного главному герою. Автор написал Багрянцева одной черной краской, почти гротескно: в нем видно было мошенника за версту. Естественно, что это не подошло Георгиевскому. Он сказал о Багрянцеве: «Жулик — да, но поначалу кажется фигурой в местных масштабах, носит личину руководящего работника с безупречной репутацией — в противном случае его нужно было бы снять с поста еще до открытия занавеса». И еще он сказал: «Багрянцев — скромный человек». От этого последнего определения у меня сразу же пошла роль. Я почувствовал, что этот тип не только умеет выдать ложь за правду, как это делают герои нашей предыдущей работы с Георгиевским, но еще и обладает талантом имитации: Багрянцев принимает облик своего антипода, чья сущность ни в чем не совпадает с его собственной. Хороший семьянин, заботливый отец (иначе как могла бы Лева, его дочь, не видеть, что он собой представляет?), вежлив с подчиненными, неприятен в быту, работяга, каких

мало. Мы представляли себе, что в городе должны ахнуть, узнав, каков он на самом деле, должны воскликнуть: «Не может быть!» Это дало мне право отреагировать на разоблачающий моего героя фельетон выражением крайнего возмущения: на репетиции я распахнул дверь редакции так, что, фигурально говоря, задрожали стены,— и Георгиевский своим громовым голосом закричал мне из глубины зала: «Правильно!» Такова уж была природа его режиссерского мышления: он чаще всего предлагал актеру не близлежащий, а как бы идущий от противоположного и потому особенно выразительный ход.

С Багряцевым связан и еще один памятный урок, урок для меня и, как кажется, для Георгия Адольфовича,— то, что он сам же и окрестил «менглетками».

Легко сказать — сыграть Багрянцева скромным человеком, но как найти для этого опору в самой комедии? Одержимый таким желанием, я незаметно для себя стал на репетициях добавлять к установленному тексту еще какие-то слова, проборматывать целые фразы, подходящие к случаю. Так сложился необязательный, временный, свой «междутекст», с помощью которого я овладевал миром, логикой, изворотливостью моего героя. Вспомогательный текст, который потом уйдет, а след останется,— это и есть «менглетки». Насколько я знаю, Георгиевский потом применял «менглетки» в Калинине, да и я, грешный, извлек из них пользу для себя, чего не случилось бы, если бы Георгий Адольфович не зафиксировал на них внимания.

Говорят, что подлинная цена человека определяется в час его смерти. Жизнь разлучила нас с Георгиевским на десятилетия, да и встречи были, в сущности, мимолетными. Но узнав, что его больше нет, я испытал чувство утраты. Ушел художник очень своеобразный, оригинальный в суждениях, плоть от плоти реалистического театра, занимавший свое скромное, но прочное место в искусстве сороковых — шестидесятых годов.

Вл. Пименов

**ЕСЛИ ВГЛЯДЕТЬСЯ
ПОПРИСТАЛЬНЕЙ...**

Передо мной — список спектаклей режиссера Г. А. Георгиевского. Список как список — сам по себе он еще ни о чем не говорит. Бросается в глаза только обилие современных пьес, к которым сперва он имел касательство как ассистент, потом — как второй режиссер, и в подавляющем большинстве случаев — как непосредственный их постановщик. Среди этих пьес немало таких, которые в свое время лидировали в репертуаре, есть менее значительные и менее известные, есть давно и справедливо забытые, наконец, есть и такие, «о которых и не слышно было никогда», как сказано у Гоголя в «Мертвых душах». Понятное дело, содержится там и классика, но она представлена не очень богато, пожалуй, из воплощенных им классических пьес только «Гроза» и «Ревизор» принадлежат к мировым шедеврам. А в общем, скажу снова, список как список — кто из постановщиков со стажем не прошел через все это?

Почему же столь популярно было имя Георгиевского в сороковые — шестидесятые годы, почему были известны на всю Россию его театры, размещенные в сравнительно небольших городах, и «поласть к Георгиевскому» считалось удачей не только для молодых, но и зрелых актеров?

Далеко не всегда удается сформулировать в немногих словах то главное, постоянно присутствующее, чего было бы «необходимо и достаточно», чтобы определить доминанту какого-либо художника. Думаю, однако, что по отношению к Георгиевскому это сделать можно. Мы говорим «золотая середина», подразумевая нечто не слишком почтенное, чуть ли не молчаливские «умеренность и аккуратность». Между тем прилагательное «золотая» дает право и на иное толкование. Умеренность — одно, а чувство меры, разумная соотношенность частей, входящих в целое, их внутренняя взвешенность, гармония — уже совершенно другое. Не хочу сказать, что Георгиевский всегда такой гармонии достигал, но он к ней стремился.

Он ясно видел, как перекашивает искусство очередная мода или неверно взятое направление; его раздражали «флюсы» в сценическом творчестве, и он неизменно выступал против всего этого в своих доброжелательно-корректных статьях, где, однако, настойчиво предостерегал от подобных явлений. Для него были одинаково неприемлемы как вялая покорность режиссерского замысла, следование автору даже в его заблуждениях, так и чересчур агрессивное вмешательство постановщика в мир воплощаемой пьесы, ломка ее фактуры в интересах привнесеного, пусть талантливого, решения. Он не одобрял ни натурализма в режиссерском творчестве, ни спектаклей абстрактной ткани с неопределенной средой обитания. Его буквально «выбрасывало» из зрительного зала, когда на сцену заползали ложный пафос, выспренность, он не мог досмотреть до конца такой спектакль, но и

с отсутствием душевных затрат при его создании, с безэмоциональностью он никак не хотел мириться. Можно ли считать такое отталкивание от любых крайностей в искусстве идеей жизни художника? Полагаю, что да, если она, эта идея, столь неотступно и последовательно выражена.

Эстетические взгляды Георгиевского не расходились с его режиссерской практикой. Что бы он ни ставил, чего бы ни требовал от своих сотрудников, какие бы новшества ни вносил в организацию дела, за этим всегда стояла забота о противовесах тенденциям раздувшимся, грозящим креном в одну сторону, сдвигом «вправо» или «влево», от чего равно лихорадит театр.

Работая долгое время в небольшом здании на площади Ленина в Калининне, где позднее обосновался местный ТЮЗ, он умело избегал камерности, приглушенного звучания, размещая на скромной площадке крупногабаритные спектакли с разомкнутым интерьером, народными сценами и обилием «чистых перемен». Перейдя в 1951 году в отстроенный заново на его прежнем месте (не без дани, отданной гитантомании) Калининский драматический театр, обрел повышенный интерес к психологической разработке характеров, и пьесы ненаселенные, с ограниченным объемом информации у него не выглядели мелкими, не растворялись в обширном пространстве сцены. Ставя сатирическую комедию, он олицетворял на то, что можно было бы противопоставить объекту сатиры; пропагандируя со сцены явления и типы, достойные подражания, непременно сталкивал их с тем, что мешает прогрессу. И всегда подходил к материалу пьесы, как к чему-то случившемуся на самом деле, насыщая сюжет своими наблюдениями, впечатлениями, скопившимися за годы его юношеских странствий и позже, когда, не занимаясь специально «изучением действительности», он познавал ее в формах простых и непритязательных, а потому наиболее массовых (не забудем, что он жил и работал в рядовых городах периферии).

Такое выравнивание — там, где дело этого требовало, — неверно было бы отождествлять с усредненным искусством. Как всякий настоящий художник, Георгиевский и срывался, и совершал ошибки, и, случалось, выбирал не то, и ставил не так, и огорчался до слез, и бросался переделывать сделанное, но во всем этом не было ни тени равнодушия, ни намек на ремесленничество. Отмеченный званием народного артиста республики, что было тогда на периферии редкостью, «вписанный» вместе с отцом в «Театральную энциклопедию», неоднократно упомянутый в шеститомной «Истории советского драматического театра», всего, казалось бы, достигший и всем улагодворенный, он по-прежнему рисковал, включал в репертуар произведения неапробированных авторов, ставил известные пьесы не так, как «принято и положено», поручал ответственные роли неопытным артистам, выводил на свет божий начинающих режиссеров и бесконечно учился, учился, учился, считая себя все еще недостаточно умудренным в своей профессии, «инцивильзованным», как он говорил.

Вот список пьес, воплощенных коллективами, где Георгиевский работал, первыми в Союзе или в первой пятерке (беру только то, что достойно упоминания): «Петр Крымов» К. Финна, «День живых» А. Бруштейн, «Сотворение мира» Н. Погодина, «Русский вопрос» К. Симонова, «Офицер флота» А. Крона, «Жизнь в цитадели» А. Якобсона, «Великая сила» Б. Ромашова, «Счастье» П. Павленко и С. Радзинского, «Любовь на рассвете» Я. Галана, «Фабричная девчонка» А. Володина, «Летом небо высокое» Н. Вирты, «Якорная площадь» И. Штока, «Черные птицы» Н. Погодина. И если еще принять во внимание, что, покидая театр ради педагогической деятельности, он простился с калининской публикой спектаклем по пьесе В. Раздольского «Вьюга», которую вынул из драматургического потока и счел достойной сценического воплощения, придется признать, что стратегия риска была органически свойственна этому режиссеру.

Бесомое количество перечисленных спектаклей ставил он сам, принимая огонь на себя, однако есть среди них и такие, которые ставил не он, во все равно они приходили к зрителям его города зачастую раньше, чем к кому-либо. Пройдя в юности долгий искус ученичеством, он не хотел того же для тех, кого пестовал и «выводил в люди» сам. И потому отдавал дипломникам начинающим не «что останется» после того, как режиссеры с положением разберут названия поинтереснее, а как раз те пьесы, которые определяли собой лицо сезона, стало быть, были совершеннее в художественном отношении; их недостатков не приходилось преодолевать молодым, еще не знающим, как это делается. А вот себе он нередко брал «что останется» и достигал среднюю пьесу до должного уровня, и уж во всяком случае на уровне оказывался спектакль.

Благодаря такой политике в его театрах быстро вырастали режиссеры, обретая уверенность и собственный почерк. А. Аронов, М. Скворцов, Н. Чефранова, А. Сагальчик, Ю. Няколаев, С. Аннапольская, М. Веснин — вот неполный перечень подопечных Георгиевского, получивших впоследствии известность в театральных кругах. Он занимался их воспитанием с полным сознанием того, что нужна эстафета, что и ему, ведущему режиссеру, есть чему поучиться у молодых.

Сохранилась нарядная, праздничная афиша Калининского театра, где белым по красному обозначены названия спектаклей, отобранных руководством для того, чтобы сыграть их в дни XXII съезда партии. Вот что там содержится: «В старой Москве» В. Пановой, «Третья патетическая» Н. Погодина, «Барабанщица» А. Салынского, «До свиданья, Анна!» В. Полевого и С. Радзинского, «Трасса» И. Дворецкого, «Иркутская история» А. Арбузова, «Океан» А. Штейна, «Домик в овраге» местного драматурга Н. Глазовой, «Ленинградский проспект» и «Якорная площадь» И. Штока. Это выглядит достаточно красноречиво — не во всяком

театре увидишь такой репертуар. И справедливо замечание критика В. Сухаревича, что по своему содержанию эти спектакли охватывают чуть ли не всю историю страны — от революционных событий 1905 года и до дня выпуска самой афиши.

Георгиевский был режиссером социального заказа в самом точном и обязывающем смысле этого слова. Он так понимал свое предназначение художника. Надо думать, что в его душу навеки запали строки С. Кирсанова, чья поэма «Пятилетка» легла в основу выпестованного Георгиевским вместе с Грипичем агитспектакля «Прорыв»: «Немало трудностей и боев, но, глаз и мысль настораживая, мы выстроим будущее свое из кирпичей настоящего» (1930). Вот этим он, Георгиевский, и занимался — в меру таланта и разумения. В молодые годы он вместе со свердловским режиссером И. Ефремовым откликнулся на испанские события «Алькасаром» Г. Мдивани, спектаклем, на котором зрители вставали, вздымали в воздух сжатые кулаки и кричали, что фашизм не пройдет. С тем же Ефремовым в момент, когда над страной уже нависла опасность войны, Георгиевский осуществил постановку «Матери» К. Чапека, которая была тогда не классикой, но пьесой, написанной по горячим следам событий, вслед за аншлюсом, постигшим Чехословакию. Он выпустил славивший русское оружие спектакль «Полководец Суворов» за несколько месяцев до того рокового дня, когда гитлеровцы вторглись на землю нашей родины. Воссоздал в десятках постановок подвиг народа в Великой Отечественной войне. Откликнулся на размах и величие сибирских строек «Трассой» И. Дворецкого. На нравственные запросы времени — «Фабричной девочкой» А. Володина. Сосредоточил внимание на процессе духовного становления личности в спектаклях своих поздних лет.

Все это он, естественно, совершал в содружестве с драматургами, которые так же остро чувствовали время, и потому они уважали Георгиевского, охотно отдавая ему свои пьесы.

Некоторые его спектакли были как бы спектаклями предвидения, предвосхищения сюжетов и образов, на которых только через годы сосредоточится общественный интерес.

Самым убедительным примером здесь может служить «Кандидат партии» А. Крона, спектакль, вокруг которого разыгралась в Калининне нешуточная борьба страстей и мнений. В «Кандидате партии», пьесе и сейчас живой, остро сталкиваются между собой два представления о счастье, о человеке будущего и о самом этом будущем, слагаемом из «кирпичей настоящего». Рабочий Николай Леонтьев, для которого труд является источником радости, поиска, творчества, противостоит там Анатолию Вострякову, тоже рабочему и даже передовику, который, однако, смотрит на труд как на мостик к славе, к «положению» в обществе, ко всяческой выгоде, которую можно из этого извлечь. Конфликт между тем, чтобы «быть лучше» и «лучше жить», — не он ли прошел через множество последующих пьес от Розова до Гельмана.

Георгиевский был не только режиссером современной темы,

социального заказа, но и таким хозяином дела, который чутко улавливал специфику данного города, умел ориентировать репертуар возглавляемого им театра на местные условия.

Первый же его спектакль в Калининне — «Петр Крымов» по пьесе К. Фивна (1942) — напомнил зрителям о тревожных днях эвакуации, о пережитой совсем недавно горечи отступления, о том, что такое труд без отдыха и срока под открытым небом. «Нашествие» Л. Леонова (1943) он ставил и вовсе как пьесу калининскую, события которой могли произойти (или даже произошли) в этом городе, занятом и разграбленном гитлеровцами, а потом варварски разрушенном в момент их отступления. Затем было «Сотворение мира» Н. Погодина (1945), пьеса с многозначным и емким названием; рассказ о том, как встает из праха, «перетерпев судеб удары», освобожденный от оккупации город, был совершенно своим для Калининна, и «калининским» оказался спектакль Георгиевского. Я уж не говорю о «Василисе» Н. Ветлугина, которая вообще рождалась в Калининском театре, была специально ему предназначена, и в основе спектакля лежали факты жизни одного из колхозов области — трудной послевоенной жизни.

Прошли годы, и, вернувшись после пятилетнего перерыва в этот город, Георгиевский нашел нужным взять ту же тему уже в ретроспекции, чтобы показать молодежи и тем, которые об этом забыли, что «легкое» сегодня добыто тяжелым вчера. Действие спектакля «До свиданья, Анна!» по роману Б. Полевого «Глубокий тыл» (1960) происходило именно там, в Калининне (по пьесе — Верхневолжске), в пору, когда война только-только отступила от его стен, но еще гремело ее ближнее эхо (Калинин долго оставался в прифронтовой полосе).

А когда он включал в репертуар «Московский характер» А. Софронова (1949), то несомненно брал в расчет, что можно будет опереться на факты жизни текстильных предприятий города, на опыт знаменитой «Пролетарки» и это заострит в калининцах чувство сопричастности к изображаемым событиям. А когда ставил в Ставрополе (1955) «Первую весну» по «Повести о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой, у него были все основания думать, что в этом плодородном степном крае проблематика пьесы обретет особую остроту.

Конечно, не следует рассматривать репертуарные идеи Георгиевского как чисто утилитарные — его интересовало решительно все, чем жила в ту или иную пору страна. Но думается, что ему делало честь доскональное знание своего зрителя и умение пойти навстречу его запросам. Не в пример некоторым своим товарищам по профессии, он не стыдился слова «обслуживание», вкладывая в него чисто творческий смысл.

Легко заметить, что Георгиевский-режиссер имел склонность периодически возвращаться к однажды затронутым темам, как бы в надежде договорить в следующем спектакле то, чего не удалось

охватити, исчерпать в предыдущем. Его жизнь пронизана цепочками подобного рода, звенья которых прочно скреплены друг с другом, несмотря на перерывы во времени, иногда равные нескольким, а то и многим годам.

Одни из таких циклов — только что упомянутое «сотворение мира». Есть и другие. Так, «Золото» А. Филимонова и В. Дистлера (Баку, 1941), где тайга, и стихийный элемент, который приходилось обуздывать, «строить в ряды», и покорение своевольной сибирской природы, переключается с «Трассой» И. Дворецкого, спектаклем Георгиевского поздних лет. Так, «Сашка» К. Финна (последняя работа Георгиевского в Свердловске), наверное, вспоминался ему, когда он приступал к «Кандидату партии», — ибо в «Сашке» уже были даны в эскизе (и подчеркнуты режиссерскими средствами) два представления о счастье, о цели жизни, достойной и недостойной уважения, и человек идеи противостоял в спектакле человеку, ждущему выгоды от идеи.

Но среди многих примеров хотелось бы выделить два таких «романа с продолжением», сказать о них подробнее — иначе не охватить своеобразия личности этого режиссера.

Казалось бы, не приходится сомневаться в том, что его занимала, притягивала к себе именно современность, день, обозначенный в еще не оторванном листке календаря. Между тем если заняться простым арифметическим подсчетом, немедленно прояснится, что пьес историко-революционных и просто исторических он ставил едва ли меньше, чем тех, время развития событий которых совпадает с временем их написания. Между «Городом ветров» В. Киршона, ставшим его не режиссерским даже, а всего лишь лаборантским дебютом, и «Шифровкой для Блюхера» Ю. Семенова 1966 года рождения (чтобы не ссылаться на «Вьюгу», общественного признания не получившую) простирается хорошо обработанное поле, на котором не раз всходили побеги искусства, обращающего взгляд к прошлому нашей страны.

Дело в том, что при всей своей чуткости к новому и умении предвидеть, куда повернется жизнь, Георгиевский не сводил понятие современность исключительно к ремарке: «Действие происходит в наши дни». Да, строить будущее из кирпичей настоящего, но и из того, что закладывалось в эпоху революции и еще раньше, когда о ней только мечталось. «Народу нужно, чтобы с ним шли его мертвые» — эти слова, прозвучавшие в спектакле молодых лет Георгиевского «Мать», стали с тех пор и его девизом.

Напомню, что когда Георгиевский начинал, спектакли о революции как исторические не воспринимались, и в дальнейшем уже он не хотел, не мог отделять действительности, вровень с которой жил, от ее революционных истоков. Как и для большинства режиссеров старшего поколения, все это было — его время.

Кроме того, скажу, что, будучи профессионалом, которому доступны все виды, все жанры театрального арелища, Георгиевский заметно тяготел, однако, к большой форме, к спектаклям, дей-

ствие которых не замыкалось в тесных рамках интерьера, а развивалось на «семи ветрах» свободного сценического пространства, в самом себе уже несущего масштабность и обобщение. Пьесы массовые, со сложной, порой прихотливой композицией, дробные по фактуре этого режиссера не затрудняли. Напротив, разрозненность многочисленных эпизодов, их кажущуюся неотобранность он умел превращать в достоинство — они придавали жизненность его сценическим построениям. Шероховато, нет гладкости, как будто сцены выпирают углами, — но именно этой своей «непричесанностью» и убеждает спектакль. А общепринятый тип наших исторических пьес как бы шел ему в этом навстречу.

Я намеренно не останавливаюсь здесь на спектаклях Георгиевского, где воссоздавался образ В. И. Ленина: вопрос требует специального освещения. Ограничусь тем, что назову факты, — они сами говорят за себя. Соприкоснувшись впервые с ленинской темой в Свердловске («На берегу Невы» К. Тренева, в роли Ленина В. Ордынский, постановка Ефремова и Георгиевского, 1937), Георгиевский затем возвращался к ней не однажды (в Калинин — первого и второго периода его там пребывания): в «Незабываемом 1919-м» Вс. Вишневского и в «Третьей патетической» Н. Погодина (в роли Ленина — А. Добряков), в спектакле «Между ливнями» (в роли Ленина — Г. Анвалольский), наконец, во «Вьюге» (в роли Ленина — В. Ростовцев). Хотя среди этих работ были более и менее удачные, думается, что то был все же определенный вклад в театральную Лениниану.

Еще один, на мой взгляд, значительный цикл — молодежные спектакли Георгиевского.

Как обычно бывает? Спектакли этого рода поручаются режиссерам, чей возраст совпадает или чуть превышает возраст их героев. Есть даже такая расхожая формула: молодые о молодых. Они, как предполагается, «в материале», знают своих сверстников лучше, чем кто-либо, стало быть, им и карты в руки. Георгиевский в свои ранние годы к молодежной тематике почти не прикасался, хотя, разумеется, двадцатилетние или близкие к ним по возрасту герои фигурировали в его спектаклях. Лишь в 1947 году в Калинин он поставил «Молодую гвардию» А. Фадеева, но молодым режиссером он тогда уже не был, да и спектакль этот, по общему мнению — удавшийся, еще не свидетельствовал о специальном интересе Георгиевского к юной поросли, вступающей в жизнь; там поднимались вопросы более общие — патриотизма, верности долгу перед родиной.

А осознанно, целеустремленно, с движением по нарастающей он подошел к этой теме, когда голова его была уже совсем бела и его по праву считали мастером режиссуры высокого класса. За «Первой весной» Г. Николаевой и С. Радзинского (Ставрополь, 1955) последовали «Фабричная девчонка» А. Володина (Ставрополь, 1956), «Якорная площадь» И. Штока, «После свадьбы» Д. Гранина и «104 страницы про любовь» Э. Радзинского (Калинин, 1959, 1962 и 1965).

«Я люблю эти пьесы за знакомство с новым поколением. Я стал иными глазами смотреть на молодежь. Понял, что под внешним скепсисом и фрондой... лежат и детский испуг перед сложностью задачи жить достойно... и боязнь обмануться, ранить душу разочарованием... Переболев этими «детскими болезнями», герои дорогих мне пьес с открытым сердцем идут в жизнь, мужают, находят свое место в строю» *.

Такая позиция, плюс педагогический дар, плюс редкая наблюдательность этого режиссера обеспечили молодежным спектаклям Георгиевского свою особенную интонацию. В них чувствовался мудрый и всепонимающий взгляд, сознание жгучести и остроты проблем, встающих перед героями, которые еще только ищут себя, решают, «делать жизнь с кого», сознание того, как важно не форсировать этот процесс и в то же время его направлять, чтобы не было лишних блужданий и лишней боли. И еще один мотив звучал в этих поздних работах Георгиевского — мотив, который может быть выражен с помощью названия пьесы американского драматурга Дельмара «Уступи место завтрашнему дню» (более известной у нас как «Дальше — тишина»). Уходя или собираясь уйти, он с надеждой и упованием вглядывался в лица своих младших современников — ведь это им предстоит сменить людей его призыва, когда настанет их срок.

А вот чего в его спектаклях не было — это «липы», неправды о сегодняшних юношах и девушках, архаических о них представлений. Молодые узнавали в его спектаклях себя, а старшие (тем более — состарившиеся) дивились, откуда он все это так доподлинно знает. Еще одно очко в пользу этого своеобразного художника.

Если сказать в самом общем виде, то есть заведомо спрямляя линии, Георгиевский был режиссером утверждения.

Его влекли к себе факты, достойные подражания, в своих лучших спектаклях он говорил о резервах души человеческой, о красоте бескорыстного служения обществу, но говорил по-своему, «по-георгиевски». Их пафос был внутренним, согретым «скрытой теплотой патриотизма», которая, однако, всем в них правила. И если бывало непривлекательным зрелище страстей человеческих, воссозданных на сцене его рукой, рукой нелицеприятного, не склонного золотить пилочку мастера, то утешительной была мораль, им из этого зрелища извлеченная, в самой неуступчивости которой заключался оптимистический момент.

Человек, даже если в нем много чего «намешано», виделся ему способным при известных условиях пересоздать, переделать себя. Ему было радостно снова и снова проследить этот процесс, высвечивать светом искусства дремлющие силы личности,

* Георгиевский Г. А. Из ответов на анкету журнала «Театр» (1962, № 9, с. 68—69).

как бы расчищать перед ними дорогу. Но он хорошо знал и то, каких гигантских духовных затрат это требует, как сложна жизнь и сколько в ней препонов для созидательного действия. Он погружал в эту сложность своих персонажей, не торопя их становление, не понуждая к выводам, к которым они еще не пришли. Он включал в сценическое повествование разноголосицу мнений, столкновение противоборствующих начал, подчеркивая трудность условий, при которых иногда приходится делать нравственный выбор. Иначе говоря, был диалектичен в творчестве, в особенности когда пьеса ему в этом хоть сколько-нибудь шла навстречу.

Примером такой диалектики мог бы служить спектакль «Русский вопрос», как мы помним, осуществленный Георгиевским раньше, чем к пьесе Симонова обратились другие театры, что сделало его пионером ее сценической интерпретации.

В спектакле Калининцев совершенно не было поверхностного «американизма», всех этих туфель на толстой подошве, закинутых на столы и диваны ног, восклицаний «хэлло!» и «о'кэй!». Не было там и броскости плаката, прямой публицистики, при которой почти неизбежно теряется емкость характера. Было желание понять, что такое американский образ жизни и в каких взаимоотношениях с ним находятся люди, им же самим сформированные определенным образом. «Русский вопрос» оборачивается на сцене Калининского театра американским вопросом, делом прежде всего внутренним для каждого из действующих лиц.

Написать или не написать правдивую книгу о Советском Союзе означало для Гарри Смита — Л. Вейцлера куда больше, чем не погрешить против истины. Речь шла о том, остаться ли ему человеком, сохранить достоинство и порядочность или бездумно предаться течению мутного потока жизни. Этот Смит все оценивал и все ставил на карту, отлично сознавая, через какой ад ему придется пройти, чем пожертвовать в случае, если в нем возобладает голос совести. Весь спектакль он шел к своему решению, терзаясь, мучаясь, ища другого выхода, а за ним неотступно следили остальные участники этой истории — Джесси, Мэрфи, Харди и даже Гульд, которые некогда тоже, наверное, стояли перед выбором, но избрали не мужество, а компромисс, подчинение обстоятельствам. Победа Смита над самим собой оборачивалась поражением для них — лишалась оправдания их собственная капитуляция.

Диалектичен был и подход режиссера к героям «Фабричной девочки», хотя здесь, разумеется, все иное и конфликт не носит непримиримого характера. Георгиевский отказался видеть в Женьке Шульженко «страдающую» героиню, чьи злоключения окружающими мотивов ее поступков, отказался видеть в Бибицeve закоренелого бюрократа, любителя победных рапортов о дутых достижениях. Он воспринял их как людей переходного времени, поры бурной демократизации жизни, характерной для

второй половины пятидесятых годов. В этот процесс хочет — и боится поверить Женька, и не может понять его Бибичев, консерватор по своей природе. Отсюда — излишняя резкость, демонстративность поведения Женьки — А. Боковой, ее бравата, столь же преходящая, как вульгарные клипсы, которые она снимет, осознав себя и свое место в меняющемся мире. Отсюда — субъективная честность Бибичева — А. Лядова, неплохого, в сущности, парня: он, что называется, горит на работе, не замечая, как безнадежно устарели стереотипы, которым он все еще следует. Обоим им — и Бибичеву и Женьке — было что в себе преодолевать, оба были взяты режиссером в путь, на перепаде погоды, все более неблагоприятной для формализма, парадности, все более благоприятной для творчества и дерзания.

Много позже, ставя «104 страницы про любовь», Георгиевский вступил на тот же путь всестороннего анализа рассматриваемой ситуации. Вортпроводница Наташа, девушка с обнаженными нервами и ранимой душой, не противопоставлялась там остальной молодежи, бездумно скользящей по жизни, не спешащей брать на себя ответственность за рядом стоящего человека. И Наташа, и Евдокимов, да и прочие герои пьесы, так или иначе причастные к взаимоотношениям этой пары, как бы располагались у Георгиевского в одном смысловом ряду. Они все проходили в спектакле свои нравственные університеты, постигали науку любви, бережности друг к другу, чуткости и взаимопонимания. «Учились на человека», попросту говоря. Как существует роман воспитания (и термин этот в литературоведении узаконен), так спектаклем воспитания стали «104 страницы про любовь» Георгиевского. Воспитания личности и воспитания чувств.

Но далеко не всегда образовавшийся тугой узел может быть развязан, конфликт разрешен, и если бы Георгиевский этого не понимал, он превратился бы просто-напросто в творца утешительных сказок, чего, разумеется, не было. Напротив, он четко видел, где проходит водораздел между субъективными намерениями человека и логикой самой жизни, логикой социального развития, перехитрить которую никому не дано.

Помогая молодому режиссеру А. Аронову в постановке спектакля «Угрюм-река» по роману земляка-калининца В. Шишкова (1950), он как раз и усмотрел трагическую вину героя в самонадеянной попытке совместить несовместимое: не порывая со своим классом, стать «честным капиталистом», проводником и борником прогресса, другом бедных людей. Разумеется, то были только иллюзии. Придя к богатству путем преступления, неуклонно двигаясь вверх по лестнице, ведущей вниз, Прохор — А. Мальченко оказывался все дальше и дальше от поставленной цели. Белой вороны из него не вышло — и именно этот факт, сознание, что остается не реализованным план его жизни, сводит с ума героя, становится причиной его тяжелой душевной болезни.

Но все же Георгиевского больше соблазняла возможность сказать открытым текстом, кому принадлежит будущее, кто явля-

ется полпредом этого будущего в настоящем. Полежаев, Сапка, Петр Крымов, герон «Нашествия» — муж и жена Талановы, колхозница Василиса, полковник в отставке Воропаев, рабочий Леонтьев, агроном Настя Ковшова из «Первой весны», текстильщица, а затем партийный работник Анка Калкина («До свиданья, Анна!»), начальник стройки Чепраков из «Трассы», большевики Хомутов и Ирина в «Огненном мосте» — вот неполный список положительных персонажей серьезного значения, которых Георгиевский вывел на сцены своих театров. В разработку образа героя-современника он внес свою лепту и был не последним в этом благом деле. Потребность всматриваться в лица хотя бы чем-то привлекательные нередко побуждала Георгиевского базировать свои спектакли именно на таких фигурах — даже если они удались автору меньше, чем их автиподы.

Так, ставя «Фронт» А. Корнейчука (Калинки, 1942), он расположил в эпицентре спектакля образы Огнева, Колоса, Мирона Горлова, знаменитых «апостолов», хотя и вопиющей военной отсталости, разложения личности Ивана Горлова вместе с актером И. Лобановым своим вниманием не обошел. Но вот окружение Горлова, все эти Хрипуны, Крикуны и Удивительные были взяты режиссером как бы суммарно, обрисованы более общим мазком.

Нечто подобное произошло и в «Любови Яровой», с которой Георгиевский впервые встретился еще в Свердловске, будучи лаборантом у более опытного И. Ефремова (1934). Долгие годы после того его занимал вопрос, почему так часто постигают полудачи исполнителей ролей Кошкина и Яровой, а Швандя предстает лишь острословом, находчивым малым из тех, что в огне не горят и в воде не тонут. И когда он вновь обратился к пьесе К. Тренева (Калинки, 1952), ему захотелось все это «переиграть». В том спектакле действительно лидировал Кошкин — И. Лобанов, была цельная, без уклона в одну только лирическую (любовь к мужу) или героическую (с самого начала «верный товарищ») сторону Яровая (О. Дроздова, Е. Полова), и А. Андреев, «социальный герой», а не «простака» по традиционной шкале амплуа, сыграл Швандю серьезнее, чем его обычно изображали, подчеркнув рост революционного самосознания этого неграмотного парня.

Так осуществлял Георгиевский свое тяготение к искусству утверждающему, интерес к тем срезам действительности, из которых можно почерпнуть мобилизующий и окрыляющий пример. Но коль скоро из песни слова не выкинешь, придется признать, что порой (нечасто) это побуждало его с излишней поспешностью заявлять на сцене о победе сил добра над силами зла, даже если в пьесе это не было напрямую обозначено. Отсюда — фанфарные, приподнятые режиссерскими средствами финалы некоторых его спектаклей, что особенно досадно, учитывая его нелюбовь к выпренности.

Конечно, то были не лучшие из его решений. Но у этого «трепадения» — двойной смысл. Ибо, совершая его, Георгиевский и в чем-то изменял и в то же время оставался верен себе.

Как видно из приведенных примеров, Георгиевский был режиссером своего мнения. Его не стесняли авторитеты, уже заявившие об определенном понимании той или иной вещи, хотя у него и не было потребности их во что бы то ни стало оспаривать; «лишь бы наоборот» он не ставил никогда. Но мог быть несогласен в чем-то — не только с режиссерами, критиками, исследователями вопроса, но и с самими авторами пьес.

Так, «несогласен» он был с Де Филиппо, в некоторых пьесах которого, как ему казалось, добро и зло уравнены в правах, а мораль не торжествует, пасуя перед несовершенством жизни. И в спектакле Георгиевского «Ложь на длинных ногах» (Московский театр сатиры, 1957) стороны вопреки автору не примирялись, зло оставалось злом, а герой не склонял головы. Отчасти «несогласен» он был и с Шоу, со всегдашней своей иронией заверявшим нас, что все обойдется между Элизой и Хиггинсом; «Пингалион», поставленный Георгиевским в Ставропольском театре (1954), кончался вопросом: возможна ли идиллия после того бесчеловечного эксперимента, которому Хиггинс подверг душу этой девушки?

И еще: ему не хотелось, чтобы в «Стакане воды» Скриба (Ставрополь, 1954) торжествовала комедийность как таковая. Не хотелось уверять зрителя, будто бы исторические перемены и свершения могут и в самом деле зависеть от вовремя поданного кем-то кому-то стакана воды. Эта ситуация, давшая пьесе название, не игнорировалась в спектакле, но обретала иной, чем у автора, смысл. Разве такая невинная вещь — борьба за власть при забвении интересов народа и государства? Предать эти интересы сильным мира сего иногда бывает так же просто, как выпить стакан воды. Цинизм, беспринципность вершителей судеб нации выступали в спектакле на первый план. Комедия интриги превращалась в сатирическую комедию, что ничуть не мешало искрометности и живости ее действия.

Стоит подчеркнуть, однако, что в своих спорах с драматургами Георгиевский не прибегал к насилию над текстом, был деликатен, сценически формулируя возникшие у него возражения: пьесу, пусть с некоторым допуском, можно было понять и так. В конечном счете автором спектаклей Георгиевского оставался автор пьесы.

Но вмешательство Георгиевского в ткань произведения далеко не всегда было связано с корректурой авторской позиции, чаще оно диктовалось иными причинами. Внимание постановщика всегда устремлялось в ту сферу, откуда данному конкретному спектаклю могла грозить идейная или художественная недостаточность. Нащупав слабое место в ткани произведения, он тут же бросался его укреплять.

В Баку, работая над «Сентиментальным вальсом» О. Литовского (1941), очередной режиссер Георгиевский приложил все старания к тому, чтобы и тени сентимента на сцене не было. Основой спектакля стало мужество, умение героев властвовать

собой в самых мелодраматических обстоятельствах. Режиссер добивался от актеров предельного лаконизма в выражении чувств при предельной же их насыщенности. Результат получился хорошим: сдержанное, нерасплеснутое горе людей волновало больше, чем могло взволновать открытое, бурное его изъяснение.

А включая в репертуар «Шифровку для Блюхера» по роману Ю. Семенова «Пароль не нужен», Георгиевский усмотрел вероятность перекоса в том, что события, происходящие по пьесе в стане врагов революции с его пестрым составом, боренном множественных группок и групп, ежесекундной опасностью, которой подвергался наш разведчик Исаев в марионеточной Дальневосточной республике, написаны интереснее, чем эпизоды, связанные с Блюхером и его окружением. И тогда Георгиевский обдуманно разделил обязанности: отдал очередному режиссеру С. Крутову всю выигрышную часть, себе же взял трудные для воплощения, куда менее яркие сцены, сохранив за собой общее руководство постановкой. Усвоенный им с юности навык создания спектаклей о гражданской войне помог преодолеть недостатки тех звеньев инсценировки, которые «не тянули» по сравнению с владивостокскими эпизодами. И перекоса не было: спектакль обрел необходимую цельность, стал звучать как волнующий рассказ о борьбе за «край-то нашенский». В нем утверждалась неизбежность победы людей, вдохновленных прогрессивной идеей над превосходящими силами противника, у которого, однако, такой идеи не было.

Выбирая жанр очередного своего спектакля, Георгиевский не испытывал особых затруднений: он свободно владел всей жанровой амплитудой — от высокой трагедии («Фархад и Ширин», «Коварство и любовь») до водевиля («Дикари», «Стрекоза» и прочее). Обычно он ставил пьесу в прямом соответствии с ее жанром: «Украденное счастье» — как бытовую драму, «Изобретательную влюбленную» — как комедию плаща и шпаги, Островского как Островского, а Шиллера как Шиллера. Но в иных случаях его, что называется, подмывало видоизменить жанр, привнес в него некоторые дополнительные мотивы, которые на поверку оказывались спектаклю вполне «к лицу».

Сохраняя нетронутой жанровую природу произведения, он старался обогатить свою постановку чем-то, что способно было уберечь ее от изведанности, банальности формы, от штампов, наслонившихся на «чистый» жанр. Здесь — вводный мотив, там — неожиданное назначение на роль (так что краски самого актера дадут допинг происходящему), где-то режиссерский акцент, использование светотени, глядишь — и знакомая вещь зазвучала свежо и ново, предстала в неожиданном свете.

В спектакле «Угрюм-река» была использована та самая инсценировка, которая обычно шла в театрах, и никаких принципиальных изменений в жанр этого социального романа, романа-эпопеи, Георгиевским внесено не было. Кроме одного: роль ведущего, вернее, ведущей, была поручена режиссерами (напомним,

что ставил спектакль Аронов, а помогал ему Георгиевский) Любови Борисовой — самой женственной, мягкой, обладавшей мелодичным голосом актрисе театра. Она проходила в спектакле контрастом к основному действию, ей были отданы все лирические отступления — о величии сибирской природы, о красоте самой жизни, которую не в силах истребить люди. Конечно, это облагораживало спектакль, вносило в него сильную лирическую струю, противостоящую надрывности, мрачности шишковской музыки.

И «Фархад и Ширин» Самеда Вургуня, трагедия в стихах на бродячий сюжет о любви и гибели юных прекрасных героев, ни в какой иной, кроме трагического, план режиссером не переводилась. Это был большой массовый спектакль Георгиевского — сложно организованный, с празднествами, боями, вспышками народного гнева против коварных и жестоких властителей. В нем оживали образы легенды, он был овеян романтикой, чему немало способствовали декорации В. Фаворского и В. Эльконина, сумевших разместить на маленькой сцене будущего ТЮЗа (Калинин, 1946) дворцы, и ристалища, и городские площади, и прорубаемую Фархадом гору, в просвете которой вдруг проступала ослепительная синь моря. Но типичная для Георгиевского боязнь красоты, излишней монументальности (а такая возможность таится в самом жанре, чуть только он выйдет из повиновения) побудила его как бы приблизить к зрителю, сделать житейски более понятными характеры и мотивы поступков героев. Неопытность молоденькой Ширин, помешавшая ей сразу отличить настоящий бриллиант от поддельного (своему избраннику, зодчему Фархаду, она в какой-то момент предпочла тирана и деспота Хосрова), человеческая драма поздней любви Хосрова к Ширин, цинизм его сына Шируфе, интригующего против отца, чтобы завладеть тронном, мужественность и строгое понимание долга, собственные Фархад, — все это вдруг «заиграло» на сцене. Психологизм спектакля не умерял поэтичности легенды, легендарность не спорила с психологизмом. А жанр был тот же — народная трагедия.

Нечто подобное Георгиевский проделал и с «Оводом» (Калинин, 1948), который в театре часто уходит от первоисточника, устремляясь в русло сюжетных перипетий. Как сохранить пламенность и приподнятость ткани романа, не владея при этом в риторике и декламацию? Как, неизбежно упрощая (инсценировка), оставить в неприкосновенности философскую насыщенность произведения? Георгиевский дал себе труд со всем вниманием вникнуть в то, что стоит за событийной канвой романа Э. Войнич, последовательно проследить разность идейных позиций, занимаемых и отставиваемых героями. Спектакль был поставлен как философский диспут, как спор о вере, как размышление о церковной догме и совести человеческой.

Не надо думать, будто рассмотренные здесь спектакли Георгиевского всякий раз становились открытием, несли в себе что-

то, чего еще не было. Но печать индивидуальности, свой подход, проступая во всем, что он делал в искусстве, сказались и в области смысловой и жанровой интерпретации драмы.

Трудно анализировать собственно постановочное искусство Георгиевского. Трудно, потому что недостаточно мы обо всем этом знаем, впечатления отрывочны и часто случайны, спектакли наших периферийных театров скупо, скудно освещены прессой.

Если вспомнить, что Георгиевский-режиссер испытал серьезное влияние агиттеатра в двадцатые годы, то в дальнейшей его практике это понятие следует рассматривать не в сленговом, связанном с определенным моментом истории значении, а принимая обе его составляющие части как равноценные, действующие на паритетных началах. Да, Георгиевский хотел быть пропагандистом и агитатором, открыто служить своему времени и его задачам, однако то, что он делал для этого, было театром в самом полном, неурезанном виде — с несомненностью перевоплощения, с узнаваемым местом действия, с правдой характеров и правдой чувств.

Любя быт, его неопровержимость, Георгиевский не останавливался на быте даже в пору, когда на содержательную условность смотрели косо (а пора эта, не забудем, была порой расцвета Георгиевского-режиссера). И тогда он умел взять проблему крупно, сделать спектакль ареной борьбы идей, за которыми стояли люди с их неповторимостью. А в сценографии избегал зализанных павильончиков, ядовитой, «всамделишной» театральной зелени. Легкие «намекающие» декорации, применение фурок, внутренних занавесов, подвесов, плашкет сцены, то изрезанный, то приподнятый, то сбегаящий уступами к зрителю, вынос действия на авансцену, «налпывы» — всем этим уже в сороковые годы свободно владел режиссер Георгиевский. Его реалистические построения включали в себя элемент сознательной незавершенности: то комната, ограниченная одной стеной, то плетень, который как будто бы ничего и не огораживает, то неэтнографические, отдельными деталями типизированные костюмы. Ему нужно было разбудить фантазию зрителей, а она уже доскажет остальное.

Режиссерские приемы Георгиевского никогда не носили подчеркнутого характера, не спешили броситься людям в глаза. Он не стремился никого поразить своими «озарениями», не искал «оригинальных» мизансцен, хотя хорошо чувствовал пластическую природу театра, мастерски компоновал фигуры на сцене и умел найти оптимальное соотношение между ними. Спектакли Георгиевского не были чисто режиссерскими, но и только актерскими они не были тоже. Режиссер присутствует — и нет его. Идет как бы непроизвольное развитие действия, но оно направлено твердой рукой. Он недекларативно, невыдуманно любил актеров и им доверял, причем часто — в случаях, когда это бывало сопряжено с огромным риском для судьбы спектакля. Защищая в выступлениях

и статьях институт ампула, он то и дело выводил исполнителей своих спектаклей за его границы, поручая им роли совершенно для них непривычные, с которыми они всем на удивление отлично справлялись. Так «социальный герой» Л. Вейцлер был у него Воропаевым — и Карениным; «героиня» О. Дроздова вскоре после Анны Карениной получила Наталью Ковшик в «Калиновой роще» А. Корнейчука; превосходная, в духе Малого театра, «комическая старуха» Н. Гончарова выходила на сцену и молодящейся помещицей Сумбуровой («Модная лавка» И. Крылова) и неразоружившейся фашисткой Эрной Курцнаус («Особняк в переулке» бр. Тур); А. Годлевский, «неврастеник» по ампула, оказался убедительным Федей Протасовым и не менее убедительным Хлестаковым.

Важно отметить, что Георгиевский неизменно выбирал сильных актеров на отрицательные роли, чтобы не смягчать, не сглаживать конфликт.

Должно быть, по той же причине он любил придавать своим постановкам подобия режиссерских зачинов, которые раздвигали рамки спектакля: точка отсчета относилась режиссером как бы в большую даль, чтобы проследить явление в его истоках.

В «Иване Рыбакове», например (Ставрополь, 1956). В прологе, как то и предусмотрено В. Гусевым, Рыбаков-отец держит на руках новорожденного сына, гадая, что из него выйдет. И тут же следовала режиссерская «врезка»: оголтелый твист расшалившейся молодежи, а в центре — Рыбаков-сын, явный заводила всей компании; и думалось — легко ли ему будет стать достойным такого отца и скоро ли это может случиться? Или в спектакле «До свиданья, Анна!»: близкая канонада, всполохи огня тут и там, багровое зарево над догорающей фабрикой, — и к ней безучастно, но, однако, упрямо бредет женщина, будущая героиня; отсюда, из этого крошечного ада, из этого тотального разора начнется подъем в крутую и ухабистую гору возрождения.

Скажем и о массовых сценах — на них строились многие спектакли Георгиевского, в другие они входила краской, но яркой, фиксирующей внимание зрителей на главном в пьесе. Можно вспомнить воскресник в «Сотворении мира»: герои яростно рубят лес для восстановления города, и с каждым взмахом топора как бы освобождаются от бремени пережитого их души; или наводнение в спектакле «До свиданья, Анна!», когда, сражаясь с взбунтовавшейся рекой, впервые чувствует свою силу коллектив фабрики; или чиновничья сцена в «Обыкновенной истории» — наиболее полное олицетворение того уклада, который губит героев. Но, может быть, наиболее убедительный пример — «Фабричная девчонка», куда Георгиевский ввел непредусмотренную автором массовку, то и дело выплескивая действие в зрительный зал, где веселились, ссорились, вставали горой на защиту Женьки такие же, как и она, фабричные девчонки; режиссер как бы многократно умножал таким способом образ героини, подчерки-

вая типичность всей истории и неизбежность ее счастливого конца.

Можно было бы вспомнить здесь и еще некоторые режиссерские находки Георгиевского, которые свидетельствуют о его постановочном мастерстве, раскрывают образность его мышления.

Так, ставя «Нашествие», он остроумно реализовал замысловатую ремарку автора, согласно которой гости, прибывшие на «новоселье» к Фаюнину, не входят в комнату, а возникают в ней, как то и положено теням прошлого. Задник в этой сцене был сборчатым, мягким, и в его складках сделали прорез; двое, разговаривая, на секунду загораживали такую прорезь, после чего их уже оказывалось не двое, а трое — третий незаметно проходил сквозь занавес. Сцена таинственного появления гостей обретала фантазмагоричность.

В «Огненном мосте» Б. Ромашова есть эпизод встречи Геннадия и Ирины на переходящей из рук в руки железнодорожной станции, где между ними происходит решающий разговор. В станционном помещении фронтально к зрителю был установлен длинный, покрытый кумачовой скатертью стол, на разных концах которого разместились герои. Так был выражен сценически образ охваченного пламенем моста, который лег неодолимой преградой между братом и сестрой Дубравинными, оказавшимися в разных лагерях. Во всех рецензиях на спектакль выделялась эта мизансцена как ключевая для идеи спектакля.

В «Полководце Суворове» особенно впечатляла искусно организованная сцена, где солдаты, повинаясь приказу фельдмаршала, во мгновение ока разбирали избу командующего, чтобы тут же соорудить из ее бревен настил, позволяющий начать знаменитый переход через Альпы. В «Алмазах» Н. Глазовой (Калинин, 1958) был использован еще не получивший распространения в ту пору прием повтора отдельных, важнейших для оценки людей и событий реплик пьесы, что создавало как бы смысловой курсив. Во «Вьюге» В. Раздольского посетившего одну из питерских фабрик В. И. Ленина торжественно встречала хлебом-солью крохотная девочка с длинной русой косой и истончившимся от голода личиком; и внимая ей, исходила жалостью душа смотрящих спектакль.

Все это убеждает в том, что поставить спектакль значило для Георгиевского увидеть его в пространстве, в сложном взаимодействии самых разных компонентов сценического зрелища.

Как расценивать путь Георгиевского в искусстве — как особый, непохожий на путь тех, что трудились с ним рядом, или он вливается в общее русло?

Да, в личности Георгиевского были и неповторимость, и яркость, и редкое обаяние; он выделялся всеми своими реакциями на окружающую жизнь, каждым словом, провясенным с трибуны, или на репетиции, или просто в кругу друзей. Разумеется,

и как режиссер он был самобытен в творчестве и весьма заметен на театральном горизонте своего времени. И все же черты типические преобладали в его облике над чертами несходства с другими режиссерами его ранга и значения.

Георгиевский, на мой взгляд,— это режиссер-пример. Его жизнь и его работа — еще один аргумент в пользу самобытности и высокой дееспособности нашей периферийной сцены. Он — представитель (и притом — типичный) тех художников старшего поколения, кто эту сцену создавал и помогал ей обрести необходимое достоинство.

А. Вокач

**ФЕНОМЕН
ГЕОРГИЕВСКОГО**

Мне посчастливилось не только хорошо знать этого человека; мне кажется, я имею право считать себя его учеником. С Георгием Адольфовичем связывала меня почти десятилетняя совместная работа и челове-

ческая дружба в течение двадцати лет.

Хотелось бы, чтобы эти не очень складные, а иногда и вовсе отрывочные, воспоминания были рассказом о нем, и только о нем. Оттого так мало в них других имен, хотя Георгий Адольфович всегда был окружен людьми и безраздельно отдавал им себя.

Есть разные истолкования слова «феномен». Мы говорим «феноменально!» о чем-то замечательном, из ряда вон выходящем, мы именуем феноменом человека, обладающего некими исключительными способностями, которыми не наделены обычные люди; но все чаще и чаще под феноменом понимается просто неповторимость явления. В этом смысле, мне думается, безусловно можно говорить о феномене Георгиевского.

Впервые мне довелось увидеть его в Москве жарким летним днем 1957 года возле Политехнического музея, где тогда функционировала ныне заглохшая актерская «биржа». Познакомил нас один периферийный режиссер, до того без конца твердивший мне: «Вот если бы тебе попасть к Георгиевскому! Это — школа, это, знаешь ли, действительно марка! У него и мне есть чему поучиться, а уж о тебе и говорить нечего».

Георгий Адольфович оказался похожим на рано поседевшего льва. Было ему в ту пору как раз пятьдесят. Среднего роста, плотный, с гривой седых волос, с обаятельнейшей улыбкой, которая, однако, могла мгновенно превратиться из мягкой и располагающей в ироничную и саркастическую. Один глаз при этом лукаво прищуривался, а бровь над другим лезла вверх. За минуту перед тем по-домашнему уютный, он без всякого перехода становился взъерошенным, остро насмешливым. Всепонимающий, терпимый интеллигент превращался в жесткого, неуступчивого субъекта. Поражали и молниеносные изменения его громоподобного голоса — от ласкового журчания до львиных раскатов. Он необыкновенно достойно носил свою полноту, ее не стеснялся, а, наоборот, обыгрывая с прямо-таки возрожденческим юмором. Даже внешне он был человеком незаурядным, по-своему красивым, словно сошедшим с полотен Рубенса.

Конечно, подробно я все это рассмотрел позднее, но и при первой встрече сразу же бросилась в глаза живая изменчивость облика, игра красок, говорящая о богатстве натуры.

Ко мне он не проявил в тот раз ровно никакого интереса. Небрежно скользнув по мне взглядом, сказал, что едет сейчас обратно в Ставрополь, но скоро, возможно, вернется в Калинин (где я уже работал) — вот тогда, мол, и встретимся. И тут же

отошел своей легкой, неожиданно грациозной для человека такой комплекции походкой.

Таким образом, встреча была случайной; но осталось впечатление чего-то значительного, своеобразного, что притягивало и располагало к себе.

Через год Георгиевский действительно вернулся в Калинин, откуда уехал пять лет назад. Для меня, да думаю, что и для многих в театре, это было подарком судьбы. Она не свела меня с ним в Ставрополе, зато привела его в Калинин словно затем, чтобы мы, жаждавшие совершенствоваться и учиться, могли взять у него свой мед.

Актеры встретили Георгия Адольфовича восторженно. В Калинин о нем слагались легенды. Пока он отсутствовал, в театре работали интересные режиссеры, но старожилы вздыхали, вспоминая, как было «при Георгиевском». А в период, предшествовавший его возвращению, театр и вовсе захирел, вынужденный довольно долго существовать без «главного». Легко представить себе, как его ждали — и те, кто его знал, и те, кто только слышал о нем.

Никаких вступительных деклараций с его стороны, однако, не последовало. «Будем работать!» — сейчас мне самому это кажется неправдоподобным, но, честное слово, то была единственная фраза, которую он произнес. Если верно, что краткость — сестра таланта, то Георгий Адольфович обладал им в полной мере. Он не любил ширококатегоричных речей, голого теоретизирования, привычки жонглировать общезстетическими категориями, к чему склонны иные режиссеры. Говорил при случае, что «система» Станиславского — это прежде всего система репетиций, нечто, предназначенное в первую очередь для практического применения. Надо по ней жить и работать в искусстве, а не вступать в бесконечные «споры о словах», которые тогда велись повсеместно. Частенько пресекал таких ораторов, особенно из актеров и особенно — на репетициях. «Вы не объясняйте — это не ваша профессия. Покажите, а мы посмотрим», — говорил он в таких случаях.

Это, однако, отнюдь не означало отсутствия у него определенных творческих убеждений. Он был горячим поборником «системы», занимаясь в семинаре М. Кедрова, и выбор именно этого мастера в качестве режиссера для режиссеров и учителя для тех, кто сам непрестанно учит других, был лишним подтверждением приверженности Георгиевского к школе переживания, к методу Художественного театра. Отвергая теоретизирование, он, мне кажется, был достаточно силен в теории, его деловая, практическая, лишенная и тени «шаманства» режиссура опиралась на прочный фундамент эстетических знаний, постоянно пополняемых.

Диалектика! Георгий Адольфович любил это слово, любил рассматривать предмет в его контрастных, неожиданных проявлениях, в его, казалось бы, взаимоисключающих свойствах. Им было выношено, выместовано понятие «ведущее противоречие»,

которого применительно к искусству театра я ни от кого не слышал. Он искал такое противоречие в пьесе, в каждом ее характере, полагая, что тут-то как раз и кроется самая сердцевина происходящего. Он так — диалектически — видел людей, охватывая разнообразие их возможностей, он и сам, мне кажется, был диалектичен, что уберегало его от застоя, внутренней окостенелости, нередко постигающей с возрастом даже сильных художников. Не здесь ли заключается, пусть в дальнейшем приближении, феномен Георгиевского?

При Георгиевском очень быстро выяснилось, что в Калининском театре — сильная труппа. Об этом заговорили и в городе, и критики, приезжавшие к нам из Москвы, и сами мы вдруг почувствовали, что многое можем. Это были мы же — и вроде бы и не мы: так взыграли актерские нервы, таким явственным было ощущение, что театр на подъеме, так умел извлекать необходимую ему мелодию из всех инструментов этого человеческого оркестра наш главный режиссер. А ведь он в основном работал с теми, которые оставались в театре «со вчера на сегодня»; иные наши «старики» сотрудничали с ним еще в период его первого пребывания в Калининне, и не так уж много людей пригласил он со стороны. Это был его принцип: приходя в новый для него коллектив, никого не «разгонять», а из прежнего, которым он руководил перед тем, никого с собой не брать, дабы не создавать положения, когда в труппе будут «его» и «не его» актеры. У него всегда оказывалась сильная труппа — и в Ставрополе и оба раза в Калининне, но она постепенно теряла тонус после его ухода, как будто он уносил с собой частицу таланта каждого, кто в нее входил.

В конце 50-х — начале 60-х годов ядро Калининского театра составляли: из старших — Н. Гончарова, И. Лобанов, Е. Савельев, А. Андреев, О. Дроздова, А. Вольская, Е. Попова, А. Мальченко, А. Годлевский; набирающие силу и опыт актеры среднего поколения — Г. Аннапольский, В. Сурудина, Т. Бизяева, В. Важнов; наконец, молодые, с дипломами и без оных, заигравшие при Георгиевском в полную силу, — среди них Н. Хонина, В. Гатаев, А. Сливак, А. Федорова, Ю. Срослов, Н. Речман, Г. Сизов и другие. Список выборочный, неполный, да не посетуют на меня мои бывшие товарищи по Калининскому театру: я ведь не о них пишу, а о том, как мудро, осмотрительно, бережно управлял этим сложным конгломератом Георгиевский.

Человек прямой, совершенно не склонный к столь употребительной в театре дипломатии, всегда говоривший то, что думает, он умел делать это с абсолютным тактом, в особенности когда на глазах у всех общался с нашими «стариками», аборигенами театра. На репетициях, если случалась нужда как-то выправить недающийся образ, он брал их тихонько под руку, отводил в сторону и иногда довольно долго втолковывал что-то темпера-

ментным шепотом, а те стояли немного понуро и молча кивали головами. Такие «секретные совещания» по поводу той или иной сцены иногда повторялись по нескольку раз. А остальные терпеливо ждали, понимая, какое доброе чувство движет нашим главным режиссером.

Он никогда не «ставил» себя в театре, не опасался за свой престиж. Был демократичен, ровен со всеми, и «подойти к главному» с любым сомнением, любым самым шекотливым вопросом не составляло труда. Но и панибрательства он тоже не допускал и отрезвлял зарвавшегося с юмором, который, однако, пробирал похлеще самых строгих распеканий. Запомнился смешной случай: молодой актер, недавно пришедший в театр, встретив на лестнице нашего руководителя, видимо, забыл его трудное отчество и, поздоровавшись, сделал убийственную паузу после имени «Георгий». «Ладно, чего там, зови просто Жорой!» — легонько хлопнув его по плечу и смерив своим саркастическим взглядом, бросил Георгиевский, проходя мимо. Понятно, что провинившийся быстро выучил отчество главного и больше уже не запинался.

Словом, была атмосфера, в высшей степени благоприятствовавшая искусству. Был здоровый дух соревнования и сотрудничества, что не так уж часто случается в театре. Просто хорошее настроение, почти не нарушаемое неизбежными личными огорчениями и неудачами. Заслуга Гергиевского в этом — прямая.

В условиях такого театра, как Калининский, на постановку спектакля отпускались очень скупые сроки, — два месяца считались недопустимой роскошью. Георгиевский вынужден был работать быстро, но на конечном результате это не сказывалось. Он знал цену «тесному времени», когда в минимальную его единицу успевает прозойти очень многое. Его репетиции были лишены пустот. Он дисциплинировал актеров, не давая им «растекаться мыслью» по «закоулкам» пьесы; когда это случалось, из темной глубины зала летел к нам его громовой бас: «Дальше! Не расслаживайтесь! Идите к главному!» Он ежeminутно требовал от нас активного поиска. Вернувшись из Польши, куда ездил туристом, пришел на репетицию сияющим: «А вы знаете, как по-польски репетиция? Проба! Замечательно точно! Так пробуйте, пробуйте! Не топчитесь на месте!» Сердился, когда кто-нибудь из актеров жаловался, что он, дескать, не зажжен смыслом. «Вы не спичка, я не коробок! — тут же вскипал он. — Готовиться надо дома к репетиции, тогда и будете приходить разогретыми!»

С первых же встреч он предостерегал актеров: «Только не играйте текст. Слова — это всего лишь пена, которая вскипает на волнах человеческих взаимоотношений, эмоций, действий. Важно то, что таятся под словом, его наполняет, питает». Очень любил шутить: «Вы сыграйте мне лишнее. А без необходимого я как-нибудь обойдусь — оно в пьесе написано. Для того чтобы это выяснить, незачем в театр ходить. Я дома, лежа на диване в пи-

жаме, и сам прочту». Это совсем не значит, что он пренебрегал точностью и выразительностью произносимого текста. Он лишь хотел его обогащения, называя это несколько прозаически кулинарным словом «приварок». Драматург дал все, что считал нужным «выразить в звуке», теперь качество спектакля зависит от того, что его участники прибавят к написанному своими нервами, чувствами, разумом, жизненными представлениями, всем своим существом.

Георгиевский придавал большое значение тому, как исполнитель роли воспринимает события пьесы: живое это, сиюминутное восприятие, какое неизбежно возникло бы, если бы данное событие произошло в действительности, или актер только делает вид, что реагирует на тот или иной «действенный факт», а в душе его он не получает отражения — и это сразу заметно из зрительного зала. Есть разница между тем, когда актер, разговаривая по телефону, «слышит» голос, звучащий на другом конце провода, и реагирует на то, что произнесено его невидимым собеседником, и тем, когда он посылает собственный текст в пустоту, не получая никульса от воображаемого партнера. Во всяком случае, это заметно было Георгию Адольфовичу. «Старайтесь ничего не пропускать, — говорил он нам. — Малейшие изменения в ходе действия затрагивают каждого из занятых в пьесе лиц. Если не будет живых реакций — все на сцене омертвеет, остановится. Можно сказать, что это — критерий качества. Плохой актер все пропускает, ничего не воспринимает, но все при этом показывает. Актер посредственный уже кое-что воспринимает, но рвано, отдельными клочками. Одаренный актер живет на сцене, не пропуская почти ничего. И только гений воспринимает абсолютно все».

Его влекла к себе подлинность существования актера в образе и всегда заставляла морщиться эффектная игра, за которой не стояло этой подлинности, чуда перевоплощения. Он был необычайно чувствителен к фальши, не терпел ничего формального на сцене, обнаруживая его сразу как локатором. И если порой в его спектаклях актеры «недобирали» (в яркости выражения, в силе эмоций), то уж «перебора», форсирования чувств он всячески старался не допускать, хотя они и лезли на сцену. Помню, каким он вернулся из Москвы после того, как посмотрел «Два цвета» в «Современнике». Придя на репетицию, долго молчал, а потом задумчиво и непривычно тихо сказал: «Не понимаю. Не понимаю, как они это делают. Как им это удастся. Это какая-то новая степень правды на сцене, новая точка отсчета. Вот Кваша — я же его отлично знаю, но передо мной — Шурик Горьев, комсомолец из Подмосковья, со всем, что только ему присуще. Или Евстигнеев — Глухарь. Ведь это совершенно всамделишный, натуральный хулиган. У него же глаза хулигана. А глаза — это кусочки мозга, смотрящие на мир. Как можно трансформировать мозг? Но ведь трансформируют же как-то. Удивительный театр!» И всем предлагал поехать в Москву и посмотреть «Два цвета» как меру сегодняшнего реализма. Это была привлекательнейшая

в нашем главном режиссере черта — способность до седых волос увлекаться, упиваться искусством, не утраченная с годами восприимчивость к новому.

Он был неистово разнообразен в подсказках актеру. В умении найти «манки», за которые может зацепиться актерское воображение. В умении их менять, разнообразить, облекать в разную форму. Сдабривать юмором. Подкреплять живыми примерами. А когда случалось ему ошибаться и он видел, что сцена развивается не в том направлении, из зрительного зала летело: «Все спокойно, дурак — я. Отменяем сделанное и идем дальше». Не всякий «главный» отважится на такое признание.

А вот и еще одна типичная для Георгиевского черта. Человек в силу присущей ему полноты малоподвижный, он редко покидал свое место за режиссерским столиком, действовал голосом, точностью команд и распоряжений, что заставляло все вращаться вокруг него; был терпелив, чаще всего — добродушно настроен, не распался и никого не корил, если что-то не ладилось. И вдруг — словно дуновение неслось из зрительного зала, Георгий Адольфович не выдерживал и с удивительной для его грузного тела легкостью буквально вспархивал на сцену. Разгоряченный, почти разъяренный — как будто и не он только что спокойно сидел на стуле, всклокоченный, пиджак сброшен где-то по дороге, он заявлял ошеломленным актерам: «Все это совершенно не так» — и далее следовал режиссерский показ.

Он считал себя плохим актером, и это было причиной его страданий в первые годы жизни в театре, пока он не прибился к режиссерской деятельности. Но нельзя было не восхититься тем, как этот немолодой человек с резко очерченной внешностью мгновенно, без всякого видимого перехода превращался, скажем, то в пылкого, восторженного Александра Адуева, то в его грустно-сдержанную, душевно надломленную тетюшку («Обыкновенная история» по Гончарову). Это было озарение, ожог подлинным искусством. Показ Георгиевского оставался в эмоциональной памяти как ощущение чего-то хорошо знакомого, осязаемого и даже пережитого тобой. Тут было и точно угаданное «зерно» образа и kaleйдоскоп разнообразнейших движений человеческой души.

Показ обрывался так же внезапно, как и возникал. Георгий Адольфович вдруг стихал. Улыбался смущенно, словно извиняясь за эту вспышку, и, пробормотав: «Вот что-то в этом роде должно быть», снова набирал скорость и исчезал в черной дыре партера. А мертвая тишина, сопровождавшая показ, взрывалась одобрительным шумком, бывало — и аплодисментами присутствовавших. Эмоциональная и пластическая природа эпизода полностью выявлялась в таком показе; дальше дело было за актерами. При этом Георгий Адольфович был настолько своеобразен, что копировать его никому не удавалось, да и не возникало такого желания.

Я уже сказал, что он не выносил бесплодных разговоров на репетициях, топтания вокруг да около пьесы и требовал от ак-

теров одного — поступков, то есть сценических набросков того, что они собрались объяснить ему словами. Сам он, приходя на первую репетицию, знал о мире пьесы буквально все — от общего исторического фона до мельчайших бытовых деталей. Он вообще поразительно много знал, считая, что без этого нельзя быть режиссером. Например, он в подробностях рассказывал о происхождении знаменитой русской «матрешки», о том, как искали — и находили в разные времена — отдельные листы-папирусы корана. Будучи убежденным атеистом, ориентировался в особенностях многих религий. Увлекался опытами профессора Герасимова, реконструировавшего по черепам голов давно умерших людей. Мог толковать о Древнем Египте почти так же свободно, как о событиях нашего времени.

Эти знания не были пассивными, они находили себе применение в спектаклях. Репетируя, к примеру, «Шифровку для Блюхера» Юлиана Семенова, Георгий Адольфович был скрупулезно требователен к художнику, уточняя, какую форму носили на Дальнем Востоке солдаты белой, Маньчжурской армии, как были одеты красноармейцы и красные командиры.

Особенно нетерпимым к небрежностям и ошибкам в воспроизведении быта он становился, когда дело касалось классики. Не ошибался в том, когда носили длинные фраки, а когда короткие, когда черные, а когда цветные, в каких случаях дамам, пришедшим отдавать визит, надлежит снимать шляпу и перчатки, а в каких, напротив, следует в них оставаться. Объяснял, что такое великосветский поклон, и прекрасно показывал, как он делается. Когда я, пораженный этой безотказностью знания по любому вопросу, заданному пьесой, спрашивал его, откуда он все это берет, он, делая выразительный жест в сторону своей уникальной домашней библиотеки, небрежно бросал: «Ты что же думаешь, я ими комнату украшаю?»

То были проявления культуры, но еще и черты художника правды, не терпящего лжи на сцене ни в главном, ни в мелочах. Этой любовью к правде он заражал нас всех, и потом мы уже не могли иначе очень страдать, попадая в коллектив, где ничего подобного не было.

Да, знание актера, умение подойти к нему, взять от него максимум у Георгия Адольфовича было замечательным. Однако это не дает никаких оснований считать его режиссером-педагогом по преимуществу. Он был постановщиком крупного масштаба, обладавшим ярким образным видением и умевшим реализовать свои представления о пьесе в оригинальном и целостном пластическом мире спектакля. Он никогда не шел слепо за актерами, хотя и брал у них все хорошее, что могло обогатить замысел. При всей ненавязчивости его водительство было властным и целеустремленным, потому что он точно знал, где тот причал, куда должен держать путь сценический корабль.

Сказать, что у него была твердая идейная позиция, значит, почти ничего не сказать — кто из режиссеров ныне не обладает ею? Для Георгиевского характерна была самая непосредственная связь между убеждениями и практикой. Он старался ставить свои спектакли именно так, как ему подсказывало его гражданское чувство, облекать свои политические взгляды в живую конкретность театрального действия. Разглагольствовать о сверхзадаче ему было не свойственно — он ее воплощал, и если идея спектакля его волновала, всегда находил для нее убедительный образный эквивалент.

Он свято верил в воспитательное значение театра, постоянно подчеркивал, что искусство учит человека духовности, нравственно формирует личность, ее облагораживает. Только для этого нужно, чтобы он, театр, был честен и ставил вопросы, выдвигаемые самой жизнью, как бы ни были они порой болезненны. И потому Георгиевский решительно отвергал в искусстве не только лакировку, но любое сглаживание конфликта. Иногда ему даже вмещали в виду «сгущение красок» или «очернение действительности», хотя такого очернения никогда не было в его спектаклях. Он снова и снова говорил в них о том, что ему подсказывала совесть коммуниста, что он наблюдал в самой жизни, которую хорошо знал.

Я уже говорил о том, какое значение для Георгиевского имело понятие «ведущее противоречие». В его постановочном искусстве оно играло решающую роль: здесь видел он то смысловое «зерно», из которого должен произрасти весь спектакль. Все акценты в процессе работы над пьесой расставлялись им с таким расчетом, чтобы это противоречие выявить, вскрыть художественно, сделать двигателем спектакля.

Ярким примером такой сценической диалектики явилась поставленная Георгием Адольфовичем в 1960 году инсценировка романа Б. Полевого «Глубокий тыл».

Сценическая версия романа называлась «До свиданья, Анна!», как бы предваряя зрителей, что речь пойдет о женщинах, отторгнутых войной от своих мужей, сыновей, братьев. Центральным в спектакле стал образ «бабьего царства», хотя куда как нецарственна, трудна, необеспеченна была в ту пору жизнь героинь. Простые русские женщины встали на место сражающихся мужчин, обеспечивая победу в «глубоком тылу», который еще недавно был фронтом. Противоречие между слабым, не предназначенным для выполнения такой задачи женским естеством и тем каждодневным подвигом, которого потребовала от них война, обусловило внутреннее движение спектакля от разрухи и хаоса к упорядочению обстановки на фабрике, от отчаяния — к надежде и подъему духа, стало источником нравственного становления действующих лиц.

Все ритмы спектакля были подчинены режиссером ощущению цены времени. Каждая минута должна быть отдана главному — труду тяжкому, непосильному для женских рук, но без которого

не одолеть врага. Отсюда — стремительное течение действия с короткими, рваными диалогами между делом. Отсюда — в большинстве своем «стоячие» мизансцены, говорящие о том, что героям и присест некогда, что им надо сейчас же, снова, вот только договорят, бежать к своим станкам, стучащим там, в морозном цеху полуразрушенной фабрики.

Спектаклю была придана режиссером принципиальная бескрасочность. Бескрасочность как момент содержания, сказал бы я. Суровые, изможденные чуть не круглосуточной вахтой, недоеданием, тревогой за близких лица, хриплые, простуженные голоса. Лишь изредка промелькнет скупая женская улыбка или шутка — как пострая косынка в безбрежном море ватников, телогреек, темных платков, кирзовых сапог, простых, заношенных кофт, юбок. В декорациях — полуобвалившиеся стены, почерневшее дерево балок, зияющие проемы окон; иногда казалось, что серое облако пыли окутывает сцену театра. Но именно в силу этой внешней бескрасочности спектакль становился и ярким, и выразительным, и сочным: на фоне разоренного города отчетливее проступало главное — героические характеры, высветлялись лица прекрасных женщин страны.

Нечего и говорить о том, что постановки Георгиевского были спектаклями «с атмосферой» — не столь уж часто встречающееся в театре качество. Атмосфера сценического действия постоянно, сознательно создавалась Георгием Адольфовичем.

В «Камешках на ладони» А. Салынского, пьесе о гитлеровской разведшколе для русских пленных, куда набраны были и предатели, и люди растерявшиеся, во всем изверившиеся, и патриоты, отнюдь не оставившие мысли о борьбе с фашизмом, основным зрительным образом спектакля стали подвижные решетки из металлических прутьев, застылавшие на сцене в разных конфигурациях, однако расположенные так, что слушатели школы постоянно оказывались замкнутыми внутри их, как в тюрьме. А в самом центре, на заднем плане, находилось что-то вроде недреманного ока — то ли фотоглаз, то ли скрытая камера. И у зрителей сохранялось ощущение, что идет непрерывное соглядатайство, что герои пьесы, и без того доставленные в положение, когда никому доверять нельзя, еще вздобавок как на ладони у офицеров абвера, ведающих школой.

Георгиевский умел найти целое, подчинив ход действия художественному образу всего спектакля. Так было в спектакле «До свиданья, Анна!», так было в «Камешках на ладони», так было и в «Обыкновенной истории» по Гончарову (инсценировка В. Розова), выглядевшей в Калининне совсем иначе, чем в прославленной постановке «Современника», где мотив утраты, сожаления о высоких порывах души юного героя, куда-то канувших, уступал место беспощадному высмеиванию восторженного неофита. Георгиевскому же именно этот мотив был важен, ему хотелось прочесть роман Гончарова прежде всего как «петербургскую историю»; ее герои — дядя и племянник Адуевы — виделась ему в

равной степени жертвами этого холодного, чопорного, беспощадного к людям города. Выские все величественно, импозантно: в декорациях — решетка Летнего сада, комфортабельный кабинет делового человека Адуева-старшего, парапет набережной, смутно угадываемый в глубине абрис ампиричного здания. Но за всем этим великолепием проглядывает чиновно-бюрократический стиль николаевского времени.

Сцены в присутствии, где служит Адуев-младший, разрабатывались режиссером с особенной тщательностью — он на них «засиживался», не боясь притормозить действие, оттачивая до гротеска, до символа фигуры чиновников, в справедливой надежде, что раз заявленный мотив этого мертвящего мира будет незримо витать надо всем спектаклем.

Взаимоотношения племянника и дяди строились на контрасте, противоборстве, причем противоборство это меняло свой характер на протяжении спектакля. Несходство взглядов, представлений, чувствований этих двух героев создавало всякий раз конфликтную среду, пока не приводило к знаменательной смене позиций. В финале зрители видели Адуева-старшего, успешного осознать, какая беда произошла с его душой, отданной «в жертву идолу», и с сожалением взиравшего на своего недавнего оппонента, который как раз теперь уверовал в «карьеру и фортуна» и собирается пойти по пути своего удачливого родственника. Горечь прозрения сталкивалась здесь с упоением и восторгом успеха, попытки дяди образумить племянника упирались в глухоту последнего, первоначальная ситуация возникала как бы в перевернутом виде. Так, дублируя, повторяя друг друга, двигались к неизбежному краху эти две судьбы. И становилось предельно ясно, что пощады нет и ни для кого не будет, что этот город, как Молох, пожрет всех.

...Не знаю, как смотрелись бы спектакли Георгиевского сегодня. Возможно, кое-что в них показалось бы излишне подробным, может быть, даже архаичным в режиссерских приемах и технике. Но для своего времени это были спектакли содержательные, волнующие, глубоко профессиональные, а главное — честные. В сражение за чистоту нравов, за совершенство общества, то сражение, которое вот уже много лет ведет наше искусство, Георгиевский, несомненно, вложил свою лепту.

Георгиевский часто уезжал — то в Москву на занятия творческой лаборатории Кедрова, на очередную конференцию ВТО или совещание в министерстве, а то и за границу. Возвращался обычно какой-то освеженный, праздничный. Своих впечатлений в себе никогда не таил, а сразу же собирал актеров и делился с нами всем, что увидел, услышал, познал заново. Иногда эти своеобразные творческие отчеты растягивались на несколько вечеров. Так было, в частности, когда он вернулся из Польской Народной Республики, а годом позже — из Италии.

Этих встреч ждали. Слушать Георгия Адольфовича любили. Тут проявлялся еще один его дар: рассказчик! Самые простые и обыденные явления приобретали выпуклость, яркость в его устах, выглядели и знакомыми и вместе с тем иными, потому что он как бы ставил их в неожиданный ряд, характеризовал такими словами, какие, пожалуй, никому не пришли бы в голову. Оратором и полемистом он был превосходным. Его выступления на всякого рода собраниях превращались нередко в подобие моноспектакля. Во всем этом не было, однако, и тени позы или казенного, адвокатского красноречия. Он серьезно и искренно переживал рассказываемое. Краснел и бледнел. Был то язвительно остер, то гневен, то по-человечески опечален. И никогда не был скучен.

Я был бы неправдив, если бы утверждал, что Георгиевский любил выслушивать критику в свой адрес. Он не всегда мог спокойно, рассудительно принять даже справедливо сказанное (а сколько говорилось несправедливого!). Весь взъерошивался, начинал ерзать на месте, нетерпеливо ожидая момента, чтобы броситься в контратаку, привести свои доводы, которые так и рвались у него с языка, хотя до реплик никогда не унижался. После подобных словесных баталий замыкался, становился отсутствующе-индифферентным, уходил в себя. Но у него хватало мужества — пусть какое-то время спустя — признать правоту критики, если таковая была. Иногда через неделю или дней через десять вдруг насмешливо, с прищуром, как умел он один, поднимал бровь и спрашивал: «А может быть, нас справедливо высекли? А?» Ирония и юмор были его стихией. В том числе и в собственном адресе, на что немногие отваживаются.

Он был страстным рыболовом. Его можно было видеть часами сидящим на берегу Волги и сосредоточенно созерцающим свои поплавки. Клевало у Георгия Адольфовича редко. Это обстоятельство, однако, нимало его не смущало. Сидел он неизменно на легком складном рыбацком стульчике, который часто разваливался, не выдерживая своего грузного владельца. «На весах тяну сто двенадцать килограммов», — горестно вздыхал тогда Георгий Адольфович и начинал сматывать свою нехитрую снасть.

Он не был коллекционером по призванию, но без увлечений не жил. То начинал собирать камни, не драгоценные, а просто такие, которые привлекли его формой, цветом, блеском случайных граней, сходством с каким-то зверьком. То принимался за лепку, что делал почти профессионально, и тогда во всех углах его калининской квартиры валялись куски пластилина и уже проступающие из бесформенной массы головы животных, бюсты великих людей и просто людей с запоминающейся внешностью. То набрасывался на грампластинки, в свободное время часами крутил радиолу, появлялся в театре с новыми дисками под мышкой. О книгах я уже не говорю: это была страсть постоянная, потребность непреходящая. Надо было видеть, как он нянчился с каждой новой книгой: вертел в руках очередное издание,

любовно его поглаживал, ласкал, как живое существо. Очень любил стихи, много знал наизусть и превосходно — ярко, размашисто — читал «Двенадцать» Александра Блока. В его увлечениях порой проглядывало нечто на редкость наивное — такое, что как бы диалектически дополняло насмешливый, трезвый, уравновешенный облик этого самобытного человека.

В заключение хочется отметить вот что. Мы привыкли соотносить имена известных режиссеров с театрами, которые они создали на основе исповедуемых ими творческих принципов. Еще в мои молодые годы сложились понятия: «театр Охлопкова», «театр Акимова», а сейчас мы говорим — театр Товстоногова, Гончарова, Эфроса. Приходилось слышать и выражение «театр Георгиевского», но исключительно в топографическом, территориальном значении слова. А мне кажется, что мы вправе использовать применительно к Георгиевскому это выражение и во втором его смысле; очень хочется, чтобы это было наконец сказано.

Г. А. Георгиевский

**РЕЖИССУРА —
МОЕ ремесло***

Хочу прежде всего объяснить, почему я выбрал такое странное, невыгодное для меня как автора название.

Ведь ремесло — едва ли не самое одиозное в театральном обиходе, предназначенное лишь для обозначения отрицательных явлений понятие.

Все правильно, но я употребляю его отнюдь не в том смысле, какой в него вкладывал К. С. Станиславский, отделяя ремесло не только от искусства переживания, но и от искусства представления. Станиславский имел в виду ремесленничество. Дешевые поделки, рыночные коврики, олеографию. То, чему не должно быть места в театре, хотя жизнь показывает (и об этом тоже с горечью говорил Станиславский), что ни переживание, ни даже представление не встречаются на сцене в чистом виде, — примесь ремесленничества, пусть минимальная, есть обычно и в том и в другом.

Разумеется, такое ремесло и для меня является врагом номер один, и посылная с ним борьба входит в программу моей жизни. Но есть и второе значение у этого емкого слова — значение, при котором оно утрачивает свой дискредитирующий оттенок.

Загляните в любой толковый словарь — и вы прочтете там, что сам термин «ремесло» возник в средние века вместе с появлением цехов и мануфактур и ремесленники в те времена были уважаемыми людьми, мастерами своего дела. Их так и звали тогда — мастера, что было не признаком качества, хотя подразумевалось и оно, но прежде всего обозначением рода занятий, требующего определенных навыков, суммы умений от тех, кто посвятил ему себя. И здесь ничего не изменилось, мне кажется: избранное дело надо знать, во всем объеме владеть его секретами, быть своим человеком в той сфере, куда тебя поставила жизнь.

А вот поэт Максимилiaan Волошин в стихотворении, которое так и называется «Подмастерье», сказал о своем призвании: «...ты будешь подмастерьем словесного святого ремесла». Он даже мастером не претендует быть — справиться бы с кругом обязанностей, возложенных на подмастерье, подручного! Ремесло в таком контексте вырастает в понятие очень высокое, и овладеть им далеко не просто. Но нужно ставить перед собой эту задачу, а не отпихивать ее от себя как нечто низменное, истинного художника недостойное.

В своей многолетней творческой практике я не раз сталкивался с выпускниками режиссерского факультета ГИТИСа. И имел немало случаев убедиться в том, что воспитаны они односторонне. Получая хорошую идейно-теоретическую и методологическую подготовку, владея пространственными формами, навыком

* Первоначальный набросок задуманной Г. А. Георгиевским книги под тем же названием. Не публиковался.

работы с актером, художником, композитором спектакля, они не знают театра со стороны организационно-практической, плохо представляют себе, что такое театральное производство. А оно между тем существует и, как всякое производство, имеет свои законы. В нашем деле есть много такого, «чему не учат в ГИТИСе» (или худо, несистематично учат), но владеть этим требуется — в интересах искусства, а не ремесла в дурном смысле слова. От умения режиссера продиктовать свои требования в сфере производственной, быть там своим человеком, а не гостем случайным, впрямую зависит и творческое состояние театра и самое его лицо.

И режиссерам самодеятельности, подготовкой которых я теперь занят, бесполезно владеть рациональными способами ведения театрального хозяйства, даром что в клубах и Дворцах культуры, где им предстоит работать, оно, это хозяйство, предельно упрощено. Но именно потому, что режиссер там один во всех лицах, сам себе и художник, и композитор, и администратор, и завпост, и костюмер, он должен знать, как со всем этим справиться, чтобы спектакль не «валился» в день премьеры, а в должном виде представал перед зрителем.

Я льщу себя надеждой, что мой опыт в этой области пригодится моим молодым коллегам, только-только вступающим на режиссерскую стезю. И потому хочу рассказать, хотя бы вкратце и неизбежно неполно, о том, к чему пришел сам за долгую жизнь в театре. Конечно, опыт этот субъективен: меня ведь тоже никто ничему подобному не учил. Но когда хорошенько отобьешь себе бока, невольно стараешься «подстелить соломку» на то место, чтобы другой раз сподручнее было падать. Подстелешь тут, подстелешь там, — глядишь, и сложатся определенные правила, выявятся закономерности, с которыми хочешь не хочешь придется считаться в дальнейшем. В конце концов набирается целый свод этих правил для себя, направленных на то, чтобы ничто в театре не мешало подлинному творчеству.

Чем упорядоченнее структура дела, тем больше простора для самовыявления художника, который хочет служить Театру с большой буквы. Ремесло, как я его понимаю, является приводным ремнем к искусству и верной защитой от ремесленничества, от его вторжения в нашу профессиональную жизнь. Нет стены между творчеством как таковым и организационными формами, в которые оно облекается, — все взаимосвязано, взаимозависимо. И если сегодня я делаю акцент на последних, то лишь потому, что первое изучено и литературы о нем сколько угодно. Речь, по сути, пойдет о самых что ни на есть творческих нуждах, о том, как создать «режим наибольшего благоприятствования» режиссерскому цеху, к которому я имею честь принадлежать. А впрочем, я вряд ли удержусь на этой стезе и в какой-то момент непременно вползу в сферу собственно творческую — да не посетует на меня за это читатель.

Итак, наступил день начала работы над новым спектаклем, то есть читка пьесы на труппе. Торжественный и счастливый день, с которым связываются самые радужные чаяния, мечта режиссера на этот раз оказаться в ладу с художественностью, заслужить одобрение публики и даже, чем черт не шутит, привлечь к себе внимание прессы.

Однако это далеко не начало. К этому дню ведет длинная дорога, которую режиссер осиливает отчасти один, отчасти — в содружестве с дирекцией и партбюро театра.

В числе моих любимых афоризмов есть и такой: «Замысел ищет пьесу». Я сочинил его лично и считаю бесспорным. Это значит, что при прочих равных условиях режиссер непременно выберет для постановки ту пьесу, тема и идея которой уже живут в его душе. Встречи с которой он ждал и к этой встрече стремился. Даже несовершенная, такая пьеса даст ему возможность высказаться по волнующему его вопросу жизни, заострить внимание на чем-то важном, мимо чего, как ему кажется, до сих пор проходило общественное мнение. В идеале именно это должно быть критерием отбора, потому что заметно прибавляет режиссеру талантливости, делает его темпераментным, творчески красноречивым, доказательным в отстаивании мысли спектакля.

Но даже в больших городах и большим режиссерам осуществить задуманное, поставить именно ту пьесу, к которой тяготеет их замысел, удастся не всегда. Порой какая-то пьеса тревожит воображение не один сезон, и, что ни осень, предлагаешь ее руководству, и всякий раз соглашаешься с доводами дирекции, что время ее не пришло, и со вздохом откладываешь облюбованную вещь в сторону, и говоришь себе: «Ну уж в следующем году — обязательно!», отлично сознавая, что этого может не произойти и тогда. Ибо замысел ищет пьесу и иногда ее счастливо находит, но лес «репертуарных соображений» вырастает на пути режиссера, бесконечно растягивая, углубляя разрыв между замыслом и его воплощением.

Даже если ты режиссер главный — ты не один в театре. Формируется репертуар на сезон, в него входят спектакли-соседи, и предстоит понять, как монтируется пьеса твоего замысла с остальными, входящими в план. А план — закон всякого производства, в том числе и нашего.

Парадоксально, но чем больше город (и, стало быть, больше в нем потенциальных зрителей), тем меньше можно выпускать в году премьер и, стало быть, дольше репетировать каждую. Чем меньше город (и меньшим числом зрителей он располагает), тем чаще нужно менять афишу, а значит, требуется больше новых спектаклей, и бывают они хуже, так как сроки на их подготовку опущены малые.

Это несправедливость — слабому делать быстрее и больше, чем сильному. Но как быть, коли новый спектакль, по моим многолетним наблюдениям, можно репетировать столько времени, сколько он имеет шансов пройти в данном городе (хотя тут

бывают и весьма поучительные неожиданности). Ну, скажем: если ты претендуешь на нормальных (я считаю это нормальным) полтора месяца подготовки, спектакль должен быть исполнен на сцене, пусть вместе с гастролями, не менее сорока пяти раз. Все это приходится высчитывать с карандашом в руках, не гнушаясь подобной «черной» работой, если ты хочешь обеспечить себе нормальные условия выпуска. Да еще принимая во внимание, что в субботу и в воскресенье из-за утренников полноценных репетиций нет, а в понедельник — выходной, и использовать его нельзя, ведь есть законодательство.

Приходится заранее прикидывать и «продажную стоимость» взятых пьес, гарантирующую, пусть не с абсолютной точностью, что зрительный зал будет заполнен ежевечерне. В каждом городе — свой уровень культуры, восприимчивости к искусству, своя степень понимания сложного, словом, свой «средний возраст» зрителя. Он может быть равен тридцати годам, то есть совпадать с человеческой зрелостью, может опускаться до семнадцати, но и это еще ничего, все-таки — среднее образование, а может и вовсе быть подростковым, и тогда беда: не поставишь ничего серьезного, пока не воспитаешь публику по себе.

В периферийном городе театр — «универмаг»: ведь у зрителя нет возможности в поисках нужного «товара» заглянуть к театру-соседу, он только здесь, у тебя, может найти все необходимое. И ты должен обслужить его по первому классу, позаботься о том, чтобы представленный тобой репертуарный ассортимент наиболее полно охватывал вкусы тех, кого ты надеешься видеть в зрительном зале.

В силу этого руководство театра вынуждено строго учитывать меру занимательности каждой пьесы. Шкала занимательности достаточно широка. Зрителей может привлечь либо актуальность, даже злободневность произведения, либо новизна материала, либо то обстоятельство, что в центре пьесы стоит яркий, большой человеческий характер (Ричард III, Булычев, Лариса Огудалова, Антигона), либо острота, приключенческий ход сюжета, что, конечно, не так благородно, как все предыдущее, но использовать интерес к этому зрителя не возбраняется; наконец, даже показ «шикарной жизни» в западных пьесах, что совсем уже дурно, но тоже бывает порой, когда дела в театре идут на снижение и утопающий хватается за соломинку. Бродишь-бродишь по этой шкале взад-вперед, пока не остановишься на чем-нибудь «бесспорном», что на поверку может таковым не оказаться.

Но и это еще не все. Важно уже упомянутое мною соотношение названий в афише. Есть постоянные репертуарные рубрики, предъявляющие свои требования к плану. Не обойдешься без праздничного «октябрьского» спектакля (который, если он выбран и поставлен формально, не идет уже в следующем месяце, подрывая все с таким трудом воздвигнутое здание репертуара). Не обойдешься и без нового детского спектакля к зимним школьным каникулам. И откликнуться на знаменательную дату

ты обязан (съезды партии, события международного значения, юбилей писателей-классиков). И принять участие в очередном фестивале — союзной республики или одной из социалистических стран. А новая комедия — козырная карта афиши? А портативный спектакль, удобный для выездов и исполнения на клубных площадках? А жанровое разнообразие? А забота о том, чтобы ни одно произведение тематически не дублировало другое? Словом, твоей пьесе, избранной замыслом, порой предстоит буквально пролезть сквозь игольное ушко, чтобы занять свое место в репертуаре.

Когда в 1948 году театры страны были переведены на самокупаемость, потеря дотации осложнила в первую очередь работу коллективов, действовавших в сравнительно небольших городах, к каковым я причисляю и Калинин. В поисках выхода мы придумали тогда особый способ организации производственного процесса, который назвали системой скользящих параллелей. Способ этот оказался настолько эффективным, что и позднее, когда на периферии уже научились работать безубыточно, я охотно пользовался им.

Выбираются две пьесы, которые расходятся в чистую параллель, то есть могут репетироваться одновременно. К ним в перспективе подстраиваются еще две, рассчитанные примерно на тот же состав исполнителей. Когда первый спектакль выходит на зрителя, второму открывается «зеленая улица», а участники первого не томятся в ожидании грядущих творческих благ, не расквашиваются, теряя драгоценное время, но сразу же вместе со своим режиссером переходят к третьему спектаклю, название которого было известно заранее. Этим многое достигается: и исполнители являются на первую репетицию не «чистыми листами бумаги» — они уже думали о своих ролях, сжились с ними внутренне, что-то намечтали, и режиссер имел возможность своевременно подготовиться, и сроки выпуска выдерживаются легче, и атмосфера в театре оздоравливается, поскольку все имеют работу. Создается и более планомерная загрузка цехов — не одной-двумя, а сразу пятью-шестью постановками, в результате чего постановочную часть меньше лихорадит перед каждой премьерой.

Мы бдительно следили за тем, чтобы пьеса-лидер, в пару к которой берется другая, была идейно и художественно значительной (и предпочтительно — советской). Сейчас мы оценили бы те же названия иначе, но тогда нам казалось правильным придать «Московскому характеру» А. Софронова — «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Счастью» П. Павленко — «Последнюю жертву» А. Островского, а потребовавшему от коллектива серьезных творческих усилий «Дяде Ване» А. П. Чехова — детектив А. Барянова «На той стороне».

Но скользящие параллели так на четыре спектакля у нас и планировались. Дальнейшее существование сепаратных двух составов могло бы повлечь за собой искусственное разделение труппы и лишить актеров возможности работать не с одним только, а

со всеми режиссерами театра. После выпуска четвертой премьеры наступала перегруппировка сил или (чаще) объединение всего творческого состава в одном крупном «широкоформатном» спектакле. А потом — новая разбивка, при которой актеры перемещивались и в распоряжение данного режиссера — в соответствии с нуждами следующей «пары» — поступала уже совсем другая их комбинация.

Конечно, это трудно организовать без потерь: трудно выбрать хорошо расходящиеся между собой пьесы (да еще не на два, а сразу на четыре спектакля), которые в то же время отвечали бы всем ранее перечисленным требованиям; трудно добиться более или менее приемлемого (я уж не говорю — бескомпромиссного) распределения ролей. Но и эффект это дает замечательный, так что игра стоит свеч.

А в период моего второго пребывания на посту главного режиссера Калининского театра мы набрали на еще один способ творчески действенного расширения репертуара, названный нами актерской самодеятельностью.

Все началось с «Дикарей» С. Михалкова, комедии непритязательной, но удобной для выездов, о чем, скажу снова, приходится думать в наших условиях. Нашелся квинтет актеров (в пьесе — пять действующих лиц), которые попросили разрешения подготовить вне плана этот спектакль. Опыт удался, и за «Дикарями» последовали «Два клена» Е. Шварца, «Нора» Г. Ибсена, «Миллион за улыбку» А. Софронова, «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского, «Четверо под одной крышей» и «У себя в плену» М. Смирновой и М. Крейндала, «Старик» М. Горького, «Камень на дороге» Д. Медведенко. Названия неравноценные, неравноценными оказались и спектакли, но уже одно то, что они дали нашим актерам возможность сыграть десятки лишних ролей, а афише — ряд свежих названий, оправдывало их пребывание в репертуаре.

«Самодеятельность» резко повысила творческую дисциплину в театре, сократила число недовольных, оторвала от карт, от сплетен, от вина любителей этого рода развлечений. Время раздвинулось, день стал удивительно емким, до отказа заполненным творческими занятиями. Во всякий час и во всех углах театра шли репетиции, на которые актеры спешили добровольно, не справляясь с нормами оплаты и кодексом о труде. Многие из них предстали в новом качестве, какого никто за ними не подозревал. А когда этого не происходило, человек лишней раз убеждался в том, что руководство верно оценивает его возможности, что тоже благо для атмосферы в театре. Занимая скромное место в графе расходов, «самодеятельные» спектакли в постановочном отношении часто выглядели не хуже плановых: их создатели проявляли изобретательность, умея изыскать в кладовых театра чуть ли не все необходимое для оформления. Не связанные непременными сроками выпуска, такие спектакли готовились особенно тщательно, и актеры, в них занятые, старались доко-

паться до глубинных пластов содержания, хотя потребность выйти на зрителя и вкусить плоды своих усилий вводила в границы эти поиски, не позволяла переступить черту, отделяющую плодотворные репетиции от топтания на месте.

Однако те же спектакли часто обнаруживали со всей очевидностью, что персимфакс в современном театре немислим и коллективная режиссура имеет свои серьезные минусы. Наступал момент, когда исполнителям становилось жизненно необходимо «зеркало», ибо они уже не в состоянии были понять, реализовали ли их творческий замысел. И тогда спектаклю придавался режиссер, задача которого была не переделать все по-своему, но пойти навстречу виденью участников, довести его до принципиальной ясности. Начиная с этого момента спектакль становился плановым, и его выпуск обставлялся с той же тщательностью, что и любого другого.

Но предположим, что репертуар сформирован, твоя собственная перспектива наконец-то выяснена и пьеса — та или не та, что была особенно мила твоему сердцу, — лежит перед тобой на столе. Однако от встречи с актерами, от той долгожданной первой читки режиссера отделяет еще многое. Забегая вперед, отмечу, что лично я принадлежу к числу тех, кто к очередной постановке готовится, и тем более углубленно, чем сложнее задачи, выдвинутые произведением. В отличие от актеров, которым ничего этого пока что знать не нужно, я зарываюсь в книги, иконографию, документы всякого рода, изучаю сценическую историю вещи. Если пьеса «моя» и замысел отыскал ее в океане других, подготовительная работа идет быстрее, потому что еще до встречи с этой пьесой я уже выносил ее образ в своей душе. А вот если предстоящий спектакль или далек от меня по своей тематике, или уж очень ответствен, поскольку произведение знаменитое, имеющее прочную традицию истолкования, приходится таки повозиться, делая мир пьесы своим. И тут — только бы не перебрать, не засорить свою голову таким обилием сведений, которое убьет в тебе непосредственный, свежий взгляд на вещь.

Со мной подобный случай был, и я его навеки запомнил. В Свердловском театре предвоенных лет я — тогда молодой режиссер — самонадеянно взялся ставить не что иное, как «Грозу» Островского. Нечего и говорить о том, как я старался. Поехал в Москву, в Ленинград, надолго засел в публичных библиотеках, все, что можно, прочел и при своей нелюбви к письменным занятиям написал целую конторскую книгу — она по сей день у меня хранится! В результате мое первое сообщение труппе длилось семь астрономических часов! Не знаю, как это выдержали мои слушатели, но не выдержал я — что-то во мне сломалось. Я весь ушел в материалы о пьесе и на этом растратил, потерял себя. И хотя спектакль хвалили и даже называли шагом вперед в биографии Свердловского театра, я-то знал, что фокус не удался

и мое первоначальное ощущение драмы Островского не было реализовано. В дальнейшем я уже более осторожно распределял свои силы на стадии подготовки спектакля.

Чаще всего до встречи с актерами проходит и работа с художником, композитором. В наших условиях приходится постоянно думать о сроках, которые несдвигаемы ни при какой погоде, иначе весь репертуарный план посыплется. Если своевременно же «зарядишь» постановочную часть, ничего и не будет к моменту выхода на сцену. А стало быть, идешь на сознательный компромисс: зная состав, заранее прикидываешь в уме, какие «мизансценические точки» наиболее выгодны для твоих актеров, какая цветовая гамма им подойдет, какой пластический «профиль» представит их наилучшим образом. Все вместе входит в заказ художнику, хотя главной отправной точкой остается, естественно, идея спектакля и реалии самой пьесы.

Может быть, благодаря этому мы, «ремесленники» в моем понимании, обычно твердо отдаем себе отчет, что именно нам требуется, а не гадаем над эскизами, прося у художника «чего-нибудь эдакого», чего еще никогда не было. Мы и в сфере музыки обычно хорошо ориентируемся и, получив от композитора то, что заказано, оставляем его обычно в покое, в дальнейшем самостоятельно управляясь с вводом музыки в спектакль. Я помню, как дивился композитор Театра имени Маяковского И. Мейерович, который писал мне музыку к «Камешкам на ладони» А. Салынского, что я не вызываю его к себе на выпускной период; он все ждал, ждал этого вызова, да так и не дождался до премьеры. А потом приехал и ахнул: все было примерно так, как он и предусматривал.

Я сказал выше: зная состав. Это тоже не простое дело. Даже если у меня есть на данную пьесу подходящие исполнители (что бывает далеко не всегда), взять их в спектакль до одного никогда не удастся, разве что это — спектакль-монстр, рассчитанный на всю труппу. Но и то: приходится считаться с нагрузкой, с тем, например, что актер Икс сыграл подряд две крупные роли, в то время как актер Игрек сидит без большой работы второй сезон. И занимаешь Игрека, заведомо зная, что Икс был бы на этом месте и значительно более и интереснее. А уж когда твой спектакль репетируется в параллель с другим, и вовсе нельзя занимать идеально подходящих, чтобы не оголять соседнюю постановку, не ставить в тяжелое положение своих же товарищей. По крайней мере я и в Калининне и в Ставрополе следил за равномерным распределением сил в готовящихся спектаклях, хотя у некоторых режиссеров, в том числе знаменитых, действовали и действуют как бы две труппы в труппе: с одной работает главный режиссер, с другой, — как говорится, все желающие.

Для того чтобы компромиссов в распределении ролей было меньше, нужно, чтобы труппа была сформирована правильно. Это тоже входит в число умений, которыми должен владеть режиссер, — ведь когда-нибудь он, надо надеяться, станет главным,

Как бывает, особенно в крупных театрах? Берут талантливых. Сколько их приходит — столько и берут. И творческий состав перекашивает: одних особей много, других — нехватка. Я никогда так не делал — ни раньше, пополняя труппу своего театра, ни теперь, когда набираю курс. Я смотрю, чего нет, и за тем и охочусь — на «бирже», на выпускных экзаменах в театральных школах, среди абитуриентов, жаждущих попасть в институт. Система амплуа негодна как система штампов, облепивших иных актеров: в этом качестве она пахнет дурным ремесленничеством. Что же касается ремесла в его позитивном значении, то оно давно уже выработало примерный перечень типов, входящих в каждое человеческое сообщество и потому требующих своего отражения на сцене. Я всегда говорил, что театр — это «зверинец», где должны быть представлены все породы животных. Или оркестр, требующий точного набора инструментов. Флейту не заменишь виолончелью, так же как таксу не загримируешь слоном.

Само слово «амплуа» можно перевести как «применение», и я не вижу, что тут поворного — предвидеть заранее, какое применение в труппе получит вливающийся в нее актер. Я всегда предпочту человека определенных возможностей другому, пусть более способному, как кажется, но в этом отношении неясному, который неизвестно что будет в дальнейшем играть. Старые артисты говорили: амплуа нужно защищать, отвечать за него перед товарищами и перед публикой. Уметь быть разным в однородном круге ролей. Это зависит от «держателя» амплуа, но и от меня, главного режиссера, включившего его в состав труппы. Как я его поведу — таким он и станет: либо Актером Актеровичем, несущим в каждой роли себя, либо всякий раз новым, «отдельным», как неповторим и отделен настоящий живой человек.

А вот когда «все есть» (пусть в грубом приближении), тогда и роли распределяются сравнительно легко, и актеры не страдают от случайных назначений, и порядка в театре больше. Так что я — безусловно за это.

Кроме того, важно не перебрать, как бы много соблазнов ни навалилось на тебя в виде перспективных молодых (и не очень молодых) актеров, которые, по их словам, все жаждут работать только с тобой, выдержать процентное соотношение мужчин и женщин (в идеале — два к одному), вовремя пресечь свойственную каждой труппе тенденцию к разбуханию. Для не крупного города типа Калинина выработанное опытом количество — тридцать мужчин и пятнадцать женщин — удовлетворяет всем требованиям репертуара. Так что в «твоя» пьеса в этом случае будет укомплектована наилучшим образом.

Но наконец и это сделано: распределены роли с минимальными компромиссами, даже с каким-то частным интересом — дать непрямо исполнителю попробовать себя в одной из них,

неожиданной для него; такие открытия обогащают коллектив, поднимают реюоме театра в глазах зрителя. И наступил все же день читки пьесы, хотя работа над новым спектаклем началась, как мы видели, уже давно.

Не знаю, как кто, а я не любил и обычно не делал перед читкой никаких предварительных замечаний — ни о пьесе, ни даже об авторе, а просто объявлял, что будет. Мне хотелось, чтобы впечатление слушателей было как можно более непредвзятым, чтобы на это впечатление ничто, кроме самой пьесы, не влияло. Из тех же соображений я избегал читать пьесу сам: ведь, читая, режиссер неизбежно «трактует», и его интерпретация, особенно сильных в эмоциональном отношении мест, может ненужно повлиять на общее мнение. Но читать пьесу должен проверенный человек, тот, кто умеет это делать, — такие есть в каждом театре. Чаще всего это просто актер с хорошим голосом, владеющий внятным и громким оглашением текста «с листа». Так будет обеспечена нейтральная читка без всяких попыток истолкования, чего на первых порах не требуется.

К концу читки аудитория пополняется теми, кому слушать пьесу было необязательно, так как они читали ее раньше: завлитом, художником спектакля, завмузом, членами худсовета и партбюро театра, которые и рекомендовали пьесу в репертуар. Когда собирается весь творческий состав плюс администрация и заведующие цехами, объявляется (по крайней мере я так делал) первое производственное совещание, посвященное будущему спектаклю.

Вот тут-то и наступает время для режиссерской экспликации, в которой режиссер раскрывает свою мечту, свое видение пьесы. Это еще не режиссерский разбор, время для него не пришло, да и аудитория смешанная, и поэтому лучше избегать профессиональных терминов и окончательных формулировок. Твоя задача — увлечь тех, кому предстоит играть в этой пьесе, обилием ее творческих возможностей заставить присутствующих поверить в хорошее будущее спектакля, чтобы каждый был рад стать участником этой работы.

Бывает, что возникают споры, обнаруживаются несогласные, которым пьеса не нравится. Этого не надо бояться, мне кажется, не надо такие споры глушить: все равно ты сильнее своих оппонентов, так как живешь с этой пьесой уже энное количество дней. Зато сразу же обнаружатся уязвимые места, моменты недоработки, которые (если пьеса современная) можно и выправить, связавшись с автором. А последнее слово все равно останется за тобой. Если, конечно, тебя не убедят, что совершена ошибка, — но и тогда хорошо, что это случилось именно теперь: отказаться от пьесы лучше на ранней стадии, когда в нее вложен только твой труд, а не труд всего коллектива.

Но вернемся к экспликации. Желательно, чтобы она дополнялась показом эскизов (обычно это делает сам художник). Только

эскизов, не предваряющих полной декорации, но эмоционально воздействующих на присутствующих, — тут же это воздействие и проверяется. Такое же положение с композитором или завмузом (если музыка подбирается): целесообразно, чтобы они исполнили некоторые фрагменты и тем дали участникам производственного совещания представление о характере музыки и ее месте в спектакле.

Словом, стоит задача заразить коллектив предстоящей работой, не выкладывая всех карт, не навязывая участникам спектакля сколько-нибудь определенного решения; да его еще и у режиссера в окончательном виде нет, хотя что-то, как я говорю, «блуждает».

На этом официальная часть заканчивается. Завтра начнется планомерная работа над спектаклем.

Но раньше чем она начнется, постановщик должен ее хорошо спланировать — во избежание лихорадки и спешки (хотя жизнь показывает, что полностью их не избежать все равно). Планировал я «от конца», то есть от сдачи и последних генеральных, стараясь не пропустить ни дня и заранее учесть все помехи, могущие возникнуть на пути следования спектакля. При этом я любил «спешить вначале», чтобы оставить время для всяких неожиданностей и дать роздых участникам в канун премьеры, а не загонять их, как бывает.

Я не собираюсь подробно говорить в этой статье о самом репетиционном процессе — этому как раз «учат в ГИТИСе», хотя каждый педагог по-своему. Ограничусь лишь некоторыми соображениями, а также перечнем тех несогласий с общепринятой точкой зрения, которые у меня накопились.

Впрочем, «общепринятая» — слово в данном случае неточное. В голове у каждого из нас, режиссеров-практиков, образовался с годами некий сплав из прочитанного по теории нашего дела, обретенного в различных семинарах и лабораториях по специальности, подсмотренного «у соседа» и у гастролирующих иностранцев, у которых тоже можно набраться ума-разума, и собственных, отчеканенных временем представлений о том, как создается спектакль. Так — не только у нас, профессионалов «из глубинки»: в самой Москве по поводу методологии крупнейшие режиссеры ожесточенно спорят друг с другом. Строго говоря, она у каждого художника своя, «свой» Станиславский, свой путь к реалистической образности. С достоверностью могу сказать одно: я делаю так, хотя вполне допускаю, что это и эклектично и ненаучно. Конечной истины, по-моему, никто не знает, а всякая «кухня», если в результате «готовки» из нее выходит хоть что-то съедобное, интерес, мне кажется, представляет.

Кто говорит «застольный период», а кто считает этот термин неточным и склонен обозначать круг дел, в него входящих, как «разведку умом». Лично я предпочитаю прежнее название — хотя

бы потому, что на первых порах работа действительно идет за столом, где раскладывается все «хозяйство» актеров и режиссера — экземпляр пьесы, роли, бумага, карандаши, блокноты для записей и тому подобное. В отличие от первого производственного совещания, которое по необходимости нуждается в большом помещении, застольную работу лучше вести в малой комнате, где собираются только участники и скорее может возникнуть необходимая сосредоточенность.

Застольный период я всегда начинал с читки пьесы по ролям. Формально это просто сверка — так ли переписаны роли, нет ли пропусков, все ли реплики партнеров проставлены. Но это не только формальная акция. Не случайно читку обычно ведет сам постановщик, не передоверяя ее ни ассистенту, ни помрежу. На этой читке, собственно, и вырабатывается окончательный текст будущего спектакля. Сразу ощущается необходимость сокращений, выявляются длинноты и повторы; бывает так, что за время, пока переписывались роли, автор прислал новый вариант, или существует несколько разных, из которых очень соблазнительно сделать сводный, тот, что устраивает данный состав. Кстати, скажу по секрету, основные вымарки выгоднее производить до распечатки ролей, так как среди участников обязательно найдутся ярые защитники количества «своего» текста; они будут портить настроение себе и всем, и сразу начнутся споры, шумные и ненужные.

Но бывают и другие, хорошие, творческие споры — о фразе, слове, повороте сюжета, каком-то событии. Режиссер и сам провоцирует исполнителей на догадки, сомнения, возбуждает в них желание познать, найти, проверить. День, два уходят на такую работу.

Одновременно и режиссер ведет своего рода разведку. Те ли актеры назначены? Ведь, как известно, верное распределение ролей — это половина успеха. Так что же — они или не они? Он или не он — вон тот голосистый, красивый актер, что сидит напротив режиссера? И не лучше ли поменять местами А и Б, а от В вообще отказаться? С другой стороны, стоит ли предпринимать подобную ломку, будоражить состав, который уже свыкся со своими ролями, вносить нервозность в начатое дело? Все это приходится взвешивать, прежде чем идти на коррективы в распределении.

Но вот наконец пьеса прочитана по голосам, окончательный текст установлен. И наступает время для режиссерской экспозиции спектакля.

Я не оговорился: именно так. Я различаю два этих термина, хотя в театральном обиходе они употребляются как синонимы: кто говорит «экспликация», кто «экспозиция».

Экспликация, как мы помним, у нас уже была. Происходя от французского «*expliquer*», слово «экспликация» означает «объяснение». Вот я и объяснял на прошедшем производственном совещании, что за пьеса нами выбрана, каковы ее идейные и худо-

жественные достоинства и почему имеет смысл ее ставить. «Экспозиция» — слово военное, его можно перевести как «план предстоящего сражения». В данном случае — режиссерский план в его главных, основополагающих вехах. Докладывая экспозицию, режиссер уже не тратит времени на агитацию за пьесу, он этим занимался в экспликации. Идет профессиональный режиссерский разбор — по компонентам и понятиям «системы».

Существует широко распространенное мнение, что режиссер ничего подобного делать не должен — пусть, мол, актер до всего добирается сам, анализируя пьесу в действии. Мне всегда казалось, что говорящие так чуть-чуть лукавят: не может быть, чтобы они пускали на самотек важнейшее дело разбора, позволяли своим исполнителям блуждать без компаса в поисках ответа на коренные вопросы, заданные пьесой. Не говоря о том, что на это нет времени в условиях сжатых сроков. Я убежден, что в той или иной форме разбор проводят все, иногда только делая вид, что это не режиссер подсказал, а придумали, причем с ходу, участники спектакля. Мне непонятно, с чем они вступят в первое явление, идеи, сверхзадачи произведения, природы его конфликта и места своего персонажа в борьбе. И я обо всем этом говорю в экспозиции.

Другое дело, какой объем сведений может на первых порах понадобиться. Конечно, это рискованный момент: стоит лишь чуть перегрузить сознание актера избытком подробностей, навязать ему отстоявшуюся, императивную точку зрения, как пресеется его собственный поиск и он делается иждивенцем режиссерского замысла. Чтобы избежать диктовки результата, надо хитрить: сказать и не сказать, а только заманить исполнителя в приоткрывшиеся двери, куда ему должно захотеться войти.

В экспозиции я всего касаюсь чуть-чуть, предположительно, часто в форме беседы, тут же обсуждая с участниками все высказанное и уж совсем не затрагивая понятия «образ». Пусть только каждый ответит себе на вопросы о социальном и семейном положении и фактах биографии своего персонажа (кто он?). Если не сделать хотя бы этого, все дальнейшее изучение пьесы застопорится, если полезть глубже, тут же найдутся охотники схватить быка за рога (то есть сразу сыграть), а этот вид спорта в искусстве не поощряется. Найти меру, при которой актеры, еще ничего для себя как следует не решив, будут не вчуже внимать режиссерским указаниям, — вот какая ставилась мною цель.

Лишь в одном пункте экспозиция, как я считаю, должна быть тверда и относительно подробна: в определении конфликта пьесы, который, если он верно найден и последовательно развит драматургом, держит всю конструкцию произведения. Актеру нужно крепко понять, что в спектакле должна сложиться не галерея, но система образов, что его герой существует не сам по себе, но находится внутри этой системы. Он попадает либо

в группу объединяемых сквозным действием, либо в число тех, кто несет контрдействие, либо в стан колеблющихся, за которых идет борьба и которые присоединяются то к одним, то к другим, создавая перипетии сюжета. Иначе сказать, образ познается актером в первую очередь как образ действия, остальное придет потом, но и к этому, то есть познанию образа действия, да простится мне грубое слово, исполнителям еще топать и топать.

Вот когда всеми участниками понята, освоена роль их персонажей в борьбе — с кем они, против кого, к чему стремятся, я приступаю к той части работы, которую, собственно, и называют «разведкой умом», то есть к анализу пьесы по событиям.

Если конфликт определен верно, становится уже сравнительно просто проследить, как его движенье пронизывает собой все события пьесы, начиная с исходного (убийство короля в «Гамлете», приезд Чацкого, покушение на Ивана Коломийцева в «Последних»). Так создается событийный ряд. А события в свою очередь дробятся на действенные эпизоды, а те — на еще более мелкие частицы, атомы действия.

Мой учитель поздних лет М. Кедров говорил, что, выстраивая вместе с режиссером событийный ряд будущего спектакля, исполнитель непрерывно должен отвечать себе на два вопроса: «Что я здесь делаю?» (вхожу, умоляю, недоумеваю, уклоняюсь от ответа, бью) и «После чего я делаю это?» (после отказа, признания в любви, оскорбления, испытанной боли). Эти два вопроса действительно охватывают все происходящее в пьесе без пропусков. Они же помогают осознать, какая перегруппировка сил произошла в результате данного события, какой отпечаток наложила на людей, какими стали теперь их взаимоотношения.

Обычно я таким образом вчерне прохожу всю пьесу — за столом, все еще за столом, хотя по времени это недолго. И только потом, когда это сделано, — пожалуйста на условную выгородку (скелет оформления) и попытайтесь «проверить собой», испробовать в действии каждый кусок — для начала этюдно, с импровизированным текстом. Для меня это — неотъемлемая часть «застольного периода».

Впрочем, я увлекся и полез в существо дела, чего обещал не касаться. Поэтому пусть каждый режиссер «разведывает» пьесу как знает, как его учили или он сам научился (тем более что большинство моих товарищей, старых режиссеров, этюдно не репетируют и от застольного этапа работы переходят прямо к мизансценированию). Позволю себе только еще одно замечание из личного опыта.

На этой стадии работы мы пытаемся слепить действенный костяк будущего спектакля, сделать этот костяк прочным. Об образе, тем более об образности, как я уже сказал, речи еще нет. Но не надо, мне кажется, останавливать исполнителя окриком «рано!», когда любознательность и активность поиска выводят его за пределы простейшего, побуждают залезать в сферу психо-

логии, цепляться за какие-то черты характера героя. Костяк в голом виде существовать не может, он сразу же начинает обростать мясом, мышцами, нервами, кожей. Актер вынужден искать пристройки к непрерывно меняющимся действиям партнера, а для этого — старается вникнуть, почему тот действует так, а не иначе. В результате его собственное действие из физического начинает перерастать в психофизическое. Познание пьесы на этом этапе — процесс и упорядоченный и во многом стихийный; он не поддается жесткой регламентации. Иногда тут же, на старте, кто-то докапывается до глубин, что-то важное ухватывает в образе — не надо мешать ему в этом. Тем более что, как мы увидим дальше, это случай исключительный, редкий: образ в его окончательном виде складывается «впртык» к премьере, иногда — даже после нее.

А работа между тем подвигается, и в конце концов участники оказываются в состоянии проиграть всю пьесу этюдно, хотя делать это — необязательно. Конечно, это еще далеко не спектакль, но внешне — похоже: площадка как-то освоена, возникли некие мизансцены, определены задачи, действия актеров стали продуктивными и целесообразными. Однако все еще и не выразительно и не ярко, нет кульминации, стихийны ритмы, а поведение большинства персонажей своей аморфностью снижает (угнетает) содержание. Значит, надо идти дальше и не забывать, что пройден только первый этап.

Но кое в чем мы уже утвердились, в том числе — и организационно, технически. Поскольку анализ пьесы шел не только за столом, а и на площадке, нам еще до мизансценирования понадобилась выгородка, вчерне воспроизводящая будущее оформление. И тут мне хочется в качестве «ремесленника» предупредить более молодых товарищей: не соглашайтесь на приблизительность, на то, чтоб какие-то предметы, которым предстоит «играть» в спектакле, на репетициях отсутствовали, несмотря на посулы постановочной части, что завтра (ох уж это театральное «завтра») недостающее будет доставлено. В выгородке должно быть все, с чем в дальнейшем актер столкнется на сцене: станки-лестницы, вертикали пространства (пригорок, забор, крыша), примерная мебель, расставленная по своим местам, игровые костюмы (в особенности те, что предусмотрены сюжетом — кому-то из персонажей предстоит одеться или раздеться); потребуются и фрагменты музыки, если не сопровождающей, то хотя бы игровой или, как мы говорим, иллюзорной (фортепиано Любы в «Последних», романс Ларисы в «Бесприданнице»). Зато нет еще света, цвета, подлинных материалов, заказанных художником, то есть нет самого оформления, способного воздействовать эмоционально.

И вот наступает день второго производственного совещания по спектаклю.

Мы назначали его сразу же после застольного периода, когда актеры, поварившиеся некоторое время в котле будущего спектакля, уже предчувствуют его облик и пьеса перестает быть для них чужой. Вот теперь они в состоянии оценить, соответствует ли всему этому оформление, что-то принять, а что-то и отвергнуть как расходящееся с их собственным ощущением. Теперь точный макет им нужен и интересен. Он и утверждается на этом производственном совещании и сразу по утверждению заносится в первый по порядку монтажный лист.

Для тех, кто не знает: монтажные листы — это один из приемов ремесла. Очень полезный прием, если ты хочешь, чтобы к спектаклю все было. Протокол производственного совещания протоколом, а монтажные листы вернее: они остаются в ходу на всем протяжении работы над спектаклем, в то время как протокол спокойно сдается в архив. В них записывается наказ — художнику, цехам, музыкальной части театра — и, заполненные, они приобретают силу документа, с которым всегда можно свериться, на основании его потребовать то, чего не хватает или выполнено не в должном качестве.

Обычно я предлагал собравшимся на производственное совещание № 2 товарищам (снова весь театр) оценить оформление со следующих четырех позиций.

1. Его «адрес». Отвечает ли оно на вопрос, где и когда происходит действие, выражены ли предлагаемые обстоятельства, что кажется мне обязательным в самом условном макете.

2. Дает ли оно возможности для организации пространства и интересного размещения спектакля? Обеспечивает ли режиссера достаточным количеством точек планирования (пенек, дерево, крыша, окно, люк, пригорок), что, разумеется, и для актера выгодно.

3. Воздействует ли эмоционально, создает ли определенную атмосферу, настроенные? Это свето-цвет, красочная гамма, ее изменения.

4. Организационная сторона. Как, каким образом в наикратчайшее время осуществить смену картин и тем самым обеспечить непрерывность действия (будут ли использованы повороты круга, фуры, подъемники, все, чем оборудованы современные сцены)?

Вот когда такая оценка сделана и совещание пришло к единому мнению — будьте любезны все это зафиксировать и внести в монтажный лист № 1 (это я мысленно обращаюсь к постановочной части театра).

На том же производственном совещании решается вопрос о костюмах и гримах (монтажные листы № 2 и № 3).

Именно сейчас пришло время для этого. Время, когда актер уже видит образ конкретно, представляет себе, как должен выглядеть его герой, во что примерно одет, женщины мечтают о фасоне платья, о прическах. Все это дразнит фантазию и делает актера восприимчивым к предложениям художника. Тут уже интересуется

не то, что «к лицу» или абстрактно красиво, но то, что отвечает природе образа.

Далеко не безразличны и вещи, которые сопровождают исполнителя на сцене. Вещи не только «метят» того, кому принадлежат, они как бы ведут диалог, нередко раскрывают подтекст произведения. Ведь и в жизни вещи хранят следы былого, выдают наши привычки, принимают участие в действиях. На это свойство вещей опирались многие драматурги мира, строя на них перипетии сюжета (платок Дездемоны, браслет Нины в «Маскараде»). Да и вообще актеры знают, сколь важна именно эта, греющая тебя, а не какая попало, магазинно-стандартная вещь на сцене, и, изучая пьесу на первом этапе работы, уже многое напридумывали себе в этом плане. Теперь они с полной ответственностью участвуют в заполнении монтажного листа № 4, представляющего собой выписку на реквизит.

Попутно с утверждением всех компонентов на том же производственном совещании обсуждаются и практические вопросы: какие материалы потребуются, как быстро можно изготовить все необходимое, позволяет ли это смета и так далее.

Кроме того, — сроки. В какие сроки все нужное будет готово, когда можно будет подключать его к репетициям? Когда назначать монтажные репетиции, то есть проверку вещей на сцене и способ их ввода в спектакль? Кто должен все это контролировать и подталкивать, какова конкретная, на этот случай, роль дирекции, месткома и партбюро театра? Все оговаривается и записывается в монтажные листы, обретая тем самым характер приказа.

Словом, второе производственное совещание посвящается «хозяйству» спектакля. Важнейшее дело, от которого напрямую зависит полнота и сила его воздействия на публику. Дело, которое никоим образом не следует пускать на самотек, если ты — в моем понимании — «ремесленник».

А участники спектакля между тем готовятся перейти от анализа к воплощению.

Конечно, это деление условно: анализ будет еще продолжаться, а воплощение уже началось, но упор теперь будет делаться на этой последней задаче. Этюды (эскизы) сыграли свою роль, пора приступать к написанию самой картины.

Так начинается новый этап работы: репетиции готовящегося спектакля какое-то время будут полностью отданы мизансценированию.

Когда-то вся эта хитрая процедура называлась разводкой, которая подразумевала, что режиссер спектакля, никому ничего не объясняя, попросту расставляет, «разводит» актеров по сценической площадке, указывая каждому, на какой реплике сесть, встать, перейти к окну, обнять свою партнершу и так далее.

Это — не выдумка неучей, так некогда поступал и Станиславский, ставя по заранее придуманным мизансценам прекрасные спектакли, о чем свидетельствуют изданные у нас его режиссерские экземпляры. Но он же потом и отверг эту практику, ибо в ней проявлялось диктаторство режиссера. А она, всеми осужденная, до сих пор живет и действительно мешает творчеству, пресекая инициативу актера и превращая его в слепого исполнителя чужой воли. Спросите у моих товарищей по профессии, применяют ли они разводку, они откостятся неистовым образом; но данный факт еще нуждается в проверке.

Существует и обратная опасность: режиссер все «передоверяет» актерам и останавливается на тех мизансценах, которые произвольно возникли, когда пьеса анализировалась в действии (или, если такого анализа не было, участникам предлагается пройти на площадку и вместе с режиссером, который ничего впрок не припас, «поискать», как это можно было бы расположить по-выгоднее). Здесь — опасность утраты выразительности, канонизации случайных находок, аморфности ткани будущего спектакля.

Значит, как минимум нужен отбор. Доведение найденного в ходе анализа до понятия «форма». Ведь мизансцена должна не только отвечать бытовой правде поведения героя на сцене, ее задача — обобщение, концентрация социального смысла происходящего. Выразительность. Эстетическая завершенность.

Надо помнить, что, в отличие от актера, занятого в основном своей ролью, режиссер среди прочего озабочен тем, как будет восприниматься происходящее на сцене в целом, дойдет ли возникающая картина до зрителя, который именно и будет «потреблять» пластический образ спектакля. Даже если репетиция происходит в комнате, режиссер, мизансценируя, «спиной» чувствует зрительный зал. Оттого мы так любим, работая, пересаживаться, нам важно, чтобы из всех точек — от партера до галерки — было и видно и слышно. Стало быть, нельзя навязывать, но нельзя и передоверять и, чтобы проплыть между этими двумя рифами к мизансценированию надо, на мой взгляд, готовиться. Можно мизансцены перед репетицией записывать, можно не делать этого, но приходить к актерам с представлением о том, что должно быть, мне кажется необходимым.

Мейерхольд говорил: «Если вам покажется, что какая-то сцена получилась у меня на репетиции сразу, то знайте, что в своем воображении я уже поставил ее во многих вариантах. Собственно, опыт заключается не в том, что меньше пробуешь и бракуешь, а в том, что постепенно все большую часть этой работы учишься делать наедине с собой».

Опять скажу: не знаю, как кто, а я в пору мизансценирования начинал сторониться людей, терял сон и покой, оставлял все свои внетрагические увлечения, словом, заболел какой-то странной, неведомой медицине болезнью.

Ведь мизансцена предлагается, так нужно, чтобы был спрос. Чтобы предложенное понравилось, увлекло актеров и им захоте-

лось пойти туда-то, или там-то встать, или созорничать, выкинуть коленце (если репетируется комедия). Я торгую — они покупают; потом, как мы увидим, будет наоборот. А добиться того, чтобы купили (или, точнее, «купились»), ой как не просто! И не только потому, что для этого-то как раз и требуется режиссерский талант, которого может оказаться не в избытке, но и потому, что в психологии актера заложен страх перед этим этапом работы.

В самом деле — как не будет страшно! Он уже кое-что поднакопил, привык к сценическому поведению, на которое натолкнулся в процессе анализа, какие-то рабочие мизансцены его грели, — легко ли теперь отказаться от них! Он и хочет дальнейшего усложнения задач (хочет этого хотеть, сказал бы я) и боится растерять тот багаж правдивого существования, обладателем которого стал на предыдущем этапе. Кроме того, некоторым кажется, что, действуя в интересах всего спектакля, режиссер вольно или невольно ущемляет их личные интересы. Отсюда — подозрительность, недоверие, внутреннее молчаливое сопротивление, которое не так-то легко сломить. Вот когда режиссеру предстоит стать предельно убедительным, красноречивым, вселяя в участников уверенность, что намеченное им на пользу всем, но и каждому в отдельности тоже. Вот и сидишь часами над экземпляром пьесы, над чертежиком-схемой, мысленно проигрывая эпизод за эпизодом, прикидывая их на своих актеров. И когда, беспрерывно попукаемые тобой, они в конце концов расшевелиются в твоём мозгу, — их уже не остановить, а тебе не уснуть до утра.

Но нельзя забывать, что домашняя разработка — это только проект. Беда, если режиссер психологически не готов к тому, чтобы в любой момент сменить свою «гениальную находку» на лучшую, возникшую в ходе репетиции, независимо от того, кто именно — он или его исполнитель — эту новую мизансцену предложил. Сознаешь, что часть сделанного пойдет в утиль, но если бы этой черновой заметки не было, пожалуй, нечего было бы и улучшать.

Мизансценируя, я старался строго отличать главные мизансцены от проходных, «текущих», которые тоже требовали моих забот, но во вторую очередь. Главные или ключевые мизансцены — это те, в которых концентрируется смысл, говорит о себе идея пьесы или переламывается сюжет, знаменуя начало следующего отсека борьбы и самовыражения героев. Нужны своего рода мизансценические центры и расходящиеся от них лучи. Нельзя давать эффектную, впечатляющую мизансцену на случайном, далеком от сверхзадачи куске, придавая ему тем самым несоответствующее значение; это может сместить в нежелательном направлении весь спектакль. А пока место для такой главной мизансцены найдешь, семь потов с тебя сольется и дома и в театре.

Чем талантливее режиссер, чем мощнее его пространственное мышление, тем неожиданнее и ярче мизансцены, которые он творит, — иногда они прочно входят в историю театра, становятся

своего рода пятами, которые живут в памяти людей и много после того как самые спектакли сошли со сцены. Станиславский, ставя «Женитьбу Фигаро», перенес обряд обручения молодых на задний двор усадьбы графа, где свалена куча всякой дряни, старые доски, ломаная мебель и прочее. Так были созданы новые, не предусмотренные автором обстоятельства, которые, однако, имели под собой социальную почву — они коренились в гневе графа, «выгнавшего» свадьбу на задний двор. И это изменение авторской ремарки взбудоражило фантазию исполнителей ролей, повлекло за собой необычайно плодотворные, живые поиски мизансценического строя картины.

Конечно, это крайний, предельно радикальный способ организации сценического пространства, и в руках режиссера, который, мягко говоря, не Станиславский, такие решения могут легко привести к вульгарности, к насилию над тканью разрабатываемой пьесы. Но образной твоя «главная» мизансцена быть должна, да и проходные тоже, если ты хочешь заниматься искусством, пусть — приправленным полезной дозой ремесла. В моей личной практике мизансценирование всегда длилось долго, занимая четверть, а то и более репетиционного времени.

Надо также помнить, что мизансценирование продуктивно не может идти нигде, кроме как на площадке, равной один к одному той, на которой будет играть спектакль. Должно быть выгорожено то самое количество места, с каким исполнители встретятся на сцене, — а лучше мизансценировать прямо на ней. Иначе как проверить положение («звучание») фигур в пространстве, долготу переходов и игровых пауз, найдешь верное соотношение пустоты и «заполненности» декорации, которую или обыгрывают актеры, или она так и остается зрелищем для глаз.

Я заостряю на этом внимание потому, что у постановочной части и у администрации театра могут быть разные «распредложения» на этот счет. Например: репетировать все сцены пьесы, идущие в одном оформлении, подряд, чтобы облегчить жизнь монтировщикам декораций. Или перенести эпизоды «малофигурные», где задействовано небольшое количество персонажей, в репетиционные комнаты, освободив сцену для другой работы, которой всегда очень много. Такие поползновения надо энергично пресекать — это я говорю как «ремесленник». И лучше всего, повторяю, перебраться к началу мизансценирования на сцену, поскольку на дело рук своих режиссер должен (практически или хотя бы мысленно) смотреть не только из-за своего рабочего стола, но из всех точек зрительного зала. Только так можно обрести уверенность, что все зрители увидят все и ни один из них не будет качественно обделен.

Но вот беда: сцена гипнотизирует актеров, вызывает у них рефлекс публичности, желание пошеголять голосом, стрельнуть взглядом в зрительный зал. Как избежать актерского «вывиха» при необходимости именно там, на сцене, искать правду поведения, логику чувств персонажа пьесы?

Старые режиссеры делали просто: закрывали занавес, тот самый, который мода убрала из театров, да еще вдобавок опускали занавес для «чистых перемен», теперь вовсе отсутствующий, а он был стеганым, как одеяло, что обеспечивало звуконепроницаемость при происходящих на сцене перестановках и создавало у актеров рефлекс интимности, заставляло забыть, что они на сцене. Но, как выяснилось, это средство не радикальное: многие исполнители по-прежнему чувствуют зрительный зал, он их гипнотизирует, они «прокальывают» глазами и голосом все это мягкое сооружение. В поисках более действенных мер борьбы с этим злом натолкнулись на возможность повернуть сценический круг вовнутрь, чтобы зрительный зал оказался как бы в арьерсцене, туда же переносится стол режиссера, а в зал глядит «спина» декораций с рейками и откосами. Вот тут самые бойкие и закоренелые «представлялы» сдаются и начинают действовать на сцене без театральной чужины.

По ходу мизансценирования я старался вводить в спектакль уже не рабочие, но именно те компоненты, которые будут в нем «играть», и с этого момента по всей строгости взыскивал с ответственных за данный профиль лиц, приблизительностью и «временками» не довольствуясь. Опыт научил меня, что, если этого не делать, все образные средства столпятся у выхода в последний момент и в этой толчее трудно будет установить даже относительный порядок. Да и актеры, встретившись со всем разом, не сумеют освоить ко дню премьеры «хозяйство» спектакля или, что еще хуже, занятые компонентами, не успеют до конца отработать своих ролей.

В частности, в пору мизансценирования я вплотную занимался музыкой, если она предусматривалась моим постановочным планом (спектакли без музыки тоже бывают, хотя в последние годы — редко: нужно, ненужно, а музыка тут как тут).

Предварительно вопрос уже решен с композитором и завмузчастью, установлено соотношение музыки иллюзорной и сопровождающей действие, есть договоренность, какой она будет — отвечающей душевному состоянию героев или с этим состоянием контрастирующей, что тоже возможно. Теперь мы принимаем саму музыку — пришла ей пора зазвучать.

Мизансценируя, режиссер намечает места для включения музыки, реплики на ее начало и конец. Уславливаются и о характере звучания (фортиссимо, пианиссимо) в зависимости от той атмосферы, которая уже возникла на сцене или должна возникнуть с вводом музыки. И о том, как именно она должна вступить — внезапно, резко или постепенно нарастая, и как оборваться (или сойти на нет).

Включение музыки требует абсолютной точности. Помреж, завмуз и радист — все трое занимаются этим вместе с режиссером. Должны быть хорошо усвоены «команды», как словесные, так и визуальные, и установлены оптимальные уровни громкости

звучания, определяемые в специальных единицах — децибелах. И все это вписывается в монтажный лист № 5.

В ту же пору спектакль обрастает и партитурой закулисных «сопровождений» всякого рода, за которые, среди прочего, единолично отвечает помреж: например, по ходу действия должен раздаться звонок в дверь или телефонный, что-то падает за сценой, нарастает бой, проносится поезд и так далее. Возникает нужда в игровом свете, приходится думать о том, где установить прожектора, потребуется ли их «врубка» или реостатное включение. Все это важно для сближения репетиции с условиями будущего спектакля.

Как я уже говорил, этап мизансценарования длителен. Тем более что к нему прибавляется энное количество попутных дел, отвлекающих на себя внимание постановщика; да и актеры невольно отвлекаются на это. И вот чем дальше спектакль отходит от застольного периода, тем яснее становится режиссеру: многое из установленного тогда, да и теперь, утеряно, забылось. Режиссер, скажем, забыл четвертой картиной, а что в это время делается с первой? И тут может помочь прием, которым пользовались мастера старшего поколения, в частности Соболевичев-Самарин. Этот прием назывался «накат». Закончив работу над второй картиной, в конце рабочего дня прогоняли первую — без остановок, подряд, кроме, конечно, случаев явных катастроф; закончив третью, прогоняли вторую.

Потом создадутся условия, когда в «накат» пойдут более крупные части пьесы, две-три картины сразу. Но способ тот же: смотреть, делать замечания и убеждаться в понимании собственных ошибок, тогда работа живет, не забывается и не фиксируется механически, что тоже благо, в особенности на этом этапе.

Но все имеет свое завершение, и мизансценарование подходит к концу. Дело это не формальное. Дошли до слова «конец» в режиссерском экземпляре пьесы, но это далеко еще не конец. Испытываешь потребность отдать себе отчет, на каком свете ты находишься, что хоть в какой-то степени удалось, а что так и не найдено или даже утрачено по сравнению с застольным периодом. Помня тревожные итоги «наката», признаешься себе, что положение сложное. Действует диалектическое единство: создавая — разрушаешь; приходит слаженность — уходит импровизационная свежесть, живое ощущение образов, событий, идеи.

Чтобы увидеть воочию, что есть, а чего не хватает, нужен рабочий прогон всей пьесы. Если время позволяет, то в течение двух дней, прогоняя по полспектакля, если же нет — то за один репетиционный день, каким бы он ни оказался длинным.

Прогон нельзя прерывать, его надо смотреть с карандашом в руках, ассистент должен быть вооружен им же. Смотреть трудно. То радуешься, веришь, что все получится, то изнываешь от собственной бездарности. Мизансцена, которая должна возникать естественно, читается как навязанная, из-за неточности, прибли-

зительности выражения уходит мысль, «текут» обстоятельства, нет события. А главное — зажатость, неуверенность одних исполнителей и, как обратная сторона того же самочувствия, — развязность других, что равно неприемлемо.

Что касается собственно режиссерской части, то с себя я спрошу сам, прикинув размеры бедствия, то бишь объем недоделок, а с исполнителями предстоит большой разговор, который лучше вести на другой день и на свежую голову. Эта операция требует от режиссера предельного такта. Актеры — ранимы и мнительны, узнав, что у них не получается то или иное, они вообще могут утратить интерес к работе, а до этого нельзя допускать. Делая замечания, каждого обязательно хвалишь за что-то — для сравнения с неудавшимися кусками, а больше для куража, для того, чтобы исполнитель не терял веры в свое право играть эту роль. Нельзя допускать и того, чтобы актеры наверстывали упущенное силком, одним волевым актом, — ничего все равно не получится. Им предстоит вновь довести себя до состояния «я емь», значит, пожалуйте назад, к событиям пьесы, к хотениям и действиям героев.

Где режиссеру исправлять свои ошибки, уточнять партитуру будущего спектакля? Может быть, имеет смысл уйти обратно в репетиционное помещение, где спокойно, тихо, легче сосредоточиться, в то время как сцена таит в себе все указанные выше соблазны для актера? Я отвечаю: вносить исправления нужно только на сцене. Ибо при переносе туда «уточненного» в комнате может повториться та же история. Да и не уточнить вне оформления пластического рисунка, мизансцены тела актера, не найти более выразительных ракурсов взамен негодящихся.

И вот только теперь, когда профилактика организована, а «условия игры» полностью определены, возникают репетиции в точном значении этого слова, то есть повторения.

В Художественном театре повторению пройденного некогда отводили ровно столько времени, сколько требовалось на то, чтобы актеры успели полностью обжить намеченный режиссером рисунок, сделать своими предлагаемые обстоятельства спектакля, которые всегда шире, богаче предлагаемых обстоятельств пьесы. Мы же, поджимаемые жесткими (часто — взятыми с потолка) сроками, не имеем такой возможности. Вот почему я старался спешить вначале, оставляя дни на «освоение», без чего никакое творчество невозможно.

Но главное все же не в этом. Теперь, когда анализ остался далеко позади, да и с мизансценированием в общих чертах покончено, ничто уже не должно отвлекать актеров от необходимости внутренне слиться с образом, преодолеть дистанцию между ним и собой. До определенных пор им прощалась оглядка на школьное правило «три пишем, два в уме»; настал момент, когда откладывать больше некуда — на носу премьера!

Не следует понимать это так, будто для перевоплощения отводится исключительно этот, последний отрезок пути, будто только здесь все и случается. Перевоплощение, как известно, и акт и процесс; оба слова употребляются, и в обоих сокрыта истина, хотя качественный скачок, на мой взгляд, неизбежен. Мы искали образ с самого начала, шли к нему все время, пока репетировалась пьеса, но когда-нибудь надо дойти, и хорошо, если отдельным счастливым удастся сделать это раньше генеральных репетиций. Слишком уж многое предстоит охватить актеру, чтобы образ зажил, задышал, стал фактом искусства, а не черновиком чего-то, что так и не осуществило себя. Недаром Жан Вилар в своей книге о театральной традиции сказал, что образ и актер — это два разных существа: в течение долгих дней, пока готовится спектакль, первый с демонической ловкостью ускользает от второго.

Не счесть параметров, которыми измеряется мир человека-героя. Актеру не обойтись без учета его врожденных данных (психофизический склад, ум, воля, темперамент, природа реакций), данных биографических (уклад семьи, воспитание, образование), а также социальных, определяемых общественным положением персонажа, его долей участия в строительстве жизни, тем отпечатком, который на него наложила эпоха; и этот перечень еще далеко не полон. Пропуски здесь весьма чреватые — а поди-ка освой все разом!

Нам всем полюбили хемингуэевское сравнение с айсбергом, тем самым, у которого девять десятых под водой. Иногда оно становится лишь синонимом сдержанности, склонности и умения не обнаруживать до конца своих чувств. Но для этого как минимум нужно, чтобы было, что сдерживать, чтобы пресловутые девять десятых действительно были в наличии. Это важно, по-моему, а уж как распорядиться своими девятью десятыми — все пережить в душе или в какой-то момент выплеснуть — дело героя.

Мы редко задумываемся над тем, что представляет собой в природе такой айсберг. А ведь эта ледяная гора, оторвавшаяся от ледника и сползшая в океан, несет в своей кажущейся однородной массе всю историю своего происхождения. Там и трещины, и натеки, следы лавин, талой воды и последующего вторичного обледенения, и «летопись» погоды, и бурная внутренняя жизнь самого ледника. И если человек — своего рода айсберг, то, значит, он неизбежно многослоен, полон отзвуков прошедших событий, несет на себе отпечаток всей прожитой жизни. В ее океане он продолжает омываться вновь и вновь возникающими обстоятельствами, поступками окружающих, самим ходом времени. Преодолевая порой силу течения и прибоя, он упрямо плывет туда, где расположена родина его стремлений. А иногда опрокидывается, утратив свою точку опоры, свой центр тяжести (то есть символ веры) и неся гибель всему, что окажется поблизости. Это уже ситуация трагедии.

Но над айсбергом на протяжении веков трудился ледник, актеру же придется самому овладеть всем, что касается жизни и

судьбы героя, а потом уж убрать в подтекст пресловутые девять десятых накопленного. Вот почему я утверждаю, что такой объем работы никак не одолеть одномоментно, с ним можно успешно справиться только за весь репетиционный период: перевоплощение как акт совершается чаще всего на стадии «доводки», когда, собственно, и происходит переход количества в качество, рождается человек из этого сюжета, из этой жизненной истории.

Вряд ли тут можно обойтись без определенной последовательности, ступеней познания. На первых порах (и до конца это останется главным) мы рассматривали образ как образ действия, разбирались в том, что и почему совершает герой. Но наступит миг, когда нам станет этого мало и мы захотим рассмотреть образ и как образ мысли, охватить его внутренний мир, его второй план.

Человек мыслит всегда, мысль течет как кровь, безостановочно, меняются только объекты внимания и оценки. Актеры часто перед этой безостановочностью пасуют, довольствуясь обрывками чего-то, лишь отдаленно напоминающего мысль, или пытаясь вообще обойтись без оной. Их надо понуждать к тому, чтобы они думали в образе — и в момент действия и когда их герой молчит и остается неподвижным. Это — важнейший шаг по тропе перевоплощения.

Мне довелось встретиться в работе с известным артистом Театра сатиры Г. Менглетом. Во время репетиций он что-то непрерывно шептал про себя, проборматывая отдельные слова и фразы. Из того, что доносилось до нас, можно было понять, что все это он произносит «по роли», что его герой так реагирует на происходящее, аттестует людей, которые перед ним проходят, сам с собой советуется, размышляет, как поступить в сложившейся ситуации. Когда я спросил артиста, для чего он это делает, он ответил:

— Я не хочу врать себе, будто я думаю о чем-то, не хочу изображать мысль, я хочу реально думать, а думать можно только с помощью слов. Я копию объекты, запоминаю, что пришло мне в голову по ходу действия, что я видел в эти минуты и как виденное воспринималось мною. Потом, во время спектакля, мне уже будет легче, не обманывая себя, думать в образе.

Надо сказать, что эти «шелестящие» репетиции были очень полезны делу. Они создавали атмосферу, когда и остальные участники начинали особенно чутко и внимательно вбирать в себя все происходящее. Слушая мысли одного, другие невольно отвечали, сверяясь с тем, что в это время творилось в их собственной душе. Можно было спросить у актера: «О чем вы молчите, когда сидите у окна?» (формула не очень грамотная, но зато точная!), или: «Где находится в данный момент ваш объект и как ваш герой на него реагирует?» Ответ в подобных случаях не заставлял себя ждать, ибо это присутствовало в действительности.

Позднее я этот прием перенес в Калининский театр, окрестив междутекстовые «высказывания» героев на сцене «менглетками». И что же вы думаете? Были актеры, которые радостно, без

зажима включались в игру, порой разыгрывая целые импровизационные сценки, и лица их героев от этой живой и естественной пульсации мысли проступали несравненно ярче, чем у остальных участников. А были такие, которые по-прежнему только имитировали процесс мышления и, понятное дело, оставались на прежнем месте, ни на шаг не сближаясь с образами пьесы. Ни обман, ни самообман к перевоплощению привести не может, а человек без огромной сферы мировосприятия, мирозерцания, миросмысления — не человек.

Наконец, еще одна немаловажная грань, которой теперь сплошь да рядом пренебрегают. Это образ как образ жизни.

Мы говорим, что события, охватываемые пьесой, — это путь героя «из вчера в завтра». Из каких-то условий обитания он пришел и в какие-то (может быть — другие) уйдет, обогащенный опытом пережитого. Он не на пустом месте вырос, и все, что его окружало, — люди, вещи, обычаи, нравы, нужда или достаток, культура или отсутствие таковой — должно было отложиться в его характере, сделать этот характер таким, а не иным. Вот почему нельзя, мне кажется, игнорировать быт на сцене как содержательное (а не стилевое) понятие: ведь не имея «прописки» в эпохе, действующее лицо рискует оказаться человеком ниоткуда. И стало быть, не герой окунется в кусок жизни, воссозданный средствами театра, а актер выйдет из-за кулис на сцену, когда прозвучит соответствующая реплика.

Это значит, среди прочего, что от исполнителя, который все про образ жизни своего героя понимает, потребуются и овладение характерностью, нащупывание манеры поведения, присущей только данному индивидууму, охват неслучайных привычек, приставших к нему на жизненном пути, языковой природы, ему свойственной. Иначе сказать — отработка формы, которая тоже для каждого персонажа своя.

Словом, нужна неповторимость личности, определенность — «этот», органический сплав всего наработанного, его превращение в то, что именно и называется — человек. И вот только тут, как ни странно, я хотел бы обратиться к понятию «зерно».

Это странно, потому что с «зерна» вроде бы все и начинается. Классики нашей профессии подразумевали под «зерном» ту икринку, из которой впоследствии вырастет «огромная рыба» (Вл. И. Немирович-Данченко), видели в нем зародыш личности, ее эмбрион. Наверное, это так и есть, хотя в качестве «ремесленника», пользующегося своей, кустарной терминологией, я определяю «зерно» как ведущее противоречие человека-героя, как некий внутренний двигатель, без которого он обречен на окостенение, неподвижность внутреннюю, и тогда в спектакле ничего не произойдет. Если сказать очень грубо, без необходимых оговорок, для меня «зерно» Гамлета — не сомнение, но разрыв между долгом и разумом, между потребностью отомстить за отца и сознанием бесцельности этой частной мести в мире, где распалась связь времен. Мне кажется, что и сам я, такой, каким я стал, создан противоре-

чем всей моей жизни, состоящим в том, что, не получив никакого образования, я осмелился прикоснуться к искусству и, сознавая свои малые права на это, изо всех сил стремился восполнить пробел, искупить трудом недостающее мне как художнику.

Но как бы то ни было, не следует, по-моему, путать определенные «зерна» и овладение им, что случается, как правило, на поздней стадии работы. Если верно, что «зерно» — это самая корневая, глубинная сущность человека, без которой его просто нет (с чем и я согласен), то путь к нему долог, чреват блужданиями, необходимостью отсеять все приблизительное, случайное. Это попадание в яблочко, точно пораженная цель — а когда еще пристреляешься! Но уж если попал — незачем попусту тратить патроны: дело сделано, акт перевоплощения произошел. Тот же Немирович-Данченко говорил, что по-настоящему овладевший «зерном» актер знает, как его герой «в баню ходит». Это значит, что его можно поставить в любые, не предусмотренные пьесой обстоятельства, — и на сцене все равно будет он, один такой на свете, человек «с головы до пят», как выразился Гамлет, принц датский. Именно «зерно», если оно в образе есть, дает особое, запоминающееся качество исполнению.

В этот период актеры, поначалу действовавшие «плохоже» и потому лидировавшие в репетициях, тушуются перед теми, кто подлинно перевоплощается. Наступает миг крушения лжеайсбергов, у которых нет девяти десятых под водой, а только так до поры до времени казалось. Разоблачителем этого вольного или невольного надувательства становится ритм жизни образа, который может быть правильным только в том случае, если актер овладел «зерном». Я определяю ритм, это сложнейшее в нашем деле понятие, как функцию оценки, то есть точность, единственность реакции данного человека на происходящие события. Ведь на одно и то же событие можно реагировать и как Отелло, и как Несчастливцев, и как Чапаев, и как Комиссар, если, конечно, представить себе, что все названные лица могут с этим событием соприкоснуться. Ритм — не скорость, а напряженность, и она у каждого человека в каждом случае своя. И сколько бы ни призывал исполнителя режиссер: «Громче! Ярче! Сильнее! Темпераментнее!» — ничего не будет, если перед ним лжеайсберг, то есть герой без мира, без собственной атмосферы, без «зерна».

Из зрительного зала, где сидит режиссер, это видно особенно четко, хотя и участники спектакля знают, кто и насколько продвинулся по тропе перевоплощения. Помните, я обещал, что когда-нибудь поменяюсь ролями со своими артистами? Теперь этот момент наступил. Теперь они продают — я покупаю, да еще имею право перебирать, привередничать, по всей строгости судя об эффективности их усилий, их попыток добраться до сердцевины творимого характера. Я свое — хорошо ли, плохо ли — выдал, пришел час выдавать им. Хотя, разумеется, я с себя ответственности за их труд не снимаю и все, что в моих силах, делаю для облегчения стоящей перед ними задачи: ведь если они сыграют

плохо, виноват все равно буду я. Мы продолжаем работать дружно, а результат наших общих усилий — спектакль.

Но все же это — период относительного «кейфа» для режиссера; по крайней мере так было для меня. Однако «кейф» скоро кончается: беспокойство об общем облике спектакля, о звучании целого вновь овладевает постановщиком, бывшим какое-то время по преимуществу учителем актеров. Все ли там в порядке, не развалилось ли с таким трудом построенное здание, как вписались в него подоспевшие компоненты, не возникло ли противоречия между действующим в образе исполнителем и сценической средой? Мы репетировали по частям, по кускам, но пора уже выяснить, есть ли целое, собирается ли из всего наработанного спектакль как явление искусства. И тогда я назначал второй прогон (первый, как мы знаем, был сразу после мизансценирования), который в театральном обиходе называют адовым.

Словечко меткое. Потому что в ходе этого прогона ощущение кошмара, неразберихи, полного провала задуманного преследует обычно и режиссера и всех участников. В этот день впервые репетиция идет как спектакль, со всеми перестановками, сценическими эффектами, светом, звуком, шумами, бутафорией и реквизитом (хотя чего-то по-прежнему не хватает и довольствоваться «завтраками» приходится вплоть до премьеры). Мы вводили компоненты постепенно и постепенно их обживали, но все-таки со многими из них и актеры и рабочие сцены тут встречаются впервые. И потому, как правило, на «адовом» прогоне все валится, на площадке царят суета и бестолковщина, подготовка к каждому следующему эпизоду тянется бесконечно долго, исполнители томятся в ожидании выхода, режиссер вынужден по многу раз повторять концы и начала эпизодов, от чего забалтывается текст, рвется линия жизни образа, все огрубляется, и в самом деле думаешь, что ничего и не было, что нам только казалось, будто мы чего-то достигли.

Чтобы как-то смягчить удар, который все равно будет, в театрах, где я работал, «адовому» прогону обычно предшествовала «тихая генеральная». Не знаю, мое ли это изобретение или правило ремесла, выработанное коллективным опытом, но вещь полезная, и я горячо рекомендую ее новичкам.

Пока участники спектакля наращивали свои айсберги, искали «зерно» характеров, я занимался и с постановочной частью. Шли монтировочные репетиции без актеров (часто — ночами), где все по возможности применялось, фиксировалось, распределялись обязанности между теми, кто будет обслуживать спектакль в ходе его эксплуатации. Последней точкой этой работы и является «тихая генеральная», где уже участвуют и актеры, но «без речей» (звучат по необходимости только реплики на смену картин и на те или иные постановочные «врезы» в действие), и игры никакой от них не требуется. Прогоняется техника — с паузами на монтаж и подгонку декораций, проверку громкостей, шумовой и звуковой сферы спектакля, окончательную установку света, срепетирован-

ность финала. И только когда у режиссера есть относительная уверенность, что компоненты нашли свое место и не будут так уж отчаянно сковывать содержание спектакля, можно с более или менее легким сердцем ринуться в «адовый» прогон.

Чтобы он был продуктивным, его нужно хорошо подготовить. Вот тут на первый план выходит функция «режиссера-зеркала», призванного как можно точнее отразить, что есть, а чего нет в спектакле. Так нужно это зеркало предварительно протереть, почистить и поставить под определенным углом, дающим максимальную четкость изображению.

Иначе говоря, надо суметь отодвинуть от себя спектакль, в который ты влез по уши, на такое расстояние, чтобы твое зрение вновь стало острым. Надо создать условия, при которых ты сможешь охватить все разом: структуру спектакля, его композицию, стиль. Как бы взглянуть на него в перевернутый бинокль, когда детали сливаются и их не видно, а проступает целое.

Для этого, во-первых, необходим перерыв в работе. Желательно, чтобы режиссер не репетировал некоторое время перед прогоном. Он в качестве зеркала «запылен» — все стало слишком привычным, отсутствует критика, кажется, что сделано все возможное, хотя на деле это совсем не так. Подобный перерыв обычно трудно организовать — времени всегда фатально не хватает. Вот и исхитряешься так построить график, чтобы перед «адовым» прогоном оказались дни, когда репетировать нельзя. Самое простое — суббота и воскресенье, на которые надо назначить два утренника, а потом по закону выходной у актеров, и еще можно прибавить вторник и дать дальний выездной спектакль с ранней отправкой участников, стало быть, и во вторник прогона назначать нельзя.

Отдыхая от репетиций, режиссер, однако, не бездельничает. В эту пору бывает полезно вновь просмотреть свои записи, восстановить первоначальное впечатление от пьесы, заново вникнуть в сквозное действие и сверхзадачу, вспомнить, чего хотелось добиться в каждом образе. Если это сделано добросовестно, непременно возникнет желание тут же проверить, так ли вышло, как мечталось, и что из первоначального видения стерлось, затерялось в горячке работы, а что оставалось на всем протяжении «манком».

В ходе прогона «зеркало» должно ответить на следующие вопросы:

1. Есть ли в спектакле начало, ясна ли экспозиция, проступает ли в ней расстановка сил, выражены ли обстоятельства, в которых будет развиваться действие? Завязывается ли все это в тугую узел (нам нужно, чтобы была завязка)? Начало спектакля должно исчерпывающе ответить зрителю на вопросы: где, когда, почему и за что ведется борьба?

2. Верно ли развивается спектакль в середине, то есть между завязкой и развязкой? Происходит ли смена побед и поражений с соответствующим изменением всей сценической атмосферы, не

распадается ли действие на отдельные, не связанные между собой эпизоды? И ведут ли его перипетии к кульминации?

3. Есть ли кульминация, то есть наивысший накал борьбы? И действительно ли этот кусок самый сильный в спектакле?

4. Получает ли все, происходящее в спектакле, свое логическое завершение в развязке? И не тянется ли спектакль дольше того момента, когда все уже разрешилось, что довольно часто бывает, — режиссер и актеры «теряют конец»?

Прогон должен выявить длинноты и повторы, которые, как мы ни старались убирать их по ходу дела, здесь непременно вновь обнаружатся; должен дать понять, где спектакль «провисает», какие сцены пока отстают, всюду ли верен темпоритм, с чем обычно плохо бывает до самой премьеры. А то просто чего-то много, перебор — в том числе и перебор яркости.

Но если даже все в порядке с гармонией частей и стройностью целого, всегда есть опасность однозначности эмоций. Нельзя браться на одних и тех же струнах, устают и актеры и зрители. Одноэтажность, вернее — равноэтажность, величайшее зло на сцене. События спектакля не могут быть одного «роста», если все важно, то уже ничто не важно. Стало быть, и эмоциональные оценки должны быть разными. Спектакль должен иметь свою «температурную кривую»: после взлета — падение, потом опять взлет, и где-то кривая кричит о кризисе, но потом должно наступить успокоение, выздоровление, а если уж так надо, то и шепот смерти, иначе говоря, затухание кривой.

Но не всегда хороша и равноэтажность, особенно «небоскрежная». Одна из возможных ее причин: на репетиции какая-то сцена потрясла, но при повторе, уже после десятого раза, у всех, в том числе и у режиссера, утратилась чувствительность и стало казаться, что нужно здесь что-то усилить; в следующий же раз возникла потребность в усилении усиления. От этого то, что родилось, когда искали правду, ушло, осталась только форма, надрыв, вывих. Так часто поиски лучшего становятся гибелью хорошего. Надо уметь удержаться от форсирования эмоций, не рвать в клочья страсти, и равноэтажность здесь — сигнал бедствия.

Прогон неминуемо обнаружит и самое главное: ясна ли идейная направленность, нет ли «не туда» нацеленных кусков и кто из участников неправильным, неадекватным поведением уводит спектакль от столбовой дороги замысла, расшатывает сверхзадачу.

Весь материал прогона нужно взять на карандаш и потом принять меры для ликвидации хотя бы главных ляпсусов; если у кого-то из актеров роль явно не удалась и это необратимо, то вплоть до снятия с нее, а стало быть, и назначения нового исполнителя. И тут не знаешь, за что хвататься, как лучше поступить: то ли и дальше идти прогонами с остановками, повторами эпизодов, которые отстают, то ли брать в работу отдельные, особо опасные для судьбы премьеры куски, то ли где-то запереться с исполнителем, у которого не все в порядке, то ли посвятить себя

работе с новым; вопрос в том, сколько времени остается на все это. Как правило же — нисколько не остается: близящаяся сдача наступает на пятки уже «адовому» прогону, и ты выпускаешь спектакль с полным сознанием, что недоделанного, невоплощенного, несовершившегося в нем — навалом.

С этого момента спектакль начинает жить своей самостоятельной жизнью, становится во многом неуправляемым. Ты еще шебаршишься, стараешься что-то исправить — и после приема спектакля худсоветом, где будет высказано немало верного, обоснованного, справедливого, что ты и сам прекрасно знаешь, и после генеральной для труппы и «пап и мам», когда советчиков тоже не оберешься, и после сдачи спектакля Управлению культуры, то есть той генеральной, которую можно сравнить разве что с генеральным сражением. Коррективы бывают полезными, но радикально исправить спектакль, который не задался, мне лично не удалось ни разу.

А потом по закону собирается третье производственное совещание, посвященное прошедшей премьере, где обсуждается, что в ней получилось, что не получилось. И хотя, повторяю, власть режиссера над спектаклем на стадии выпуска, а тем более после него относительна, — это все же не сотрясение воздуха, не мероприятие «для галочки», но род мозмовского подведения итогов, отбор суждений, которые пойдут в копилку «ремесленника»; будет новый спектакль и новые ошибки, но этих, помешавших мне в данном случае, я постараюсь больше не совершать.

А затем, в качестве того же «ремесленника», режиссеру придется подумать о том, чтобы спектакль, каков он ни есть, был продан выгоднее. Продан в буквальном смысле слова — это в Москве можно не заботиться, будут ли раскуплены билеты, на периферии публика по-прежнему голосует ногами, и надо научиться этими «ногами» посильно управлять.

Есть разные формы работы со зрителем: институт распространителей билетов, от которых (распространителей) предстоит добиться, чтобы они торговали не вслепую, но были умелыми пропагандистами всего лучшего, подлинно художественного в театре; фотореклама по городу, толково размещенная, да не абы какая, а качественная, дающая яркое представление о спектакле; рекламные ролики для радио и телевидения; выступления ведущих артистов на предприятиях города.

Это — функция администраторов, но и тебя это касается кровно: ведь если ты не вмешаешься, не сделаешь всего, от тебя зависящего (а порой если и сделаешь), может случиться так, что поделка, при упоминании которой все в театре морщатся, пойдет с аншлагами, спектакль же, в котором есть проблеск искусства, канет в Лету после нескольких представлений. Чтобы этого не случилось, нужна твердая репертуарная политика, не только в смысле выбора пьес, но и в смысле их эксплуатации. И вести ее тебе, режиссеру, — тем более если ты режиссер главный, — невзирая на возможные упреки в том, что ты проталкиваешь свой спектакль,

невзирая на то, что сопротивление дирекции, у которой часто совсем иное представление о том, что такое хорошо и что такое плохо, тебе обеспечено.

Если верно говорят, что театр — это цепь компромиссов, твоя задача любыми путями уменьшать их количество. Для этого прежде всего и нужно в совершенстве знать свое ремесло. Знать театр сверху донизу, от подмостков, где, собственно, и творится искусство, до последнего закоулка его многочисленных служб. Любить его будни, его порой неказистый быт, суматоху, спешку, нервные всплески, несогласованности, казусы, даже фарсы, без которых не обойтись. Быть в полном смысле слова своим человеком в нем. Не небожителем, но хорошо бы — мастером или, вот как М. Волошин сказал, — подмастерьем. Тогда если не обогатишь, то уж по крайней мере не испортишь, не окажешься пособником движения вспять, каковых во все времена хватает. И в этом качестве посылить служить делу, прекраснее которого я не знаю.

— Александр Петрович, чем вы объясните такую странность или, вернее, несоответствие: ведь Георгиевский все годы его работы в качестве главного режиссера руко-

водил театрами небольших городов, и сами театры были не столь уж сильны в творческом отношении, а между тем к нему тянулись, его любили драматурги и, размышляя о сценической судьбе своих созданий, часто имели в виду его калининскую или ставропольскую сцену? Из-за чего тянулись, за что любили? Что побуждало их отдавать ему свои пьесы, как говорится, с колес, с еще не просохшими на рукописи чернилами?

— Мне лично это отчетливо ясно, даже если отбросить тот факт, что сам он проявлял невыдуманный интерес к современной драматургии, интерес, который мы, драматурги, очень ценим. Видите ли, ни один режиссер не скажет, что ищет в пьесе не то, что там содержится, а то, чего там нет. Наоборот, все утверждают, что стремятся выразить автора, а не себя, и даже искренни в этом. Но практически так происходит не всегда, от чего страдают, в первую голову, драматурги. Георгиевского волновало не собственное решение, его блеск или небывалость, но идея автора, с которой он согласился, когда брал пьесу к постановке и потом уж старался эту идею раскрыть, мобилизуя подходящие к случаю сценические средства. Он делал все, чтобы глубже проникнуть в мир воплощаемой пьесы, и это его несколько не стесняло в его творческих намерениях. Напротив, чем ближе он подходил к автору, тем яснее обозначалась в спектакле его собственная гражданская и художническая позиция. Конечно, театр — такое место, где результат не вычислишь заранее, но когда пьесу ставит режиссер типа Георгиевского, можно по крайней мере быть уверенным, что будут приложены все усилия к тому, чтобы была поставлена именно эта пьеса, а не какая-нибудь иная.

Я не случайно обмолвился здесь насчет типа — Георгиевский был не один такой. С ним рядом работали другие, чьи имена в свое время звучали весомо; в числе прочего они были знамениты тем, что признавали приоритет автора не на словах, а на деле. Это были подлинники мастера режиссуры, серьезные художники, которых добровольное следование автору не унижало и не стесняло в их творческих намерениях. Мне приходилось сотрудничать со многими из них (назову с ходу Н. Покровского, Е. Простова, В. Редлих, Е. Брилля, Д. Манского, Е. Гельфанда; кого-то я, наверное, забываю). И закономерность повторялась: сначала пьеса, потом — самовыражение в ней.

Правда, в пору, когда эти режиссеры действовали, уважение к авторскому замыслу считалось чем-то само собой разумеющимся, и за такое уважение специально не хвалили. Но из них уже очень многих нет, а те, кто пришел им на смену, хотя и имеют много преимуществ перед своими старшими современниками (творческая дерзость, обогащение сценического языка, поиск новой

выразительности в театре), с нами, драматургами, считаются меньше. Вверяешь им свою пьесу, выношенную, выстраданную, иногда решительно не представляя себе, что за спектакль возникнет из этого симбиоза. Не хочу показаться защитником интересов своего цеха, но думать об этом приходится — слишком много случаев непопадания: то недолет, то перелет. Георгиевскому тоже случалось недобирать и невольно удаляться от цели, но к нам, драматургам, у него было самое уважительное отношение.

— Вам приходилось видеть свои драмы в постановке этого режиссера?

— Только однажды. В 1964 году мы с женой поехали в Калинин на премьеру спектакля «Между ливнями». Это была первая постановка, которую я видел, хотя другие режиссеры (в малом числе) опередили на этот раз Георгиевского, воплотив «Между ливнями» раньше него. Меня вполне удовлетворил калининский спектакль. Я потом познакомился со многими интерпретациями этой своей пьесы и могу выдвинуть определенный критерий их качества, вернее, того, правильно ли они решены с авторской точки зрения. Пьеса так построена, что В. И. Ленин, не встречаясь на сцене с остальными действующими лицами, оказывается как бы вне непосредственной связи с сюжетом, который, казалось бы, мог быть плавно развит и без ленинских эпизодов. Так вот, в полном соответствии с авторским замыслом, извлечь из спектакля Георгиевского эти сцены было немисливо: рассказ о мятеже в Кронштадте и о подавлении его с привлечением делегатов X съезда партии не имел бы такого глубокого значения без всепроникающего, созидающего, освещающего всю операцию силой своего гения ленинского взгляда на вещи. Когда-то Вл. И. Немирович-Данченко, работая над погодинскими «Кремлевскими курантами», требовал, чтобы тема «Ленин» звучала в каждом эпизоде. В спектакле Георгиевского между ленинскими и всеми остальными эпизодами существовала прочная связь.

— Вам понравился актер, выступивший в роли В. И. Ленина?

— Да. Это был Г. Аннапольский, тогда — сравнительно молодой член труппы, во всяком случае он был много моложе, чем сам Владимир Ильич в марте 1921 года, когда происходит действие. Выбор актера делает честь пронизательности Георгиевского: ни по внешности, ни по кругу сыгранных ролей Аннапольский «не подходил» для исполнения этой роли. А вот режиссер его увидел — и внутреннее зрение его не подвело. Аннапольский сумел передать и масштаб личности вождя революции и его внешний облик. Но важнее другое: в игре актера, а стало быть, и в направлении поисков работавшего с ним режиссера жило предчувствие нового этапа сценической Ленинианы, того, который утверждается сегодня. Роль была исполнена как бы на переходе от фотографической точности, скрупулезного воспроизведения ленинских характерных черточек, привычек, походки, манеры говорить и так далее — к более углубленному проникновению в громаду внутреннего мира этого человека. Сейчас, как мы знаем, исполнители ча-

сто вообще отказываются от портретного сходства. Аннатовский и Георгиевский шли именно этим путем. Внешнее перевоплощение было легким, пунктирным, а вот мысль — упругой, пульсирующей, рождающейся тут же, на глазах у зрителя.

— Расскажите, пожалуйста, как играл актер. Как они с Георгиевским поняли роль?

— В пьесе — два гигантских монолога, и это все, что дано исполнителю роли Ленина: и много и мало. В нашей драматургии монологическая форма вообще редкость, а тут еще монологи «бесфабульные». Кажущаяся дробность забот и мыслей Ленина, когда его внимание как бы рассеянно перебегает с предмета на предмет, представляла в спектакле как оборотная сторона внутренней сосредоточенности Ильича на задачах огромной государственной важности. Кроме того, здесь сказывалось умение Ленина расценивать каждый факт, даже по видимости мелкий, с точки зрения интересов революции.

Была проявлена большая забота о психологической точности: внутренний процесс непременно предшествовал формированию вывода, исторические ленинские решения как бы вызревали в существовании актера — и потом взрывались точно найденным ответом на сложнейшие вопросы тогдашнего общественного бытия. Такие вспышки-озарения пронизывали роль.

— Вы говорили, что верность автору отнюдь не стесняла творческой свободы режиссера и что Георгиевский такую свободу в своих лучших постановках обретал. Относится ли это и к спектаклю «Между ливнями»? Можете ли вы сформулировать, чем отличался этот спектакль от других интерпретаций той же пьесы?

— Полагаю, что да. Это не я, это критики говорили, что Ленин в пьесе взят в разных гранях, в частности — как человек воинствующей доброты, способный воскликнуть в тех чрезвычайных обстоятельствах: «Несчастные кронштадтцы!» (ведь речь идет о моряках нового, необстрелянного призыва, которые запутались, растерялись в условиях разрухи и временно оказались по ту сторону баррикад). Георгиевский старался охватить все грани образа, но доминантой калининского спектакля стало именно это: «Несчастные кронштадтцы!» Вернуть веру тем, кто ее временно утратил, отвоевать для дела революции как можно больше людей — вот на чем был сделан акцент. В спектакле протягивалась ниточка от этой ленинской боли за человека к судьбе Ивана Позднышева, ставшего вторым героем постановки Георгиевского. Ивана прекрасно играл Ф. Челищев, тогда — студент Калининского филиала Школы-студии МХАТ. Его движение из потемок к свету, от горечи разочарования к обретению твердой преданности революционной идее цементировало собой весь спектакль.

Можно сказать, что во взгляде режиссера и на других персонажей пьесы как бы жил отблеск этой ленинской доброты и всепонимания. Театр счастливо избежал однозначных оценок: и Расколупа, и Тата Нерадова, и Гуца, и даже Шалашов представляли в спектакле фигурами сложными. Все они, каждый по-своему, пе-

реживали трагедию. В спектакле был очень хороший актерский уровень. Не могу, в частности, не упомянуть О. Леянова — Красного Набата, О. Дроздову — баронессу фон Рилькен и А. Вокача — фон Рилькена.

— Эта, отмеченная вами, особенность — не способствовала ли она возникновению несколько расслабленной интонации спектакля, не вносила ли в него ноты сентиментальности?

— Нет, не способствовала и не вносила. Во всем, что касалось судеб революции и их зависимости от того, куда выльются, чем обернутся трудности, переживаемые страной, режиссер был прямодушен и строг, стиль спектакля был отмечен необходимой жесткостью. Вспоминаю решенные первой картины. У меня она имеет подзаголовок «Лед», но коль скоро равняя редакция пьесы называлась «Весна 1921 года», режиссеры, ставящие «Между ливнями», иногда спешат реализовать мотив весны в создаваемом ими спектакле, как бы заторапливают ее приход. У Георгиевского был «лед» как лед: завьюженное бескрайнее пространство залива, нагромождение торосов и снежных гряд, пронзительное завывание ветра и затерянные в тревожном сумраке люди. Режиссер не спешил сменить этот образ на другой, более светлый и сулящий надежду. Сумрачность, «покинутость» долго преследовали героев.

Драматизм спектакля питался также и внутренней неуверенностью, мрачностью выведенных в пьесе главарей и организаторов Кронштадтского мятежа — Козловского, фон Рилькена, отчасти Гуши. В особенности фон Рилькена — Вокача буквально снесло сознание безнадежности предприятия, ради которого он в чужом платье тайно вернулся в Кронштадт. Сознание скоропалительности, почти опереточности всей затеи. Того, что народ не с ними, он против них.

— Как вы относитесь к придуманному Георгиевским финалу спектакля — символическому появлению В. И. Ленина на одном из возвращенных в строй кораблей, с борта которого он как бы приветствует освобожденный форт, вновь вернувший себе славу колыбели революции?

— Это действительно находилось в известном противоречии с мужественным, непарадным строем спектакля. Но была, видимо, такая потребность у театра — дать исход прямому гражданскому чувству зрителей. Я это понимал и не возражал против возникшей концовки.

А в общем, для коды, хочу подчеркнуть, что мое восприятие творческой фигуры Георгиевского не исчерпывается впечатлением от одного спектакля. (Он еще ставил в Ставрополе мое «Персональное дело», но я туда не доехал.) У меня действительно было к нему чувство доверия, чувство глубокого уважения и симпатии. Оно сохраняется и теперь, когда его уже нет на свете.

Беседу вела З. Владимирова

В. Гатаев,
В. Сяницкий

ЗАБОТЯСЬ О ТВОРЧЕСКОЙ СМЕНЕ

Ко многим привлекательным качествам Г. А. Георгиевского нужно прибавить его постоянный пристальный интерес к молодежи — и собственно театральной и просто вступающей в жизнь.

Наверное, не случайно к числу лучших его свершений в искусстве относятся спектакли о подвиге молодых, о любви, о том, как юные люди ищут себя, избавляясь от всяческих недостатков, преодолевая нравственную невоспитанность, дефицит терпимости и уважения друг к другу. Он, зрелый, пятидесятилетний, действительно много про это знал, и молодые герои в его постановках выглядели живыми, во всем достоверными, явившимися на сцену прямоком из соседнего парка, рабочего общежития, студенческой аудитории, чего режиссеры старшего поколения добиваются не всегда.

И в искусстве его влекли к себе молодые коллективы, в частности — «Современник», тогда, в начале шестидесятых годов, еще совсем зеленый, но способный сказать свое слово о жизни, обнажить в ней нечто новое. Георгиевский был убежден, что для обновления театра нужны студии, их буйная поросль. И потому постоянно окружал себя молодыми, которым доверял и к которым тянулся, обогащая в общении с ними свою палитру художника.

Иные из нас пришли в Калининский театр еще до того, как возникла идея создания при нем филиала Школы-студии МХАТ. Может быть, она потому и возникла, что выявилась группа молодых актеров без школы, которым тем не менее Георгиевский доверял, бросал их «в воду» в надежде, что они сами выплывут. И ведь выплывали, не подводя театр, но могли бы сделать это, не барахтаясь и не захлебываясь, если бы их предварительно обучили. Так мысль об организации театра-вуза стала овладевать нашим главным режиссером. Сам не получив систематического образования, он с великим почтением относился к вузовскому диплому и постоянно твердил нам, что учащийся человек в отличие от неучащегося, то и дело испытывает ощущение, словно кто-то подошел к выключателю и зажег в темной комнате свет.

Как нас набирали? Было три источника, из которых формировался курс: начинающие актеры, уже работавшие в Калининском театре, абитуриенты Школы-студии МХАТ, туда не прошедшие, взятые Георгиевским с третьего тура экзамена по мастерству, наконец, способные участники самодеятельности с десятилеткой за плечами, которых искали и в нашем городе и в городах, где мы гастролировали тем летом. Георгий Адольфович был неутомим в поисках; в каждого претендента он вглядывался с необыкновенной пристальностью. В его выборе, порой безмерно нас удивлявшем, была своя, особая логика. Он искал содержательности в каждом из нас, может быть, в большей степени, чем прямого таланта. Иные ребята и показались-то плохо, однако их взяли, а не взяли других, и собою видных, и читавших эффектно, и зажатости

особой, как те, первые, не выказавших; но не было в них «изюминки», «зерна», которое требовалось Георгиевскому (потом он это сформулировал со свойственной ему сжатостью: «Незаряженная пушка никогда не выстрелит»). Какой-то душевный рентген помогал ему почти безошибочно распознавать такое «зерно» — и в актерах, которых он брал в свой театр, и в будущих студентах филлала.

Конкурс был огромный — хотели поступить более ста восьмидесяти человек, а зачислено было первоначально семнадцать; но доучиться удалось не всем — дипломы Школы-студии МХАТ получили в 1967 году в Калининне четырнадцать человек. Едва мы, студенты, собрались, как Георгий Адольфович начал деятельно заботиться о том, чтобы нам было хорошо. Окружил нас вниманием, доверием, стал с первых же шагов вводить в готовящиеся и идущие спектакли, возился с нами, отдавал нам свое свободное время.

В филлале сложилась удивительная атмосфера внутренней раскованности, большого товарищества, психологической совместности, какой-то непрерывной увлекательной игры. Мы и работали играючи и учились играючи. И Георгиевский играл вместе с нами. Но при этом никаких поблажек не было: педагоги, принимавшие у нас экзамены по общеобразовательным и специальным дисциплинам, утверждали, что мы сдаем не хуже мхатовцев, студентов параллельного с нами курса. Шутки — шутками и игры — играми, но к делу Георгиевский относился серьезно, и было стыдно его подвести. Конечно, всякое случалось: и ссорились, и озорничали, и порой манкировали тем, чем манкировать не следовало. Однако Георгий Адольфович умел разряжать такие ситуации без формальных распеканий и скучного наставничества, но при этом так, что повторять содеянное больше уже не хотелось.

Занимаясь со всеми, он следил за каждым в отдельности. Приглядывался к нашему душевному состоянию, проверяя, не закис ли кто, не утратил ли веры в себя, не пасует ли перед трудностями порученной роли или учебного отрывка. Брал такого «зашатавшегося», охваченного паникой, к себе домой, поил чаем, а иногда и чем-нибудь покрепче, и говорил не о роли, а вроде бы на посторонние темы: рассказывал об отце, которого высоко чтил, о себе, о том, как его самого долго мяла, обкатывала жизнь. И в человеке что-то менялось, отпускали внутренние тормоза. Уже потом, выйдя на улицу ночного Калининна, он соображал, что разговор был не праздным, что все это имело отношение к готовящемуся спектаклю, к его разладившимся учебным делам. Георгий Адольфович был мастером такой косвенной педагогики, которая иногда стоит больше любых канонических форм внушения и прямых уроков по мастерству.

Как мы учились? Без мелочной регламентации и без натянутых до отказа вожжей. Наша производственная практика поневоле обгоняла учебный процесс: мы уже играли роли (часто — большие), а школьная программа окунала нас в упражнения, этюды,

отрывки, которыми мы ежедневно, с девяти до двенадцати, занимались. Но срабатывала обратная связь: школа помогала шлифовать, доводить до кондиции то, что на сцене мы делали интуитивно, вносила осознанность в нашу игру. Было что-то весьма современное в этом: как в медицине — больных теперь рано ставят на ноги после инфаркта, а с тяжкими переломами чуть ли не сразу же заставляют ходить.

И еще преимущество такой формы обучения. В силу производственной необходимости молодые актеры нередко используются односторонне, в похожих ролях; школа выравнивала эту кривизну с помощью отрывков, которые мы делали в учебном плане, — открывались новые грани, обнаруживались дополнительные возможности каждого. Наш выбор отрывков не был стеснен настоятельными рекомендациями педагогов. Напротив, Георгий Адольфович поощрял, когда студенты ночами готовили Гамлета или Катерину, заведомо зная, что этого им никогда не сыграть. Но он же становился непреклонным в тех случаях, когда такую свободу выбора пытались перенести на производство и молодые актеры претендовали на роли в репертуаре, творческого права на которые не имели. Так вышло с одним из авторов этих заметок. Из театра ушел исполнитель роли Адуева-младшего в «Обыкновенной истории», и студент отважился на показ. Георгиевский посмотрел его работу, похвалил за смелость и инициативу, но попросил навеки выкинуть из головы эту мысль. А когда тот же студент в сходной ситуации показал роль в «Затейнике» В. Розова, наш учитель сказал: «Завтра ты играешь», — и дал соответствующее распоряжение. Он точно знал, что каждый из нас может, чего не может, и упрямый он был нельзя, — он был глубоко принципиален в этом. И все-таки инициатива поощрялась, а требования между тем не снижались ни на йоту: пусть ты еще студент, но играть обязан как взрослый актер. Зато и росли мы быстро: не случайно спустя несколько лет после того, как Георгиевский нас покинул, двое бывших студентов — Н. Хонина и В. Гатаев — получили звание заслуженных, на периферии не столь уж частое.

В работу студии был втянут весь театр. Не только штатные педагоги — А. Вокач, А. Яксон, В. Сурудина, но и другие ведущие актеры театра постоянно занимались нами: мы готовили с ними свои учебные отрывки, они же помогали нам в процессе репетиций, когда не ладилась какая-то роль. Было очень полезно черпать опыт разных художников, и это же приучало к самостоятельности, к тому, чтобы, благодарно принимая советы и помощь старших, стараться идти своим путем.

Обучение велось не от сих и до сих, не в одни только часы, отведенные для занятий, а весь день в театре, на любом примере, с помощью любой для того возможности, на которую наталкивался или которую изыскивал наш учитель. Мы жили общими вопросами искусства, спектаклями, которые удавалось увидеть, книгами, которые доводилось прочесть. Сами собой возникали ночные бдения и споры до хрипоты.

Оглядываясь по прошествии лет на осуществленный в Калининском и ряде других городов опыт «школы на ходу», в котором нам довелось принять участие, мы думаем, что эксперимент этот заглох зря, что подобные филиалы не только способны дать учащимся не меньше, чем обособленные от живого театра учебные заведения, но имеют ряд преимуществ перед ними. Приходится часто наблюдать, как сегодняшние выпускники столичных вузов теряются в условиях профессиональной сцены, трудно входят в сложившиеся коллективы театров, иногда зажимаются, теряют себя. Многие из них, что греха таить, на первых порах не умеют и половины того, что еще на младших курсах требовалось от нас. Не говоря о том, что они проигрывают в возрасте, — ведь четыре лучших года они отдают только институту, тогда как мы и учились и играли с первого дня.

Но для того чтобы подобный эксперимент мог возродиться и принести плоды, нужны сценические деятели типа Георгиевского. Когда главный режиссер думает не о личном успехе и даже не об успехе руководимого им театра, а о чем-то большем, что имеет отношение к достоинству искусства, к оптимальным условиям его обитания.

Г. А. Георгиевский

**ПОД УГРОЗОЙ —
СЦЕНИЧЕСКАЯ
КОНКРЕТНОСТЬ***

Старые люди порой скептически взирают на современный театр с высоты своих преклонных лет: им кажется, что все «богатыри, не вы» остались где-то там, в их прекрасной молодости. Закономерность эта повторяется — я еще помню, как говорили: что вынешние, вот Ермолова, вот Орленев... Чуть позднее: вот Михаил Чехов... Помню зрителей, которые весьма сдержанно приняли безупречный спектакль Немировича-Данченко «Три сестры» (1940) — потому что какие же «Три сестры» без Станиславского, Книппер, Лилиной, Вишневского? Да и сам я, проживший долгую жизнь в театре (в январе этого года исполнилось пятьдесят лет моей работы в нем), мог бы в укор современной режиссуре воскликнуть: «А вот Станиславский... Вот Мейерхольд, Таиров, Дункий, Охлопков...» И со мной было бы не просто спорить: каждое из этих имен — явление. Но я подобных эмоций в себе стыжусь, глушу их, когда они все-таки возникают, потому что я знаю, что такой счет назад справедливым никогда не бывает.

Идет нормальное поступательное развитие. С неровностями, спадами, внезапными скачками, но идет. Почти каждый сезон приносит нам большее или меньшее число спектаклей-разведчиков, пролагающих пути в неизвестное. Острых, спорных, отмеченных свежестью взгляда, небывалых по своему языку. Иные из этих спектаклей мне нравятся чрезвычайно, иные вовсе не нравятся, и самый эксперимент представляется сомнительным. Но для меня безусловно, что именно в этих спектаклях сфокусированы ведущие тенденции эпохи.

Можно позавидовать: какая смелость обращения со сценической площадкой, светом, музыкой, атмосферой действия; какие дерзкие эмоциональные переброки, какое богатство ассоциативного мышления, как много накоплено за последние годы приемов, театральных ходов, новых способов преобразования действительности в убеждающую сценическую быль; как иной раз неожиданно, звонко заявляет себя на подмостках «жизнь человеческого духа», пробужденная режиссерским чутьем и талантом!.. Было ли это когда-нибудь прежде? Я полагаю, в таком качестве — нет.

Можно позавидовать, но можно и поспорить. Потому что тут — не один восторг, накапливаются и несогласия. Кое-что в режиссерской практике последних лет, даже если взять лишь талантливые, сильные работы, представляется мне не то чтобы неправомерным, но не соотносящимся с отстоявшимися понятиями нашей эстетики. Есть потребность разобраться в происходящем, пока находки и опыты тех, кто отважно ищет и пробует, не стали нормой, которая тоже ведь может быть дурной и хорошей, перспективной и мало что обещающей.

* Статья опубликована в журнале «Театральная жизнь» (1975, № 15—17). Печатается в сокращении.

Мне приходится думать об этом не только в качестве зрителя, право, не предубежденного, несмотря на седую голову, но еще и потому, что в качестве доцента режиссерской кафедры Московского института культуры я имею дело с поколением самым юным, только-только вступающим на эту нелегкую стезю. Четыре года сряду в моем распоряжении находится от двадцати до двадцати пяти душ, стремящихся к правде и красоте в искусстве. Они верят мне, в этом я убежден, но моими уроками их воспитание не ограничивается. Все свободные вечера они проводят в театре, а за четыре года можно насмотреться всякого. Молодые головы кружатся, захваченные новшествами, непосредственные впечатления теснят сухой хлеб теории, возникает известное расхождение между режиссурой, как ее понимали основоположники и как я по мере сил стараюсь ее преподавать, и тем, что мои студенты видят в «живом» театре. Это неважно, что по окончании института им предстоит действовать в сфере театра любительского, а к профессиональному они отношения иметь не будут. Одно от другого китайской стеной не отделено, и все наши эксперименты на профессиональной сцене в самодеятельности отзываются самым чувствительным образом.

Так вот студенты... Они задают вопросы, иной раз — весьма затруднительные. Я отвечаю — когда могу, если же нет, говорю, что ответа не знаю и сам его напряженно ишу. Среди этих вопросов — сложных, разных! — три меня занимают особенно. Все они так или иначе связаны с понятиями режиссерской свободы и режиссерского самоограничения. Моя забота — о разумном сочетании, об обязательном совмещении этих двух понятий в современном сценическом искусстве. О допустимых пределах вторжения режиссера в сферу собственно драматургическую. О том, чтобы завоеванное нашей молодой режиссурой (речь не о фактическом возрасте, а о возрасте исканий, если можно так выразиться) право на творческое самовыражение притормаживалось все же «правилами игры», предлагаемыми пьесой и автором. Во всех аспектах мне этой проблемы не поднять, но пройти, хотя бы по ее окраине, — хочется. Ибо я убежден, что от упомянутого совмещения зависят завтрашние судьбы театра.

Итак, три вопроса самому себе.

1. Нужен ли быт на сцене?

Статья Н. Велеховой, напечатанная в пятой книжке журнала «Театр» за 1973 год, называется «Исчезающее пространство». Попадание в яблочко, на мой взгляд: если полтора-два десятка лет назад условность пробивалась на сцену с боями, отводя по возможности в сторону нависающий над ней жупел формализма, то сегодня, по точному выражению критика, предметный мир повсеместно уходит со сцены, уступая место образным пустотам, сценическим построениям, которые не рождают представления о жизненном ряде, соответствующем этой условности.

Просто вертикаль, возвышенное место, где можно выигрышно расположить актеров, вздыбленный пол сцены, на уступах которого удобно строить действие, мотив опоясывающей сцену дорожки — вечная реминисценция из мейерхольдовского «Леса», словом, система площадок, на которых — с помощью света или иным путем — поочередно фиксируется внимание зрителей... Все это способствует созданию броских мизансцен, обеспечивает пластическое разнообразие. Есть то преимущество, что сцена не захламлена, свободна от отяжеляющих подробностей, что живопись не претендует на самостоятельную роль в театре. Но нет в ряде случаев мира этой пьесы — и только ее одной.

Смотришь на декорацию, представленную твоему обозрению прежде, чем что-либо начнет происходить на сцене (занавес, как правило, отсутствует), и думаешь о том, что здесь можно сыграть что угодно: Шекспира, Брехта, Чехова, Осборна или Уайлдера. И ту советскую пьесу, что обозначена на афише. Конкретное пространство «исчезает», оно не охвачено образным мышлением постановщика, не способствует концентрации идеи произведения. Его заменяет рама, нейтральная упаковка содержимого, в лучшем случае здесь действуют законы технической эстетики, которая заботится о том, чтобы габариты, расцветка и обтекаемые формы дизайна радовали глаз сами по себе.

Мне могут возразить, что это просто пробел воспитания — моего личного воспитания в качестве зрителя. Существует мнение, что со зрителем, не в пример мне продвинутым в своем театральном мышлении, можно условиться о чем угодно: что предложит ему театр считать домом, садом, сибирской стройкой, цехом завода, то он и будет на время спектакля считать таковым. Даже хорошо, что придется ему потрудиться и восполнить картину своим воображением. На это убедительно ответила та же Н. Велехова: где именно происходит действие, зритель поймет, — чего же тут не понять! — но его эмоциональное восприятие будет неизбежно обкрадено, переживание происходящего — обеднено.

Я тоже — за условность сценического зрелища, ибо она заложена в самой природе театра. Но мне не кажется все же, что только одним спектаклям условной формы должна принадлежать сегодняшняя сцена. На то есть много исторических примеров.

В «Трех сестрах» Немировича-Данченко, в лобановском «Счастье», в «Вечно живых» «Современника», в ряде товстоноговских спектаклей жизнелюбие ничуть не мешало ни поэзии, ни метафоричности, ни крупному социальному смыслу. Сегодня таких спектаклей меньше, о чем приходится только пожалеть, но случаются победы и на этом фронте, — например, всеми признанные «Мещане» в Ленинградском Большом драматическом театре или «Петербургские свидания» у Ю. Завадского, где Петербург Достоевского с его углами, с его сумеречной, туманной атмосферой, с его бедными людьми дан, по-моему, совершенно реально.

Рискуя прослыть ретроградом, я скорблю о том, что многие практики и теоретики театра решительно отвергают, третируют как устаревшую всякую попытку воссоздать быт человека на сцене, считая канувшей в вечность пору, когда с бытовой правды все начиналось и лишь потом помножалось на жанр и стиль, на неповторимость формы произведения. Тоска по быту, живому и осязаемому, вызревала во мне постепенно, по мере того как театром овладевал и становился господствующим сугубо условный вид сценических решений.

А я полагаю, что в той или иной мере быт вообще не может исчезнуть со сцены, и сейчас мы переживаем последствия его неправомерного изгнания. Я полагаю, что принципиально быт есть такое же первостепенное, родовое для театра понятие, как действие, композиция, перевоплощение, атмосфера, конфликт. Вот почему отказ от быта, с моей точки зрения, — удар по корням.

Есть прямая связь между бытовой основой спектакля и его предлагаемыми обстоятельствами, которые к быту, конечно, не сводятся, но вбирают его в себя и которые вне быта значительно обедняются. Быт — это авторское время действия, среда, где только и могут развернуться события, подобные тем, что описаны в пьесе, это — психологический, нравственный климат эпохи, стиль поведения людей, ею обусловленный, это модус существования героев, во многом определяющий их характеры. Быт относится не к форме спектакля, он — фундамент или часть фундамента, на котором стоит все здание.

«И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом, этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, блестяще и на глаз и на ухо... Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безысходности, золотом штыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуогороженных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения»*.

О чем говорит Немирович-Данченко в своем постановочном плане, так непреклонно реализованном им в спектакле «Анна Каренина»? О быте? Об атмосфере действия? О природе социальных отношений, царящих в этом обществе? О физическом самочувствии героев, жизнь которых течет на балах и в светских гостиных, под контролем множества любопытных глаз? Я думаю, обо всем этом сразу, в нерасторжимом единстве многих слагаемых, образующих мир романа Л. Толстого. Стоило упустить хоть что-нибудь — и был бы нанесен урон идее и исторической правде спектакля.

* *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. Т. 1. Статьи. Речь. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1952, с. 285.

А вот и еще высказывание. Оно принадлежит В. Сахновскому и родилось более пятидесяти лет назад.

«Есть писатели, как Достоевский и Островский, у которых все пронизано стихией национального... В их сочинениях целые пригоршни неопишуемых драгоценностей в области быта. Быт, этот ларец накопленного народом богатства, хранит все, укоренившиеся в данной среде и ставшие привычкой и необходимыми условиями жизни приемы относиться к окружающему, к вещам и к людям; приемы относиться к себе, воспитанные семьей и средой... Все это составляет своего рода обряд, обиход нашей жизни, что, благодаря этому, создает и соответственную обстановку вещи или семейную и общественную атмосферу...» *.

По-моему, здесь ничто не устарело!

Но и Немирович-Данченко и Сахновский берут бытовых писателей, напрямую бытовых,— на их примере мысль доказывается легче. Я же думаю, что быт, понятый таким образом, может быть обнаружен в любой, даже самой фантастической пьесе. Почитайте у Станиславского о «Потонувшем колоколе», и вы убедитесь: у Лешего — свой быт, у Раутенделейн — свой. Кто видел «Макбета» в английском театре «Олд Вик», помнит, вероятно, какие «достоверные» там были ведьмы: крохотные, суматошные, хулиганские старушенции, которые азартно топтались возле своего варева, что-то оттуда поминутно выхватывая и шумно обнюживая, чтобы проверить «букет» блюда; это был их ведьмачий быт, наполненный для исполнительниц осязаемой конкретностью.

Толкуют о том, что современное мышление проходит мимо бытовых подробностей, устремляясь прямо к философии, к сути, к социальной психологии, охваченной произведенцем. Я спрошу: а как обстоит дело с правдой быта у Э. Хемингуэя, фиксирующего обстановку действия своих романов с точностью электронного запоминающего устройства— было как было, и ни на волос иначе? У У. Фолкнера, делающего это другим способом, но столь же педантично? У А. Хейли, чей «Аэропорт» интересен прежде всего и больше всего бытом этого разветвленного, сложного, жестко отлаженного механизма, тревожно нависающего над мирными американскими селениями? У В. Катаева в его книге «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона»? Катаев складывает картину своего детства из разрозненных кубиков быта средней руки интеллигентного дома предреволюционного десятилетия, но мы видим людей, и эпоху, и характер героя, формирующийся как раз в эту пору и в этой среде. По-моему, все это — примеры мышления сегодняшнего, у которого не грех позаимствоваться и театру.

Я говорю об азбучных истинах — не потому, что кто-нибудь из режиссеров наших дней этого всего не знает, а потому, что такое знание часто «лежит отдельно» и в работе над спектаклем не участвует, что почти неизбежно влечет за собой возмездие, то есть

* Сахновский В. Г. Театр А. Н. Островского. М., 1919, с. 21.

потерю качества. И это легко проследить на спектаклях талантливых и заслуженно популярных.

«Брат Алеша» Достоевского — Розова — Эфроса. Содержательно играют актеры, и идея спектакля понятна мне. Конечно, восторженная и упрямая вера в добро, пронесенная Алешей сквозь все испытания, предпочтительнее для дела прогресса, чем растлевающий скептицизм Лизы; и все же личная доброта человека не может служить панацеей от социальных бед, она — не единственное, не универсальное и даже не самое действенное средство борьбы со злом; вот так, мне кажется, можно сформулировать главную мысль спектакля. И потому в финале вместо трогательного единения мальчиков над свежей могилой Илюшечки возникает стена отчуждения между Алешей и остальными героями: он говорит в пустоту, в глухое молчание кладбища, а мимо, презрительно усмехаясь, проходит Лиза, отвергнувшая всякую утешительную ложь.

Похоже, что А. Эфрос стремился раскрыть в спектакле диалектику добра как социальной категории, показать, в чем его сила и в чем слабость — применительно к тем историческим временам. Но вот это последнее, то есть специфика и неповторимость времени, как раз и смазаны в Театре на Малой Бронной.

Бытовая правда происходящего, прямо-таки вопиющая у Достоевского, игнорирована режиссером. Вместо нее — невинная символика куба, давящая неподвижность колокола, намертво укрепленного на конструкции и вращающегося вместе с ней, бархатная униформа, уравнивающая героев в их имущественном, социальном и правовом положении, мосторговская, казенная собака-игрушка в руках у Илюшечки вместо «той самой» Жучки, с которой связан у Достоевского такой оглушительный эмоциональный взрыв (как найти «образ Жучки», не знаю, но в Театре на Малой Бронной его, кажется, не искали вовсе). «Не суть», — словно отмахивается ото всего этого режиссер. Не суть — убожество перекрещенной во всех направлениях тряпочными перегородками комнаты-избы Снегирева, не суть — резкая индивидуальность облика, свойственная героям Достоевского, не суть — этот жалкий, горячий быт с фантастическими надеждами на спасение и их полной несбыточностью у автора.

Согласен: не суть. Суть — в другом, философском начале. Но когда в спектакле «бархатный» доктор рекомендует «бархатному» же Снегиреву лечить Илюшечку изысканной диетой богатых или везти его на поправку в Сиракузы, издевательский характер советов скрадывается, социальная жгучесть происходящего разбивается о невозмутимость униформы, и я перестаю понимать, что происходит на сцене.

И потому по-прежнему думаешь, что путь к современному звучанию классики лежит через углубление в правду истории, что оттуда до нас — куда ближе, чем от философского отвлечения, абстрагирования событий, носящих у Достоевского сугубо конкретный, почти протокольный характер. Стоило нам очутиться там, в

нищей избе оскорбленного и униженного Мочалки, оставаясь при этом людьми своего времени и не отрешаясь от его забот и тревог, — и нужное обобщение, я уверен, возникло бы, вывелась бы жгуче современная мораль, как бывало не раз с классическими спектаклями советского театра. Не говоря о том, что, если бы, опалив на этом пламени свое сердце, Алеша продолжал славить добро, его нравственной стойкости была бы другая цена, чем теперь, когда все развивается лишь умозрительно.

«Последняя жертва» в Театре имени Н. В. Гоголя. Спектакль с С. Брагарник в главной роли доказал преимущества точного следования ремарке автора, у которого Тугина — молодая вдова. Он, этот спектакль, полон живых страстей, сопровождающих перипетии «комедии с миллионом», как можно было бы назвать пьесу Островского. Но разве не обидно, что отношения «семейные и по имуществу», вне которых нет Островского-драматурга, втиснуты режиссером Б. Голубовским и художником В. Шапориным в некую нейтральную раму, охватывающую собой весь спектакль. С помощью пыльной, какой-то «чахоточной» листвы на тюле там обозначено все — и скромный обиход самой вдовы, уютящейся где-то на окраине Москвы, и тяжелая роскошь «европеизированного» кабинета Прибыткова, и логово промотавшегося дворянского повеса, и обстановка увеселительного сада, где в один миг лопаются состояния и заключаются тысячные сделки. Обозначено, но не выражено; столь модная в наши дни единая установка выразить этого не в состоянии; объединять — объединяет, а черт отдельного в общем не дает.

Впрочем, я олять рискую показаться недогадливым зрителем. Очевидно, тут была мысль об увеселительном саде, откуда ехидные и многоопытные «наблюдатели» следят за разыгрывающейся трагедией, как о единственном месте действия. События пьесы словно все взяты с этого ракурса, они возникают здесь, вызванные воображением рассказывающих, и потому не получают своего оформления в спектакле. В этом образе купеческого «судного места», нависшего над героями, в публичности их драмы, подчеркнутой в спектакле, есть свой выигрыш; но он несравним с потерями в области быта, который фиксирует Островский. Ибо все в этой пьесе зависит от имущественного ценза, от того, сколько «стоит» тот или иной персонаж и как это отражается на его образе жизни.

Пример «Валентина и Валентины» в «Современнике» избит, но трудно обойтись без него, когда размышляешь об издержках условности, так вольготно расположившейся в современном театре. Ибо оформление Д. Боровского — гремящее железом, урбанистическое, оголенное — что-то сразу же разрушает в ткани пьесы М. Рождина. Вместо живой наблюдательности, умения зафиксировать в десятках подробностей приметы времени, его мелодию, его язык, нам изначально навязывают образ неустройства, враждебности действительности наших дней героям спектакля. Это существенно сдвигает мысль произведения, ибо в нем, мне

кажется, нет речи о несовершенстве мира, в нем испытывается на прочность молодая любовь героев в относительно трудных жизненных обстоятельствах, выпавших ей на долю.

Это — спектакли «авангарда». По ним равняются, наивно предполагая, что теперь так принято, что это и есть последнее слово пространственного новаторства. И получается то, что я видел недавно в Театре имени Маяковского. Молодая бригада (режиссер В. Кояндратьев, художник А. Опарня) поставила пьесу С. Алешина «Гражданское дело». Занавеса, естественно, нет, и пока собирается публика, мы рассматриваем декорацию. Сама по себе она радует глаз, настраивает на лирический лад, содержит намек на поэзию большого города, где встречаются такие вот тихие скверы в золотых красках осени со сквозными павильончиками из пластика и стекла. Но вот начинается действие, и ошеломленные зрители выясняют, что они находятся... в зале суда, где разбирается иск гражданки такой-то к гражданину такому-то. Весь спектакль носит сугубо деловой, публицистический, проблемный характер и никакого лирического начала в себе не содержит. Почему суд выехал в сквер — понять трудно, коль скоро жизненная среда, в которой развивается действие, художником в расчет не берется и от него не требует этого режиссер. А проигрыш между тем налично: подрывается доверие к происходящему на сцене.

Таков уж быт, то есть условия бытия героев: хочешь не хочешь, а они вмешиваются, многое определяя в звучании спектакля. Быт — или отсутствие верного быта на сцене, что тоже позиция: ведь быт не краска, но часть фактуры, без которой кладка спектакля становится менее прочной.

Другое дело, что быт как быт, как вещь из жизни, перенесенная на подмостки в первоизданном виде, вряд ли когда-нибудь вернется в сценический обиход. Прав А. Д. Попов, который говорил, что быт не форма, а элемент содержания, и выражен может быть в любой форме — реальной или романтически-приподнятой, в спектакле жизнеподобном или поэтическом, притчеобразном. Та же «Анна Каренина» решалась условно, шла на фоне нейтрального бархата, а быт там был, узнаваемый и несомненный (приглашали бывших фрейлин и «перековавшихся» белых офицеров, чтобы по возможности не наврать, рассказывая об образе жизни толстовских героев). Можно вспомнить и другое: Станиславский гениально вынес кульминационную сцену «Бронепоезда» на колокольню, дав спектаклю сильное эмоциональное наполнение. Но не будем забывать, что колокольня в то время была бытовой приметой села, и именно с нее «во дни торжеств и бед народных» зывали к массе юе же возрастные вожаки. Здесь быт и обобщение слились в едином властном образе народа, творящего революцию.

В программе спектакля «Человек со стороны» И. Дворецкого (Театр на Малой Бронной, постановка А. Эфроса) не назван художник — случай в театральной практике, право, беспрецедентный. Будто «выгородку», в которой релетировали актеры, взяли и

перенесли на сцену, сохранив привычную им обстановку и не затрудняясь пространственной характеристикой именно этого завода в Нерезе, где, по автору, развивается действие. Но на сей раз я целиком принимаю эфросовское «не суть». Ибо открытые нашему взору колосники театра с переплетением тросов, подвесов, чугунных блоков, проводов да столы под зеленым сукном, составляемые всякий раз под другим углом к публике и освещенные ровным, нейтральным светом прожекторов, установленных тут же, на сцене, рождают отчетливое представление о пехе, заводе, шире сказать — обо всей нашей деловой сфере с ее сводками, рапортами, служебными встречами на разных уровнях, с ее аскетически-целесообразным стилем. Это — быт данной пьесы, ее климат, в таком обрамлении она раскрывается наиболее полно, доверчиво и углубленно.

Да, «вещь из жизни» отжила в театре свой век, но в иных случаях она может появляться на сцене на фоне общего условного решения как полпред матерьяльного мира, как способ прикрепления такого спектакля к земле, к повседневности, к «жили-были».

Я говорю об этом потому, что испытал своего рода шок, услышав, как аппетитно шкворчит самая что ни на есть натуральная яичница на сковородке — ритуальный завтрак семьи мистера Карри («Продавец дождя» Р. Нэша, Театр имени К. С. Станиславского). «Живая» яичница — какая, казалось бы, рутина, отсталость: на нынешней сцене если что и едят, так только хлеб, небрежно брошенный реквизитором на тарелку, а то и воображаемую пищу за воображаемым столом. И однако, однако... яичница вовсе не помещала условности; напротив, абсолютно реальные ассоциации, связанные со знакомым бытом, помогли ощутить как достоверную всю обстановку действия — с обобщенной декорацией, с выходящим за пределы правдоподобия преобладанием белого цвета (остальные тона будто съедены южным солнцем), с воротами фермы, распахивающимися из комнаты прямо в прерий, с печальными зонгами на перепадах действия. Спектакль поставлен Л. Варпаховским как философский диспут о вере и безверии, о «низких истинах» и «возвышающем обмане», а вот поди ж ты — яичница пригодилась и не вошла в противоречие с аллегорическим строем спектакля! А когда в финале струи очистительного дождя клынули с колосников на сцену, обыкновенная вода из крана засверкала хрустальными искрами, показалась воистину чудом, сотворенным «продавцом дождя». Произошло преобразование искусством: «вещь из жизни» стала образом.

Это — парадокс искусства, которое на том и стоит, ибо парадоксами выстлан путь к его истине. А. Дикий говорил, что на сцене дважды два может оказаться равным и пяти. Я вспомнил об этом, когда смотрел «Лес» Островского, поставленный в Малом театре Игорем Ильинским.

Какие только громы небесные не громыхали над театральной живописью, сколько раз ее предавали анафеме, покуда не

истребили вовсе! И вот в самый разгар торжества условных решений, когда не только павильона не надо, парчи и боярских шуб в исторических спектаклях не надо, оврага в сцене в овраге не надо, и вообще зритель все поймет из текста и восполнит своим воображением, бывший мейерхольдонец И. Ильинский, условным театром вскормленный, вместе с художником А. Васильевым выращивает «взаправдашний» лес, сыр-бор дремучий на подмостках Дома Островского. Качество — превосходное. Вспоминается И. Шишкин, а может быть, В. Симов, К. Юон или кто там еще из старых художников! Молучие столетние стволы, красноватая кора на них, солнечный свет сквозь листву, зеленые прогалины — все как положено.

Но тут — поправка. Лес на сцене живет, движется, сопровождает героев в их нелегких странствиях из Керчи в Вологду и из Вологды в Керчь, сжимается грозным кольцом вокруг усадьбы «Пеньки», а потом — расступается для того, чтобы принять друзей-актеров в свои объятия. Он — действующее лицо, что и предусматривает пьеса Островского, — мертвой декорации, «картины» тут нет. И как зияющие раны на теле леса-великана воспринимаются бесчисленные пни, пни, пни в этом одухотвореннейшем пейзаже. Прибавим к сказанному обобщенность первого плана, где подробностей мало и все, что поставлено, стоит там «по делу», острую игру актеров, в особенности Т. Еремеевой (Гурмыжская), нетрадиционно упругие, напряженные ритмы — и мы поймем, что и в этом случае найден контрапункт: жизненно — и, однако, условно; взято во времени — и сказано современным голосом; соотнесено с бытом — и согрето поэзией, чего натурализм, как известно, лишен.

А в общем опасность натурализма, унылого бытописательства так и остается опасностью, но сегодня она меньше грозит театру, чем опасность утраты сценической конкретности, искусственного ограждения сцены от вторжения живой жизни с ее запахами, красками, шорохами, звонами, атмосферой, бытом — каким бы способом все это ни было донесено до зрителя.

2. Устарело ли перевоплощение?

Об этом спорят и говорят давно. На специальных совещаниях во Всероссийском Театральном Обществе, на страницах прессы, даже в телепередачах, посвященных выдающимся актерам, то и дело совершаются завуалированные набег на «систему» К. С. Станиславского, требующую от актера полноценной жизни в образе, умения доводить себя до состояния «я есть», пребывая в «шкуре» действующего лица.

Проблема — актерская, но режиссера касается живейшим образом: чего требовать от своих исполнителей, а в вузовской практике — от своих студентов.

Спор идет по двум линиям. Одна, более тревожная, вьется вокруг «крамольного» вопроса — нужно ли вообще перевоплоще-

ние, другая отрицает лишь характерность, преобразование артиста в зависимости от облика героя.

Происходят парадоксальные вещи. От перевоплощения отказываются его мастера, художники правды и непобедимой органики, которые иначе как вжившись полностью в образ играть не могут и в своей деятельности артистов обнаруживают явную независимость от изменившихся суждений. И. Соловьев, например, заявивший на одном из заседаний Кабинета актера и режиссера ВТО, что никакого перевоплощения не существует в природе, а есть лишь действие в предлагаемых обстоятельствах. Или Н. Плотников, глубине и плотности перевоплощения которого можно только позавидовать; я слышал сам, как Н. Плотников утверждал, будто перевоплощения нет и не было никогда. Но тут же рассказал такой примечательный факт: однажды вместо современных ботинок ему дали на репетицию валенки, и роль, очевидно, требовавшая валенок в качестве типической приметы героя, пошла и пошла, поднимаясь как на дрожжах — словно за этим рассказом встает что-либо иное, кроме акта перевоплощения, для которого валенки послужили толчком! И даже такой трезвый художник, как А. Гончаров, уже несколько раз высказывался в том духе, что режиссировать можно лишь творческое начало актера, а характер и тем более характерность — его закрывают.

Что же взамен старого, доброго реалистического характера? Личность актера, просвечивающаяся сквозь образ. Царящий на сцене актер-человек с его гражданской позицией, отношением к миру, к событиям пьесы, которую он играет, и к своему герою. Его чуткость к эпохе, умение затеять со зрителем разговор о настоящих проблемах жизни.

Я подписываюсь под всем этим. Только личность актера реализует себя в театре (и иного способа нет, по-моему) через всякий раз новый характер героя. Не вместо перевоплощения, но вместе с перевоплощением приходит к актеру окрыляющая возможность говорить со зрителем о времени и о себе.

Не годится безличностное искусство, поверхностное лицедейство, не согретое сердцем художника, но и личность, заслоняющая образ, норовящая вытеснить его собой, немногого стоит. Она не претворилась на сцене, не вошла в орбиту искусства. В этом случае оно, искусство, капитально обеднеет, утратит то главное свойство, без которого русский театр — не русский театр, от века сильный перевоплощением.

У меня в руках программа спектакля «Обломов» в Московском театре имени А. С. Пушкина (спектакля, а не литературного вечера!). Там черным по белому значится: «Рассказывают: об Обломове — Р. Вильдан, об Ольге — Н. Попова, о Штольце — Ю. Стромов». Может быть, в этом проявилась скромность постановщика спектакля О. Ремеза — мы, мол, не претендуем на всесторонний охват романа Гончарова, мы только рассказываем о его героях. Но в театре действуют в образах, а не рассказывают. И в лучших сценах спектакля исполнители действуют тоже,

неволью вправляясь в колею перевоплощения. Однако подобное обозначение приема дает им лазейку: я, такой-то — скажем, Роман Вильдан, — существую в спектакле, чтобы общаться со зрителем по поводу Обломова, а не превращаться в него. В спектакле заняты хорошие актеры, и я ничего худого не хочу сказать о них как о собеседниках, но, право же, да не посетуют они на меня, Обломов, Ольга, Штольц мне интереснее!

Я очень люблю артиста Л. Броневую из Театра на Малой Бронной. В таких ранних своих спектаклях, как «Мятеж неизвестных» и «Бруклинская идиллия», Л. Броневой, на мой взгляд, работал исключительно «по Станиславскому», и его тогдашние герои безусловно были индивидуальны. Потом к Броневой пришел успех. Заслуженный успех, дающийся актеру лишь истинным, глубинным проникновением в образ. Но в какой-то момент Л. Броневой стал нести на сцену лишь самого себя, демонстрировать зрителю свое отношение к герою.

Это было очень современное, вполне гражданское отношение, проявленное ненавистью Л. Броневой-человека к обывательскому представлению о счастье, к косности, зависти, бюрократизму, канжеству. Но демонстрация этого отношения чуть не привела корешего артиста на ту грань, за которой К. С. Станиславского нет, нет признаков школы переживания.

На обширном пространстве от Аркадия в «Платоне Кречете» до Дона Луиса в «Дон Жуане» Л. Броневой стал играть все одно и то же: некое абстрактного жлоба, чинушу, притворяющегося демократом, лицемера, прячущего за формальными сентенциями глубокую незаинтересованность чем бы то ни было, кроме собственной osoby. А за этим универсальным, всех времен и народов образом-маской был открыт обозрению публики сам Л. Броневой с его жестким, скептическим складом ума и склонностью многое в мире воспринимать иронически. И это начинало огорчать, во всяком случае меня, потому что не обогащало ничем новым.

Но вот Л. Броневой сыграл в фильме «Семнадцать мгновений весны» — его актерская победа тут неоспорима, и это победа искусства перевоплощения. Его Мюллер — характер из тысячи граней, органичный в каждом своем проявлении. От почти простодушного начальника гестапо (еще не ослабли связи с деревней, где он, Мюллер, родился и вырос, еще может показаться, что он — парвеню среди лощеных гитлеровских молодчиков, что он и доступнее и добрее остальных в этом логове) до матерого нацистского волка, готовящегося к длительному залеганию в условиях предстоящего мира, — дистанция огромная. Мы проникаем в душу Мюллера попластом и распадаемся с ним убежденные, что всего об этом человеке не узнали, — так он сложен, скрытен, изменив, так ловко приспосабливается к условиям среды. Словом, в каждую минуту действия перед нами Мюллер, а не Л. Броневой, размышляющий по поводу Мюллера. Но Л. Броневой чудодейственным образом тоже здесь, мы ощущаем его мысль, его сердцебиение, даром что он нигде не высказывается из-за спины персонажа, что-

бы о чем-то договориться со зрителем. Личностное ли это искусство? По-моему, да.

Перевоплощающийся актер неизбежно становится камертоном правды в спектакле. Он может активно способствовать конденсации его идеи, а может (бывает и так) разоблачить несомненностью своего сценического существования замысел неверный или хотя бы сомнительный.

Так случилось, на мой взгляд, с В. Сошальским, чье исполнение роли Герострата («Забить Герострата», Центральный театр Советской Армии) протаранило весь спектакль, поставленный А. Шатриным, обнаружив изъяны пьесы Гр. Горина.

Да, спектакль имеет успех, он прошел не одну сотню раз, и зрители на него стремятся попасть. Но ведь и победителей вопреки пословице судят. Природу этого успеха никто не анализировал. А задуматься между тем есть над чем. Ибо достигается он не на тех путях, о которых помышляли создатели спектакля.

В самом деле. Ходят по сцене двое «главноуговаривающих» — Архонт и некий Человек от театра (современный комментатор действия) — и «словесно» убеждают нас в том, что Герострат, сжегший храм Артемиды, поступил недостойно, варварски, что можно нащупать связь между этой акцией и грянувшим через два тысячелетия фашизмом. А рядом — живой, достоверный, из плоти и крови Герострат В. Сошальского, возбуждающий совсем иные чувства.

Сошальский невозмутимо гнет в спектакле свою линию, его Герострат умен, предприимчив, широк, смел, он ловко играет на слабостях окружающих, справедливо полагая, что храм Артемиды никого, в сущности, не волнует, но сенсация, вызванная разрушением храма, поможет ему, Герострату, бывшему рабу, вольноотпущеннику, выбраться из свирепой нужды, которая его угнетает. И когда Герострата, обаятельного, хотя и легкомысленного парня, убивают в финале выстрелом в спину, это воспринимается (мною во всяком случае) не как возмездие и справедливая кара, но как расправа с хорошим человеком, который разве что способ самоутверждения выбрал неправильный.

Словом, размышляя, вспоминая и сопоставляя все виденное за последние годы, я прихожу к выводу, что изжитость перевоплощения не подтверждается пока ни теорией театра, ни его практикой. Что оно, перевоплощение, ничуть не препятствует актерскому самовыражению, напротив: чем «объективнее» образ, тем явственнее проступает в нем позиция исполнителя. Что высшие создания актерского искусства и в наши дни возникают лишь в тех случаях, когда актер органически сливается с образом, а не выглядит из-за его спины.

Но, может быть, все встанет на свои места, если, сохранив перевоплощение внутреннее, мы откажемся от издержек характерности, от перевоплощения «на уровне гуммоза» (А. Гончаров), которое больше, чем что-либо другое, несет на сцену архаику? Обмануть современного зрителя все равно нельзя, да и нет нужды

специально заботиться о том, чтобы он не узнал в спектакле знакомого артиста, достаточно условиться, кто есть кто, как мы это делаем с декорацией, костюмами, светом, не преследуя дотошной полноты иллюзии. Пусть актер явится на сцену по видимости самим собой, но там, внутри, произведет глубинную перестройку, овладеет миром чувств действующего лица.

Рассуждение убедительное на первый взгляд: кто же за архаику, все — против! Меня и самого безмерно раздражает «жирная» игра, педалирование физических особенностей персонажа, курсивный грим на лице актера, нарочитая чеканка слов с педантичным выговариванием каждой буквы (хотя проблема дикции остается). Несомненно, что характерность в сегодняшнем театре должна соответствовать степени правдивости, им завоеванной, и быть выраженной современно. Но ведь спор не об этом, а о том, нужна ли характерность вообще. И здесь бы я тоже не торопился с выводами.

Я понимаю А. Кторову, который играет Шоу без бороды и портретного грима в этой роли не делает. Уж такая ставилась актеру задача — не биографического воспроизведения личности писателя, но, скорее, соотношения личности с творчеством: каким мог бы быть человек, написавший «Лондонские трущобы» и «Тележку с яблоками». Это не значит, однако, что в роли Шоу у А. Кторова нет своей характерности. Разве не помогают нам познать Шоу этот острый, дерзко вздернутый профиль, эти пронзительные глаза, спрятанные в темных, запавших глазницах, этот каркающий, далекий от благозвучия голос, эта походка — всем корпусом вперед?

Но я в той же степени понимаю и Р. Плятта, который стремится достичь портретного сходства с Шоу. Мне близка его, Плятта, «отсталая» позиция, когда с любой трибуны он буквально кричит о том, что отказ от характерности обкрадывает искусство, наносит ущерб самому содержанию образа. А ведь Плятт — из актеров очень тонких, и его характерность к гуммозу не сводится.

Известно, что человек семидесятых годов совсем иначе выражает себя вовне, чем, предположим, тридцатых. Изменился тип красоты (когда я с перерывом в двадцать лет посмотрел фильм «Большой вальс», мне показалось, что Милица Корьюс за эти годы сильно подурнела!), представление о приличиях, манера поведения в обществе, речь — не говоря о прическах, одежде, вкусах. И лица вокруг другие, и вроде бы даже фигуры, и слова, которые лидируют в нашем словаре. Обычно театр, актер сознательно или невольно такую характерность времени (общую для всех) фиксируют. Но ведь в подобном единообразии есть еще и своя ярко выраженная отдельность. Дон Кихот не случайно худ, а Фальстаф не случайно толст, и Давиду и Голнафу не предложишь поменяться внешностью. Между характером человека и его природной характерностью всегда есть соответствие в жизни, почему же на сцене мы вправе эту связь игнорировать?

Да большие актеры так никогда и не поступают — не отказываются от внешнего правдоподобия в угоду прихотям переменчивой моды. Даже если они о характерности специально не думают, она прорвется, был бы характер нащупан правильно (но и забота об этом, мягко говоря, не вредна). Уж на что «неперевоплощающийся» актер Н. Волков — все играет «от себя» и вроде бы выходит на сцену как есть, не заботясь о трансформации внешней, однако же, нащупав характер своего Мангарова («Человек со стороны»), этого вяловатого по фактуре, скромного, не очень-то верящего в возможность личного счастья человека, который при этом и честен, и прям, и легко загорается прогрессивной идеей, и не уступит в вещах принципиальных, он, Волков, очевидно, тут же почувствовал потребность придать своему герою чуть заикающуюся, грассирующую речь, которая теперь неотделима от героя и придает типическую «подкраску» образу. А А. Лазарев в Константине Ванюшине с его комариными, обтянутыми ножками, пошлыми усиками, сеточкой на прилизанных волосах, смесью наглости и готовности капитулировать при любом натиске, простулающей на лице у героя? Что это — внешнее, внутреннее? Тут сплав, который и есть — человек. Да и вообще все по-настоящему яркие образы, созданные актерами наших дней, прямо-таки свирепо индивидуальны.

Кроме того, и это особенно важно, характерность, когда она стала органикой, уже не внешняя, не главным образом внешняя примета героя, но элемент его физического самочувствия, которого, кажется, не отрицает никто. Р. Плятт рассказывает: он репетировал Бондесена в пьесе К. Гамсуна «У врат царства», что-то не ладилось, и тогда режиссер В. Соколова сказала ему: «Славочка, дело в спине». Роль двинулась сразу, потому что, найдя определенную посадку фигуры, актер сразу же ощутил себя тем самым бонвиваном и хлыщом, заботящимся исключительно о собственных удовольствиях, которого ему предстояло сыграть. Началось со спины — и привело к естественному сценическому существованию.

И еще одна проблема — сопутствующая, однако немаловажная. Характерность неразрывна с пластической выразительностью образа. Понятия эти родственны, но не тождественны. То, что интуитивно найдено, как пришло, так и уйдет, если не позаботиться о закреплении. Пластическая выразительность требует от актера тщательного отбора и воспитания в себе повадок, жестов, поз, манер, ему в жизни чаще всего не свойственных.

Вроде я ломлюсь в открытые двери: эко диво — пластика, многие режиссеры только ею в наши дни и занимаются! Какой спектакль не пластичен — разве уж вовсе бесформенный! Что верно, то верно. Но в одной из «Театральных афиш», переданных по телевидению, мне привелось видеть подряд отрывок из «Автограда-XXI» М. Захарова и Ю. Визбора и отрывки из двух спектаклей экспериментальной студии Г. Юденича, причем таких разных (или обязанных быть разными), как «Оптимистическая трагедия»

и «Вестсайдская история». Я отошел от телевизора с ощущением шока: то был словно один и тот же взвинченный, экспансивный, назойливо громкий спектакль, где люди разных стран и эпох вели себя совершенно тождественно. Конечно, виноват редактор «Афиши», пустивший эти отрывки сплошной лентой, но зрелище оказалось поучительным. Ни индивидуальных образов, ни сколько-нибудь индивидуальной пластики. Нечто из области «пластики века», снова фатально проходящее мимо отдельного.

Известно, что Н. Хмелев целое лето искал руки Сторожева («Земля» Н. Вирты), скрепящая их за спиной то так, то этак и стремясь придать фигуре «волка» нечто хищное. Он без конца проверял наклон спины, положение корпуса, он тренировал в себе физиологию Сторожева, чтобы свободно входить в нее в момент спектакля. Устарело ли все это, умерло вместе с актерами хмелевской плеяды, осталось где-то в сороковых годах? Обратимся к современным художникам, допустим — к С. Юрскому. Почему в «Кюхле» и в «Золотом тельце» (телеспектакль, фильм, то есть жанры, актерского курсива не терпящие) он такой разный физически? Весь скованный, костенеющий от внутренней непродолимой застенчивости, когда и слово — мука, и всякая поза — Голгофа, и жест — страдание, в Кюхле. Тренированный, ловкий, элегантный — в Бендере. Само ли это собой пришло или явилось в результате сознательной заботы актера, заботы и работы на протяжении длительного отрезка времени? Очевидно, последнее.

Говорят еще так: наши молодые театры (теперь уже не очень молодые) были прелестны тогда, когда в их спектаклях индивидуальные образы не было, а был сплошной «зеленый шум», неперсонифицированность сценического поведения: те самые мальчики и девочки, каких мы только что видели на улице, возле университета, на стадионе, в метро — какие в жизни, такие на сцене. А потом актеры научились лепить характеры, и стало уже все не то, и что-то драгоценное из искусства этих театров ушло.

Можно сформулировать, что именно: ушла студийность, то «молодо-зелено», которое прекрасно, как первый поцелуй, как весенняя гроза, как наши семнадцать лет, которые давно канули в вечность. Так что же? Жалеть об этом? Насильственно сдерживать процесс повзросления? Полагаю, что в искусстве, как и в любом исторически изменчивом явлении, ничего не следует возвращать вспять, — тем более что сие от нас не зависит.

Очевидно, и слава первых сезонов Художественного театра держалась на чем-то схожем, но если бы К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко попытались как-то законсервировать юную свежесть его искусства и не пошли дальше, к накоплению таланта и мастерства, не было бы ни прекрасной истории этого театра, ни актеров-гигантов, эту историю сотворивших, ни знаменитой «системы», которой пользуются художники правды во всем мире, ни безукоризненного ансамбля таких спектаклей, как, скажем, «Три сестры», «Глубокая разведка», «Плоды просвещения».

Я сказал бы так: чем общественнее сегодняшний человек (мир опутан проводами многообразных связей, все просматривается из конца в конец, любая новость мгновенно отзывается во всех уголках земного шара), тем энергичнее выражена его «отдельность». И это накладывает на театр, на актера обязательство самого полного и неподдельного, когда ничто в этом сложном процессе не оставлено в пренебрежении, перевоплощения в образ.

И, как в случае с бытом, напрашивается вывод: нетерпимы на нынешнем уровне реализма игра-подделка под живую жизнь, сценический примитив, представительство, но с этой стороны — потому ли, что такие грехи заметнее и против них уже ополчилось общественное мнение, потому ли, что наше ухо стало, как никогда, чувствительно к фальши, — нам грозит опасность меньшая, чем со стороны неперевоплощающегося актера, отказа от поиска неповторимых характеров, утраты индивидуальных красок в игре за счет участия в групповом портрете, где актеру отводится роль «мазка». Здесь — узел, который хорошо бы нам «не развязать, так разрубить», хотел бы я закончить раздел словами поэта Евг. Евтушенко.

3. Можно ли верить автору на слово?

Вл. И. Немирович-Данченко говорил: автора «надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться» *.

Это — очень широкая формула, она объемлет все до сих пор мною сказанное. Мы слишком эмансипировались от авторского видения (конечно, я говорю не о буквальном следовании ремаркам). Мы редко задумываемся, ради какой надобности возникли в той или иной пьесе утес или роша, пещера или «колдовское озеро», почему важно, что дело происходит лунной ночью или, напротив, при свете дня, и нужна ли зачем-нибудь предусмотренная автором крыша над головой героев. И порой выносим интимную сцену, доверительный разговор, объяснение шепотом на семь ветров, в гомон и суетоку современных улиц, что-то существенное на этом теряя. И — что еще хуже — мы позволяем себе вольничать с текстом.

Могут сказать: достаточно и того, что совпадает «направление ума» драматурга и режиссера, желаннее то или иное утвердить в жизни, а каким путем это будет сделано — опять же «не суть». Но автор, если это хороший, тем более классический автор, продумал не только идею, а и всю разветвленную художественную структуру пьесы не менее тщательно, чем режиссер структуру своего спектакля. Вначале все-таки было слово — авторское слово о тех явлениях, которым будет посвящен спектакль. Это автор заказывает — эпоху, среду, взаимоотношения, быт, очередность событий и эпизодов, жанр и форму, порядок слов в предложении и даже знаки препинания, определяющие интонацию.

* Немирович-Данченко Вл. И. Беседы с молодежью. Театральное наследие. Т. I, с. 228.

Все понятно: хочется высказаться, а сделать это режиссеру можно лишь с помощью пьесы-союзницы, на ее базе, устанн ее героев. Но, говоря свое слово о жизни с помощью Чехова, Художественный театр все же ставил Чехова (даже с избыточным пietetом, как известно), а не использовал Чехова, тогда современно-го автора, в качестве материала, который можно перекроить, переиначить по своему усмотрению. Современного автора, отнюдь не классика по тем временам. А мы и с классикой порой не стсняемся.

Конечно, не дай нам бог играть классические пьесы ради одного только познавательного интереса, хотя и он тоже есть и его следует принимать во внимание. Естественна потребность сегодняшнего художника взглянуть на старую, заигранную вещь с выcоты приобретенного исторического опыта. Заслуживает похвалы стремление режиссера выбить актеров из привычного восприятия, скажем, Островского или М. Горького, обострить их ощущение авторского слова, лишить возможности эффектно шелкать афоризмами. Нет возражений против такой политики по отношению к классической пьесе. Вопрос в том, какой способ ее реализации предпочтительнее. Тот ли, что избрала М. Кнебель в «Талантах и поклонниках» (Театр имени Маяковского), где мы встретились с новой концепцией, новым взглядом на содержание конфликта и образов, а между тем никакого вмешательства в ткань пьесы Островского, насилия над ней для этого не потребовалось? Или тот, что возникает в случаях, когда режиссура идет на меры более радикальные, вступая в прямой либо косвенный спор с авторским волеизъявлением?

Смотря такие спектакли, я всегда вспоминаю суровые слова А. Д. Полова о том, что режиссер, искажающий автора, не только заслуживает пощечины, но он ее и получает, ибо никакое нарушение авторской логики (речь о больших писателях, разумеется) не проходит безнаказанно. Даже если это нарушение «в интересах автора», который чего-то важного в пьесе не проакцентировал, не учел, как думает О. Ефремов по поводу «Последних» М. Горького (см. его дискуссию с Б. Бяликом в «Литературной газете» осенью 1971 г.).

К «Последним» мы еще вернемся, а сейчас — несколько слов по поводу спектакля «Банкрот, или Свои люди — сочтемся» в том же Театре имени Маяковского.

Учитель А. Гончарова А. Лобанов говорил, что обращаться с классической пьесой надо так, как врач обращается с больным, когда его осматривает, устанавливая диагноз: здесь не больно и здесь тоже нет, а вот здесь чувствительность есть, большой вскрикнул, стало быть, это и следует лечить, то бишь акцентировать в спектакле, чтобы он стал интересен зрителю. Совет хорош, но боюсь, что в «Своих людях» он был понят слишком уж буквально.

А. Гончарову хотелось ударить по таким еще не изжитым явлениям, от которых и сейчас страдают люди, как цинизм, рас-

четливость, корыстолюбие, чаевые, взятка, подкуп, а если сказать шире — сугубо материальное, «коммерческое» отношение к жизни, при котором деньги становятся мерой всех вещей. Он нашел опору для этого в самой пьесе, где отношения «по имуществу» играют прямо-таки непобедимую роль. Он пошел по трассе, уже проложенной его же спектаклем «Дети Ванюшина», все пронизал иронической интонацией, не отведя даже ничтожного места живому человеческому переживанию. Ибо «когда в зоологическом парке дерутся обезьяны — разве это трагедия?» (слова М. Горького, приведенные в тексте, приложенном к программке спектакля по пьесе С. Найденова). Главное же — он совершенно вольно (чтоб не сказать — произвольно) обошелся с временем действия пьесы Островского.

Сороковые годы XIX столетия? А почему, собственно? Разве позднее было не то же самое? Напротив, явления, угаданные автором «Банкрота» в зародыше, потом разрослись, расцвели пышным цветом. Так пусть на сцене будут в полном смещении те нравы, те вкусы, те времена, при которых могла приключиться такая история. Расширительно. Без точной даты. С хронологическим охватом чуть ли не в сто лет. И вот уж «сваха по купечеству» (А. Н. Островский о таких говорил — «в платочке») шеголяет в бархатном платье до пят, с папиросой в зубах, и разбогатевший Подхалюзин, устав от трудов в лавке, облачается в домашнюю куртку пижамного типа, и Липочка, купеческая жена, слоняется по дому с непокрытой головой и в умопомрачительных халатах, от которых не отказались бы иные современные модницы. А со стола не сходят ром и дорогие «коллекционные» вина, пьют мужчины, пьют женщины, по поводу и без повода. И при случае то один, то другой персонаж выдает веселенький канканчик, подозрительно похожий на современный шейк.

Это сделано хлестко, с едкой ненавистью к сегодняшнему мещанству. Это взбудрило старую пьесу, заставило ее звучать неожиданно остро, одарило спектакль каскадом актерских удач. Но все же потери образовались значительные. Исчезла открытая автором — впервые в этой пьесе — страна Замоскворечье. Отношения семейные (первая часть добролюбовской формулы, где, как известно, значит: «семейные и по имуществу») не раскрылись в своем патриархальном уродстве — домостроем и не пахнет на сцене театра. Явление самодурства из спектакля ушло. В результате совершенно погиб центральный характер пьесы — купец Большов, в чем, на мой взгляд, нет вины актера И. Охлупина, весь спектакль оказался не о нем.

Стало быть, будем честными: интересный спектакль, однако поставленный «отталкиваясь от Островского». А верно ли это — автора не ставить, но от него отталкиваться и при этом отталкивать как маловажное то, особенно для него дорогое, что он открыл в русской жизни определенной поры и ради чего занялся нелегким ремеслом драматурга?

Вот теперь самое время вернуться к «Последним».

Спектакль посещаем, зафиксирован для потомков в телевизионном варианте. Своего зрителя он нашел. Но лично мне позиция режиссера, отразившаяся в этой работе театра, представляется спорной, чтоб не сказать губительной.

Да, ситуация горьковской драмы в руках постановщика обострилась, а герои заметно распоясались, обнажив свою мерзкую, ничтожную сущность; да, многое в быту и взаимоотношениях «последних» определилось в качестве пошлого фарса, и театр жестоко расправился с этими отребьями общества. Но фигуры пьесы стали неизмеримо более плоскими, гротескное решение умалило жизненную полноту картины, балаган, вторгшийся в спектакль с такой агрессивностью, не восполнил потерь реалистической образности.

Это случается в театре, что обострение приводит к картонности, а гротеск оказывается не в ладу с психологической правдой характеров: не вчера это возникло и завтра, наверно, не кончится. Но О. Ефремов пошел дальше, и в его натиске на пьесу М. Горького проглядывают симптомы сегодняшних заблуждений.

Формула «режиссер работает над пьесой» прочно вошла в обиход. Нельзя сказать, чтобы это было завоевание театра, но жизнью доказанная необходимость. Порой смотришь спектакль хорошего режиссера и думаешь: что же он, черт возьми, не вмешался, почему так инертно отнесся к авторским заблуждениям и промахам и зеркально повторил их в своем спектакле! Но право вмешиваться у театра есть только тогда, когда автор сидит в зале и каждая поправка им узаконена.

За драматургом остается право авторизации предложений театра (так же как и отказа от них), но наступает момент, когда выработан окончательный текст, становящийся каноническим для данной пьесы. И тут возникает табу, нарушать которое, скажу по старинке, — да не посетуют на меня «новаторы»! — у режиссера морального права нет уже по одному тому, что у него другая специальность и он отвечает за другую сторону дела. Не нравится — не бери, а взявши — играй как есть, в особенности если пьеса выдержала проверку временем. Иной альтернативы быть не должно. Однако не все рассуждают по-моему.

Мы настолько «развязались» в этом смысле, настолько привыкли в ходе репетиций все перестраивать, переписывать, переделывать, что нас так и тянет «поработать» с автором (иногда — давно покойным) пьесы отстоявшейся, зафиксированной как факт искусства. Один прецедент, другой, и это становится словно бы дозволенным.

Ну ладно: М. Захаров «инсценировал» и связал в одну композицию три пьесы Н. Погодина; получился «Темп-1929», против чего довольно аргументированно возражал Е. Холодов. Однако был все же некий резон в объединении пьес одного настроения, совладающих по жизненному материалу и не стесненных жестким драматургическим каркасом; их многоэпизодность, сознательная

неотстоянность допускали какой-то монтаж, отбор. Но «Оптимистическая трагедия», сыгранная уже упомянутой экспериментальной студией Г. Юденича, как говорится, не в том порядке? И «Чайка» в варианте О. Ефремова на сцене «Современника»? Да полно, не противоречит ли все это устоям нашего театра, убеждениям советской текстологии как науки?

Когда Вс. Мейерхольд экспериментировал с классикой, его понять было легче: только что свершившаяся революция создавала барьер восприятия пьесы старой и о старом, отжившем. Но известно, что с годами Мейерхольд отрекся от подобных методов и мечтал поставить «Бориса Годунова» с теми же двадцатью тремя картинами, что и у Пушкина. Могут сказать: и сегодня многое диктует время — в век информации, космоса, атомных ритмов искусство требует большей, чем раньше, ударности, краткости, и обстоятельность классики кажется старомодной. Мне так не кажется. Я даже думаю, что новая обстоятельность спешит на смену атомным ускорениям, чему порукой успех многосерийных телефильмов, таких, например, как «Сага о Форсайтах» и «День за днем», где обстоятельность хоть отбавляй, а острого развития нет вовсе. Далеко не все спешат сегодня в театр за оглушающими впечатлениями; идут за мыслью, за наблюденным, за серьезной жизненной проблемой. И уж во всяком случае не нам, как это делают порой на Западе, сводить шедевры классики к двадцати-тридцати карманным вариантам.

Но не только в уважении к автору тут дело. В современном нашестии на классику, которому мы все свидетели, проглядывают и другие симптомы, утверждения которых мне лично не хочется, и они меня пугают, потому что затрагивают, на мой взгляд, самую сердцевину театра как искусства, его «зерно».

О. Ефремов искал в «Последних» крутого замеса страстей, столкновений, а пришел, как ни странно, к пределу, за которым уже начинается дедрамматизация: возникший в жизни тех лет, в семье Коломийцевых, «непорядок», сдвиг привычного растворился в повествовании о нескольких днях этой семьи, совершенно похожих на все остальные.

Вспомним режиссерскую интродукцию спектакля: ночь как ночь и утро как утро — с предрассветным возвращением старших после очередного кутежа, с ленивыми сборами в гимназию младших, с постепенным пробуждением дома, где все обычно — свары и перепалки, бесцельное блуждание в халатах по худо прибранным комнатам, наглая поза горничной, которая с кошелкой в руках ждет денег, чтобы пойти на рынок, ритуальный подступ Софьи к Якову, ибо деньги можно взять только у него. Во всем этом есть наблюдательность, но «чрезвычайное происшествие» (выстрел в Ивана) невольно затушевывается театром. Между тем в пьесе ясно сказано, что это — «гниюнок прорвался» и вчера еще как-то налаженная жизнь вдруг покатилась, посыпалась, обнаружив полную духовную несостоятельность «последних», доказав, что они — лишние на этой земле.

Вспомним финал второго акта, куда введена театром отсутствующая у М. Горького фигура Ковалева, пирующего в семейном кругу Коломийцевых. Цель введения? Очевидно, показать воочию, что представляет собой чаемый родственниками жених Веры. Но еще — показать, как они веселятся, каковы их вкусы, их бытовая эстетика. Картина несколько расширяется, это верно, но за счет повествовательного многословия, сценической описательности, если можно так выразиться.

Наконец, четвертый акт — смерть Якова, не замеченная в сутолоке трагического балагана, и потрясение, вызванное этой смертью в душах младших, и скорбная реплика Софьи: «Господи! Великий господи! Такая страшная жизнь! и смерть в конце ее... За что?» — и окончательный приговор «последним», вложенный автором в уста Любы: «Жизнь и смерть — две подруги верные, две сестры родные, мама... Смерть покорно служит делу жизни... Слабое, ненужное — гибнет...» Все. Дальше уже ничего быть не может. Тема исчерпана, действие пьесы завершено. Но этот рекем многообразно разжижается в спектакле дополнительными бытовыми и сатирическими вставками как бы в компенсацию за что-то недополученное зрителями на протяжении спектакля.

Начинаются обычные хлопоты вокруг покойного: нянька устанавливает в изголовье свечи, бормочет над Яковым молитвы, попутно, по ассоциации со случившимся расспрашивая Софью, живы ли некоторые из давние знакомые, воспитанники той же няньки (реплики из первого акта); а Лещ в это время злорадно нашептывает на ухо Ивану, что за его художества по отношению к разным лицам — рукоприкладство, принуждение к сожигательству дочери рассылного — ему придется нести ответственность (реплика из второго акта). Можно понять, что этим достигается: намек на вымирание «последних», носящих другие фамилии (вопросы няньки), указание на то, что людей, подобных Лещу и Ивану, даже смерть близкого человека не отвлекает от их повседневных мерзостей. Но когда идет кода, это все уже поздно: мы либо познали героев в их сущности, либо не познали. Так из спектакля, рассчитанного на обострение, фатально уходит драматизм.

Я смотрел «Последних» и вспоминал ефремовскую «Чайку», где уже явился на свет божий этот призрак дедрамматизации.

О. Ефремов разбил финальную сцену второго акта между Тригориным и Ниной, вместившую у автора в себе одной их сближение, на своего рода «систему прогулок» вокруг «колдовского озера», постепенно слагающих отношения этих двоих. Событие растягивается во времени, роман Тригорина и Нины обретает протяженность и заставляет нас, зрителей, предположить, что за пределами чеховского текста, который мы слышим как бы обрывками, остались нескончаемые и увлекательные для Нины разговоры об искусстве, в процессе которых и созрело ее решение стать актрисой и быть с Тригориним. Жизненная обстановка большая, а драматическая напряженность падает. Героиня теряет право подытожить случившееся словом «сон», завершающим по Чехову

акт. «Сна», озарения, вдруг возникшей неудержимой тяги героев друг к другу, когда замолкают доводы разума, в спектакле не было. Ушел драматический слом сюжета, или то, что Аристотель называл перипетией, на смену пришла разжиженная текучесть события, природе театра совершенно не свойственная.

Я не хотел бы быть понятым так, будто вообще не приемлю ефремовского режиссерского почерка. Напротив, многие постановки Ефремова во возвращенном им «Современнике» — «Вечно живые», «Назначение», вся трилогия о революции, «С вечера до полудня» — мне не только нравились, но казались эталонными по степени в них правды, драматическому напряжению и обостренной чуткости к автору. Вот потому-то я и огорчаюсь, видя, как Ефремов ищет теперь в совсем другой стороне. Уважая его, я льщу себя надеждой, что он прозревает еще неведомые нам возможности нового в театре или нового театра на пути подобного препарирования классики (или драмы вообще). Иначе он не упорствовал бы в таком поиске. Но до сей поры, мне кажется, сезам не открылся, идея не получила убедительного подтверждения. А тенденция между тем ширится, у нее уже и теоретики появились, и порой в своих выводах они заходят так далеко, как, может быть, не снилось практикам искусства.

Сошлюсь хотя бы на темпераментную и острую статью недавно ушедшего от нас Г. Бояджиева «В чем новая сила сцены?»*, где в наиболее радикальной форме высказана мысль, что автором сегодняшнего спектакля является режиссер, что для его самовыражения инсценированная проза предоставляет больший простор, чем собственно пьеса, что многоэпизодное построение предпочтительнее сплошного действия на протяжении целого акта, что вообще правильнее говорить «сценическая композиция», чем спектакль.

Критик строит свою концепцию, что называется, с фактами в руках: определенная наблюдательность за этим стоит. И все же я убежден, что это — фикция, что в тех «сценических композициях», которые нас волнуют и крепко держат наше внимание, все есть: и единый внутренний стержень, и драматическое напряжение, и завязка, и кульминация, и развязка — только сложность языка современного театра мешает это сразу заметить.

А вот когда действительно игнорируют специфику, которая есть в нашем деле, как и в каждом другом, возникают спектакли вялой мускулатуры, без конца и начала, без динамики. Обо всем сразу и ни о чем. Вроде бы жизненные, но высшей правды о времени, о стране и народе в себя не вместившие. Возникает предпочтение прозы драме, которая не позволяет вольничать и требует, чтобы действие было действием, а борьба — борьбой. Возникают «инсценировки» пьес, их монтажи с заметным насилием над авторской волей. Происходит растворение театра как искусства то ли в повествовательности, то ли в интуитивизме, то ли в

* «Театр», 1973, № 7.

хоровом музыкально-пластическом начале, то ли в представлении, где от эстрады больше, чем от сцены.

Скажем снова: может быть, все «сомкнется», и новые веяния, захватившие театр, докажут свою правомерность. Но пока этого не случилось, по-моему. А раз так, то не стоит отмахиваться от того, что выработано и завоевано. От уважения к автору, которого ставишь (уважения на деле, а не на словах). От воспитания в себе, режиссере, умения обнаружить в заграничной вещи нечто, ни разу еще не сказанное, не прибегая для этого к вмешательству в текст. От признания за собой необходимости раскрывать произведение, а не развивать по его поводу собственные идеи.

Достоинства режиссера, самостоятельности его искусства это, мне кажется, не умаляет.

Давайте суммируем.

И неосвоенное пространство, и пустая, образно не претворенная сцена, и отказ от «реалий» в воспроизведении обстановки действия, и манкирование перевоплощением, и явление артиста на сцене всегда в «своем» виде — сегодня, как вчера, а завтра, как сегодня, и отвержение примата драматургии за счет режиссерского авторства в спектакле — что это такое, если попробовать охватить сказанное в целом, найти в нем единую связующую нить?

По идее — это поиск более чистого, ушедшего от архаики, одной духовной пищей живущего театра. Театра, порвавшего с имитацией, с бытописательством, построенного на свободном обмене эмоциями и мыслями с повзрослевшим зрительным залом. Интеллектуального, философского, поэтически многозначного.

Программа прекрасна, но до сих пор выполнялась лишь единицами — не говоря о том, что далеко не все сегодняшние сценические победы возникли на этих путях. А вот то негативное, что она за собой влечет, дает знать о себе столь чувствительно, что порой сводит на нет прогрессивные начинания. И в этих случаях уж не пространство исчезает, не одно только пространство. Уходит конкретность специфического постижения жизни. Умалается историзм показанной театром картины. Предлагаемые обстоятельства теряют изъясн по части объема, глубины, содержательности, точности. Идеи, которые тшатся внушить нам с подмостков, оголяются и при этом утрачивают часть своей силы. Ненавистная К. С. Станиславскому приблизительность торжествует свою победу.

Мы говорим о том, что современный театр предъявляет жесткие требования к актеру, к режиссеру — и бесспорно это так. Но боюсь, что параллельно идет другой процесс: этот род искусства, если исключить отсюда высшие достижения, становится более легким, доступным.

Страшно выговорить, чего-чего только можно не делать режиссеру, актеру, художнику по нынешним временам. Можно, напри-

мер, не вникать в особенности конструкции драмы, в композицию отдельных сцен, лексику, пунктуацию. Можно так уж пристально не изучать эпоху, в которую происходит действие, нравы и быт изображенной писателем группы лиц, не копаться в отношениях «семейных и по имуществу». Можно оставить в покое иконографию, не ворошить десятки иллюстрированных изданий, не разглядывать часами те вещи, ту утварь, те моды, что были в ходу, не интересоваться типом красоты и типом человека, которые тогда бытовали. Можно не задаваться вопросом о физической природе образа, не тренировать в себе характерность, не искать выразительных приспособлений, только этому человеку присущей пластики. Наконец, можно не беспокоиться о единстве стиля, о том, что из образных средств театра данной пьесе «идет», а что «не идет», ибо, как предполагают иные критики, устранить эклектику способен напор режиссерской воли, сам по себе сплавливающий разнородные элементы в нечто цельное...

Наверное, я утрирую, но вряд ли от этих моих соображений совсем уж легко отмахнуться.

Да, новаторство потому и новаторство, что такого еще не было. Но поскребите как следует новаторство, и вы непременно обнаружите преобразованную традицию. Русская традиция на конкретности изображения наставляла покоя веков. Все великие создания русской общественной мысли и русского искусства жизненностью питались и из нее исходили, устремляясь к пикам поэзии, к горным вершинам обобщения, к парению духа человеческого. И это совсем не то, что часто считается новаторством сегодня.

Пусть это еще не закономерность — тенденция. И не тенденция даже, но крея в эту сторону, однако же повод для беспокойства есть. Я был бы весьма удовлетворен, если бы мои товарищи по искусству, пусть со всей непримиримостью к моей отсталости, ответили на мои вопросы — или по крайней мере задали их самим себе.

М. Новохижин

ТАЛАНТ ОТДАВАТЬ

У каждого из нас, людей театра, кроме прямых наставников, тех, кто выпускал нас в большую жизнь, есть и еще учителя, связь с которыми по преимуществу духовная. Это — твоя тайна, твой секрет: тот, кто тобою избран, и не подозревает об этом. В училище имени Щепкина, которое я окончил, мне довелось встретиться с замечательными педагогами, такими, как В. Пашенная, К. Зубов, Н. Цыганков, но к этим именам не сводится круг художников, оказавших на меня творческое и нравственное влияние. Среди удивительных людей, с которыми меня столкнула судьба, я числю и Г. А. Георгиевского.

В 1971 году я принял на себя заведование кафедрой режиссуры и актерского мастерства Московского государственного института культуры. Это было совершенно новым для меня поприщем, хотя некоторый педагогический и режиссерский опыт я к тому времени приобрести успел. А кафедра была сильная, что ни преподаватель, то личность. Полагаю, что Н. Бухман, Ю. Шербаков, Л. Новичкая, Л. Поличинский, М. Буткевич, И. Мазаур, Ю. Мальковский могли бы стать украшением любого театрального вуза. Георгиевский в этом сообществе был одной из самых ярких фигур.

Я, конечно, слышал о нем, прежде чем встретиться с ним в работе. Его имя, столь популярное на периферии, отзывалось и в московских театральных кругах. Театральное дело было для него кровным, он знал его нервами, мышцами, всем существом. В нем гармонически совмещались режиссер, актер, педагог, психолог. Когда он ставил на институтской сцене пьесу В. Розова «Четыре капли», это было школой не только для студентов, но отчасти и для нас, педагогов; двери зрительного зала были открыты, и мы, случалось, забегали туда, чтобы посмотреть, как он строит спектакль, — профессионально, крупно, окуная события пьесы в жизнь, следя за ясностью моральных оценок. Вероятно, в нем погиб незаурядный актер; это чувствовалось во всем его облике, заявляло о себе прежде, чем он произносил хоть слово. Он был артист до кончиков ногтей. И воспитатель он был отличный — студенты к нему так и льнули; он ладил с молодежью и хорошо ее понимал. На последнем перегоне его жизни особенно властно заявило о себе педагогическое начало. Не потому, что он в те годы только педагогикой и занимался: в самой его натуре это качество было прочно заложено.

Его талант прежде всего определялся потребностью отдавать, делиться накопленным. Весь нараспашку, весь — наружу, все — людям, все — из себя; таким мне представляется Георгиевский. И я испытал это лично, едва только появился в институте. Его никто не уполномочивал мне помогать, но я постоянно чувствовал его дружескую руку.

Во всех моих затеях он был рядом, даже когда по видимости не участвовал в них. У нас сложились с ним особенные отноше-

ния: по должности он был мне подчинен и никогда не нарушал субординации, по праву старшего и более искусственного в искусстве он меня вел, и это водительство было бескорыстным, очень бережным, педагогичным в самой своей основе.

Мы с ним сблизились. Я привык с ним во всем советоваться. Проводя кафедру, я следил за его реакциями и безошибочно читал в его взгляде, одобряет он меня или мной недоволен. Он учил меня обращаться с людьми, давая им краткие, но удивительно меткие характеристики, уберегал от промахов, которых без него я совершил бы больше. Там, на Левобережной, где обитает Институт культуры, мы часто бродили с ним вдоль канала имени Москвы. И если на душе у меня было худо, он старался вывести меня из этого состояния, погрузить в созерцание природы, «разговорить»; ему почти всегда удавалось сделать это своими байками, рассказами о театре, которых у него было бесчисленное множество, — он их коллекционировал и облекал в остроумную форму.

Когда я только появился в институте, нам с ним и с Ю. Щербakovым довелось набирать параллельные курсы, — три разом, шестьдесят человек. Я не вполне представлял себе в ту пору, как нужно проводить экзамен на режиссерском отделении, он и в этом пришел мне на помощь; но поразило меня другое. Когда мы начали делить отобранных абитуриентов на группы и каждый, казалось бы, должен был стремиться захватить себе лучших, он оказался самым неактивным в этом — брал тех, которые оставались, которые не пришлось по сердцу другим. Его увлекала возможность заниматься искусством со студентами внешне не яркими, не «особенными», раскрыть Моцарта в каждом из них. Это было совершенно в духе Георгиевского, отвечало его убеждению, что неталантливых людей в природе нет. Кроме того, подозреваю, что он более зорко, чем мы, грешные, видел каждого поступающего в перспективе; недаром его «нейнтересный» курс на поверку оказался не только не слабее, а в чем-то и посильнее наших.

Его выступления на кафедре были, как правило, принципиальны и очень точны. Он всегда находил меру истины, меру логики в наших спорах, как бы взвешивая на весах искусства доводы той и другой стороны. Он относился с уважением к труду своих коллег, но становился резок и суров, когда что-то расходилось с убеждениями его жизни. Он был человеком смелым, не боялся идти наперекор установившемуся мнению. Но делал это лишь после того, как его оппоненты успеют «расстрелять все патроны» (его выражение); умел выслушивать, не перебивая даже несусежного явный вздор, — редкое качество в нашей экспансивной среде. Должно быть, потому таким авторитетным было его слово.

Но особенность этого характера состояла в том, что при всем профессионализме и при всей независимости Георгиевского он порой становился робким, зажатым и до крайности неуверенным в себе. Это происходило каждый раз, когда он сдавал работу. Он волновался как школьник, ерзал на месте, бледнел и покрывался

испарихой, критику воспринимал болезненно, а похвалу — недоверчиво. Я видел, как напряженно он всматривался в лица членов кафедры, делая скидку на то, что все говорится в лицо, стараясь отсеять комплименты от истины в оценке им содеянного. И если чувствовал, что замечания, даже мягко выраженные, справедливы, жестоко расстраивался, бывал безутешен, несмотря на то, что хвалили куда энергичнее, чем ругали. В этом проявлялась его выскательность художника.

Редко случается, чтобы, дожив до седин и даже годы с ними прожив, человек не утратил способность к росту, испытывал вечную неудовлетворенность собой, был ненасытен в познании нового. Георгиевский был таким человеком. Он, как пчела, собирал свой мед всюду, где его находил, следил за всем, что происходит в искусстве, старался держать руку на пульсе времени. Когда я читаю сегодняшние дискуссии — о творческом состоянии театра, о правах и обязанностях режиссера, о миграции актеров, о взаимоотношениях драматургии и прозы, об аншлагах, — я думаю о том, что Георгий Адольфович наверняка ввязался бы хоть в одну из них. Не случайно такой большой резонанс имела его статья «Под угрозой — сценическая конкретность», опубликованная в трех номерах журнала «Театральная жизнь».

Он вечно был увлечен какой-то темой, с кем-то внутренне спорил, что-то постигал. Я то и дело слышал от него: «А вы читали вот это? А это? А там-то были? А это видели?» — в из самой интонации вопроса следовало, что он-то уже все прочел, все посмотрел и всюду побывал, а теперь советует сделать это мне, видя здесь возможность творческого обогащения. Он любил дарить книги — и дарил со значением, тому, кому, как он считал, полезно было бы ознакомиться с той или иной из них, а для этого, обходя книжные магазины, покупал не один экземпляр, а несколько, что называется, себе и людям. Как-то я делал доклад на кафедре о речи персонажей Островского; он слушал внимательно, но, видимо, остался мною не вполне доволен, потому что через несколько дней притащил мне специально отысканную у букиниста книгу В. Сахновского об Островском, как бы давая в такой деликатной форме понять, чего не хватало в моем сообщении. Прочтя эту книгу, я понял, чего именно.

Мне кажется, ему не бывало скучно. Он умел молчать, но при этом не бездействовал: его «зоны молчания» насыщались мыслью, поиском, в них шла переработка информации, наплывавшей на него отовсюду. Сидит на лавочке возле клуба МГИКа и думает — и ты явственно ощущаешь, как работает его мозг. Иной раз даже и окликнуть его бывало келовко — жалко было прерывать этот внутренний процесс.

У меня остался по отношению к Георгиевскому один неисполненный долг. Я хотел привлечь его к преподаванию в Щепкинском училище, но по ряду причин это не состоялось, не вышло. А мне кажется, он был бы на месте там. Его понимание реализма совпадало с тем, что присуще искусству Малого театра: сплав

правды и театральности, естественности и образного претворения драматургического материала.

Он сам был в высшей степени театральным явлением. Ему нравился наш актер Р. Филиппов в «Лесе», — должно быть, потому, что «несчастливцевское» (а также и «счастливецское») жило в нем. Он совмещал в себе романтическое начало и трезвость взглядов, бывал и очень импозантным, внушительным, а иногда казался «шпаной», «куляганом в кепочке». Его отличала особая скульптурность — каждую позу можно было лепить. Но он и озорничал как мальчишка, что только усиливало его обаяние. Его речь тоже заставляла вспоминать о традициях Малого театра: она была удивительно сочной, до буквы внятной, густой. У него была очень богатая лексика, его мысль облекалась в самобытную форму, он прекрасно острил, причем иногда это была импровизация, но чаще он вынашивал свои «смо» и, произнося их, победоносно глядел на окружающих, точно хотел похвастаться; а когда его постигала неудача, он это сразу же безмолвно признавал и как бы ставил себе двойку. С ним было приятно посидеть за столом — он вкусно ел, хорошо смеялся и смахивал в эти минуты на доброго деда Мороза. Вообще был добр, и эта его доброта проявлялась, в частности, в его отношении к животным. Он любил ходить в зоопарк, кормил белок и не пропускал без внимания ни одной собаки, которая встречалась на его пути. Он смотрел на любого пса почти так же, как тот смотрел на него, словно желая сказать, что он, Георгиевский — свой брат.

Я проработал во МГИКе четыре года, он — десять лет. Покинув театр в 1967 году, он не вышел в отставку от искусства, потому что искусство жило в нем, а накопленный опыт настоятельно требовал выхода. Три раза он набирал курсы, хотя последний, к великому огорчению учащихся, выпустить по болезни не успел, расставшись с Институтом культуры в 1977 году, за полтора года до смерти. И несмотря на то, что программой института это не предусматривалось, учил своих студентов режиссуре в полном объеме, справедливо полагая, что искусство не делится на ранги и не зависит от марки учреждения, где им занимаются. Мне довелось встречаться с некоторыми из его учеников много позже того, как они получили дипломы, — это были люди широко образованные, знающие, хорошие специалисты, главное же — это были люди искусства, искусству безоглядно преданные, совершенно не зараженные практицизмом, который часто приходит с возрастом. Искра, зароненная Георгиевским, в них не погасла.

Рыцари театра! Они были, есть и, надеюсь, будут, хотя встречаются в наш деловой век не часто. Георгиевский был одним из них. Говорят, что незаменимых людей нет, и действительно, с его уходом из искусства и жизни ничего как будто не произошло, ряды сомкнулись. Но для меня это было ощутимой потерей: оборвалась какая-то ниточка, отмерла частичка души. Единственное, что осталось, — это возможность мысленно с ним посоветоваться. К этому я и прибегаю, когда мне трудно.

**СПИСОК
РЕЖИССЕРСКИХ
РАБОТ
Г. А. ГЕОРГИЕВСКОГО**

**Тифлисский рабочий
театр (ТРТ)**

«Город ветров» В. Кириона —
режиссер-лаборант, постановка А. Грипича.
1929.
«Заговор чувств» Ю. Олешки —
режиссер-лаборант, постановка А. Грипича.
1929.
«Голос недр» В. Билль-Белоцерковского —
режиссер-лаборант, постановка А. Грипича.
1930.
«Чудак» А. Афиногенова —
режиссер-лаборант, постановка А. Грипича.
1930.
«Галстук» А. Глебова.
Самостоятельная постановка.
1930.

**Московский театр
Замсовета
(в дальнейшем Театр
Ленсовета)**

«Прорыв» (агитспектакль) —
режиссер-ассистент, постановка А. Грипича.
1930.
«Чудак» А. Афиногенова —
режиссер-ассистент, постановка А. Грипича.
1930.
«Фронтвики» А. Тригера —
режиссер-ассистент, постановка А. Грипича.
1931.
«Межа» Д. Щеглова —
режиссер-ассистент, постановка А. Грипича.
1931.

**Областной
драматический
театр,
г. Свердловск**

«Интервенция» Л. Славина —
режиссер-лаборант, постановка А. Смеянова.
1933.
«Уриэль Акоста» К. Гуцкова —
режиссер-лаборант, постановка М. Бедкого.
1933.
«Суд» В. Кириона —
режиссер-лаборант, постановка И. Ефремова.
1933.

«Любовь Яровая» К. Тренева —
режиссер-лаборант, постановка И. Ефремова.
1934.
«Часовщик и курица» Н. Кочерги —
режиссер, совместно с П. Васильевым.
1934.
«Гибель эскадры» А. Корнейчука —
режиссер, постановка И. Ефремова.
1935.
«Концерт» А. Файко —
режиссер, постановка И. Ефремова.
1936.
«Анна Каренина» по Л. Толстому —
режиссер, постановка Л. Дашевского.
1936.
«На берегу Невы» К. Тренева —
режиссер, постановка И. Ефремова.
1937.
«Лес шумит» Е. Пермяка —
режиссер, постановка И. Ефремова.
1937.
«Беспокойная старость» Л. Рахманова.
1937.
«Очная ставка» братьев Тур и Л. Шейни-
на. 1938.
«Огни маяка» Л. Карасева.
1938.
«Падь Серебряная» Н. Погодина.
1938.
«Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча —
режиссер, совместно с И. Ефремовым.
1939.
«Мать» К. Чапека —
режиссер, совместно с И. Ефремовым.
1939.
«Гроза» А. Н. Островского.
1940.
«Большевик» Д. Дзюла —
режиссер, совместно с И. Ефремовым.
1940.
«Сашка» К. Финна.
1940.

Азербайджанский
государственный
русский
драматический театр
им. Самеда Вургуня

«Свадьба Кречинского»
А. В. Сухово-Кобылина
1940.
«Золото» А. Филимонова и В. Дистлера.
1941.

**Калининский
областной
драматический
театр**

- «Полководец Суворов» И. Бахтерева
и А. Разумовского.
1941.
«Сентиментальный вальс» О. Литовского.
1941.
- «Петр Крымов» К. Финна.
1942.
«Фронт» А. Корнейчука.
1942.
«Нашествие» Л. Леонова.
1943.
«День живых» А. Бруштейн.
1943.
«Чрезвычайный закон» братьев Тур
и Л. Шейнина.
1943.
«Свадьба Кречинского»
А. В. Сухова-Кобылина.
1944.
«Модная лавка» И. А. Крылова.
1944.
«Сотворение мира» Н. Погодина.
1945.
«Любовь земная и небесная»
Белы Балаша. 1945.
«Самолет опаздывает на сутки»
Н. Рыбака и И. Савченко.
1945.
«Василиса» Н. Ветлугина.
1946.
«Фархад и Ширин» С. Вургуна.
1946.
«Большие обиды» Г. Трифонова —
совместно с А. Ароновым.
1947.
«Русский вопрос» К. Симонова.
1947.
«Молодая гвардия» А. Фадеева,
инсценировка Г. Гракова, совместно с
А. Ароновым. 1947.
«Глубокие корни» Д. Гоу и А. Д'Юссо
1947.
«Мужество» Г. Березко.
1947.
«Великая сила» Б. Ромашова.
1948.

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера.
1948.
«Счастье» П. Павленко, инсценировка
С. Радзинского.
1948.
«Овод» Э. Войнич.
1948.
«Младшая сестра» И. Назарова.
1948.
«Заговор обреченных» Н. Вирты.
1949.
«Особняк в переулке» братьев Тур.
1949.
«Мачеха» О. Бальзака.
1949.
«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому,
инсценировка Н. Волкова.
1949.
«Укрощение строптивой» У. Шекспира.
1950.
«Зеленая улица» А. Сурова.
1950.
«Чистый пламень» Б. Зорич.
1950.
«Кандидат партии» А. Крона.
1950.
«Рассвет над Москвой» А. Сурова.
1951.
«Украденное счастье» И. Франко.
1951.
«Живой труп» Л. Н. Толстого.
1951.
«Незабываемый 1919-й» Вс. Вишневского.
1951.
«Ревизор» Н. В. Гоголя.
1952.
«Любовь Яровая» К. Тренева.
1952.
«Королевство кривых зеркал»
В. Губарева и А. Успенского.
1953.
«Третья молодость» братьев Тур.
1953.
«Стрекоза» М. Бараташвили.
1953.
«Огненный мост» Б. Ромашова,
1953.

Ставропольский
краевой
драматический
театр

- «Замужняя невеста» А. С. Грибоедова,
Н. И. Хмельницкого и А. А. Шаховского.
1953.
- «Богатые невесты» А. Н. Островского.
1954.
- «Не называя фамилий» В. Минко.
1954.
- «Изобретательная влюбленная»
Лопе де Вега.
1954.
- «Накануне» И. С. Тургенева,
инсценировка А. Арбузова.
1954.
- «Стакан воды» Э. Скриба.
1954.
- «Пигмалион» Б. Шоу.
1954.
- «Персональное дело» А. Штейна.
1955.
- «Обвинение» Е. Лютовского.
1955.
- «Порт-Артур» по Н. Степанову,
инсценировка И. Попова.
1955.
- «Первая весна» Г. Николаевой
и С. Радзинского.
1955.
- «Иван Рыбаков» В. Гусева.
1956.
- «Американская трагедия» Т. Драйзера,
инсценировка Н. Базилевского.
1956.
- «Фабричная девчонка» А. Володина.
1956.
- «Последняя остановка» Э.-М. Ремарка.
1957.
- «Ложь на длинных ногах» Э. Де Филиппо
1957.
- «Ветер с Запада» Н. Никольского.
1958.
- «Ложь на длинных ногах» Э. Де Филиппо.
1957.
- «Смейся, паяц!» В. Строкопытова.
1959.
- «Алмазы» Н. Глазовой.
1958.
- «Трасса» И. Дворецкого.
1959.

**Московский
театр
сатиры**

**Калининский
областной
драматический
театр**

- «Дикари» С. Михалкова.
1959.
- «Летом небо высокое» Н. Вирты.
совместно с С. Аннапольской.
1959.
- «Якорная площадь» И. Штока.
1959.
- «Мать своих детей» А. Афиногенова.
1959.
- «Третья патетическая» Н. Погодина.
1960.
- «Невольницы» А. Н. Островского.
1960.
- «Нора» Г. Ибсена.
1960.
- «Правда — хорошо, а счастье лучше»
А. Н. Островского.
1960.
- «Четверо под одной крышей»
М. Смирновой и М. Крейндель.
1960.
- «До свидания, Анна!» Б. Полевого,
инсценировка С. Радзинского.
1960.
- «У себя в плену»
М. Смирновой и М. Крейндель.
1961.
- «Домик в овраге» Н. Глазовой.
1961.
- «Камень на дороге» Д. Медведенко.
1962.
- «Черные птицы» Н. Погодина.
1962.
- «После свадьбы» по Д. Гринну,
инсценировка М. Волобрынского,
Р. Рубинштейна, М. Сулимова.
1962.
- «Огненный мост» Б. Ромашова.
1963.
- «На бойком месте»
А. Н. Островского.
1963.
- «Между ливнями» А. Штейна.
1964.
- «Петровка, 38» Ю. Семенова.
1964.
- «Сто четыре странницы про любовь»
Э. Радзинского.
1965.

«Камешки на ладони» А. Салынского.
1965.
«Бесприданница» А. Н. Островского.
1965.
«Я тебя не отдам, любимый» Е. Феличева.
1966.
«Обыкновенная история» по И. А. Гончарову,
инсценировка В. Розова.
1966.
«Шифровка для Блюхера» Ю. Семенова
и С. Крутова.
1966.
«Вьюга» В. Раздольского.
1967.

**В Московском
Государственном
Институте культуры
(учебные)**

«Семья» И. Попова.
1970.
«Четыре капли» В. Розова.
1975.

**В Московском
городском
Доме учителя
(Народный
театр)**

«Стакан воды» Э. Скриба.
1971.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|------------|
| Р. Пяту. | |
| Г. А. ГЕОРГИЕВСКИЙ И КНИГА О НЕМ | 3 |
| <hr/> | |
| М. Кнебель. | |
| РЫЦАРЬ ПЕРИФЕРИЙНОЙ СЦЕНЫ | 5 |
| <hr/> | |
| Г. А. Георгиевский. | |
| НЕИЗВЕСТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ КОТА В САПОГАХ | 15 |
| <hr/> | |
| К. Курбатова. | |
| ПЕРВЫЕ ШАГИ | 52 |
| <hr/> | |
| А. Грипяч. | |
| МОЙ УЧЕНИК | 55 |
| <hr/> | |
| Г. А. Георгиевский. | |
| ШКОЛА | 61 |
| <hr/> | |
| К. Максимов, Л. Охлупин. | |
| УРОКИ СВЕРДЛОВСКА | 78 |
| <hr/> | |
| В. Сошальская. | |
| В ПРОВИНЦИИ, КАК В СТОЛИЦЕ | 88 |
| <hr/> | |
| В. Галкицкий. | |
| МЫ БЫЛИ МОЛОДЫ ТОГДА... | 93 |
| <hr/> | |
| А. Крон. | |
| ЮМОР И МУЖЕСТВО | 106 |
| <hr/> | |
| В. Фоменко, Б. Дымченко | |
| ГОВОРЯТ СТАВРОПОЛЬЦЫ | 110 |
| <hr/> | |
| Г. А. Георгиевский. | |
| КАК Я ОКАЗАЛСЯ НА ЛЕСТНИЦЕ | 118 |
| <hr/> | |
| Г. Манглет. | |
| ИСКУССТВО СВЕТОТЕНИ | 128 |
| <hr/> | |
| В. Пиженов. | |
| ЕСЛИ ВГЛЯДЕТЬСЯ ПОПРИСТАЛЬНЕЕ | 133 |
| <hr/> | |
| А. Вокач. | |
| ФЕНОМЕН ГЕОРГИЕВСКОГО | 151 |
| <hr/> | |
| Г. А. Георгиевский. | |
| РЕЖИССУРА — МОЕ ремесло | 163 |
| <hr/> | |
| ИЗ ВЕСЕДЫ С А. ШТЕЙНОМ | 196 |
| <hr/> | |

В. Гатаев, В. Сивецкий.
ЗАБОТЯСЬ О ТВОРЧЕСКОЙ СМЕНЕ 199

Г. А. Георгиевский.
ПОД УГРОЗОЙ — СЦЕНИЧЕСКАЯ КОН-
КРЕТНОСТЬ 203

М. Новожилин.
ТАЛАНТ ОТДАВАТЬ 228

СПИСОК РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТ Г. А. ГЕ-
ОРГИЕВСКОГО 232

ПОСВЯЩЕНИЕ В РЕЖИССЕРЫ

Г. А. Георгиевский

В книге использованы фотографии 30—60-х годов из театральных архивов

Редактор
В. Н. Стольная
Художник
Г. Б. Лукашевич
Художественный
редактор
А. А. Райхштейн
Технические
редакторы
Н. Г. Карпушкина,
Е. З. Плоткина
Корректоры
Н. Н. Прокофьева,
Л. Я. Трофименко

ИБ. № 2575

Сдано в набор 26.12.85. Подл. к печати 09.02.87.
А-10167. Формат издания 60×90/16. Бумага ти-
погр. № 1. Гарнитура литературная. Высокая
печать. Усл. печ. л. 16,125. Усл. кр.-отт. 16,76.
Уч.-изд. л. 17,608. Изд. № 4103. Тираж 5000 экз.
Заказ 3238 Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Искусство»,
103009 Москва, Сабуровский пер., 3.

Ленинградская типография № 2 головное пред-
приятие ордена Трудового Красного Знамени Ле-
нинградского объединения «Техническая книга»
им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам изда-
тельства, полиграфии и книжной торговли 198342,
г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.
Отпечатано в Ленинградской типографии № 4
ордена Трудового Красного Знамени Ленинград-
ского объединения «Техническая книга» им. Е-
вгении Соколовой Союзполиграфпрома при Госу-
дарственном комитете СССР по делам изда-
тельства, полиграфии и книжной торговли. 191126,
Ленинград, Социалистическая ул., 14.

1р.50к.

Театр для меня был мечтой и хлебом.
Домом и судьбой. Радостью и адом.
Местом работы и счастьем ее.

А иногда, если не бояться высоких слов,
и полетом к солнцу.

Если ты отдан театру безраздельно,
то он — твой хозяин во веки веков.



Москва «Искусство» 1987

ПОСВЯЩЕНИЕ В РЕЖИССЕРЫ

ПОСВЯЩЕНИЕ В РЕЖИССЕРЫ

Г.А.ГЕОРГИЕВСКИЙ

Театральное
наследие
Статьи
Воспоминания

