

последний урок режиссуры — работа за столом. Это тоже должны знать и уметь режиссеры!" В этом — и грусть, и ирония.

Поистине в ГИТИСе было созвездие галантных педагогов.

Елизавета Федоровна Саричева — великий знаток слова, умевшая из любого (почти из любого) студента сделать если не мастера художественного слова, то, во всяком случае, понимающего значение речи на сцене. Она не просто преподавала "сценечь", она воспитывала в нас, я бы сказал, чувственную любовь к слову, учила опушать его красоту, ёмкость, глубину. Она ко мне хорошо относилась, но однажды серьезно обиделась, и даже хотела исключить из института. На упражнение по гекзаметру я принес такой пример: "Не загораживайте стекол кабину шоффера", "дверь открывает шоффер на основной остановке" — я прочел это произведение в автобусе. Потом все же простила. 20 мая на экзамене по спектакльской речи я должен был читать рассказ И. Бабеля "Король". 15 мая 1939 года Бабеля арестовали, и Елизавета Федоровна взяла на себя ответственность: перед моим чтением вынудили из аудитории всех слушателей, остались, кроме нее, Леонидов и ректор Г. Иофрин. Я читал в гордом одиночестве. На это в то время тоже нужно было смелость всех руководителей.

Когда я читал, Елизавета Федоровна тихо вытирала слезы. По ком она плакала?

Если внимательно взглянуться в лица в режиссерской галерее портретов, то почти за каждым можно увидеть время — эпоху, в вместе с ней историю театра, выраженную в неповторимых судьбах.

Для многих ГИТИС стал родным домом, для некоторых — пристанищем в последние годы. В самые трудные минуты жизни сюда приходили мастера, стремившиеся к молодости, — они хотели сохранить себя в учениках. Вот Андрей Михайлович Лобанов, потерявший свой театр. Иван Николаевич Берсенев — постановление Совета Министров заклеймило МХАТ 2-й как посредственный театр. Алексей Дмитриевич Попов, создавший Театр Армии, выведший его на передовые позиции искусства и успешный из него.

Всех педагогов не перечислишь, но нельзя умолчать об Алексее Карповиче Дживелегове, крупнейшем в Европе знатоке итальянского театра, который влюбил нас в Гоции и Гольдони, рассказывая о них как о близких родственниках. Мягкая круглая шляпа, всегда немножко

на боку и сдвинута чуть на затылок. В руке портфель, которым легко размахивает, как флагом. Двойку получить у него практически было невозможно, прежде всего потому, что мы любили предмет изучения, видели его необходимость. У Алексея Карповича была удивительно цепкая память, и он говорил, что если он видел студента хотя бы один раз на своей лекции, то тот не может ничего не знать. Если видел студента не один раз — четверка. А сжали приходила хоропенькая девочка, то целовал ей ручку и, не беспокоя зра, отпускал с миром и пятеркой. Мы готовились к экзаменам серьезно — нельзя было обижать хорошего человека.

Не знаю, где упомянуть имя Николая Михайловича Тарабкина: наверное, в рассказе о режиссуре — ведь он впервые нас ознакомил с теорией диагональной мизансцены Мейерхольда, он научил нас смотреть живопись, культуру с режиссерской позиции. На встрече студентов с Мейерхольдом, мастер спросил нас, кто ведет историю изобразительного искусства. Мы назвали Тарабкина. "Тогда мне нечего у вас делать, — заявил Мейерхольд. — Тарабкин знает мизансцену лучше меня!"

Как много деятелей современного искусства попали под танк социалистического реализма. Кто-то определил сущность этого идейного направления: "Это выражение напей благодарности руководителям партии и правительства в доступной для их понимания форме". Тарабкин, и правительства в доступной для их понимания форме". Тарабкин, как и сам Мейерхольд, и Дикий, и Гаиров, не принадлежал к таким реалистам, и ему было очень трудно жить. Как и многим. Не забудьте: 36-й год, статья в "Правде" о формализме и натурализме — в музыке, живописи, театре — повсюду.

Мы еще не понимали глобальности событий, пытались жить в других измерениях. К нам заглядывал Павел Александрович Марков — легенда, миф театра. Именно он снабжал нас "самиздатом" — тогда Эраст Павлович Гарин прочитал нам "Самоубийцу" Николая Эрдмана. Виктор Яковлевич Станилин познакомил с "Бегом" Михаила Булгакова, мы притягивали к себе Николая Федоровича Погодина, прочитавшего пьесу "Дерзость", погубленную во МХАТе. Этую встречу пришлось скрывать от Горчакова, так как именно онставил ее в театре, и Погодину, очевидно, как и Горчакову, не хотелось встречаться. Виктор Драгунский, известный в наши дни как прекрасный писатель, в те годы был актером Театра сатиры, и мы с ним на два голоса читали "Закат" И. Бабеля — устраивали, так сказать, "вечера чтения". Когда Гончаров

хуже. Впрочем, вероятно, все дело было не в экспрессивной тесноте тех незабываемых двух залов, а в неповторимости встречи с красотой после многих лет военных страданий.

Так или иначе, мы с А. К. Дживелеговым стояли перед Мадонной. Чем были для меня эти минуты, выразить трудно. О Дживелегове, который стоял близко, рядом, я совершенно забыла. Молчание длилось долго. Алексей Карпович плакал.

Потом мы ушли. Гуляли по улицам. Наконец Дживелеговская прость стала снова разманить и щегольски мелькать между нами. Шла весна. И вдруг, без всякой связи с тем что пережитым событием, Алексей Карпович рассмеялся и сказал: "Теперь понимаешь, что значит для итальянца быть?" ("Господи, при чем тут быть?" — подумала я). Он угадал, конечно, и продолжил: "А вот кильянские перепалки голльоньевских кумушек, вообще толпа на улицах, — ведь она, эта итальянская толпа, с детства и с самых народных низов — всегда, пойми, всегда жила среди шедевров искусства. Больше того: любой чистильщик сапог живет в контакте с рафаэлевой живописью".

И Дживелегов перешел на Гольдони. Рассуждал о его программной пьесе "Комический театр" (1750) и развивал свои мысли, которые он высказал в работе "Карло Гольдони и его комедии" (1933). Там есть такое место: "Осторожность, с которой Гольдони проводил свою реформу, объясняется, кроме внутренних мотивов, еще и внешними. Он понимал, что разрыв с традициями комедии масок вызовет катастрофу. Из всех итальянских городов комедия масок пользовалась наибольшей популярностью именно в Венеции. Резкий разрыв с ее традициями очень легко мог привести к краху".

"А зачем вообще надо было осуществлять этот разрыв?" — Мой вопрос заставил Дживелегова настороживо расхохотаться: "XVIII век ты еще не чувствуешь и — что хуже — не желаешь чувствовать. Когда просветители обратились к прямому осмыслиению быта и нравов, смех должен был изменить сбои-функции на сцене. Тот свободный смех, который царил в комедии дель арте в XVI веке, был возможен и необходим потому, что на другом полюсе искусства творили Рафаэль, Леонардо. Уже в XVII столетии искусство актера должно будет подчиниться драматургии. Этот процесс захватит все театральное развитие XVIII века — начиная с Шекспира и кончая Мольером. Ту же общеевропейскую ситуацию выразит на итальянской почве в XVIII веке реформа Гольдони..."

Дживелегов многому меня научил в жизни. И он же научил меня истинному отношению к смерти. Умер Таиров. Пограссены были все — неожиданностью и несправедливостью именно этой смерти. Я знала Александра Яковлевича хорошо и от боли места себе не находила. Прихожу в институт. Алексей Карпович взглянул на меня и подошел. "Никогда, — сказал он, — никогда не позволь себе негодовать на смерть. Это нескромно. Пойми, ведь смерть должна быть. И ты должна научиться ее принимать".

Он вносил мудрое просветление, юмор и меру во все, что бы ни происходило с ним или с нами, — даже в горе. В принципе горе ему было чуждо. Это был радостный человек.

Его мудрые слова о смерти я часто вспоминала, и они часто мне помогали. Но не всегда. Когда умер Дживелегов — не помогли.

Н. Велехова

#### СЕЗАМ, ОТВОРИСЬ!

(М. Тарабукин, А. Дживелегов, Б. Альтер, М. Морозов, К. Локс, В. Сахновский, Г. Бодожиев, М. Григорьев)

Когда при случайном или намеренном обращении к прошлому мысль останавливается на поре студентства, я испытываю неизменное опущение счастья. Той особой энергией, которая излучает это чувство, в моей жизни обладал ГИТИС.

Но что значит ГИТИС? Это премудрое слово для меня — люди, его составившие, его профессура, которая провела меня и еще многих, известных и неизвестных мне молодых людей по нескольким рубежным годам жизни.

Часто в юности все, что будет потом, определяется тем, чья мысль освещит первые экскурсы человека в серые дали. Если сравнивать мысль со светом, то ГИТИС силой ослепительно ярко и мог быть замечен отовсюду всеми, и потому пущи-дороги. Трудно назвать другие, равные ему, созвездия умов, хотя время не могло жаловаться на скучность талантов. Не могу не начать с самой ошеломляющей встречи — встречи с мыслью Николая Михайловича Тарабукина. Не умея упр

\* Театр. 1979, №2.

шать свое остроаналитическое мышление, он ввел нас в чудесную область пространственно-изобразительных искусств без всякой подготовки, как в сказках "Тысячи и одной ночи" вводят в пещеру несметных сокровищ, заставляя скалы разинуться заветной фразой "Сезам, отворись!". В самом деле, и облик Н. М. Тарабукина и его манера вести себя были при всей простоте необычны, загадочны своей невознушимой медитательной точностью и неуловимой сменой изнутри ликтуемых ритмов. Казалось, ему не стоит труда открыть замкнутые стены давно прошедших лет и восхрести абрис исчезнувших памятников. Негромким голосом обращаясь к нам, не стараясь нас завлечь, если мы не сможем определить его мысль, Николай Михайлович протягивал руку к картине или к диапозитиву, заменяющему ее, — и говорил как будто очень простые (для него) вещи. О смысле и сущи шедевра, о скрепе его создания. Но от пронзительной остроты открытия, заключающегося в этих речах, студентов буквально бросало в дрожь восторга и восхищения.

Понятовка к экзаменам по его предмету была праздником для души, несмотря на то, что одолеть все, включающееся в минимум (по представлению профессора) нашего познания, было бы трудно даже дипломированному специалисту. Но недростно взять дар — это надо знать всецда, — настоящий душевный дар, время действия которого не ограничено годами. И потому до сего времени все, что сказал и объяснил Тарабукин, составляет часть жизни ума и сердца.

Мир сокровищ искусства после нескольких встреч с Тарабукиным заявил о себе на каждом шагу. Не только живопись, но театр начинал отдавать свои глубокие тайны и закономерности. Город менял привычный облик, открывая замыслы строений, их композицию, останавливая нас на пути как будто вдруг выведенной на первый план деталью; туман или закат подсказывали, откуда брались составы масляных и пастельных красок, люди в потоках движения открывали взгляду законы динамики в творчестве художников и режиссеров. Словом, во всем, что окружало нас своей каждодневной жизнью, суетой, выступало для пробужденного внимания творящее начало руки и мозга человека. Это Тарабукин: он не только давал знание, он менял и совершенствовал угол взгляда на мир, как бы даря нам второе зрение. И неожиданные были императивные повороты его метода. Он остановил как-то раз написшевие по заказам музея около маленькой (20x30) картины Гварди, изображавшей часть городского пейзажа в Италии. Человеческая фигура. Арка. Облачко в небе.

— Нравится это вам?

Мы не высказали восторга, еще не освободившись, верно, от впечатлений более сильных, им же подсказанных и еще веяниях где-то в высоте над нами.

Тарабукин помолчал, потом сделал неожиданное, казалось бы, заключение:

— Когда понравится, это будет означать, что вы начали понимать искусство.

Другого рода богатство шло от Алексея Карповича Дживелегова. После ненастойчивого, но колдовски неоразумного притяжения к сущности изображения мира, после внезапных удивлений от близости к страданиям мысли художников разных веков и точек планеты, расположившись с загадочно мерцающими, слегка раскающимися глазами Тарабукина, мы встречали мажорно вступавшего в класс, сияющего улыбками Алексея Карповича с тростью в серебряном набалдашнике, белоснежными и душистыми носовыми платками, неизменно шутливого и осторожного, что бы ни являлось предметом его лекций. Больше всего восхищало в Дживелегове то, что о людях Ренессанса он говорил как о своих прежних согражданах, и между нами от тут же получили прозвище Человека из Возрождения. Дживелегов набрасывал перед напним умственным взглядом эпохальные картины театра и драмы в целом, упиваясь их блеском: он хотел пробудить и в нас эмоции влюбленности в жизни, оптимистическое признание бессмертия таланта в великой жизненной истории. Ему нравилась его собственная роль среди влюбленных в его талантливость учеников, и это вносило особый колорит в часы наших общений с Алексеем Карповичем, фрейзерочным бывал стиль его лекций — в стиле его письма было иное. Но Дживелегов был влюблен в жизнь, и живое, бурливое дыхание студенческих аудиторий пробуждало в этом ученом поэта бытия, а может быть, и побеждало все иное.

Борис Владимирович Алперс встретил нас уже к чему-то готовы ми, а это было необходимо, потому что в этом мозгу и сердце жил и пульсировал весь сложнейший механизм современного советского театра, и Алперс не мог пренебречь ни одной деталью, ни одним принципом соотношения в этом колоссальном большом, бесконечно многообразном и продолжаютем меняться мире театра. Борис Владимирович, как, как владел ключей к нему, был строг в определениях, точен, конкретен и даже педантичен. Спокойный и ровный, он не отличался