



Интервью с Виталием Николаевичем ДМИТРИЕВСКИМ

«ЗАЛОЖЕННЫЙ В ТРУДАХ ГРУППЫ “СОЦИОЛОГИЯ И ТЕАТР” РЕСУРС ЕЩЕ НЕ ИСЧЕРПАН»

Дмитриевский В. Н. — окончил Ленинградское Хоровое училище при Академической капелле (1952 г.), театроведческий факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (1957 г.). Доктор искусствоведения (1992), профессор (1994), ведущий сотрудник Государственного института искусствознания, заведующий кафедрой истории культуры Академии Хорового искусства, профессор ГИТИС. Основные области исследования: социология театра, социология художественной культуры, историко-биографическая тематика. Интервью состоялось: июль — август 2014 г.

Виталий Николаевич Дмитриевский и по году рождения, и по характеру траектории его вхождения в социологию принадлежит ко второму поколению советских/российских социологов. Типичным для представителей этой когорты исследователей является успешная работа по базовой специальности (история, журналистика, физико-математические или технические науки) или деятельность комсомольско-партийного функционера, а затем осознанное обращение к социологии. Дмитриевский, получив музыкальное образование в Хоровом училище при Ленинградской Капелле и Театральном институте, быстро занял заметное место в сообществе ленинградских театроведов и театральных критиков. Но стремление глубже понять суть театрального искусства, природу взаимодействия сценического действия и зрительного зала обратило его внимание к публике. Исходно возник интерес к опыту театроведения 1930-х годов, а затем — проведение широкомасштабных, многоцелевых социологических исследований театральной жизни Ленинграда. Дмитриевский создал и с 1973 по 1978 годы возглавлял уникальный социолого-театроведческий коллектив (артель), называвшийся «Социология и театр» и действовавший под эгидой Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества.

Кроме того Виталий Николаевич свыше сорока лет занимается изучением биографии великого русского певца и актера Федора Ивановича Шаляпина. Это исследование начиналось как историко-театроведческое, но в настоящее время оно с полным основанием может рассматриваться и как одно из крупных достижений в области историко-биографических поисков, осуществляемых российскими социологами. В 2014 году в серии ЖЗЛ увидела свет его книга «Шаляпин». Так что многие поколения россиян будут знакомиться с жизнью и творчеством Шаляпина по Дмитриевскому.

Так случилось, что в этой онлайн-книге есть интервью с основными участниками проекта «Социология и театр»: А. Алексеевым, О. Божковым, Л. Кесельманом и Б. Фирсовым, есть биографические данные автора книги — Б. Докторовой, но не было интервью с вдохновителем этой работы — В. Н. Дмитриевским. Теперь этот парадокс устранен.

В. Н. Дмитриевский: «Заложенный в трудах группы “социология и театр” ресурс еще не исчерпан»

Виталий, мы знаем друг друга, по-моему, 40 лет, к тому же Вы недавно опубликовали не только интересные книги, но и мемуары. Так что, Вы и Ваши работы по социологии театра дают представление и о Вашей биографии, и о профессиональной деятельности. И все же, наша беседа представляется мне очень важной. Прежде всего, мы сможем соединить биографическую информацию с Вашими рассказами о пути в социологию и проведенных исследованиях. И, во-вторых, а вдруг, отвечая на мои вопросы, Вы вспомните какие-то факты, о которых не писали раньше, какие-то новые рефлексии о прошлом-настоящем появятся здесь?

Пожалуйста, расскажите о Вашей родительской семье, насколько глубоко Вы знаете ее прошлое? Сохранились ли какие-либо документы Ваших предков, дневники и прочее?

Я родился в Ленинграде 30 ноября 1933 года.

Семья – бабушка Александра Степановна Долгова, ее дочь Александра Николаевна Дмитриевская с мужем Дмитриевским Николаем Иосифовичем (мои родители), муж старшей дочери Нины Николаевны Чирсковой, недавно умершей от туберкулеза, Чирсков Максим Константинович с дочерью Галиной – жила в доме 16, на третьем этаже, квартира 9 по улице Декабристов, что недалеко от Театральной площади.

Самый древний документ семейного архива – «Выписка их метрической книги», свидетельствующая о том, что : 25 января 1899 года дед мой Николай Александрович Долгов, православного исповедания, сочетался первым браком с крестьянской девицей из деревни Соколово Костромской области Трухиной Александрой Степановной. Поручителями «по женихе» выступили мещане Николай Александров Горностаев и Михаил Михайлов Львов; «по невесте» – крестьяне Костромской губернии Михаил Федоров Сумин и хорист русской оперы Гаврила Михайлов Алексеев. Таинство совершили священник Михаил Белавин и диакон Василий Троицкий.

Ещё документ – «Удостоверение о службе на транспорте». Из него следует: 1896–1898 гг. Н. А. Долгов служил каретником С.–Петербургских мастерских Северо-Западного отделения Николаевской железной дороги, в 1898–1900 гг. занимал должность конторщика. В 1900–1906 гг. там же служил счетоводом,

а 21 сентября 1906 года уволен по болезни. На старом фото с грифом «Фотоателье К. Шапиро 2-й» бабушке 20 лет, деду – 29. Красивая и трогательная пара.

Николай Александрович Долгов фигурировал во всех отцовских и материнских кадровых анкетах и автобиографиях, коих в пору советский власти заполнялось великое множество. В графе «Родители жены (мужа) указывалось: «жел.-дор. служащий в Петербурге в 1905 г. был выселен как полит. неблагонадежный, умер в ссылке в 1916 г. в м. Ундог».

Овдовевшей бабушке помогал ставить на ноги трех дочерей ее дядя, мой двоюродный прадед, главный кондуктор Варшавской железной дороги, по нынешнему — начальник бригады проводников пассажирского поезда. Прадед и определил внучек-сестер в Гимназию принца Ольденбургского, что на Лермонтовском проспекте, вывозил всех на дачу в Сиверскую — там же «паслись и его собственные девять детей.

Предки по отцовской линии родом из Курской губернии. О них в отцовской анкете по учету кадров, заполненной в октябре 1939 года сообщалось: Иосиф Васильевич Дмитриевский родился в 1872 году., священник, иждивенец. Мать Ефремова Мария Павловна, 1881 г.р., село Н. Смородино Курской губ. и уезда, домашняя хозяйка, иждивенец». Указывалось также: до 1937 года оба были лишены избирательных прав как служители культа, а семья в 1919 году находилась на территории, занятой белыми частями. Отец — третий ребенок. Старшими были Сергей, в будущем красный командир, Ольга — врач, младшие Михаил — художник и певец Мариинского театра, Дмитрий — помощник паровозного машиниста, а впоследствии артист провинциальных оперных театров и Академической Капеллы в Ленинграде.

Более глубинные родовые корни мне неведомы. Можно лишь утверждать, что четыре прадеда — Александр, Степан, Василий и Павел — костромичи и куряне, появились на свет где-то в первой половине XIX века и благословили своих потомков на житие в XX и даже в XXI веке.

Александра Степановна Долгова, моя бабушка, за год до большевистского переворота осталась вдовой политического ссыльного с тремя дочерьми, как-то протащила их сквозь две революции, бандитизм, разруху «военного коммунизма», расцвет и погром нэпа. Чтобы как-то выжить, бабушка «сдавала углы» в темной проходной комнате. Старшая дочь Нина вскоре вышла замуж за учителя химии Максима Чирскова, но в конце 20-х годов умерла от туберкулеза, средняя дочь — Милица вышла замуж за студента технического вуза Андрея и на три года уехала с ним в Заволжье, младшая — Александра, моя мать, тоже вышла замуж за «уголового жильца» Николая, молодого инженера-энергетика. Ко дню бракосочетания отец подарил матери кабинетный рояль фирмы братьев Дидерихс — «поставщиков двора его императорского величества» — как гласила надпись на внутренней стороне крышки. Латунный двуглавый орел, украшавший крышку, свинтили, видимо, из предосторожности, и четыре маленьких дырки от шурупов остались напоминанием о гербе монархии. Рояль этот сопутствует мне во всех квартирных и междугородных переселениях. Вторая семейная реликвия — шарообразный самовар — тоже со мной.

Году в 1936—37-м мы ездили к отцовским родителям в Курск. В полутемных сенях просторного бревенчатого дома дед — большой, в густой бороде — погладил меня по голове и подвел к ящику пахнущих яблок: «Пробуй!» В духовные семинарии не зачисляли слабых и малорослых; брали сильных, красивых, высоких, с хорошими мощными голосами. Преимущество отдавали басам. Дед Иосиф Васильевич параметрам соответствовал. Церковь, однако, к тому времени разгромили; дед с супругой Марией Павловной жили на посылки детей. Как-то один из преданных прихожан сообщил деду о грядущем вызове в отдел НКВД. Ранним утром старики, не торопясь, без вещей, вышли к вокзалу, сели в пригородный поезд и с пересадками добрались до Москвы, а потом и до Ленинграда. Между

тем близились выборы в Верховный совет, по квартирам зачастили агитаторы со списками избирателей, управдом и другие проверяльщики»... Наконец, старики получили паспорта с постоянной пропиской, а новая Сталинская конституция сняла с них клеймо «лишенцев» избирательных прав, которым метили «служителей культа».

Теперь, пожалуйста, о фактах и впечатлениях Вашей ранней жизни...

Моя жизнь долгое время хронологически делилась на три этапа — довоенный, военный и послевоенный. Это как детство, отрочество и юность.

Наша квартира на улице Декабристов в старом четырехэтажном доме с мрачным двором-колодцем, имела два входа — «парадный», с улицы, с широкой грязной лестницей, сохранившей на ступенях приметы былой роскоши — медные кольца для крепления ковров, и «черный», со двора на кухню. Темный коридор соединял комнаты с кухней: на огромной чугунной плите шипели примусы и дымили керосинки. Электроприборами пользовались только для освещения. Управдом сам ежемесячно снимал показания счетчика и за превышение лимита обрезал провода.

Управдом — реальная и зловещая фигура, реальная власть на местах. Он приходил внезапно, иногда с дворником и милиционером, осматривал помещения «на предмет противопожарной безопасности», «наличия средств затемнения», «незаконного присутствия посторонних и неустановленных лиц», проверял документы. В блокадные годы управдом «фиксировал факты смерти» и изымал продуктовые карточки умерших. «Зафиксировал» он в декабре 1942 года и кончину деда Иосифа Васильевича, бабушки Марии Павловны и их сына моего дяди художника и певца Михаила.

Судя по семейным легендам, в молодости мать моя была нрава веселого и характера авантюрного, любила шумные компании, танцы, театр, простаивала ночи у касс Народного дома за билетами «на Шаляпина», «на Собинова», «на Фатьму Мухтарову», не пропускала премьер Мариинского театра с молодыми Улановой, Люком, Печковским, Чабукиани. Но я помню мать уже нездоровой, по лестнице она подымалась с одышкой, останавливаясь, в нарочитой улыбке просматривалась боль и какая-то виноватая усталость.

Бабушкой, матерью и тетушкой Милей мне назначалась роль благонаправленного ребенка из добропорядочной семьи. Разлагающему влиянию улицы противопоставлялась система традиционного домашнего воспитания. Фортепианное музицирование, уроки гувернантки-немки Матильды Леонтьевны, игровое общение с ровесниками — детьми уважаемых друзей и знакомых. Но с началом финской войны всех немцев, финнов и прибалтов депортировали из Ленинграда в восточном направлении, туда же отправили Матильду Леонтьевну.

Моими первыми сценическими впечатлениями стали спектакли кукольного театра Евгения Деммени, что на углу Невского и Садовой. Запомнился «Гулливер среди лилипутов». Метерлинковскую сказку «Синяя птица» МХАТ привез на гастроли — они проходили в новом рабочем клубе — Выборгском Доме культуры. Родители любили театр. Сохранилось много театральных программ 1930–40-х годов. В программке спектакля Театра им Ленсовета «Слава» — пьеса В. Гусева шла 11 июня 1938 года — крупным шрифтом объявлено: «Перед началом каждого спектакля актеры театра исполняют стихи, посвященные выборам

в Верховный Совет РСФСР. В спектакле «Слава», «Очная ставка», «Терентий Иванович» вставлены целые куски текста, специально написанные к выборам. В фойе театра открыта консультация для зрителей по вопросам выборов».

Особое место в ту пору в театральной жизни Ленинграда занимал Театр Комедии. Рассматривать броские красочные афиши, программки и буклеты художника и режиссера Н. П. Акимова было очень увлекательно. Его яркие композиции привлекали внимание броской метафорой, смелым преувеличением, ярким штрихом, неожиданным цветовым решением. На «Двенадцатую ночь» Шекспира и на «Тень» Шварца меня родители не брали, но принесли программки и мать потом рассказывала мне содержание спектаклей.

Дома, в выходные дни по радио семейно слушали драматические или оперные спектакли. Трансляция шла непосредственно из театра. Диктор излагал историю создания оперы, перечислял действующих лиц, обстоятельно, с учетом иерархии званий, представлял исполнителей – народный, заслуженный, лауреат, орденосец ... Изложение событий первого действия завершалось строгой фразой: «Внимание! Зрительный зал будет включен без дополнительного предупреждения» В комнате прекращались разговоры, отставлялись закуски, вязанья, наступала «тишина предвкушения»... Пауза, зал взрывался аплодисментами – значит, дирижер встал у пульта и поклонился публике – начинала звучать увертюра...

Мир театрального великолепия, сценической торжественности, праздника, и тесной, заставленной сундуками, старыми ширмами, шкафами полутемной квартиры, кухни с тусклой лампочкой, коптящими керосинками и примусами, существовал параллельно, не пересекаясь. В Мариинский театр меня приводили преимущественно на балеты: красочные волшебные зрелища формируют возвышенные чувства, облагораживают душу. В просторечии Маринка, а официально Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, оставался по своей генетической сути театром императорским, а точнее имперским, хотя именно там проводились торжественные собрания партактива. На спектакли дети приходили сюда не школьными культпоходами, не пионерским строем, как например в Театр юных зрителей, с песнями, знаменами и барабанами, а семейно, с родителями, бабушками и дедушками. Здесь не бегали стаей, на устраивали возни, а ходили чинно по царскому фойе: девочки в нарядных платьях с большими бантами, мальчики – гладко причесанные, часто в модных тогда матросках и гетрах.

В кино ходили по выходным, с отцом и матерью. Фильмы я видел разные в зависимости от настроений и вкуса сопровождающих – «Если завтра война», «На границе», «Джюльбарс» – про героев-пограничников, «Три товарища», «Ошибка инженера Кочина», «Великий гражданин» – про отступников, трусов, вредителей и шпионов. Для детей выпускали в прокат фильмы «Дети капитана Гранта», «Золотой ключик», «Брат героя». Шли и увлекательные кино-шлягеры той поры «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Цирк», «Светлый путь», «Девушка с характером», «Музыкальная история», иностранные – «Большой вальс», «Петер» с популярной Франческой Гааль. А в сентябре сорок первого в кино-театре «Смена» на Садовой мы смотрели «Маскарад» с Тамарой Макаровой и Николаем Мордвиновым. Сеанс прерывался из-за воздушной тревоги, зри-

телей несколько раз выводили в бомбоубежище, а потом и вовсе распустили. Тогда раз я так и не узнал, чем же завершилась эта жуткая история с отравленным мороженым.

Пусть появление в Вашем рассказе о детстве «воздушной тревоги» станет началом воспоминаний о втором этапе Вашей жизни, военном.

24 августа 1939 года «Правда» опубликовала передовую статью «Укрепление мира»: «Вражде между Германией и СССР кладется конец и взаимное сотрудничество отныне будет служить делу всеобщего укрепления мира». Вдохновленный дипломатическими успехами Сталин, как позже стало известно, на банкете по случаю заключения советско-германского пакта о ненападении предложил поднять тост за Гитлера: «Мне хочется выпить за его здоровье!». В сентябре Германия оккупировала Западную Польшу, Красная армия заняла ее восточные территории.

О войне — не дворовой игре, заимствованной из фильмов, а реальной — я узнал в день рождения, 30 ноября 1939 года. Мне исполнилось шесть лет, с утра я жду гостей, будут поздравлять, дарить подарки... Праздник не состоялся — началась война с Финляндией. Отец — к тому времени он стал главным инженером оборонного завода — остался на заводе, бабушка кинулась в магазин — «запасаться». Вечером с матерью, торопясь и причитая, они шили маскировочные шторы: к четырем дням темнело и надо было успеть плотно занавесить окна: с улицы уже доносились свистки патрулей.

Спустя месяц собрались встречать новый 1940-й год, сверкала елка, но лица озабоченные: от дяди Мити с начала боев не было вестей. Война кончилась в марте, дядя Митя привез мне ценнейший подарок — пулеметную ленту с отстрелянными гильзами: на короткое время я стал героем двора.

Отец получил от завода квартиру в новом блочном доме за Московской заставой на Сызранской улице в доме 2/16. В лабиринтах строительного мусора, обломках бетонных плит, труб, куч битого кирпича и кафельной плитки случались замечательные приключения. Улица брала реванш за обременительную семейную опеку. Вольница, однако, длилась недолго. С осени меня определили в музыкальную школу, запаковали в аккуратно-омерзительный костюмчик — штаны на ляпочках, гетры, кофта-матроска, берет с помпоном. С папкой «мюзик» и «Фортепианной грамотой» С.Майкопара дважды в неделю я отправлялся с матерью к красному кирпичному зданию музыкальной школы на Международном проспекте, рядом с трамвайным парком имени Коняшина.

Летом 1941 года отец снял дачу в Карташевке, за один перегон до Сиверской, по Варшавскому направлению Субботними вечерами отдыхающее население собиралось у станции в ожидании городской родни. Издали показывался пылящий паровоз «СУ» на огромных колесах. С подножек, тамбуров, межвагонных переходов сыпались пассажиры — с портфелями, сетками, сумками, пакетами, рюкзаками, удочками, корытами, шезлонгами, гамаками... И все же тревожное предчувствие носилось в воздухе. Оно усилилось, когда 14 июня в газетах появилось «Сообщение ТАСС», в котором категорически опровергались злонамеренные слухи о возможном нападении Германии на СССР: болтунов, паникеров и провокаторов требовали к ответу.

Следующая суббота и утро воскресенья 22 июня прошли как обычно в ритуальных встречах дачного поезда, но уже днем разнеслась весть о радиовыступлении Молотова. Дачная жизнь с ее игровой эйфорией, купаньями, флиртом, танцами и застольями стала неуместной. Родители быстро сложили вещи, на станции погрузились в «детский вагон». На полке графин с водой позванивал о пустой стакан, под потолком крест-накрест цветные флажки, в межоконных проемах окантованные рисунки В.Конашевича к сказкам К.Чуковского, портрет Ленина за чтением газеты художника И.Бродского, фото Сталина со счастливой узбекской пионеркой Мамлакат.

Во дворе на Сызранской многое изменилось. Подвалы превратились в бомбоубежища, у дверей ящики с песком, противопожарный щит с лопатами, баграми. По вечерам взрослых обучают пользоваться противогазом, гасить зажигательные бомбы, перевязывать раненых. По Международному проспекту в сторону Средней Рогатки нестройно идут отряды пестро одетых женщин с лопатами и кирками, мобилизованных рыть окопы на подступах к городу. Навстречу — конные телеги с беженцами, толпы пеших с мешками, корзинами, чемоданами, узлами, орущими детьми.

Тем временем в театрах формировались агитбригады для выездов на фронт. Известный актер Николай Черкасов формировал труппу Театра народного ополчения, к выезду на передовую готовился и Театр Краснознаменного Балтийского флота. Другие театры готовились к эвакуации — Мариинский театр и Хореографическое училище двинулись в Пермь, Александринский театр в Новосибирск, ТЮЗ в Березники. Дольше других оставался в Ленинграде Театр Комедии. Перед отъездом он показал премьеру — патриотическую комедию А. Гладкова «Давным-давно». В январе 1942 года прекратил показывать спектакли Театр имени Ленсовета, а в феврале его эвакуировали по ладожской «Дороге жизни» в Пятигорск.

В середине сентября начались регулярные артобстрелы и бомбежки. Московскую заставу объявили прифронтовой оборонительной зоной, и мы вернулись жить к бабушке на улицу Декабристов. 8 сентября блокадное кольцо вокруг Ленинграда замкнулось. Со двора исчезли пыльщики, точильщики, молочницы, зато появились нищие беженцы в лохмотьях, в ватниках, старых пальто, в одеялах, иногда накинутых на голое тело, просят хлеба, воды, одежды. Усталые женщины-почтальоны разносили по квартирам письма с фронта, с «большой земли» — конверты, сложенные треугольниками, открытки, мятые, рваные со штампом «Просмотрено военной цензурой». Бывает вымарана половина текста.. В ноябре соседи со второго этажа послали родственникам телеграмму: «Всё благополучно. Теленка Арку съели». Родственники в ответ чудом сумели передать посылку: они помнили Арку — славного охотничьего добермана...

Радио дома и на улице не выключалось — учащенные удары метронома оповещали о воздушной тревоге. Приказали в десятидневный срок сдать радиоприемники и... велосипеды. Приемника у нас отродясь не было а о велосипеде, подвешенном в коридоре к потолку, забыли. Его тщательно завесили тряпьем, чтобы дворник и управдом при обходе не заметили.

Отец принес с завода «буржуйку» — название осталось с времен после-революционной разрухи, когда недобитые классовые враги пытались выжить в условиях военного коммунизма. Жестяную печь на тонких «курьих ножках», отдаленно напоминающую самовар, поставили в центре комнаты, подвесили длинную коленчатую трубу, вывели ее в дымоход.

В сентябре на крупных уличных перекрестках началось строительство ДОТов — «долговременных огневых точек». Железобетонные коробки с щелевыми проемами воздвигли у Фрунзенского универмага на Обводном канале, и у Нарвских ворот, и на Исаакиевской площади у здания бывшего немецкого посольства. Тогда же разбомбили Бадаевские продовольственные склады. В магазинной очереди очевидцы рассказывали: кипящая сахарная масса сползала в Обводный канал, обезумевшие люди вылавливали горящие куски. Тут же полчища крыс выходили на водопой и тогда всякое пешее и транспортное движение прекращалось. Замешкавшегося шофера грузовика крысы растерзали.

Вернувшись «с окопов», тетя Миля шепотом рассказывала о раненых ополченцах, забытых в Пулковое армейским начальством. Немцы занимали Пушкин, Павловск, Гатчину, Мгу. Тетя Миля приволокла рюкзак капустных кочерыжек вперемешку с гнилой картошкой и кусок конины.

Фугасная бомба попала в зоопарк. Звери метались по клеткам, раненую слониху Бетси пристрелили. Рядом несколько дней горели «американские горы». Продолжалось нашествие беженцев Их расселяли по клубам и школам, но продовольственным пайками обеспечивали только работающих. В Физиологическом институте скулили голодные собаки, вскоре их съели научные сотрудники. А тут уже и мародеры начали рейды по квартирам: искали антиквариат, драгоценности в обмен на хлеб и шоколад.

Отцу на заводе выдали пакетики сахара и мешок прессованного жмыха — «дуранды». Её долго разваривали, превращая в кашу, или грызли как сухари. Кончились запасы рыбьего жира, в пищу пошла олифа, я отковыривал из окон замазку. Варили столярный клей, чемоданные ремни, старую обувь. Бабушка и мама на «буржуйке» готовили что-то «обеденное» — по квартире разносился тяжелый смрад...

Однажды мы замешкались по тревоге спуститься в убежище и налет авиации застал нас на черной лестнице. Вслед за жутким воем фугасной бомбы раздался взрыв, дом подпрыгнул, затрещал, но не рухнул. В убежище мы вошли, добела запорошенные известкой — бомба угодила в левое крыло Мариинского театра.

Замерли водопровод и канализация. В январе-феврале 1942 года уличная температура понижалась до 42-х градусов мороза. За водой ходили в дальний угол двора, в прачечную, потом к ближайшей проруби на канал Грибоедова. Ночью прорубь затягивалась, утром около ледяного горба, образовавшегося от пролитой воды, лежали трупы, рядом — чайники, кастрюли, ведра, огородные лейки. Снова долбили лед, черпали воду, для страховки привязывали себя к чугунной ограде.

Днем трупы подбирал грузовик и свозил к «Новой Голландии» — сборный пункт нашего района. Умерших дома родственники или соседи везли на санках к кладбищам — завернутых в тряпье, иногда в грубо сколоченных некрашеных гробах и просто ящиках, к которым прибивались лыжные полозья. Когда сил не хватало, покойника подтаскивали к уличной подворотне: грузовик заберет.

У Академии Художеств мертвых сбрасывали в Неву. Тех, кого все-таки довозили до Пискаревского кладбища, сбрасывали в ров и бульдозером зарывали. Родителей отца и дядю Мишу похоронили там...

30 ноября 1941 года все—таки отметили мой день рождения. Сохранилось мое письмо отцу на завод с описанием торжества: подарок «Сказки братьев Grimm», меню — бульон из самовара, студень из ремней и столярного клея, плитка шоколада. Сообщили: отец свалился у проходной, сослуживцы отнесли его в заводской стационар, подлечили, подкормили и ко дню Сталинской Конституции, 12 декабря, на трое суток отпустили домой. Это была наша последняя прогулка с отцом и матерью. День был солнечный, морозный. Я увидел другой город. Фасадная часть соседнего дома отвалилась, обнажились квартирные интерьеры четырех этажей, где-то на перекрытиях повисла мебель, на стенах картины, зеркало, часы. Золоченые купола Исаакиевского собора залиты серой «мышинной» краской, часть огромных окон заложена кирпичами, на шпиль Адмиралтейства накинут брезентовый чехол...

В начале марта ранним утром с отцовского завода пригнали грузовик: мать, бабушку и меня привезли на Финляндский вокзал. Только к вечеру поезд дотащился до Борисовой Гривы. Людей распредели по группам и рассадили в грузовики-полуторки. Шоферы помогали ослабевшим забраться в кузов. Садись на доски, прилаженные к бортам, спиной к кабине, кутались в одеяла, прикрывались брезентом. Дали команду—машины, переваливаясь на рытвинах, вырулили на ладожский лед. На станции Жихарево нас ждал отец — его эшелон с заводским оборудованием отправлялся в Челябинск, наш — в Горький. У вагона отец разговаривал с матерью, я держал его за рукавицу, за большой палец, задрав голову различал силуэты родительских лиц на фоне темно-звездного синего неба. Лязгнули буфере, эшелон содрогнулся, отец поднял меня, поцеловал и затолкнул в вагон...

Ночью украли паек. Сумка лежала для надежности под головой у бабушки, на полке. Ее разрезали бритвой через щель из соседнего купе. Бабушка плакала, мать испугала меня темным ожесточившимся лицом. Вокруг все суетно стали проверять свои вещи, кто-то сунул мне сухарь.

В Горьком нас поселили в школе. Спортивный зал заставлен железными койками, около шведской стенки мы отгородились подобием занавески. Мать временно работала машинисткой в Управлении Главного архитектора. По воскресеньям мы ходили на почтамт за письмами. Однажды, получив плотный конверт с официальным грифом, мать обмерла. Очнувшись, среди прочих документов, сразу нашла главный — свидетельство о смерти отца. Через неделю умерла бабушка. Мы, согласно изначальной разрядке, двинулись в Пятигорск. Город приказано было числить тыловым и туда уже вывезли много ленинградских учреждений — Педагогический институт имени Герцена, Театральный Институт, Театр имени Ленсовета под руководством С. Радлова и др. Отклонение от маршрута не допускалось ни при каких условиях.

До Сталинграда мы плыли на старом пароходе «Полина Осипенко», оттуда на поезде до Минеральных Вод, а затем на электричке до Пятигорска. Днем мать металась в поисках работы, а меня оставляла в парке «Цветник». Здесь энергичная дама-затейник и мрачный баянист увлекали запуганных эвакуированных детей разучиванием песен: Репертуар знаком: «На границе тучи ходят хмуры»,

«Мы красная кавалерия...», «С неба полуденного — жара не подступи — конница Буденного раскинулась в пути», «И в битве упоительной, лавиною стремительной — Даешь Варшаву! Даешь Берлин! Уж врезались мы в Крым!». К вечеру детей «разбирали», затейница сворачивала обои до следующего утра — агитпроп работал в Пятигорске образцово.

Пятигорские обыватели в массе не слишком любезны: эвакуированных называли «выковырянными», «буржуями», иногда просто «евреями», независимо от этнического происхождения. С сочувствием относились лишь отдельные люди. Определенный «экономический» интерес сохранялся до той поры, пока у «выковырянных» оставались деньги, какие-либо ценности, носильные вещи, годные к обмену на продукты. Сделка совершалась на барахолке у рынка. С утра там выстраивались неровные ряды усталых интеллигентного вида женщин, в руках и на земле — ношенная одежда, часы, обувь, броши, фетровые шляпы, белье, игрушки. Вещи отдавали за бесценок, за «натуру» — ведро картошки, кучка кукурузных початков, фруктов, овощей. Деньги — эквивалент непрочный. Тем временем советские организации стремительно свертывали свою деятельность, у горисполкома загружались автобусы, с крыши из трубы валил дым — жгли документы. Мать кидалась к шоферам и молчаливым начальникам, предлагала старинные серебряные часы деда — лишь бы взяли... Машины отъехали, на час — два наступило затишье, потом послышались ухающие орудийные разрывы, рваные пулеметные очереди, угрожающе низко пролетел самолет с черными крестами на крыльях и откуда-то внезапно выскочили немецкие мотоциклисты-колясочники в приплюснутых касках с автоматами на шее, за ними рычащие тяжелые грузовики с пехотой и легкой артиллерией....

Уже на следующий день стены домов забелели листовками, обращениями, указами на русском и немецком языках. Заработали военно-оккупационные и гражданские учреждения — комендатура, управа, полиция, биржа труда и даже «еврейский комитет». Категорический приказ — еврейскому населению приколоть желтые шестиконечные звезды и собраться для переселения в гетто. На бульвар стекаются старики, женщины, дети с узлами, чемоданами, тележками. Наконец, построение закончено, колонна тяжело двинулась к «Цветнику». Люди на тротуаре стали расходиться. Недели через две поползли слухи — всех расстреляли: с каменоломен потянуло трупным смрадом...

Выживали по-разному. Не успевший эвакуироваться Театр имени Ленсовета возобновил спектакли, в афише «Бесприданница», «Без вины виноватые», «Дама с камелиями»... Знакомый ленинградский профессор-химик ночами сторожил склад, его дочь-журналистка служила курьером в управе. Тетя Миля и мама прибились к городской библиотеке, она размещалась в центре, у Лермонтовского сквера. В вестибюле повесили парадный портрет Гитлера. Назначенный управой уполномоченный приводил офицеров в зал немецкоязычной периодики, населению разрешили выдавать в основном классику, советская литература сваливалась в подвал — «до особого разрешения».

Между тем Красная армия наступала. В местной газете появилась карикатура: Сталин, Черчилль, Рузвельт в собачьих ошейниках на поводке у устрашающей фигуры в смокинге и с клыкастой мордой: «Мировой империализм». Театр

Радлова уехал в Запорожье, улицы опустели, в станицы Горячеводской демонстрируются показательные казни партизан — под виселицу ставят грузовики, на осужденных надевают петли, команда! — машины отъезжают — «Аллес!»...

Вечером 10 января 1943 года началась перестрелка, гул самолетов, треск мчащихся мотоциклов — на следующий день с рассветом Пятигорск освободили. В городе пахло дымом, догорали взорванные здания, брошенные машины, под ногами хрустело стекло разбитых витрин разграбленных ночью магазинов и кафе. Стремительно восстанавливалась пропагандистская атрибутика. Когда мы с матерью подошли к библиотеке, у здания стоял патруль и красноармейцы разворачивали «Окно ТАСС» — огромный плакат Кукрыниксов — плачущий Гитлер в рваной старушечьей шали на фоне мятой географической карты Поволжья; подпись «Потеряла я колечко, а в колечке 22 дивизии». Имелся в виду разгром под Сталинградом.

Награды находили героев! 14 апреля «Пятигорская правда» опубликовала заметку «Библиотечные работники спасли тысячи ценных книг». И в самом деле, мы с матерью едва ли не месяц возили на тележке книги из дома в прежнее их обиталище.

Тетя Миля и мама стали работать в женском Ремесленном училище: мать машинисткой, тетя преподавателем немецкого языка. Персонал училища, а заодно и меня здесь кормили бесплатным обедом.

Накануне нового 1944 года учащихся собрал замдиректора по политико-воспитательной работе и объявил: учебные занятия отменяются, будем разучивать новый «Гимн Советского Союза». С музыкой проблем не было «Гимн партии большевиков» Александрова знал каждый школьник, он был написан к ХУІІІ Съезду ВКП(б) и понравился Сталину: он попросил повторить его исполнение. Теперь на эту же мелодию накладывался новый текст Михалкова и Эль-Регистана. Гимн партии начинался куплетом: «Страны величавой свободные дети // Сегодня мы славную песню поем. О партии самой могучей на свете // О самом большом человеке поем»

Старые и новые слова путались. К тому же в припеве каждый раз вторая строфа менялась — «дружбы народов...» «Счастья народов...», «Славы народов...». Хор пел вразнобой. Политрук был упорен и наконец достиг триумфа — 1 января на вечере новый Гимн страны прозвучал торжественно и без ошибок.

27 января 1944 года прорвали ленинградскую блокаду и сестры бабушки — тетя Лёля и тетя Маня, детский врач и машинистка, служившие в Торговом порту, задались целью вернуть нас на историческую родину. Как-то они прислали нам «Ленинградскую правду» с поразившим нас сообщением о возвращении главным улицам прежних названий: проспект 25-го октября опять стал Невским, улица 3-го июля — Садовой, площадь Урицкого — Дворцовой, проспект Нахимсона — Владимирским, проспект Володарского — Литейным... Правда нашей улице Декабристов не вернули название Офицерской, но в это же время Красная армия была переименована в Советскую, красноармейцы, краснофлотцы, командиры обрядились в погоны и Дом Красной армии в Ленинграде, в царское время именовавшийся Офицерским собранием, сменил вывеску на Окружной Дом офицеров. Первое время дико было слышать обращение «Товарищ офицер!», оно звучало также нелепо как «Господин красный командир». Чем руководствовался Сталин — а без его санкции разве кто-либо решился

бы отменить «Проспект 25 октября» — понять было трудно, но надо было привыкать к новой лексике: Совнарком стал Советом министров, народные комиссары — министрами...

Первым шагом к возвращению в Ленинград стала вербовка в какую-то строительную организацию московского пригорода Кунцево. Мы погрузились в товарняк и с длительными остановками через две недели добрались до Подмосковья. Тетя Миля должна была отработать в Кунцеве обусловленный срок и заново завербовалась в Ленинград — служащей в Управление тыла Балтийского флота — в почти вымершем городе не хватало работников всех профессий и квалификаций. Ведомство располагалось на острове «Новая Голландия». С набережной Мойки, стоя напротив кирпичной арки канала-ковша, можно было увидеть груженую кирпичом баржу, на откосе зеленела трава. Ничто не напоминало о свирепой зиме 42-го года, когда сюда свозили трупы умерших от голода.

23 февраля 1945 года день Советской армии и флота отмечали на работе у матери радостно, в предчувствии грядущей победы. После доклада о текущем моменте и торжественных песнопений о Сталине вечер перешел в развлекательное русло. Популярны артисты Ефрем Флакс, Леонид Кострица, Зоя Рождественская исполняли любимые песни — «В лесу прифронтовом», «Дороги», «Смуглянку-молдаванку», куплеты об удачливом английском капитане Джемсе Кеннеди. Отношения с союзниками были тогда на пике дружбы и Герман Орлов в сопровождении джазового трио Николая Минха «заводил» аудиторию:

«Слышен сверху злобный вой: «Джемс Кеннеди! // Мессершмитт над головой, Джемс Кеннеди!// Но игра и здесь проста — Джемс Кеннеди // Сделал немца без хвоста, Джемс Кеннеди!// Ранен дважды, но пришел Джемс Кеннеди. Груз в советский порт привел Джеймс Кеннеди. Как вы храбро дрались, сэр // Джемс Кеннеди!» // — Я британский офицер Джемс Кеннеди!». Припев исполнялся вместе с публикой: «Только в море, только в море, безусловно это так! Безусловно это! // Только в море, только в море может счастлив быть моряк!»

Победы ждали со дня на день. Главный радиодиктор Юрий Левитан сообщил о капитуляции Германии утром 9 мая. Все бросились на улицу. На Невском перекрыли движение, братались, плакали, смеялись. С самолетов бросали листовки с праздничным обращением к народу. В «Известиях» — указ об объявлении 9 мая праздником Победы, приказы Верховного Главнокомандующего Сталина, стихотворение В. Лебедева-Кумача «Мы победили!»:

Спасибо нашему великому Отцу // Поклон ему земной и всенародный. // И нашим маршалам, и каждому бойцу // За ратный труд, за подвиг благородный!».

Вечером на Дворцовой площади флаги, транспаранты, натянуты киноэкраны, с грузовиков-кинопередвижек гоняют «Трактористов», «Юность Максима», «Чапаева», «Двух бойцов»... Ребята бойко перебегают от экрана к экрану, втискиваются в толпу... Лики киногероев едва различимы — светло, начинаются белые ночи...

Радостно, но ноги подгибаются от усталости. Из всей ватаги нас осталось трое, мы учимся в Хоровом училище Капеллы, она рядом, на Мойке, за певческим мостом. И обитаемся мы здесь же, в интернате. Вахтер, несмотря на поздний час, встречает нас по доброму — такой праздник! Все будет хорошо....

Б. М. Фирсов вспоминал в нашей беседе о Ленинградской блокаде, **А. Г. Здравомыслов**, **Я. И. Гишинский**, **Э. В. Беляев**, **О. Б. Божков**, но Ваши

воспоминания самые детальные и потому — драматические. Пожалуйста, теперь о Хоровом училище Капеллы, это совсем незнакомая реальность...

В начале осени 1944 года Капелла вернулась в Ленинград из эвакуации. Хоровое училище объявило набор учащихся. Меня зачислили в третий класс и определили в интернат — как «особо нуждающегося»: отец погиб, мать — инвалид второй группы.

Спальня интерната находилась на третьем этаже правого крыла капелльского здания. Окна выходят в парадный двор. Место оживленное: проходными путями народ спешил с улицы Желябова на Мойку и Дворцовую площадь. Напротив — окна квартир жильцов левого крыла: вся коммунальная жизнь на виду! Капелльских служащих, испокон веку приписанных к дворцовому ведомству, некогда селили просторно. «Уплотнения» советских лет превратили отдельные апартаменты в задымленные, пропахшие керосином и стиркой коммуналкам. Бывшие придворные певчие сплотились и — выжили. По утрам из разных углов дворцового лабиринта — кроме парадного, Капелла имела еще семь проходных и тупиковых «непарадных» дворов — начинал стекаться на спевки и репетиции служилый люд разных поколений и чинов: хористы, солисты, концертмейстеры, дирижеры, школьники, сопровождающая их родня и многочисленные наставники-педагоги...

Палладий Андреевич Богданов выходил из левой подворотни в 8.45 утра с точностью кремлевского караула. Зимой, в тяжелой, глухо застегнутой до подбородка шубе, в меховой шапке, с папкой, он степенно пересекал двор. В гардеробе услужливые родители учащихся перехватывали шубу, несли на вешалку — Палладий Андреевич снисходительно принимал церемониальный обряд: в 9.00 он стоял у рояля. Опоздание — скандал!

Палладию Андреевичу немного за шестьдесят. В Капелле — с 1890-х, с регентских классов. Фотография подростка в длинной дохе украшает историческую экспозицию музейной витрины концертного зала. Палладий Андреевич любил вспоминать учителей — имена «звучали» — Римский-Корсаков, Балакирев, Лядов, Глазунов... Само имя — Палладий — уникально: цитирую словарь: «химический элемент, серебристый металл, встречающийся в природе вместе с платиной». Да и на слух — ПАЛЛАДИЙ — звучало торжественно и загадочно. Были времена, когда Палладий Андреевич практически заправлял всей Капеллой, теперь только хором Училища. Но профессиональный и нравственный авторитет его по-прежнему безусловен, хотя некоторая ущемленность проскальзывает, иногда совершенно неожиданно. Размеренный в движениях, небольшого роста, слегка склонный к полноте, с седыми висками и полированной лысиной, строгим пронизывающим взглядом, он при случае любил язвительно высмеять глупость и безвкусию современных обычаев и нравов. В его-то времена наставники были требовательны, в классах царил порядок, а сейчас... Мне кажется, что Палладий Андреевич сознавал себя национальным достоянием, исторической достопримечательностью, современником великих русских мастеров и непосредственным продолжателем их традиций, носителем высшей художественной и этической истины...

— Это что у тебя? Ноты? Новая песня? Хорошая? В магазине на Садовой купил? Изволь — покажи.

Примерно так начиналась в середине спевки передышка- интермедия, режиссерски поставленная и актерски выверенная Палладием Андреевичем. В тот раз в его руках оказался популярный шлягер «По берлинской мостовой кони шли на водопой, шли, потряхивая гривой, кони-дончаки...». Он сел к роялю.

— М-да... Блям, блям... Блям-блям-блям! Два притопа, три прихлопа. Так кто-же такой бойкий сочинитель? А-а...Он член Союза Композиторов... Эс Эс Эс Эр. — Палладий Андреевич торжественно поднимал руку с указательным пальцем — Союза Советских Социалистических Республик! Это надо же!

И молча брезгливо рассматривал обложку:

— А слова? Цезаря Солодаря... Каково — в одном лице! Ну, батенька, тут уж надо выбирать — или ты Цезарь, или все-таки Солодарь... Или Золотарь... Тоже известный, видать, пиит. Цена? Рупь сорок. Редкостная, доложу вам, вещь, но для меня дороговато...

Весь детский хор с затаенным вниманием слушал этот импровизированный монолог.

Как бы случайно уронив ноты, Палладий Андреевич продолжал, преувеличенно тщательно вытирая пальцы белоснежным платком:

— Прежде такие частушки орали пьяные кучера. В трактире. На Сенной. Бесплатно. Иногда правда получали по морде — от купцов. Или городских. И не обижались — знали поделом.

И кивнув на пол, небрежно бросал ученику:

— Прибери!

Подобные «антре» в адрес модных в ту пору «деятелей советской культуры» Палладий Андреевич демонстрировал нередко и, по сути дела, формировал в сознании юных музыкантов серьезную ценностную установку, профессиональную, эстетическую и этическую.

Как-то во время урока сольфеджио в коридоре раздался страшный топот, сопровождаемый радостными воинственными кликами: это взрослый хор Капеллы мчался в бухгалтерию занимать очередь за зарплатой. Палладий Андреевич прервал занятия, приложил палец к губам: —Тсс!

Шум в коридоре затих.

— Именно так стадо голодных буйволов мчится к реке на водопой в летнюю засуху. Не уподобляйтесь. Вы — Артисты. А Артист — это Творец Божьей милостью. Он должен ценить себя, блюсти достоинство Художника. Поезжайте к Александринскому театру, посмотрите как после репетиции из служебного подъезда выходит Юрий Михайлович Юрьев. Сразу видно — артист Императорского театра!

Палладий Андреевич иногда приходил в интернат и тогда выглядел по домашнему, усаживался на большой диван в холле и пребывая в благодушном настроении, рассказывал о своем ученическом бытии:

— Нянечек у нас не было, сами за собой убирали. А за порядком следили большие такие усатые мужики, казачьего племени. С ними не поспоришь: в охапку и в угол. Но скучно не было. Помню, в школьном театре ставили «Ревизора», я играл Добчинского. Сорвал аплодисмент!

Как-то Палладий Андреевич зашел вечером, когда в интернате заканчивался пионерский концерт, посвященный Дню Советской армии. Под песню «Вышли мы все из народа» мальчики в спортивных шароварах и футболках принимали выразительные позы, образовывали причудливые воинственные композиции, символизирующие мощь и непобедимость социалистического отечества.

— И всё? Опоздал! Вот досада! — огорчился Палладий Андреевич. — А может быть, еще кто-нибудь выступит, станцует, расскажет занятную историю или прочтет стихотворение?

Мы стали выталкивать нашего бойкого балагура Толю, развлекавшего нас по ночам разными байками и зловещими страшилками.

— Давай про солдата, — подзадоривали друзья.

Толя понял — деваться некуда, с отчаянием вздохнул и начал:

— Есть в штанах у солдата заветное место. Это место солдату дороже всего...

Воспитательница тяжело охнула, подняла руку, но Палладий Андреевич остановил ее: — Продолжай, Анатолий.

— Это место — карман, а в нем фото невесты, что в далеком краю ожидает его!

— Дальше я забыл, — выдохнул Толя, взглянув на воспитательницу.

— Ну и хорошо, — отозвался Палладий Андреевич.

Все заплодировали.

— Он ещё про Мурку знает, — подначивал кто-то из ребят.

— Спасибо. Про Мурку не надо, — засмеялся Палладий Андреевич, — я, кажется, эту песню где-то слышал. Пойдемте-ка в столовую, говорят у вас сегодня праздничный ужин.

И все гурьбой бросились на первый этаж.

Днем в столовую учащимся полагалось ходить только строем и занимать закрепленные места. Преимуществом свободного перемещения пользовались только старшеклассники. На малышню они смотрели снисходительно, трепали по затылку, щелкали по носу. Малышня огрызалась, но терпела. Кому-то из старшеклассников было около двадцати, кто-то еще недавно ходил в «сыновьях полка» и только что демобилизовался. Одеты в гимнастерки, кителя, бушлаты, телогрейки-ватники, галифе — то ли собственные, то ли отцовские, то ли купленные по случаю и перешитые под рост.

Интернатский быт отличался от быта домашних детей парадоксальным сочетанием режимной регламентации и безнадзорности. Трудно было «слинять» с утреннего хора, с дневных классных уроков, легче смыться с индивидуальных занятий по фортепиано или скрипке. И тогда при наличии четырех-пяти рублей можно было сбежать в кино на «Двух бойцов» или «Антошу Рыбкина», на американские ленты «Джордж из Динки-джаза», «Серенаду солнечной долины», «Сестру его дворецкого», на трофейные боевики «Тарзан», Индийскую гробницу», «Приключения Марко Поло», «Знак Зорро», «В сетях шпионажа», «Девушку моей мечты» «Трех мушкетеров» «Леди Гамильтон», «Судьбу солдата в Америке» и другие киношлягеры проклятого буржуазного Запада.

Пять рублей добывали, продав спрятанную во время обеда пайку хлеба. Хлеб в те годы, как известно, продавался по карточкам, но перед входом в булочную многие торговали ломтиками с рук — «по коммерческой цене». Хотя время было голодное, но зрелища иногда ценились дороже хлеба...

Прокат трофейных фильмов приносил существенный доход государству и для их демонстрации арендовались огромные зрительные залы дворцов культуры и крупных театров — Ленинского комсомола, Оперной студии Консерватории и др. Каждые полтора часа Театральная площадь блокировалась возбужденной толпой, в пробке останавливались трамваи и автобусы — один поток зрителей выходил из зала, другой тут же заполнял его. В пору религиозных праздников, на Пасху и Рождество, сеансы давались по ночам с целью отвлечь население от религиозного дурмана.

Пропустить новую серию «Тарзана» или «Индийской гробницы» было недостойно порядочного человека. По утрам, когда школьники шли на занятия, воинственные вопли Тарзана будили добропорядочных обывателей, а томную песню «Приходи ко мне, мой грустный бэби» из «Судьбы солдата в Америке» знал каждый старшеклассник; записанная на рентгенопленку с поврежденными тазобедренными суставами, дырявыми легкими или сломанном ребром стоила бешеных денег: тот, кто приносил ее на танцевальный вечер, надолго становился «кумиром публики».

В Ленинграде конца сороковых годов экзотическим мероприятием считалось у нас и посещение последнего кинотеатра немых фильмов. Он помещался в конце Невского проспекта, рядом с улицей Восстания. Там шла мопассановская «Пышка» — первый фильм Михаила Ромма с шикарной дивой Галиной Сергеевой, комиком А. Горюновым и зловещим А. Файтом. Нужно было прошмыгнуть в толпе взрослой публики и умело затаиться. Зато потом было чем поделиться со сверстниками. На затемненной эстраде рядом с экраном сидел за разбитым пианино пожилой человек и равнодушно-уныло импровизировал. Рассказывали, что так начинал карьеру молодой Шостакович, но этому никто не верил.

Идеологическим воспитанием в Капелле занимались не менее серьезно, чем художественным образованием. В 1948 году — я тогда учился в шестом классе — историк Федор Осипович Логунов и учительница русского языка и литературы Зоя Дмитриевна Козырева обстоятельно информировали нас о зловещей речи Черчилля в Фултоне, с которой началась «холодная война», о «ленинградском деле» изменников Родины, руководителях города Попкове, Кузнецове, Вознесенском. Еще весной мы видели их на трибуне перед Зимним Дворцом, а они, оказывается, уже сговорились сдать Ленинград Финляндии и и обречь население на рабство и нищету. Рассказывали и о лжеученых-генетиках, затравивших народного академика-правдолюбца Лысенко, о критиках-космополитах, низкопоклонствующих перед Западом. Для пушей убедительности старшеклассников водили смотреть спектакль Большого Драматического театра «Чужая тень» К.Симонова. Всеобщий любимец публики Виталий Полицеймако темпераментно срывал елейные маски с затаившихся ученых-вредителей — наши побеждали! На общем профсоюзно-партийном собрании с участием старшеклассников пламенно обсуждались постановления партии о журналах «Звезда и «Ленинград», о фильме «Большая жизнь», о репертуаре театров и порочной опере Вано Мурадели «Великая дружба», клеймили Зошенко, Ахматову, Эйзенштейна, единогласно принимали резолюцию: вместе со всем советским народом мы говорим наше твердое «нет!» зловредным формалистам — Прокофьеву, Шостаковичу, Мясковскому, Хачатуряну и, конечно, самому Мурадели...

Политические карикатуры и плакаты вывешивались в качестве наглядной пропаганды в коридоре, рядом с училищной стенгазетой. На школьных вечерах наш одноклассник Евгений Барков вдохновенно читал новые басни Сергея Михалкова про зреющий на наших отечественных бахчах удивительных размеров арбуз, то есть атомную бомбу, способную разгромить любого агрессора, о разного рода гнусных семьях, «где наше хаот и бранят, где с умилением глядят на заграничные наклейки, а сало – русское едят!».

В интернате нас наставляла разным житейским премудростям молодая бойкая вдова –солдатка, прибывшая к нам из гиблого тверского колхоза со своим восьмилетним сыном – нянечка Фрося.. Как-то утром она влетела в спальню и выдохнула: – Война... По радио сказали... С Америкой!».

Воспитательница, набросив халат, вышла из-за ширмы:

– Тихо! Врагу нас не сломить! Помните: наше дело правое, враг будет разбит, победа будет за нами. Одеваемся и ждем указаний.

Старшие ребята кинулись к Фросе: – Сталин выступал? Что говорил?

– Не говорил Сталин, – отвечала Фрося печально – Всё говорил Левитан. Война, сказал, будет долгой.—Фрося напряглась, вздохнула и добавила: – Война умов... Вумственная, значит, война началась...

На минуту все опешили.

– Вумственная война! – закричал кто-то восторженно и с размаху шваркнул Фросю подушкой. – Вумственная! Это головой понимать надо, Фрося!

Подушечную бойню быстро пресекли, но оружие на случай настоящей войны у нас имелось. На прогулке в Михайловском саду кто-то из ребят в кустарнике нашел револьвер. Его тайно притащили в интернат. По ночам узкий круг единомышленников собирался в пустом классе: револьвер чистили, смазывали, прокручивал барабан и снова прятали в надежное место – в ранец, под тетрадки и книги и запихивали глубоко под шкаф. Опыт военных фильмов не прошел даром. Револьвер переходил из рук в руки, хранение его – дело рискованное и почетное. Из подвалов Гостиного двора кто-то притащил гранаты-лимонки, бикфордов шнур, дымовые шашки и спрятал на время в печке, но потом о них забыл. Утром после растопки старую кафельную печь сильно покорежило. По счастью, все дети были на спевке.

Однако «в стане русских воинов» грянул раскол, один из претендентов на лидерство в отместку за непризнание донес о револьвере воспитателю. Администрация в шоке: полгода боевое оружие находилось в руках детей – как объяснить такое «органам»? Револьвер спешно сдали в милицию, но не указали, когда именно он был найден: вроде бы только вчера... К счастью, дополнительных запросов не последовало и потому обошлось без репрессий... Повезло!

Между тем за идеологическим климатом в училище следили внимательно. Как-то Леня Осипов притащил изданный в серии «Библиотека советского романа» новенький том—«Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова. Отец Лени трудился в наборном цехе типографии «Печатный двор», и рабочие решили порадовать друг друга любимой книгой. Но именно в это время «наверху» романы были объявлены клеветническими, переиздание сочли политической ошибкой и стотысячный тираж пустили под нож. А нам достался один из немногих спасенных от казни экземпляров.

Так в нашей подростковой жизни наряду с понятиями о враждебной «формалистической» «музыке, разлагающемся буржуазном джазе — «музыке толстых» — появилось понятие запрещенная литература. Список ее постепенно расширялся. Кто-то принес в класс безобидные фельетоны Аркадия Аверченко, «эротически романы» Михаила Арцыбашева, романтические повести почему-то попавшего в немилость Александра Грина. Такая литература воспитателями категорически изымалась: настала пора переходить на конспиративно-подпольный режим.

Сказки «Тысяча и одна ночь» разрешалось читать только в адаптированном изложении «Детгиза». Том полного академического издания сказок дал мне приятель под честное слово — на неделю. Обернув переплет бумагой, я написал на обложке «История средних веков» и погружался в радостное читательское сопереживание, но однажды, сильно увлеченный чтением, не заметил появления за спиной учителя математики Алексея Алексеевича Соколова. Скандал! Отдадим должное редкостному благородству и мужской солидарности: в субботу Алексей Алексеевич вернул опасную книгу, взяв клятву ничего крамольного в интернат больше никогда не приносить.

Рассказы Аверченко попались на глаза бдительной Зое Дмитриевне Козыревой. Она помрачнела:

- Как попала к вам эта белоэмигрантская мерзость?
- Нашли на скамейке в Михайловском саду. Кто-то забыл.
- Такие книги случайно не забывают. Нам их специально подсовывают враги.

Но репризы Аверченко уже вошли в разговорный обиход. Первая фраза его шуточной автобиографии — «Еще за двадцать минут до рождения я не знал, что появлюсь на свет» — вызывала гомерический хохот. Кто-то, вступая в комсомол, именно с нее и начал рассказ о себе и тут же был обвинен «в политическом недомыслии».

...Темой сочинения стала строчка из популярного тогда стихотворения: «За детство счастливое наше, спасибо родная страна!». Готовились основательно, Зоя Дмитриевна читала отрывки из «Детей подземелья», «Очерков бурсы», горьковской трилогии, цитировала Чехова «В детстве у меня не было детства».

— А ваше детство? — пафосно вопрошала Зоя Дмитриевна, ликующе оглядывая нас — Государство дало вам все, о чем дети в капиталистических странах могут только мечтать. Вы родились в самой прекрасной стране, где нет нищеты, безработицы, и человека человеком. Вот ты, интернатский, — обращалась она ко мне — живешь на всем готовом! А ты ценишь это?

«Куском государственного хлеба» попрекали часто. И дело было не в дурном характере наставников, а в самой агитационно-пропагандистской догме, заложенной в базовые основы советской идеологии воспитания. Но при всей очевидности разрыва лозунгов с реальной жизнью и у детей, и у взрослых сформировалась некая привычка к обстоятельствам. Пропагандистские ритуалы и лозунги сливались с радостью праздничных коллективных ликований и входили в быт краской повседневной жизни как прочно укоренившийся ритуал, обряд, приветствие с добрым утром и пожеланием спокойной ночи. К тяготам послевоенных лет привыкли, старались к ним приспособиться и потому даже

очевидная несовместимость пропагандистских заклинаний и жизненных реалий не травмировала психику, а воспринималась обыденно и подчас даже становилась поводом для озорных игровых импровизаций.

– Да, ответь нам, как ты ценишь неустанную заботу о тебе партии и государства?

Ребята живо включались в игровую ситуацию, демонстрировали глубокую озабоченность и невероятную заинтересованность диалогом. Зоя Дмитриевна продолжала, загибая пальцы:

– Одежду – дают, обувь – дают.

– Раз! Два! – дружно отвечал класс

– Бесплатное трехразовое питание...

– Три! Четыре! Пять! – несло в ответ.

– Усиленное и дополнительное, – назидательно уточняла Зоя Дмитриевна.

(На наших продовольственных карточках стояла печать – УДП – аббревиатуру расшифровывали: «умрешь днем позже»).

– А сколько средств тратит государство на ваше обучение?

– Шесть!

– Сколько прекрасных дорогих музыкальных инструментов приобретает!

– Семь!

– Вам открыты все дороги! Вы можете стать музыкантами...

– Восемь!

– ...учеными...

– Девять!

– ... писателями...

– Десять!

– .. да кем хотите!

– Одиннадцать!

– И все это вам дала Родина, рабочий класс, партия и правительство, Ленин и Сталин. Помните об этом всегда!

Интонация Зои Дмитриевны ничего хорошего не предвещала, доводы становились столь весомыми, что подсчитывать государственные добродетели становилось рискованно: игру надо было заканчивать примирением сторон. К тому же теперь предстояло писать сочинение... За него я получил 5/2 – отлично за грамотность и двойку за неряшливый почерк, что было вполне справедливым. Зоя Дмитриевна вызвала меня к себе домой. Жила она рядом и вполне бескорыстно по вечерам натаскивала ленивых интернатских ребят. Дома она сбрасывала с себя крикливую маску «горлана-главаря», смягчалась, поила чаем с конфетами-подушечками. А утром снова преображалась в лихую комиссаршу, гремела на линейке:

– Как стоишь? Почему рука в кармане? Ботинки кто за тебя будет чистить? В советской стране лакеев нет. Где дневник? Забыл? А что товарищ Сталин сказал на XVIII съезде партии? Дуракам закон не писан! Не знаешь? А пора бы знать: скоро в комсомол вступать!

И в самом деле — мне исполнилось 14 лет, хотелось поскорее войти в корпорацию старших, получить солидный документ с фотографией и печатью, платить членские взносы — 20 копеек в месяц и решать важные вопросы текущей политики на закрытых от «несоюзной молодежи» собраниях, «избираться и быть избранным».

Бюро заседало под надзором завхоза-парторга:

— Ну, дорогой товарищ, ответь нам: что такое демократический централизм?

— Выборность руководящих органов сверху донизу.

— Так, верно... А с чем должен бороться комсомолец?

В голове замелькали параграфы Устава:

— С пьянством, хулиганством, с нетоварищеским отношением к женщине.

Послышался смешок, я решил уточнить:

— Так написано. — И добавил: — И к мужчине. Тоже. В общем — к людям.

Все развеселились.

— А что такое нетоварищеское отношение к женщине?

Я напрягся, но завхоз взвизгнул резким фальцетом:

— Прекратите балаган! Ты лучше ответь комсомолу, где ты отсиживался зимой сорок первого—сорок второго года?.

Он держал в руках мою автобиографию. Я ответил заученной фразой: «С 9 августа 1942 года по 11 января 1943 года находился в городе Пятигорске, временно оккупированном немецко-фашистскими захватчиками».

— Советские люди добровольно не оставались у оккупантов, они уходили в партизаны, — отчеканил завхоз.

Ребята растерянно молчали. Кто-то спросил:

— А тебе сколько лет было?

— Восемь. С половиной.

— С половиной, — повторил комсорг. — Ты с кем туда приехал?

— С матерью. С тетей. Эвакуирован из блокадного Ленинграда с Педагогическим институтом имени Герцена — оттараторил я.

— Вот институт и виноват, что привез их в Пятигорск, — подхватили голоса. — Устав знает, учится хорошо, дисциплинирован. Принять, принять!

— Раз товарищи тебе верят — примем, — заключил завхоз, но ты, как никто другой, должен оправдать доверие коллектива. На тебе лежит особая ответственность! (Кто-то зловеще иронически прошипел: «Пятно!»)

Послевоенный Ленинград пестрел плакатами. Рабочий-строитель лихо кладет кирпичную стену дома и жестом призывает прохожих поучаствовать в деле. «А ну-ка взяли!» — девушка в комбинезоне и косынке наклонилась над груженными носилками в ожидании помощника. С заборов, строительных лесов призывно улыбались сварщики, механики, крановщики, шоферы, юные ремесленники..

Разумеется, на плакатах отсутствовали фигуры тех, кто с раннего утра штукатурил Зимний Дворец, Главный штаб, в Капелле разбирали разрушенный подъезд царской ложи, тянул по коридором училища трубы парового отопления—пленных немецких солдат. Общаться с ними категорически воспрещалось, хотя они были совсем не похожи на тех, воинственных и обозленных, которых я помнил по Пятигорску. Здесь они заискивающе улыбались, мастерили из бумаги какие-то фигурки и ставили их на подоконники. Впрочем отвлекаться

от дел у них практически не было возможности — за работой следил прораб, отдавая указания на немецко-русском матерном наречии. У пленных своя иерархия: кто-то распоряжался, кто-то трудился. У подъезда во дворе стоял конвойный, он сопровождал немцев, когда кто-либо из них выходил за строительным материалом, досками, цементным раствором.

Для традиционных юбилейно-представительных празднеств в Мариинском театре училищный хор часто объединяли с хором Дворца пионеров и оркестром театра. Присутствие на сцене массы детей, как тогда выражались, «самого привилегированного класса Советской страны», радовало и умиляло номенклатурную публику — сказано же еще Екатериной Великой — «народ, который поет и пляшет, зла не думает» Ну а уж детский народ — тем паче.

Правительственные мероприятия проходили торжественно и с размахом. Дети вымыты, пострижены, причесаны, обряжены в шелковые блузы, пионерские галстуки. После официального доклада и неизбежных здравниц трибуну со сцены уносили, поднимался занавес — звучала неременная «Кантата о Сталине». Далее — ораториальная, оперная, балетная классика, патриотические сцены из «Ивана Сусанина», «Князя Игоря», фрагменты из драматических историко-революционных спектаклей.

В ряду санкционированных официозных произведений конца 40-х годов — хор «Ликуй, Октябрь» профессора Консерватории А.Егорова, соученика, ровесника, коллеги и соперника Палладия Андреевича.

Могучий сводный хор гремел:

«Ликуй, ликуй , Октябрь, рожденье нашей славы
Звучи, звени и пой над нашею странюю
Победной песней, всенародным счастьем ,
Горячей человеческой весной!»

С этой самой весной вечно случались какие-то неувязки, ее почему-то объявляли то «героической», то «замечательной». В результате каждый пел по-своему и расслышать, что это за весна оказывалось совершенно безнадежным. Впрочем, номенклатурная публика не задавалась такими лексическими загадками, бурно аплодировала, вызывала автора. Убеленный академическими сединами профессор Егоров благодарно кланялся, а его старый коллега капельмейстер Богданов, стоя за кулисами, многозначительно-лукаво улыбался.

На летние каникулы домашних детей забирали родственники, а интернатских отправляли в пионерские лагеря. Своего лагеря у Хорового училища не было и нас присоединяли то к лагерю Дворца Пионеров в Вырице, то к лагерю военного завода имени Фрунзе в Приозерске, то к лагерю Профсоюза местной промышленности в Сиверской или к кому-либо еще. За песни лагерное начальство нас любило — мы здорово украшали разные показательные сборы, костры, линейки В памяти остались обрывки мелодий и слов: «Никто пути пройденного у нас не отберет» — звучало угрожающе и боевито. К первым послевоенным выборам в Верховный Совет А.Новиков сочинил песню на слова Л.Ошанина. Сохранилась листовка:

Ведь не даром, друг мой кровный, мы, ровесники побед,
Выбираем наш Верховный, самый мудрый наш Совет.
Мы в боях сильнее стали, стали крепче и умней,
Потому что с нами Сталин, самый лучший из людей.

В «лучших людях» числились и славились и другие приближенные к Вождю важные персоны – красный маршал Ворошилов, «всесоюзный староста» и друг детей Калинин, славный вождь ленинградских большевиков Жданов. Мы задорно пели: «Спасибо Жданову Андрею, что все дела у нас на редкость хороши!».

После Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Праге в 1947 году многие наши хоровики-преподаватели вернулись, сильно возбужденные заграничными впечатлениями. Наш концертный репертуар обогатился «Гимном демократической молодежи мира» А. Новикова: «Эту песню запекает молодёжь, молодёжь, молодёжь! Эту песню не задушишь не убьешь, не убьешь, не убьешь!». Александр Александрович Патрикеев, недавний фронтовик, рассказывал о триумфальном успехе советской делегации как о подлинном признании коммунистических идей во всем мире настолько убедительно, что даже нам, подросткам, передавалось гордое чувство патриотической причастности...

В последние годы учебы, в 1950–52 годах главной фигурой для нас стал Георгий Александрович Дмитриевский. Он возглавил Капеллу в 1944 году, когда Ленинград еще был в развалинах. Дмитриевскому не было и пятидесяти, но выглядел он гораздо старше. Высокий, грузный, с мрачным не улыбающимся лицом. При его появлении в классе, в коридоре, в репетиционном зале мгновенно устанавливалась тишина, и негромкий, но жесткий, властный голос был хорошо слышен всем. Дирижерский жест отчетлив, иногда резок, суховат, лицо непроницаемо, но умением извлечь из исполнителей сильную эмоцию, живое чувство он, безусловно, владел.

Руководить Капеллой Георгий Александрович был назначен Москвой. Возможно, он чувствовал себя высланным из столицы, а в Ленинграде – «пришлым», «чужаком». Он без особого интереса слушал наши рассуждения на заданные темы, но зажигался, когда был повод вернуться к московской музыкальной жизни, рассказывал о Синодальном училище, о Кастальском, Данилине, о 20-х годах, о музыкантах «Проколла», о композиторе А. Давиденко, к которому явно питал особые симпатии, садился к роялю, исполнял фрагменты его хоровых сочинений.

В начале 1950-х Георгий Александрович серьезно заболел, и его поместили в «Свердловку» – привилегированную больницу для смольнинской элиты. Как-то, уже во второй половине дня, спешно собрали в интернате ансамблевую группу, во двор въехала лакированная «правительственная» машина «ЗИС-110», которую мы видели только на парадах и в кино. Туда втиснули едва ли не половину «артистов», за остальными «ЗИС» приехал вторым рейсом. У ворот больницы постовой всех построил, пересчитал и провел в клуб. Там уже собрался весь вельможный бомонд, в центре, в мягкой пижаме расположился Георгий Александрович, по стенке – врачи, сестры, санитарки... Программу приняли «на ура», в заключение Георгий Александрович сказал благодарственные слова, кто-то из персонала вручил артистам коробки со сладостями. На выходе нас снова пересчитали и к общему восторгу на «ЗИСе» доставили в капелльский двор...

...По прошествии многих лет понимаешь, как бескорыстно, щедро наши наставники делились с нами умом, знаниями, личным и профессиональным опытом, добротой, любовью, преданностью искусству. Понимаешь, сколь много вобрали мы в те непростые, трудные, но вместе с тем и замечательные, неповторимые отроческие годы. Но дело не только в умело и любовно разбуженным

нашими учителями стремления постичь таинственное волшебство подлинного творчества, ощутить преемственность традиций музыкального вкуса. Капелла помогла мне определиться в системе жизненных ценностей, осознать себя профессионально, нравственно, этически, помогла почувствовать и осмыслить сложность и многоцветье жизни, научила понимать людей и самого себя. Капелла воспитала способность к сопереживанию — человеческому и творческому, научила оставаться верным себе в сложных житейских ситуациях, привила чувство оптимизма, юмора, самоиронии. Наконец именно Капелла научила жизнестойкости, моральной выносливости, упорству в достижении цели.

По-видимому, основная часть выпускников Капеллы выбирала себе профессию музыканта или певца. Каким путем Вы пошли?

...Лето 1952 года. Друзья-одноклассники почти все поступили в Консерваторию, я же не ощущал в себе выдающихся музыкальных способностей и с надеждой смотрел в сторону кино и театра, жизнь которого — публичную и закулисную, — я в общих чертах знал.. Со школьных лет я много фотографировал — «пейзажи», «портреты», «натуру», год ходил на лекции в Эрмитажный лекторий, штудировал трехтомную «Историю живописи» Муттера, доставшуюся в наследство от дяди Миши. В августе мать и тетя Миля собрали какие-то гроши, привели в порядок костюм, которым на прощанье одарили меня в интернате, и я отправился покорять Москву — в Институт кинематографии с намерением поступить на операторский факультет. Выяснилось, что для этого недостаточно иметь диплом о среднем музыкальном образовании, непрофильным для ВГИКа, требовался стандартный школьный аттестат зрелости. Фотоработы никто смотреть не стал, посоветовали окончить вечернюю школу и приехать через год. Мысль о школе меня совершенно не увлекала, надо было искать работу. В дипломе написано: дирижер хора, педагог пения. С ним я пришел в Дом пионеров Свердловского района, что на углу 17-й линии и Большого проспекта Васильевского острова.

Директор Сергей Сергеевич Воронцов встретил меня доброжелательно, но направил на собеседование в райком комсомола к секретарю Калинину, ответственному «за подбор кадров». Преисполненный ответственности начинающий функционер сразу схватился за привычный мне «пятигорский» сюжет, но поверил на слово, что я не сотрудничал с гестапо, с гитлерюгендом, готов идеологически безупречно воспитывать подрастающее поколение и дал санкцию на зачисление в штат. Сергей Сергеевич тут же продиктовал художнику табличку: «Хоровой класс. Руководитель В. Н. Дмитриевский». Добрый и энергичный человек, он собрал толковых и симпатичных педагогов, они любили детей, самозабвенно учили музыке, декламации, пению, танцам, живописи, скульптуре, фотоделу, туризму... Ко мне, восемнадцатилетнему, самому юному и неопытному, здесь отнеслись тепло и заботливо.

Однажды по совету одной из сотрудниц я отправился в Театральный Институт на Моховую, 34: ей стало известно, что в связи с не укомплектованностью театроведческого факультета там объявлен «срочный добор». На предварительном собеседовании я не проявил глубоких познаний, но два других претендента оказались еще слабее, а администрации было необходимо любой

ценой заполнить «количественный вакуум» — тут уж не до качества!. Поэтому мне объявили о зачислении, велели принести автобиографию, характеристику с места работы и заполнить многостраничный «Личный листок по учету кадров».

Документы принимал заведующий учебной частью Василий Трофимович Васильчук, молчаливый, маленький, похожий на деловитого ежа. Когда он дошел в анкете до проклятой графы и прочел: «в течение шести месяцев находился на оккупированной территории», он обомлел, поняв какую совершил политическую ошибку, не затребовав мои документы до конкурсного собеседования. Васильчук собрал бумаги отправился к ректору Николаю Евгеньевичу Серебрякову. Я стоял в коридоре больше часа. Наконец утомленный Васильчук вернулся с визой: «Зачислить на первый курс с условием ликвидации академической задолженности в течение года». Мне надлежало сдать двенадцать зачетов и столько же экзаменов. Сегодня я размышляю: что же произошло? Не потому ли Серебряков принял судьбоносное для меня решение, что знал ситуацию не понаслышке — он сам в августе сорок второго героически вывел из Пятигорска студентов и преподавателей института за день до оккупации.

... А спустя неделю радость нового студенческого бытия омрачилась: умер Сталин. Митинг открыл седовласый парторг Иван Васильевич Локтев, его сменяли по рангу — ректор, секретарь профкома, комсорг, заведующие кафедрами... Ритуал внезапно нарушил актер-первокурсник Сергей Дворецкий: он вырвался на трибуну с требованием немедленно принять его в ряды Коммунистической партии—«в этот тяжелый для планеты день». Все замерли, руководство замешкалось. После тягостной паузы Локтев безжалостно сбил высокую патетику обыденной фразой: партбюро рассмотрит вопрос в плановом порядке. Эффектное «антре» провалилось. Раздосадованный Сергей кинулся на вокзал и успел в переполненном поезде приехать в Москву на похороны Вождя.

Вечером студенты собрались в общежитии скорбно почтить память Отца народов, но по ходу поминок возникли разногласия в оценке его исторической роли. Игорь Озеров, впоследствии известный актер, отозвался о Вожде недостаточно патетично, дискуссия переросла в пошлый мордобой. Инцидент, к счастью для его участников да и для руководства удалось замять, но тревожный и неприятный осадок остался.

Как-то, желая привлечь внимание очаровательных студенток актерского факультета, я на поточной лекции историка Е. Д. Валивача вступил с ним в непринужденную полемику на тему — в чем все-таки масштабное различие всемирно-исторического значения партийных съездов — например XVII, XVIII и XIX, в чем нас так пламенно убеждал преподаватель? Доцент задумался, по аудитории прошел смешок. Мой успех у прекрасной половины аудитории оказался эфемерным, зато меня тут же вызвал на профилактическую беседу Локтев. Он предложил выбор — или прекратить наглые и двусмысленные политические провокации, или немедленно покинуть Институт...

Случилось мне близко видеть Локтева весной 1956 года, когда ему предписали ознакомить партийцев и комсомольцев с разоблачительным докладом Хрущева на XX съезде партии. От интеллектуального напряжения физиономия парторга приобрела багровость, на лбу выступил пот. Он строго предупредил: всякие обсуждения запрещены, детали доклада широкой огласке не подлежат, в беседах с беспартийными надлежит ориентироваться на программные статьи

«Правды». — «там всё сказано, что им надо знать!». Локтев напрасно беспокоился: новостные программы Би-би-си, «Голоса Америки», «Свободы», «Немецкой волны» уже сообщили о событиях всем слушателям, независимо от их партийной принадлежности.

...Первые деньги я стал зарабатывать еще учась в старших классах Хорового училища. Зачумленные работой и бытом родители нерадивых малолеток оплачивали мне «репетиторство», подготовку с ними домашних заданий. Когда мне исполнилось шестнадцать и я получил паспорт, меня стали брать в летние лагеря пионервожатым. На эти заработки я приобрел наручные часы «Победа» и фотоаппарат «Зоркий», он стоил 800 рублей. Уже работая в Доме Пионеров я скопил 600 рублей на радиоприемник «Рига-6» с коротковолновым диапазоном — редкость по тем временам.

Часы и фотоаппарат вызвали у тетушки одобрение — повседневная жизнь должна быть упорядочена (часы!), а аппарат предполагал возможность ремеслом фотографа заработать «кусочек хлеба». Зато появление радиоприемника тетушка встретила с тревогой. И не без оснований. В первую же ночь я стал искать в эфире «враждебные голоса». Сквозь вой глушилок нащупывалась, наконец, щель, в которую просачивался вкрадчивый голос Анатолия Максимовича Гольдберга, независимого комментатора Би-би-си, повествующего о кровавых судебных процессах в странах народной демократии, о судьбе так называемых репатриантов, насильно возвращаемых из Европы в советские концлагеря... Иногда проклевывались «Свобода», «Голос Америки», «Немецкая волна». Конечно, всему верить было трудно, но многое совпадало с циркулирующими слухами, да и собственный «эвакуационный» опыт и повседневные впечатления не проходили даром, оставляли свой след и давали повод для раздумий. По «Голосу Америки» я впервые услышал фрагменты «Теркина на том свете» Твардовского: «Уж кому-кому не знать, как не нам, солдатам // Что ходить случалось в бой чаще просто с матом...». А мы—то думали — «За Родину! За Сталина!».

В пору моего студенческого бытия между будущими режиссерами, актерами, театроведами существовали определенные возрастные и статусные барьеры. Самыми инфантильными и шумными были, конечно актеры—вчерашние школьники. Тогда еще существовало раздельное обучение мальчиков и девочек и потому уже сам приход в Институт пьянил раскрепощенностью поведения, романтической поэзией неожиданных прикосновений, совместными занятиями по пластике, танцам, сценическому движению, вокалу и актерскому мастерству. Сколько волнующих этюдных импровизаций, воображаемых драматических коллизий и сюжетов!

Театроведы серьезнее и солиднее, они «теоретики», историки, эксперты, критики, судьи — были лишены этих радостей волнующих отношений и потому смотрели на легкомысленную актерскую братию с некоторым превосходством, но на самом деле с затаенной завистью.

Самой элитарной когортой выступали режиссеры — творцы спектаклей. Они приходили в институт, как правило, более взрослыми, оснащенные профессиональным и житейским опытом, уже имея за плечами какое-либо образование — университетское, педагогическое, иногда и техническое. Первокурсникам актерам и театроведам подчас было трудно отличить студентов-режиссеров

от педагогов. Они с достойной неспешностью перемещались по коридорам и аудиториям, как бы не замечая мельтешной суеты, им уступали дорогу и в буфет пропускали без очереди.

Во главе кафедр стояли авторитетные фигуры. Появление в холле Леонида Сергеевича Вивьена внушало почтительный восторг. Один из основателей Института, профессор, народный артист, лауреат многих премий, руководитель старейшего императорского Александринского театра – ныне Академического Театра драмы имени Пушкина В собранной им труппе корифеи: Николай Черкасов, Николай Симонов, Александр Борисов, Екатерина Корчагина-Александровская, Юрий Толубеев, Василий Меркурьев.... Сам Вивьен величественно-масштабен, яркок, «фактурен» – полный, лысеющий барственный мужчина с крупными чертами лица, в роговых очках, с массивной тростью и темно-коричневой дымящейся трубкой. Примерно так, только со зловещим оскалом золотых зубов и толстой сигарой, изображали в журнале «Крокодил», на агитплакатах, в кино западных акул-капиталистов, «мистеров-твистеров – владельцев заводов, газет, пароходов».

Подчеркнуто артистичны, и даже изящно-изысканны коллеги Вивьена – Борис Вульфович Зон и Леонид Федорович Макарьев. Они с 1920-х годов работали в Ленинградском ТЮЗе у А. А. Брянцева. В середине 1930-х Зон вместе с молодыми студийцами «отпочковался» и образовал Новый театр юных зрителей. В годы войны труппа распалась, Зон целиком ушел в педагогику, а Макарьев продолжал играть и ставить спектакли в старом ТЮЗе и заведовать кафедрой актерского мастерства в Институте.

Событийным воспринималось торжественное появление в Институте Елизаветы Ивановны Тиме, грузной пожилой дамы, а некогда очаровательной примадонны Александринки; как гласила передаваемая из поколения в поколение легенда, особое внимание ей оказывал император Николай Второй. Теперь Тиме выходила на сцену редко, но успешно выступала с чтецкими концертами и вела актерский курс.

Театроведческий корпус с послевоенных лет возглавлял крупный элегантный мужчина с гладким, как бильярдный шар, черепом и бурной, но не всегда внятной экспрессивной речью профессор Сергей Сергеевич Данилов. Автор учебника по истории русского театра, в сороковые годы внезапно изъятый из обращения по каким-то неведомым идеологическим причинам – то ли в связи с «ленинградским делом», то ли с кампанией против «формалистов-космополитов», то ли просто «заодно». Профессор любил эпатировать аудиторию неожиданными экспромтами:

– В провинциальном городе вы посмотрели «Бесприданницу» и спешите в гостиницу. Полночь, пьесы под руками нет, но через час редактор газеты ждет от вас рецензию – она идет в утренний номер. Извольте сочинить. Время пошло!

Другой экспромт – на моментальную реакцию и профессиональную эрудицию:

– Здравствуйте! Садитесь» Как звали дедушку Чацкого? Отвечайте!

В ответ – задумчивое мычание, робкие догадки, шепот. После сильно затянувшейся паузы кого-то осенило: «К вам Александр Андреевич Чацкий» Ага! Значит отец Андрей! А дед?

— Bravo! — саркастически воскликнул профессор. — Стыд! Неучи! Напрягитесь умишком! «Как Фамусов представляет Чацкого Скалозубу? «Андрея Ильича покойного сынок». Значит дед — кто?

— Илья! Конечно Илья! — возбужденно гудит нестройный хор, надеясь на примирение с раздраженным мэтром.

.. Разные преподаватели, несхожие характеры, темпераменты, авторитеты... Всеволод Васильевич Успенский читал русскую литературу тихо и вкрадчиво, будто о прошедших вчера событиях, мягко улыбался: наша неосведомленность его больше умиляла, нежели огорчала: поистине невежеству нет предела, как и совершенству. Елена Львовна Финкельштейн, тонкий знаток европейского театра, вынуждена была читать еще и новый курс — театр стран народной демократии. И после эмоциональных дифирамбов французским примадоннам мадам Клерон и Дюмениль, мадемуазель Жорж, ей приходилось столь же восторженно — положение обязывало! — пересказывать «шедевр» современного чешского драматурга Вашека Кани «Бригада шлифовальщика Каргана»: бдительный рабочий сумел в борьбе с происками вредителей вывести своих товарищей в передовики. Лидия Аркадьевна Левбарг, своей изысканностью конкурирующая с британской королевой, рассказывала об удивительных преобразованиях английского актера Дэвида Гарика. Марианна Григорьевна Португалова повествовала о русском театре, не чураясь иногда игривых интонаций и пикантных подробностей: видимо, сказывалось сценическое прошлое: в 20-х годах она танцевала на опереточных подмостках: «Между прочим, зрители бельэтажа во время некоторых водевильных спектаклей незаметно скрывались в аванложах и, как свидетельствовали капельдинеры, не одно канapé поломали...» — с вкрадчивой невозмутимостью и даже показным равнодушием сообщала она аудитории.

Институтская жизнь кипела. На занятиях и в кулуарах обсуждали мемуарную повесть Ильи Эренбурга «Оттепель», скандальный роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым», пьесу Александра Володина «Фабричная девочка» и спектакль Театра им. Ленинского Комсомола, где в главной роли строптивой Женьки Шульженко блистательно дебютировала юная Татьяна Доронина. Студентам разрешили поставить капустник: в кулуарах озвучили смелые эпиграммы: «Когда-то здесь ходил Сушкевич... Теперь здесь ходит Андрушкевич». Мастер курса А. Музиль, он же режиссер Александринского театра выпустил премьеру по бездарной конъюнктурной пьесе А.Якобсона «Шакалы». В холле появился плакат: «Поднимем «Шакалов» и сдвинем их разом! // Да здравствует Музиль, да скроется разум!» .

Преподаватели напряглись: очевидны признаки молодежного авангардизма, ревизионизма, скептицизма, нездорового критиканства — ох как далеко оно может завести! Но ректор Серебряков представление разрешил, на капустники все развеселились, размякли, наставники вспомнили молодость — тогда еще не такое случалось...

Во время производственной практики студентов прикрепляли к литературным частям театров и поручали «обрабатывать поток», читать пьесы разномастных графоманов. (За серьезными драматургами театры сами охотились). Ссориться с авторами нельзя — они тут же жаловались в «инстанции» на злонамеренную недооценку театром актуальных жизненно-важных для советского общества проблем. Мы осваивали навыки канцелярской казуистики: отвечать

сочинителям следовало уважительно, достойно, но в то же время категорично: мы чрезвычайно ценим ваше внимание к театру, в пьесе много волнующего, интересного, но репертуар уже сверстан и утвержден на несколько сезонов вперед и театр с сожалением возвращает пьесу. Иногда особенно продуктивные и нетерпеливые графоманы пытались ускорить ход событий: не дожидаясь ответа, присылали новый вариант с припиской: «Вам будет интересно сравнить!».

Но самым заманчивым для практиканта было попасть на репетицию готовящейся премьеры. В Новом театре Николай Акимов ставил «Весну в Москве» В. Гусева и «Европейскую хронику» А. Арбузова. Смелая выдумка, неукротимая фантазия, артистизм, ирония, юмор, сарказм, высокая эрудиция, вкус Акимова, наконец, внутренний оптимизм и естественность в общении, самоощущение художественного таланта и личностного достоинства покоряли всех.

Бурное кипение сценической жизни происходило в ту пору на Петроградской стороне, в Театре имени Ленинского Комсомола, у молодого Георгия Товстоногова. За спектакли «Из искры...» – о революционной юности Сталина, и «Дорогой бессмертия» – о судьбе чешского писателя-антифашиста Юлиуса Фучика Товстоногов награжден Сталинскими премиями. Совсем скоро, в 1956 году, он возглавит Большой Драматический театр, а Акимову разрешат вернуться в его «Комедию». Так начнется взлетный виток поединка-соперничества двух выдающихся мастеров сцены.

В самом же Театральном институте мало что менялось. Засилье общественными дисциплинами, перекосы в учебной программе привели к тому, что даже изучение иностранных языков шло в формате добровольного факультатива. Зато декан факультета Виктор Иванович Горчаков с истинным большевистским рвением развешивал на занятиях по предмету «Организация творческого процесса» красочные таблицы, схемы, графики административных соподчинений и в правом углу крупным шрифтом оповещал: «Коммунистической партии и Советскому правительству посвящая». Горчаков ставил свою подпись и удостоверял её подлинность гербовой печатью Института. Впоследствии, выйдя на пенсию, Горчаков в качестве внештатного инструктора райкома партии приходил в ТЮЗа и требовал от меня как заведующего литературной частью, оценить идеологическую значимость текущего репертуара по пятибалльной системе. Естественно, я отказывался, убежденный в том, что в театре идут только идеологически безупречные спектакли. Горчаков объявил меня злостным демагогом и угрожал снять меня с работы за политическую близорукость...

После смерти Сталина время стремительно ускорилось и поражало воображение все новыми сенсациями. Уже через две недели, 27 марта 1953 года принят Указ Верховного Совета СССР «Об амнистии» В апреле сообщено о прекращении дела «кремлевских врачей-вредителей» и реабилитации великого режиссера и актера С.М. Михоэлса. В июне М. М. Зощенко восстановлен в Союзе писателей. В июле Пленум ЦК КПСС разоблачил антипартийную и антигосударственную деятельность Л.П. Берии..

В киосках «Союзпечати» еще валялась брошюра «Речь Л. П. Берии на XIX съезде КПСС»: сформулированные им «тринадцать признаков социалистической нации» зубрили к экзаменам выпускники школ, техникумов и вузов.

Теперь в ходе были частушки: «Растет в Гурзуфе алыча не для Лаврентий Палыча, // А для Никит Сергеича и Вячеслав Михалыча. (Первый – Берия, второй – Хрущев, третий – Молотов).

Другой вариант – плясовой, вприсядку: «Берия, Берия, вышел из доверия // А товарищ Маленков надавал ему пинков, // И от министра Берия остались пух и перия».

Не забыли «народные песельники» о «Деле врачей» и его жертвах – профессорах Вовси, брате Михоэлса, врачах Когане и Фельдмане: «Дорогой товарищ Коган, кандидат наук // Виновата это погань, Лидка Тимашук. // Дорогой товарищ Фельдман – ухо-горло-нос, // Ты держал себя как Тельман, идя на допрос. // Дорогой товарищ Вовси, до тебе я рад! // Это значит, что ты вовсе и не виноват...». Блатной надрыв в исполнении студентов-актеров причудливо смешивался с патетикой правозащитного пафоса.

В 1954 году в Ленинград приехал из Париже театр «Комеди Франсез». После многих лет отсутствия труппа выступала на своей традиционной петербургской площадке – в бывшем императорском Михайловском театре.

Ажиотаж среди публики всех поколений огромен, билеты дороги и в дефиците. Студенты нашли оригинальный способ проникновения на спектакли: сдав пальто в гардеробе Русского музея, перебежали площадь и размахивая номерками уверенно проходили мимо озадаченных билетеров: якобы, вышли проветриться и теперь возвращаемся в зал...

Сенсационными стали гастроли американской «Эвримен-оперы» с «Порги и Бесс» Дж.Гершвина, французских артистов Ива Монтана, Жерара Филиппа, мима Марсея Марсо, театра Жана Вилара, театра «Берлинер-Ансамбль» с Эрнстом Бушем и Еленой Вайгель, Будапештской оперетты с примадонной Ханной Хонти и неповторимым комиком Калманом Латабаром. Англичанин Питер Брук привез «Гамлета», итальянский «Пикколо-театр» Эдуардо де Филиппо – «Слугу двух господ». Американский пианист Ван Клиберн получает первый приз на Московском международном фестивале имени Чайковского и в ответ на овации импровизирует на тему «Подмосковных вечеров». Покидая СССР, артисты оставляют о себе не только неизгладимые впечатления, но и грамзаписи, телерепортажи, радиопередачи, киноролики, открытки, буклеты. Пресса фиксирует события и закрепляет их в массовом сознании как художественные эталоны.

Прекрасное время! В круг чтения возвращаются произведения Э.-М. Ремарка, Э. Хемингуэя, Дос-Пассоса, У. Фолкнера, «открываются» новые имена – Грэма Грина, У. Сарояна, Д. Селинджера, Г. Белля... В Институте «продвинутая молодежь» фамильярно-восторженно называет Хемингуэя Хэмом, отращивает бороды, носит глухие грубые свитера, вставляет его портреты в стекла книжных стеллажей. Восторг свободного межличностного общения проявляется по-разному, в пылкой дружеской искренности, в распространенном обращении друг к другу – «Старик!», в иронии к политике, к идеологии, в культе мужской дружбы, в независимости хлестких эпатажных суждений.

Конечно, мы, начинающие театроведы, ошарашены «возвращением в когорту» еще недавно неупоминаемых деятелей кино и театра, определивших смыслы и стилистику театра XX венка – Вс. Мейерхольда, А. Курбаса, А. Таирова, А. Ахметели, М. Чехова. Открываются поистине новые художе-

ственные миры! Горизонты представлений о жизни и об искусстве стремительно расширяются, картина мира предстает в удивительном разнообразии красок и смыслов. Институтские преподаватели вдохновенно разрушают обет вынужденного и позорного молчания, спешат выплеснуть пережитое, невысказанное, недоговоренное...

И перед зрителями, и перед творцами отчетливо обозначилась проблема выбора — художественного, мировоззренческого, гражданского и просто вкусового — выбора новых тем, метафор, стиля. Пафос нравственных исканий, стремления человека освободиться от гипноза многолетней лжи и произвола власти предполагал рождение нового сценического героя. Современная драматургия его еще не создала; театры обращаются к классике и прежде всего в бессмертном Гамлете находят опору для своих постановочных идей, ищут актеров, которые смогли бы совместить искренность эмоциональных порывов молодого человека и духовное напряжение его поисков. В Ленинградском театре имени Пушкина «Гамлета» ставит Григорий Козинцев с опытным Б. Фрейндлихом. В Московском театре драмы Н. Охлопков поначалу занимает в роли известного сорокалетнего кинокрасавца Е. Самойлова, но вскоре отдает заглавную роль совсем молодым, двадцатилетним М.Козакову и Э. Марцевичу. Успех грандиозный!

Привычными становятся поездки в Москву на премьеры Олега Ефремова в «Современнике», на спектакли А. Эфроса в Центральном Детском театре и в Московском театре имени Ленинского Комсомола. На московских поездках у студентов знакомые друзья-проводники, которые за пятерку устраивали их на свободные полки или оставляли в служебном купе. Москвичи тем же способом добирались на премьеры Товстоногова и Акимова. В каникулярные дни шел интенсивный «культурный обмен» — институтские общежития в Питере и Москве гостеприимно открыты, кто-то едет «квартировать» к друзьям, с антресолей достают раскладушки, родителей на время уплотняют, выселяют к родственникам и знакомым..

1957— год знаменательный — сорок лет Великого Октября. Театральные и киноафиши полнятся историко-революционными названиями, проводятся разного рода тематические концерты и научные собрания.. Нас, студентов последнего курса, обязали придти во Дворец Искусств на юбилейную конференцию. Собрались представители общественности, ученые, критики и большим числом артисты столичных и провинциальных российских театров — создатели сценических образов Вождя. Сегодня — их праздник! «Ленин всегда живой!», «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!» — оповещают транспаранты на парадной лестнице, в фойе и в зале. Докладчики формулируют «концепции» сценических прочтений, анализируют спектакли, исполнители делятся творческим опытом. В перерывах между заседаниями, в кулуарах возбужденное настроение, в ресторане у стойки толпятся чем-то удивительно похожие персоны — по внешней «фактуре», по манере поведения, по пластике, по удивительно знакомой и узнаваемой интонации, усмешкам, восклицаниям. Коренастые крепкие бойкие мужички с легкой картавостью и снисходительной усмешкой выбирают меню, пальцы привычно теребят борт пиджака или сукно жилета, рука непроизвольно выбрасывается в приветственный жест... Природа таланта, правда характера, инерция мышления, сценический опыт, привычный штамп, наконец, предлагаемые обстоятельства властно берут свое!

Весной 1957 года мне вручили диплом театроведа. Что дальше? Журналистика? С третьего курса «Смена», «Ленинградская правда», «Звезда», «Театральный Ленинград» брали у меня для публикации краткие заметки и рецензии. Аспирантура? Меня живо интересовали архивы, старые газеты, журналы, мемуары. Служба в театре? Краткий студенческий опыт работы в литературных частях театрах, общение с литераторами, присутствие при рождении спектакля, репетиционный процесс, реакции зрительного зала — разве это не увлекательно? Важно было сделать выбор!

Виталий, пожалуйста, не томите... и каким был Ваш выбор?

Я не могу сказать, что после окончания Института проблема выбора была для меня острой и мучительной. Жизнь не требовала от меня решительных и немедленных действий и поступков. Реальные обстоятельства сами выстраивались таким благополучным образом, что мои интересы — журналистские, научные, служебные развивались параллельно, по своим орбитам, не мешая друг другу, но наоборот, образовывали своеобразную целостность профессионального и духовного развития.

К концу институтского курса я стал — разумеется, в пределах скромных возможностей начинающего молодого специалиста — печататься не только в ленинградских газетах и журналах, но и в московских журналах «Театр», «Театральная жизнь». Начиналось всё с маленьких информационных заметок, потом появились рецензии на спектакли, затем интервью, фельетоны, обзорные статьи по итогам сезона и пр. Начальной школой журналистики был для меня еженедельный «Театральный Ленинград».

...В Постановлении ЦК ВКП(б) 1946 года «О журналах «Звезда» и «Ленинград» констатировалось: для издания двух журналов в городе нет условий. Журнал «Ленинград» закрыли, осталась сильно «подчищенная» «Звезда». В ту свирепую пору издание даже сугубо информационной программки «Ленинградские театры» было рискованным предприятием.

Но — зерно брошено, и уже в 1949 году «Ленинградские театры» удвоились в объёме, тираж поднялся до семи тысяч. А в «оттепельном» 1957 году издание приобрело новый формат и изменило название на «Театральный Ленинград» Цветная обложка, иллюстрации, титульный лист, рубрики — «История ленинградских театров», «Актерские портреты», «Говорит зритель», «Актеры и роли», «Мастера эстрады», «О тех, кого не видит зритель», «Навстречу Октябрю», «Дебюты», «Наши гости»... Под текстами появляются авторские инициалы, а потом и фамилии критиков, интервьюеров, репортеров: «пробующие перо» дебютанты соседствуют с мастерами критического цеха. Тираж еженедельника достигает 11 тысяч, в толстой тетрадке 80 страниц — 5 печатных листов. На журнал объявлена подписка.

«Программность» издания реализовывал энергичный Наум Захарович Фрейдович. Благодаря ему малоопытный театральный зритель-читатель ориентировался в хитросплетениях оперно-балетных сюжетов, а многоопытный театрал просто отдыхал душой. «Татьяна не отрицает, что и до сих пор любит его, но теперь поздно: она останется верна своему мужу». («Евгений Онегин»). «Приходит и Жорж Жермон — он оценил душевное благородство Виолетты и согласен на её брак с сыном. Но поздно...» («Травиата»). «Ленин раскры-

вает перспективы революционной борьбы. Неожиданно доносится мелодия волжской песни «Камушка»... Ленин, вспоминая свое детство, подхватывает песню». (Последний эпизод — из оперы В. Мурадели «Октябрь», поставленной в Мариинском театре)

Редакция «Театрального Ленинграда» размещалась в цокольном этаже Театра имени Ленсовета, на Владимирском проспекте, 12. Фрейдович занимал крохотную каморку, там — древтрестовский письменный стол и пара шатких стульев. Авторы ждали приема у двери, из щелей которой пробивались сизые клубы табачного дыма. Фрейдович демократичен, темпераментен, прям в оценках и скор на решения. В ожидании аудиенции ветеран журналистики Моисей Осипович Янковский красочно описывал редактора журнала 1920-х годов «Жизнь Искусства» Гайка Адонца: тот брал текст, не читая выбрасывал первую и последнюю страницу принесенной автором статьи и кивал метранпажу: «В набор!». Такие экстравагантные поступки не в стиле Фрейдовича. Он весьма ценил внимание к журналу авторитетов, разговаривал с ними «аккуратно», но с молодыми не церемонился.

— Что там у тебя ещё? «Говорит зритель»? И что же он у тебя говорит? Впрочем — «связь с народом» то, что нам нужно. Но через неделю жду от тебя «Дебют». Чей? Да чей хочешь! Доронина и Басилашвили появились в Ленкоме. В БДТ взяли Смоктуновского. Кино смотришь? «Солдаты» видел? Правильно в роли Фарбера. Больше жизни, юное дарование. Да, кстати, в нагрузку: пять интервью народных артистов: «Что принес в мою жизнь Великий Октябрь» — в ноябрьский номер. Полно — никаких «но». «Я — ассенизатор и водовоз». Маяковский — ассенизатор, а ты нет? Чистюля! Хорошо: я ассенизатор, а ты водовоз. Устраивает? И — до четверга!

Иногда Фрейдович читал материал в присутствии автора. Это было тяжким испытанием для обоих. Фрейдович вытаскивал отдельные фразы, хмыкал, сардонически ухмылялся, откидывался на спинку стула с многозначительным «м-дааа...И это ты называешь «портретом»? Но помогать «юным дарованиям» Фрейдович любил. Он доставал трепаный толстый блокнот со списком фамилий, некоторые были вычеркнуты, другие ждали своего часа.

— Ты ведь Капеллу кончал! Нам такие специалисты нужны. Пишешь о певцах. Записывай — Кривуля, Лаптев, Ярошенко, Преображенская... По три страницы и ни на строчку больше — ясно. «Социализм — это учет!». Кто сказал? Не помнишь... Плохо стали учить в нашем любимом вузе...

В молодежной газете «Смена» темпоритмы замедленные. Сонный заведомо культуры Георгий Бальдыш, с ним команда — по видам искусства, солидные переростки-комсомольцы. О событийных, как и о спорных спектаклях «Смена» вправе выступать только после их оценки в партийных изданиях и в рамках уже высказанных ими суждений. На откуп и собственное усмотрение газете отданы кукольные театры, ТЮЗ, театр Ленинского Комсомола, утренники новогодние представления, творческие портреты молодых актеров, дебюты... Зато «Смена» дает больше места, да и редактируют здесь нестрого, снимает очевидные ляпы, добродушно-снисходительно журит за штампы и банальности.

Редакции ленинградских газет размещались в старом здании на Чернышевой площади, потом переехали в новый издательский дом, на Фонтанку, рядом с Большим Драматическим театром. Не примут материал в «Смене», идешь

в «Вечерний Ленинград», в «Ленинградскую правду», в «Строительный рабочий», в «Ленинские искры», на худой конец – в «Блокнот агитатора»: здесь особенно ценились ликующие репортажи о юбилейных премьерах, предпраздничных творческих соцсоревнованиях, о шефских концертах «в рабочий полдень», проводимых под модным лозунгом «Союз искусства и труда» в заводских цехах во время обеденного перерыва, и пр.

1957 – год юбилейный: 40 лет Великой Октябрьской социалистической революции. Но не только революции, а всего что ни на есть советского. Когда на рекламных стендах появились красочные афиши «40 лет советского цирка», разразился скандал: не провокационная ли это насмешка? Ленинградский партийный вождь Григорий Романов распорядился немедленно заклеить цирковую рекламу анонсами текущего театрального репертуара.

На государственном уровне отмечалось в 1957 году и 250-летие Петербурга-Ленинграда. Фактическая дата, конечно, 1953 год, но тогда было не до празднования, умер Сталин, разоблачали Берию и антипартийную группу Кагановича, Молотова, Маленкова, примкнувшего к ним Шепилова и лукавого соучастника Булганина. Историю вершили большевики – сдвинуть круглую дату ничего не стоило и 250-летие отметили четырьмя годами позже. Под юбилей мечталось, если не о манне небесной, то, по крайней мере, о клоке шерсти. Деловая предприимчивость и творческая фантазия театральной общественности активизировалась в разных направлениях, что и было соответствующим образом вознаграждено. 28-й номер «Театрального Ленинграда» известил: Н. Дудинская, К. Сергеев, А. Лариков, Г. Товстоногов, К. Лаптев, В. Полицеймако стали народными артистами СССР, других отметили званиями республиканскими, орденами, медалями, грамотами, добрыми напутствиями.

Но юбилеи приходят и уходят, а жизнь продолжается... Зачехлили флаги, сняли транспаранты, ликование сменилось размеренной повседневностью, надежды на открытие серьезного театрального журнала рассеялись. Власти обложили «Театральный Ленинград» жесткими ограничениями: сократили рубрики, убрали подписи авторов под статьями, отменили подписку, а вскоре неожиданно оборвалась жизнь самого Наума Захаровича Фрейдовича: он погиб по нелепой случайности на взлетной полосе аэропорта...

Параллельно со «свободной журналистикой» я хотел как-то внедриться в академическое театроведение и для начала поступил служить лаборантом научной части Института театра и музыки, а через год был принят в аспирантуру. Темой диссертации стала современная драматургия для детей, и естественно, что завершив трехлетнюю аспирантскую подготовку, я стал искать себе применение в сфере детского театра.

Если жизнь ленинградских театров мне, естественно, была известна, прежде всего, «снаружи», то внутренний механизм существования труппы в его производственных, творческих, бытовых связях я детально познал, когда два года прослужил заведующим литературной частью Театра юных зрителей.

В 1961 году основатель и многолетний – с 1922 года – руководитель ТЮЗа Александр Александрович Брянцев умер. А через год театр переехал с Моховой улицы, из здания бывшего Тенишевского училища, в новые апартаменты, специально построенные для него на Пионерской площади. Новым руководителем ТЮЗа стал тридцатипятилетний Зиновий Яковлевич Корогодский. После

окончания Ленинградского Театрального института — там его преподавателями были «тюзовец» Б. В. Зон и Т. Г. Сойникова — Корогодский десять лет прослужил в провинциальных театрах, потом вернулся в Ленинград, поставил у Товстоногова в БДТ «Неравный бой» В. Розова, пьесу о современных подростках, что, видимо, также способствовало его назначению в ТЮЗ.

С приходом Корогодского возрастная шкала тюзовского репертуара резко сдвинулась в сторону молодежного и взрослого зрителя. Брянцевский театр, как известно, принципиально не выходил за пределы школьной аудитории, а уже первый программный спектакль Корогодского демонстративно нарушил традицию, он повествовал о насыщенной событиями жизни недавних студентов, выпускников медицинского вуза, получивших назначение в деревенскую глубинку, в корабельную медчасть и столкнувшихся с трудностями реальной, а не приукрашенной флером официальной комсомольской романтики действительности. Повесть сразу ставшего популярным Василия Аксенова, напечатанная в массовом молодежном журнале «Юность», широко тиражируемая телевидением и множеством театров, приобрела огромный резонанс, она отвечала «настроению момента» прежде всего как знаковое явление, как свидетельство грядущих социальных, психологических, моральных перемен, связанных с вхождением в жизнь новых поколений. Ходили даже слухи, что «Коллег» собираются ставить в Париже, в «Комеди Франсез».

Директорствовал в театре Натан Михайлович Штейнварг, человек некогда яркий, энергичный, редкостного организаторского таланта, художественного и педагогического чутья. В Ленинграде рассказывали легенды о том, как в предвоенные годы ему удалось «оттяпать» у властей Аничков Дворец и создать совершенно уникальное учреждение — Дворец Пионеров со множеством художественных, технических спортивных студий и кружков, с театрално-художественной площадкой. Дворец стал центром детского творчества и гражданского воспитания многих поколений ленинградских детей. Но в лихие послевоенные годы Штейнварг попал в жернова антисемитской кампании «борьбы с космополитизмом» и «ленинградского дела»: руководство города расстреляли, административно-управленческое окружение разных уровней подвергли репрессиям, разгромили уникальный Музей обороны Ленинграда. Не миновали суровой «зачистки» художественные и научные сообщества — издательства, вузы, редакции газет, радио и пр.

Штейнварг вернулся из заключения в середине 1950-х годов человеком сломленным, испуганным, осторожным, и это, безусловно, влияло на климат в труппе. Натан Михайлович пытался привлечь к сотрудничеству молодых драматургов и режиссеров, но те искали более благополучные и перспективные театры. Чтобы «оживить» театр, Штейнварг как-то отважно обратился к Товстоногову. Тот, как показалось Штейнваргу, в телефонном разговоре, даже загорелся перспективой что-то поставить на тюзовской сцене и даже назначил встречу, но когда мы — директор, замдиректора и я в качестве завлита — прибыли в БДТ для конструктивной беседы, его строгая секретарша невозмутимо сообщила. Георгий Александрович срочно выехал в Смольный и никаких распоряжений не оставил. Видимо, пока мы добирались с Моховой на Фонтанку, настроение Товстоногова переменялось не в нашу пользу.

Надо отдать должное Корогодскому: он точно угадал тенденции развития массовой культуры и существенно поколебал представления публики и педагогической общественности о месте и роли ТЮЗов в сложившейся к тому времени художественно-воспитательной системе. Тем не менее, концепция «универсального театра» для всех возрастов заворожила многих: взрослые театры получили от Корогодского своего рода эталон современного развлекательного спектакля для детей и взяли его за образец типового детского утренника.

«Лицо» обновляемого ТЮЗа увлекло широкую публику тематическим разнообразием, красочностью и пестротой афиши. Реконструировав с помощью старых тюзовцев брянцевский программный спектакль «Конек-Горбунок», Корогодский пытался продемонстрировать верность заветам основоположников. Одновременно другим репертуарным блоком – «Олеко Дундич», «После казни, прошу...», «Гибель эскадры» – Корогодский присягал на верность официальной идеологии. «Сказки Пушкина», «Дон Кихот», «Дон Карлос», «Гамлет», «Борис Годунов» – дань отечественной и зарубежной классике. Корогодский вернул в репертуар пьесы С. Михалкова, М. Шатрова, привлек к сотрудничеству талантливых молодых литераторов – Б. Окуджаву, В. Аксенова, Р. Погодина, М. Бреженера, И. Ефимова... Однако творческие ориентации Корогодского отчетливее проявлялись прежде всего, не столько в названиях пьес, сколько в их стилевых, постановочных интерпретациях. Ведущей системообразующей эстетической тенденцией театра стала мюзикхоллизация репертуара, она во всей полноте раскрылась в цикле эстрадных шоу «Наш цирк», «Наш, только наш», «Наш Чуковский» и других. Этот программный китчевый триптих состоял из развернутых пародий на музыкально-сценические жанры – балет «Муха-цокотуха», опера «Краденое солнце», оперетта «Тараканище»

Сценическую практику Корогодский подкреплял выступлениями на разного рода конференциях и семинарах, теоретическими и публицистическими статьями и манифестами. «Сегодня можно с уверенностью говорить еще об одном ТЮЗе в многоступенчатой системе ТЮЗа. Это театр воспитателей, родителей и учителей», – авторитетно утверждал он на страницах «Ленинградской правды», подчеркивая, что именно «воспитание взрослых» стало теперь важнейшей задачей руководимого им театра и тюзовского движения в целом. С такой позицией планомерного разрушения контуров театра для детей мне было трудно согласиться, и это было одной из причин, по которым через два года я покинул театр.

В ТЮЗе я познакомился с Евгением Шифферсом, когда он пришел ставить свой дипломный спектакль «Сотворившая чудо» по пьесе У. Гибсона. Шифферс числился выпускником курса Товстоногова и уже поэтому Корогодский не противился его появлению в театре и не мешал ему в выборе актеров, не слишком вмешивался в репетиционный процесс. Шифферс обладал мощной магнетической силой воздействия на окружающих, психологическим напором: он целиком покорял, поглощал и подчинял воображение и волю актеров. И не только актеров. С первой же встречи ему удавалось вовлечь собеседника в число своих единомышленников, союзников, соучастников, почитателей, поклонников – в зависимости от складывающейся ситуации.

В пору работы в ТЮЗе над «Сотворившей чудо» мы были молоды, а занимаемый мною кабинет заведующего литературной частью нередко становился клубом. Именно здесь Шифферс излагал «видение» будущего спектакля, актеры – А. Шуранова, О. Волкова, Ю. Енокян, Н. Быкова, В. Тодоров – и просто свидетели и наблюдатели репетиционных бесед горели возбуждением, жадной творчеством.. Конечно, пьеса У.Гибсона настораживала «инстанции» «буржуазным абстрактным гуманизмом», только с третьего захода она получила разрешение – лишь после того когда, как было сказано в заключении, «театр снял налет патологии и подчеркнул социальную основу конфликта». В ту пору цензура была двухступенчатой: первым разрешением она позволяла начать репетиционную работу над текстом, вторым – на показ спектакля публике. Неприятным делом – подгонкой пьесы под цензурные требования по должности приходилось заниматься мне. Только что нам запретили к постановке «Дневник Анны Франк», острую школьную пьесу Н.Долининой «Они и мы»; отношения с «ведомством» были напряженные, теперь вот надо «подстригать» «Сотворившую чудо»... Шифферс с понимаем ситуации входил в мое незавидное положение, мы вместе думали, как аккуратно сократить текст, сохранив и уточнив смысловую и интонационную направленность монологов и реплик; ведь, в конечном счете, ему предстояло сценически интерпретировать «идеологически-сомнительную» пьесу. Тогда же Шифферс рассказал о том, как ему пришлось участвовать в подавлении венгерского мятежа 1956 года. С экипажем танка Т–34 он выполнял свой «интернациональный долг» и был настолько психологически подавлен и морально травмирован кровавыми событиями, что надолго попал в госпиталь... (Иосиф Бродский в автобиографическом эссе «Поклониться тени» вспоминал «о двух дальних знакомых, застрелившихся в 1956 году в Венгрии – оба были командирами танков»).

«Сотворившая чудо» стало событием в театральной жизни Ленинграда. Будоражили публику и другие постановки Евгения Шифферса – «Ромео и Джульетта» в Ленкоме, «Маклена Граса» М.Кулиша, «Кандидат партии» А. Крона, «Что тот солдат, что этот» Б. Брехта, поставленные в областных театрах. «Антигона» А.Ануйя ставилась Шифферсом с актерами разных театров на сцене Дворца искусств – как самостоятельная экспериментальная работа молодежной секции ВТО. Впрочем, и остальные спектакли создавались на каких-то организационно-неопределенных студийно-общественных началах, часто по ночам, на энтузиазме участников, которые следовали за Шифферсом толпой, не оглядываясь как за дудкой Крысолова.

После премьеры «Ромео и Джульетты» в Театре Ленинского комсомола, куда Шифферса направили «по распределению», в московской и ленинградской прессе появилась обойма погромных статей и Шифферса уволили. Как выяснилось, успех Шифферса болезненно воспринял главный режиссер Театра им.Ленсовета, который также выпустил «Ромео и Джульетту» с А. Фрейндлих и Д.Барковым и, не желая допускать каких-либо сопоставлений, организовал коварную интригу. Она удалась.

Тогда Шифферс с частью своих приверженцев ушел на «Ленфильм» и приступил к съёмкам фильма «Первороссияне» по поэме О. Бергольц. Но и тут ему перекрыли кислород. Идти в БДТ, к своему учителю Г. Товстоногову? Критик и драматург А.Свободин напрямую спросил Товстоногова: –«Почему бы вам

не позвать к себе Шифферса? Такой помощник был бы полезен. — Не убежден, — хмуро ответил мэтр. — Ему мешает склонность к вождизму» И в самом деле, это качество во многом определяло личность Евгения Шифферса. Но разве оно не часть профессионализма лидера всякого творческого коллектива?.

Оставалась Москва: О.Ефремов пригласил Шифферса в «Современник» в сопостановщики спектакля «Народовольцы». Там на одной из репетиций его увидел драматург Леонид Зорин. В разговоре с ним Ефремов с некоторым раздражением обратил внимание на сходство Шифферса с Наполеоном. — стало ясно: уход из «Современника» предрешен. Неведомо по каким конкретным причинам, Ефремов снял имя Шифферса с премьерной афиши. «И тогда я решил — всё!, — признался Шифферс интервьюеру в декабре 1991 года. — Больше в театре работать не буду. Понял, что от подобного рода деятельности судьба меня отстраняет».

Шифферс ушел в сферу религиозных исканий, погрузился в размышления о возможностях синтеза культур опубликовал на эту тему несколько серьезных работ, предполагал снять фильм о гибели царской семьи. Уже после кончины — Евгений Львович умер в мае 1997 года — вышел двухтомник его сочинений.

Ленинградский ТЮЗ помог мне познать театральную жизнь изнутри, как сферу творчества, производства, административно-хозяйственного управления и повседневного быта. И уже вернувшись в Институт на сектор театра в качестве научного сотрудника я решил написать монографию о ТЮЗе. Здесь у меня были две точки опоры: теоретическая — уже почти законченная диссертация о детской драматургии, и практическая: опыт работы завлита. Весь творческий и производственный цикл — от первоначального проекта спектакля до его премьеры я наблюдал многократно и сам в определенной мере участвовал в процессе: в формировании репертуара, в работе с авторами, в обсуждении постановочных замыслов. Наконец, я наблюдал пеструю, шумную, разновозрастную, эмоционально подвижную аудиторию, с которой театр искал морального и творческого взаимопонимания. Книга «Театр юных поколений: Творческий путь Ленинградского государственного театра юных зрителей» вышла в 1975 году и имела позитивные отклики в прессе, у читателей и у коллег.

...Работа лаборантом научной части в Институте театра и музыки началась с разбора и систематизации архива Алексея Александровича Гвоздева, одного из основателей отечественного театроведения. Его ценнейшее наследие по совокупности политических и идеологических причин с 1930-х годов было изъято из научного оборота и только в пору «оттепели» постепенно возвращалось в круг внимания исследователей театра.

А. А. Гвоздев был последователем немецкого ученого Макса Германа (1870—1942), который видел предмет и содержание театроведения как науки в осмыслении сценической интерпретации драматургии, в контексте ее социального бытия. Отсюда его программный тезис — публика является творцом театрального искусства. В логике такой концепции эволюцию театральной публики рассматривал и Гвоздев. Зритель — один из базисных элементов театра, ибо именно ему предназначено представление, оно живет с его живом восприятии, отражая общественные настроения, картины мира, самосознание эпохи. Именно в этом и состоит феномен функционирования театра, здесь театр черпает энергетику своего художественного и социального развития. Отсюда понятна возросшая роль зрителя в осмыслении Гвоздевым места и театра 1920-х годов. Спектакль

становится объектом пристального научного наблюдения, а театральность принимается как форма эстетической деятельности, пронизывающая все сферы человеческого существования. Определяя предмет исследования, операциональные понятия, обосновывая фундаментальность законов, намечая контуры теории театра, Гвоздев расширил границы понимания множества систематизированных факторов и явлений художественной жизни, осмыслял их и в историческом развитии, и в логике и динамике современного состояния театра. В 1923 году по инициативе А. А. Гвоздева в Институте истории искусств создается Театральная лаборатория. Одна из её главных исследовательских задач — определение исторических, социально-психологических, эстетических отношений актеров и публики. Сцена и зал, режиссер и публика исследуются в целостном единстве. Режиссер рассматривался как создатель художественных ценностей, как носитель и генератор идей времени, зритель — как социально-организующая энергетика развития театра.

Эту позицию во многом разделял в 1920-х годах и Вс. Мейерхольд, деятельность которого Гвоздев всячески поддерживал как критик и как ученый. Театр Вс. Мейерхольда одним из первых начал обследование публики на своих спектаклях, осуществлял анкетные опросы и фиксацию зрительского поведения, тесно сотрудничал с Театральной лабораторией Института истории искусств.

В 1920-х годах сближение театроведения с социологией, с социальной психологией отвечало стремлению комплексно осмыслить искусство, театр в динамично развивающемся социокультурном контексте. Но одновременно крепла и другая концепция, направленная на извлечение из искусства прагматического идеологического смысла и распространения его на все творчество художника и ученого, на художественное и научное направление в целом. В столкновении этих по сути дела взаимоисключающих тенденций отчетливо обнажилась органическая несовместимость объективного научного анализа и конъюнктурно-произвольных идеологических манипуляций. В 1930-х годах в печали развернулась борьба с так называемыми «буржуазными течениями» в науке и искусстве. Учиненный гуманитарным наукам погром пресек плодотворное междисциплинарное сотрудничество. Театральная лаборатория прекратила свое существование. Гвоздев был уволен, перешел на педагогическую работу в Педагогический институт. В 1939 году Алексей Александрович умер, отроду ему было 52 года.

Судьба А. А. Гвоздева и круг его научных интересов обострили мой интерес к изучению публики. Мне удалось заразить им институтское руководство, оно помогло мне в 1966 сформировать группу молодых энтузиастов-театроведов, провести несколько анкетных опросов зрителей в восьми ленинградских театрах и на этой основе сформировать Театральную лабораторию при Секторе театра. В ее состав вошли Э. Капитайкин, Т. Ланина, О. Данскер, Л. Ежелева. В научных сборниках, в журнале «Театр» появилось несколько статей по итогам наших исследовательских опытов. Они привлекли внимание московского и ленинградского руководства Всероссийского театрального общества, в итоге мне поручили создать при ВТО научно-исследовательскую группу «Социология и театр». К тому времени судьба послала мне встречу с профессиональным социологом Андреем Николаевичем Алексеевым и вместе с ним нам удалось сформировать удивительное сообщество ученых и практиков театра — в него, кроме нас, вошли театроведы, социологи, экономисты, математики, фило-

софы — О. Б. Божков, Б. З. Докторов, Л. Е. Кесельман, Ц. С. Андреева, позднее А. Я. Альтшуллер, Ю. М. Барбой, Б. Н. Кудрявцев. А трудную миссию научного консультанта и одновременно «крышевателя» этого весьма неординарного сообщества согласился принять на себя Б. М. Фирсов. Но это уже другая весьма занимательная история.

Скорее всего, группа «Социология и театр» возникла не на «пустом месте», что предшествовало ее рождению?

В 1961 году XXII съезд КПСС огласил третью Программу партии, и советскому народу было объявлено: «нынешнее поколение людей будет жить при коммунизме».

Такое «громადье планов» вызвало широкую и разнообразную реакцию в самых разных общественных срезях. Руководитель знаменитого Театра комедии Н. П. Акимов невозмутимо-лукаво отреагировал в «Литературной газете»: «В искусстве планы никогда не совпадают с итогами. Задача точно запланировать будущие достижения искусства также невыполнима, как попытки выступающих в жизнь сначала написать мемуары, а потом жить по ним». В тех же «Мыслях о прекрасном» он не менее хлестко обошелся и с марксистко-ленинской эстетикой: «Если бы наряду с “точными науками” у нас была бы узаконена область “неточных наук”, — первое место в ней по праву бы заняла эстетика».

Нетривиальные высказывания режиссера не прошли мимо внимания научной общественности: Акимова пригласили на симпозиум «Искусство и современный научный прогресс». Он состоялся в 1966 году в Ленинграде по инициативе Комиссии по взаимодействию литературы, искусства и науки Академии наук СССР. Доклад Акимова «Театр, техника, наука» вобрал в себя совокупность серьезных научных проблем, начиная от роли сценической техники и её стимулирующей роли в развитии театральной эстетики, образности, семантического аппарата критики и искусствоведения, меняющейся роли публики в современном театральном процессе. Намек на цензурно-идеологический произвол, от которого наука может защитить художника, прозвучал достаточно внятно: «“Зритель этого не примет!”, “Зрителю это не интересно!”, “Зритель это превратно истолкует!” — часто слышится на обсуждении спектакля... Но это совершенно ничего не говорит нам о рядовом зрителе, для которого ставится спектакль... Научная организация изучения поведения зрителей, фиксация дифференцированных реакций могли бы многое сказать и деятелям театра, и критикам, и драматургам, могли бы проложить пути к расцвету театрального искусства. Но пока наши социологи и психологи не организовали еще такой помощи искусству...».

В ноябре того же года, в Научно-исследовательском отделе Ленинградского Института театра, музыки и кинематографии проходил симпозиум «Социология и культура», тема которого также свидетельствовала о возвращении в исследовательский оборот научной проблематики, определившей целое направление дальнейшего развития гуманитарных дисциплин. Он дал смысловой и организационный толчок исследованиям культурных и художественных процессов на широкой междисциплинарной основе, возникновению научных структурных подразделений, исследующих социальное функционирование искусства. Именно в эти годы на Секторе театра НИО ЛГИТМиКа образуется Театральная лаборатория по изучению театрального зрителя и динамики репертуара.

Заметную роль в развитии науки о театре сыграл симпозиум «Проблемы художественного восприятия», состоявшегося в Ленинграде в декабре 1968 года. Тогда на секции «Спектакль и театральная аудитория» я выступил с сообщением «Методика изучения интересов и реакций театрального зрителя». В начале 1971 года по материалам этого симпозиума года была издана книга «Художественное восприятие».

В условиях, когда публикациям «не апробированных данных», не санкционированных признанными авторитетами концепций ставилось масса цензурных, идеологических, ведомственных, наконец, корпоративных препон, именно конференции, симпозиумы, разного рода семинары, «круглые столы» становились основной, а часто и единственной возможностью обмена опытом, расширения информационного поля. К тому же научные собрания конца 1960–70-х годов способствовали выявлению ярких индивидуальностей, творческих, энергичных натур, способных на смелую импровизацию. Такая атмосфера безусловно способствовала формированию структурных и особенно неформальных сообществ, «команд» на основе близких интересов ученых разных специализаций, на стыке научных дисциплин.

В 1971 году Научный совет по кибернетике АН СССР, Всероссийское театральное общество и НИИ культуры Министерства культуры РСФСР провели в Рузе трехдневный научный симпозиум «Точные методы в исследованиях культуры и искусства». Он собрал социологов, философов, искусствоведов, обществоведов, психологов, математиков, кибернетиков, экономистов, творческих работников. Как и ленинградские собрания 1966 и 1968 гг., симпозиум 1971 года осторожно, но в то же последовательно внедрял в искусствоведение новые нетрадиционные подходы, противопоставлял их косности и «общепринятости» официозных партийных установок и по существу выводил науку в целом и искусствоведение, в частности, за рамки жесткой идеологической монополии, он призывал к кардинальному пересмотру методологических установок в сфере гуманитарных наук: культура, искусство и научная строгость — этот «симбиоз» должен служить развитию и совершенствованию всей человеческой культуры. В конечном итоге, этот симпозиум утверждал неотъемлемое право ученого на поиск индивидуальных, личностных решений, на свободный эксперимент и тем самым в значительной мере игнорировал идеологические рамки. Это тоже давало мощный заряд для дальнейших междисциплинарных исследований.

Симпозиумы и конференции в 1970-е годы становятся едва ли не ежегодными по регулярности и многопрофильными по проблематике. На первый план все энергичнее выдвигаются методологические вопросы, модели и концепции, имеющие общенаучную значимость, они рассматриваются в тесной взаимосвязи с практикой художественной жизни. В сознании театральной общественности зреет идея органичного соединения системных, комплексных подходов с традиционными искусствоведческими методами, с психологией, семиотикой, структурной лингвистикой, математикой и пр. Теоретические и конкретно-социологические исследования в области искусства приобретают интенсивный характер, они направлены на выявление объективных данных о масштабах, характере и специфике воздействия сценического искусства на публику. В статистических,

количественных и качественных показателей, в экспертных оценках осмысливается реальное, а не заданное извне пропагандистское представление о функционировании театра в обществе.

13–15 ноября 1972 года Институт истории искусств и Всероссийское театральное общество провели в Москве симпозиум «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра». В программном докладе «Театр как объект комплексных исследований» директор Института истории искусств Ю. С. Калашников констатировал заметный сдвиг в изучении важнейших составных частей театрального процесса – публики, репертуара, экономики и организации театрального дела – и одновременно призывал к расширению социологического изучения театральной жизни во всей совокупности ее проблем с целью выявления фактического, а не «отчетного» состояния театра, на основе которого можно было бы прогнозировать его развитие. Его поддержали социологи, искусствоведы, экономисты: Л. Н. Коган, Г. Г. Дадамян, Ю. У. Фохт-Бабушкин, Н. А. Хренов, К. О. Каск, Л. Е. Веллеранд, Я. В. Хион, М. Г. Оямаа, А. Н. Алексеев, В. Н. Дмитриевский, С. Д. Вульфсон, В. С. Жидков, Б. Я. Рубинштейн. Говорить о комплексности социологических исследований в сфере театра как о свершившемся факте было преждевременно, но признать состоявшимся образование корпуса специалистов, накопивших определенный теоретический и практический опыт и вышедших на подступы к междисциплинарному осмыслению театрального процесса оказалось вполне правомерным

Очень интересно, фактически Вам удалось дать краткое введение в историю становления в СССР социологии театра. Оно тем более заслуживает особого внимания, что Вы были не просто наблюдателем этого процесса, но его активным участником.

Выше Вы упомянули о встрече с Андреем Николаевичем Алексеевым, способствовавшей созданию группы «Социология и театр». В каком «Славянском базаре» и когда состоялась эта встреча? Когда и при содействии кого возникла группа «Социология и театр»? На каких организационных и финансовых принципах базировалась работа этого коллектива?

...Где-то осенью 1968 года в Институт на Исаакиевскую площадь пришел философ и социолог Андрей Николаевич Алексеев. В ту пору он начал энергично заниматься проблемами контент-анализа периодической печати, и в круг его внимания попали мои статьи в журнале «Театр». Ему захотелось высказать свои критические соображения по поводу методов статистического анализа, используемых в оценке реакций зрителя и динамики репертуара. Я был рад визиту «человека со стороны», так как сам чувствовал необходимость выйти за рамки театроведческого подхода. Встреча наша оказалась судьбоносной не только потому, что положила начало полувековой дружбе с уникальным, интересным и разносторонне одаренным человеком. Она была конструктивной, мы стали профессионально сотрудничать, написали и опубликовали несколько статей. И когда по инициативе Всероссийского театрального общества и персонально профессора Анатолия Зиновьевича Юфита – члена Правления ВТО, завкафедрой истории русского театра и театральной критики Института театра, музыки

и кинематографии — возникла идея организации исследовательской группы «Социология и театр», и мне предложили ее сформировать, то, конечно, первым, к кому я обратился за помощью, стал А. Н. Алексеев.

Не будет преувеличением считать, что А. З. Юфит был одним из авторитетных и деятельных фигур, кто твердо держал руку на пульсе театральной жизни 1960—70-х годов. Слухи о том, что перемещения значимых режиссерских и актерских персон на карте ленинградских театров не осуществлялись без прямых или косвенных консультаций с А. Юфитом и Г. Товстоноговым, не были беспочвенными. Да и научная жизнь в сфере театра тоже во многом регулировалась Юфитом. Как серьезный историк и теоретик он хорошо понимал значимость внедрения новых методов в науке о театре, способных расширить поле возможностей целостного осмысления театра в динамичном развивающемся социокультурном контексте.

Юфит поставил передо мной задачи — четко сформулировать проблематику конкретно-социологических исследований, их масштаб, представить штат группы и возможный объем финансовых затрат. Для составления сметы расходов Алексеев пригласил своего коллегу сотрудника Института социально-экономических АН СССР (ИСЭП) проблем Олега Борисовича Божкова. В основу анализа театральной жизни был положен анкетный опрос аудитории, экспертов-критиков, здесь же возникли методологические проблемы разработки анкеты, квалифицированной математической обработки. На эти участки работы А. Алексеев предложил сотрудников ИСЭП математика Бориса Зусмановича Докторова и Леонида Евсеевича Кесельмана. В качестве специалиста в области экономики и организации театрального дела я взял моего аспиранта Виталия Леонидовича Владимировича. От ВТО в состав коллектива вошла театровед Цецилия Семеновна Андреева. Научным консультантом группы Юфит пригласил стать Бориса Максимовича Фирсова, авторитетного социолога и философа, в ту пору заведующего сектором проблем массовой коммуникации ИСЭПа. Позднее в группу вошли театроведы А. Я. Альтшуллер и Ю. М. Барбой.

Запрошенные О. Божковым 24000 рублей показали руководству ВТО слишком большой суммой — типичный закон рыночных отношений. Пришлось удешевить проект за счет сокращения поставленных задач и объема выборки. «Заказчик» — ВТО, и «подрядчик» — научно-исследовательская группа «Социология и театр» — сторговались, «ударил по рукам», сошлись на семи тысячах рублей за первый цикл работ. И принялись за работу...

Это был 1973 год.. .

С самого начала было решено выйти за пределы изучения публики в зрительном зале к осмыслению ориентаций и вкусов населения города, к анализу совокупных репертуарных тенденций в контексте динамично развивающегося художественного спроса и предложения, и закономерностями производственно-экономической деятельности театров. В орбиту работы было решено вовлечь театроведов, работающих в ЛГИТМиКе, членов Секции критиков ВТО и Художественного совета Главного управления культуры. Эти специалисты выступали в качестве экспертов театральной жизни.

Ленинградское отделение ВТО и ЛГИТМиК стали в 1970-х годах центрами, в которых концентрировались социологические исследования в области театра. А Ленинград, наряду с Москвой, стал местом проведения серьезных научных конференций и симпозиумов.

В ноябре 1975 года Всероссийское театральное общество провело в Ленинграде научно-практическую конференцию «Театр в духовной жизни современного молодого человека». Группа «Социологи и театр» представила результаты своего исследования на суд искусствоведов, обществоведов, психологов, социологов Москвы, Ленинграда, Саратова, Свердловска и других городов, обсуждались стратегические проблемы прогнозирования в сфере культуры.

В мае 1977 года ВТО проводит научно-практическую конференцию в Ленинграде «Проблемы использования экспертных оценок в социологическом изучении театральной жизни». В программном выступлении Б. З. Докторова, в сообщениях коллег-сотрудников группы содержались важные теоретико-методологические послы и итоговые данные, вопрос применения экспертных оценок был поставлен в контекст решения проблемы о правомерности вхождения количественных и статистических методов в изучения явлений культуры.

Научно-практическая конференция «Проблема перспективного планирования в сфере художественной культуры» проводилась по инициативе сверху — Министерства культуры СССР и проходила 26–29 ноября 1979 года в Москве под эгидой ВТО, ВНИИ искусствознания и Координационного совета Министерства культуры СССР. Конференция обсуждала три блока проблем: художественная культура сегодня — пути и методы изучения актуальных проблем ее научного управления; деятельность театрально-зрелищных предприятий; деятельность концертных, культурно-просветительных учреждений, художественных музеев и выставок.

Деятельность группы «Социология и театр» постепенно вписывалась в складывавшуюся систему качественно-количественных исследований театра и других учреждений культуры.

Недавно Вы опубликовали две книги: «Основы социологии театра. История, теория, практика». — М.: ГИТИС, 2004 и «Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Советский театр 1917–1991». — М.: ГИИ 2014, в которых систематически осветили методологию и важнейшие результаты деятельности группы «Социология и театр» с 1973 по 198??? годы. Не могли бы Вы кратко воспроизвести основные выводы Вашего анализа.

К началу 1970-х социология театра, также, как и социология искусства, была ориентирована на необходимость основываться на целостном представлении о театре как социально-художественном организме. Предмет, на изучении которого сосредоточилась группа «Социология и театр», был определен А. Н. Алексеевым как «театральная жизнь». Им было предложено рассматривать театр как особый социальный институт, в рамках которого создается театральное искусство; в этом случае зрительская аудитория — это своего рода орган, посредством которого искусство становится фактом общественного сознания и опыта. Соответственно, само театральное искусство в этой схеме выступает как некоторое множество конкретных продуктов театрального производства (творчества) и объектом зрительского потребления (восприятия), а именно — спектаклей,

по поводу которых разворачивается взаимодействие театра и публики. Указанное взаимодействие и составляет основное содержание того, что обозначалось понятием «театральная жизнь».

Исследование функционирования театра предполагало выявление и определение его социальных задач и функций. Попытка определить и сгруппировать функции на основе сопряженности или рассогласованности предпочтений отдельных видов художественной культуры у представителей театральной аудитории предпринял О. Б. Божков. На базе интерпретации результатов проведенного им факторного анализа он выделил ряд блоков. Так совокупность предпочтений на танцевальные вечера, массовые гуляния, эстрадные концерты и кино исследователь рассматривал как проявление активно-развлекательной функции; ориентации на лекции-концерты, литературные концерты и филармонию интерпретируются как показатель познавательной-эстетической функции; сочетаемость ориентаций на художественные выставки, филармонию и драматический театр он расценивал как выражение интеллектуально-художественной функции; теснота связей предпочтительности драматического и музыкального театров свидетельствовала о совокупном воздействии этих видов художественной культуры.

Л. Е. Кесельман предложил различать реальную аудиторию театра, как совокупность людей, посещающих театры этого региона, и реальную аудиторию конкретного театра, как совокупность людей, посещающих данный конкретный театр. В свою очередь, в реальной аудитории конкретного театра он выделил реальную аудиторию отдельного спектакля, как совокупность людей, посещающих этот спектакль в постановке данного театра.

В 1970-х годах группа провела три исследования: «Социологическое изучение репертуара драматических театров СССР», «Театр в духовной жизни современного молодого человека» и «Зритель в театре».

В исследовании «Театр в духовной жизни молодого человека» (на материале театральной жизни Ленинграда: 9 театров, 189 спектаклей, 1100 рабочих и учащихся комсомольского возраста – 14–28 лет) потребность в театре, взаимоотношения театра и аудитории раскрывалась также путем сравнительного изучения процессов театрального «производства» и фактах зрительского «потребления». Строгое описание массовых процессов театральной жизни достигалось одновременным использованием трех методов (1) проведением экспертной театроведческой процедуры, (2) анализом статистических документов, характеризующих динамику и формирование репертуара, (3) массовым анкетным опросом населения.

В ходе исследования были получены социально-демографические параметры молодежной аудитории, определена направленность ее поведения в сфере культуры, охарактеризованы количественные и качественные оценки репертуара, полученные в ходе опроса. Деятельность экспертов-театроведов, критиков регламентировалась формализованной экспертной методикой: выбор «единиц измерения» эстетических характеристик спектаклей осуществлялся в операциональных понятиях современной театральной критики, в рамках которой театровед «видит» спектакль и описывает его.

К важным результатам обследования сводной театральной афиши Ленинграда 1974–1976 годов относится предпринятая попытка выявления реальных социально-эстетических функций театральной постановки и постро-

ения социологической типологии драматических спектаклей. Для решения этой научной задачи было важно определить, какого рода социальные ценности нашли специфическое, художественное выражение в произведении сценического искусства, а значит стали предметом зрительского восприятия и достоянием массового социально-художественного опыта.

Исследователи исходили из предположения, что во всяком продукте «художественного производства» отражается и выражается богатая совокупность социальных и эстетических ценностей, вне которой художественное произведение не может быть ни создано, ни воспринято, иными словами невозможно его «социальное бытие». Используемая в исследовании методика «Ваше мнение о спектакле» предоставляла такую возможность. Анкета эксперта включала в себя шестнадцать «контрольных» суждений, характеризующих различные стороны сценического произведения. Театральному критику предлагалось выбрать среди них те, которые, по его мнению, могут быть отнесены к данному спектаклю с той или иной степенью уверенности.

Каждое из этих суждений интерпретировалось как индикатор соответствующего комплекса (блока) социальных ценностей, носителем и проводником которых выступает конкретный спектакль. В основу анализа была положена исходная классификация социальных ценностей.

1) **актуальные общественные ценности**, составляющие «идеологический потенциал» сценического произведения. Индикаторами данного блока ценностей в нашей методике выступают следующие суждения. Про этот спектакль можно сказать: а) в нем раскрыта историческая правота коммунистических идеалов, б) в нем утверждаются нормы коммунистической морали, в) в нем показана победа нового; передового над старым, отживающим, г) в нем обличаются буржуазная мораль и частнобуржуазная психология

2) **общезначимые человеческие ценности** — «нравственный потенциал» сценического произведения. Про этот спектакль можно сказать: а) он несет в себе подлинно гуманистическое начало, б) в нем утверждается самоценность человеческой личности, в) он будит мысль, развивает гражданские чувства и самосознание, г) в нем поставлена серьезная и животрепещущая общественная проблема

3) **ценности художественной культуры** — «художественный потенциал» сценического произведения. Про этот спектакль можно сказать: а) он обогащает, способствует развитию художественного вкуса; б) в нем есть глубина и правда раскрытия характеров; в) это интересный эксперимент, смелый художественный поиск; г) это настоящее, большое Искусство.

4) **ценности массового восприятия** — «потенциал массовости» сценического произведения. Про этот спектакль можно сказать: а) это популярный жанр, театральное ревью или концертная программа; б) он дает возможность отдохнуть, развлечься, получить эмоциональную разрядку, в) он рассчитан на успех у самой широкой зрительской массы, г) этот спектакль открывает зрителю возможность для мелодраматического переживания.

Проведенный анализ экспертных суждений о различных спектаклях обнаружил статистически значимые тенденции сопряжения разного рода социальных ценностей в конкретных театральных постановках. Так, была выявлена

в спектакле тесная взаимосвязь между реализацией этих последних и актуальных общественных ценностей. Вместе с тем налицо своеобразный «конфликт» между всеми названными ценностями и ценностями массового восприятия.

В чисто статистическом смысле можно сказать: спектакль высокого художественного потенциала скорее всего является также носителем высокого нравственного потенциала. В разной мере, без высокого нравственного потенциала мало вероятен высокий идеологический потенциал. Напротив, низкий нравственный потенциал спектакля скорее всего сочетается с низким же художественным потенциалом. Трудно ожидать в этом случае и высокого идеологического потенциала. Что касается спектаклей с высоким потенциалом массовости, то они могут характеризоваться как высокими, так и низкими идеологическим, нравственным и художественным потенциалом (и даже чаще низкими, чем высокими).

123 спектакля из 154 (т.е. почти 80%) оказались распределены на шесть основных типов, которые будут описаны ниже. Полученная типология опирается на критерии, отличные от чисто эстетических. Она является социологической, использующей преимущественно социальные критерии оценки и направленной на выявление социально-эстетических функций сценического произведения. В реализации этих функций различными театральными коллективами характерно чрезвычайное разнообразие творческих почерков и индивидуальных художественных манер, однако в своей объективной роли очень разные театральные постановки могут оказаться близкими друг другу, и именно это неочевидное обстоятельство улавливается предлагаемой типологией.

Тип I: Спектакли, соединяющие в себе эффективную реализацию актуальных общественных ценностей, общезначимых человеческих ценностей и ценностей художественной культуры, при относительно слабой выраженности ценностей массового восприятия в изложенном смысле.

Тип II: Спектакли, в которых получили преимущественное выражение и реализацию ценности массового восприятия, при относительно слабой выраженности всех остальных ценностей.

Тип III: Спектакли, в которых ярко выражены и эффективно реализуются общезначимые человеческие ценности и ценности художественной культуры, при менее активной реализации актуальных общественных ценностей и ценностей массового восприятия. В них, как бы в чистом виде воплощена особенно тесная взаимосвязь нравственного и художественного потенциалов спектакля, причем тот и другой сами по себе достаточно высоки.

Тип IV: Спектакли, где эффективная реализация общезначимых человеческих ценностей и ценностей художественной культуры сочетаются с ярко выраженными ценностями массового восприятия, при относительно слабой выраженности актуальных общественных ценностей. Этот тип спектаклей, в прямом смысле является «полярным» Типу I: там высокий нравственный и художественный потенциалы тесно связаны с идеологическим, здесь — они сопряжены с потенциалом массовости.

Тип V: Спектакли, в которых совмещена реализация ценностей художественной культуры с ценностями массового восприятия, актуальные же общественные ценности, равно как и общезначимые человеческие ценности выражены относительно слабо.

Наконец, **тип VI** объединяет спектакли, в которых признаки всех четырех потенциалов не являются достаточно выраженными (т.е. спектакли не получившие достаточного — свыше половины — количества экспертных выборов “контрольных” суждений из соответствующих смысловых групп).

Следует заметить, что сами эти основные типы не являются однородными. Наряду с характерными, ярко выраженными представителями каждого социологического типа (отдельные примеры приводились), имеются и сценические произведения, оказывающиеся как бы на периферии своего типа или на его “пересечении” с другим.

Таким образом, грани между типами подвижны и полученная типология, вовсе не преследует цели жестко и однозначно классифицировать спектакли. Важно, что она выявляет тенденции дифференциации репертуара по характеру реализуемых в спектакле социальных ценностей и осуществляемых театром социально-эстетических функций.

Начиная с 1984 г. социолого-театроведческий анализ репертуара драматических театров Ленинграда проводился на основе усовершенствованной методики “Жизнь спектакля”. Каждый спектакль оценивался с точки зрения выраженности в нем 28 специально отобранных характеристик, причем 25 из них могут быть разбиты на три основные группы: 1). характеристики содержательного ряда спектаклей; 2). характеристики его художественных свойств и структуры и 3). характеристики социального функционирования (бытования) спектакля.

Кроме того, методика предусматривала измерение трех обобщающих характеристик спектакля: актуальности проблем, поднимаемых спектаклем; оценки отдельных составляющих спектакля и оценки некоторых общих художественных качеств; оценки таких свойств спектакля, как возможность сочувствия, сопереживания с героями, способность вызвать сильные эмоции, способность создать праздничное настроение, возможность отдохнуть, отвлечься от повседневности.

Исследования 1960–70-х гг. констатировали уровень приобщенности населения к художественной культуре, выявили ряд факторов, стимулирующих этот процесс, определяющих критерии социальной эффективности театра и художественной культуры в целом, способствующих совершенствованию механизмов воздействия на общее и художественное развитие личности, на отношение человека к творчеству, на его социальную активность. Одновременно эти исследования способствовали выработке методов комплексного системного подходов и позволили получить отчетливое представление о социальной эффективности театра, определить степень включенности в театральную жизнь людей разных социальных слоев, понять характер взаимоотношений определенных групп населения с различными видами театров, с видами искусства, сущность их предпочтений.

В ходе исследований было определено место театра как вида искусства и как социального института в системе искусств, в художественной культуре, в духовной жизни современного общества в сложном контексте всей сложности динамичных, постоянно меняющихся и развивающихся культурных общественных отношений.

В методическом плане исследования театра показали возможность использования нетрадиционных методов анализа, вполне согласующихся с традиционным театроведением и способных к обоюдному взаимодействию и обогащению.

Начав с поэлементного анализа, с обособленного рассмотрения отдельных явлений театральной жизни, исследователи предприняли шаги к комплексному анализу, к системному подходу, открывающему перспективные исследовательские возможности. Такой методический скачок позволил обобщить признаки отдельных спектаклей и блоков спектаклей до степени интегрированных оценок, характеризующих социологические виды сценического произведения и типологическую структуру репертуара в терминах: «Культура» (носители и проводники преимущественно ценностей массового восприятия); «Искусство-культура» (ценности массового восприятия в сочетании с иными ценностями); «Искусство» (ценности художественной культуры и общезначимые человеческие ценности без «посредничества» ценностей массового восприятия); «Без доминанты» (не выражена ни одна группа социальных ценностей).

Одним из принципиальных важных итогов проведенного анализа театральной жизни Ленинграда была фиксация “экспонент” в репертуаре 1970-х гг., ценностей массового восприятия и снижения уровня решения серьезных идейно-художественных задач.

Таким образом, можно утверждать, что в 1970-х годах определились основные границы и масштабы научного осмысления театральной жизни в рамках комплексного театроведческого, социологического, социально-психологического подходов. Тем самым социология театра как междисциплинарная область знания определила не только заняла существенное положение в научной иерархии: социология театра зафиксировала социальную сценического искусства в современном обществе, определила его значение в новой социокультурной ситуации, его важную роль в культурной политике.

Одна из целей моего историко-социологического проекта – понять, каково значение: теоретическое, инструментальное, содержательное результатов советского времени для исследователей начала второго десятилетия XXI века. В этой связи, как Вы думаете, результаты группы «Социология и театр» – это лишь славное прошлое или они интересны сейчас и будут «вечно живыми»?

Судя по тому, что сегодня социологи, культурологи, театроведы, менеджеры, специалисты по рекламно-информационному обеспечению нередко обращаются в своих историко-теоретических исследованиях и практической деятельности к опыту группы, а недавно выпущенные Институтом Искусствознания два тома – «Театр как социологический феномен» (СПб, 2009) и «Театр и публика: опыт социологического исследования 1960–70-х гг.» (М., 2013) – пользовались большим спросом, можно предположить, что заложенный в трудах группы «Социология и театр» ресурс еще не исчерпан.

В чем Вы видите базу такого интереса? Ведь нет той страны, той социально-экономической реальности и того общекультурного контекста, изменился театр, пришли новые драматурги, режиссеры и актеры, иной стала театральной аудитория.

Борис, Вы, безусловно, правы. Резко изменились парадигмы развития идеологической, политической, экономической, социально-психологической, духовной жизни. Отсюда – смещение культурных, эстетических представлений в сознании массовой публики и художников, совсем недавно ещё считавшихся фундаментальными, цементирующими устойчивость и надежность образа жизни.

Рождаются новые формы социального общения, меняются ценностные мотивации, направленность и структура культурных потребностей, художественного спроса и предложения. В массовом сознании растет установка на развлекательность, рынок идет ей навстречу, что обуславливает смену социального и культурного поведения, перераспределение досуговых ориентиров (растущая популярность ночных клубов, развитие шоу-бизнеса, корпоративных вечеров и пр.).

Но в театре осталась особая природа сценического исполнительства, рожденного в живом контакте актера и зрителя, фиксирующее и отражающее непосредственное «общественное настроение момента»: «сегодня, здесь, сейчас». Именно это и объясняет неповторимое «обаяние сцены», взаимное тяготение Художника и Публики — желание сопереживать, сочувствовать, дышать единым вздохом, объясняет жизнеспособность театра в веках и в непростых современных условиях. Подчас здесь возникают трудноразрешимые конфликты и противоречия. Так, репертуарный театр уже не в силах удерживать традиционное лидерство, его теснит «свободное предпринимательство»: антреприза, частные театры, разного рода сообщества «с ограниченной и неограниченной ответственностью» и пр. Многообразие творческих и организационных форм предпринимательских инициатив поистине безгранично; не все выживают в борьбе за существование, но все пытаются реализовать свои амбиции. Я живу в спальном микрорайоне Москвы. Небольшой зал заседаний районной управы время от времени на выходные дни сдается содружеству артистов. По субботам и воскресеньям утром показывают для детей «Три поросенка» С. Михалкова, вечером для взрослых — «Три сестры» А. П. Чехова. Труппа миниатюрная, так что исполнители заглавных ролей, предположительно, те же.

Сегодня практически в каждом микрорайоне арендованы помещения, которые осваивают бродячие антрепризы, студии, в округах столицы обосновались и новые стационарные театры. Это характерно и для крупных и средних провинциальных городов.

Огромное значение имеют сегодня многочисленные театральные фестивали самых разных форматов — от международных, которые проводятся в столицах и регионах, до местных фестивалей «театров малых городов».

Можно много говорить о многообразии культурной жизни России, сменились поколения лидеров искусства, поколения публики, вкусы, потребности... Но очевидно, что для деятелей театра, его исследователей и, может быть, в наибольшей степени — практиков, режиссеров, администраторов, управленцев-организаторов осмысление нынешнего социального бытования искусства оказалось задачей весьма актуальной. Овладеть усложнившимися механизмами управления в поле новых связей и закономерностей повседневной реальности, понять новую стратегию и тактику развития культурного процесса оказалось возможным через постижение современного характера социального функционирования театра и прежде всего — динамично складывающихся новых отношений театра и его аудитории. Отсюда и возрос интерес к исследовательским опытам прошлых лет, к анкетным опросам публики и деятелей театра разных рангов и положений, к статистическим источникам и способам их обобщений. Такова, например, как мне представляется, направленность фронтального исследования деятель-

ности Московского Художественного театра, которое проводится сотрудниками Государственного Института искусствознания под руководством А. Рубинштейна и А. Ушкарёва на протяжении многих лет.

В Российском Университете театрального искусства, бывшем ГИТИСе, я читаю будущим менеджерам курс «Социология театра». Аспиранты, столичные студенты и провинциалы-заочники в своих диссертациях, курсовых работах, дипломных проектах часто обращаются к анкетному опросу и обстоятельному анализу информационных источников – статистике посещаемости, формированию и эксплуатации репертуара и пр.. Кстати, Ваши книги, Борис – «О надежности измерения в социологических исследованиях» (Л., 1979), и «Как провести социологическое исследования» (М., 1985), многие Ваши статьи в разного рода сборниках, пользуются постоянным спросом, в период экзаменационных сессий ксерокопируются, тиражируются, оседают в курсовых работах и даже в шпаргалках. Но я этому никак не препятствую.

Название Вашей докторской диссертации по искусствоведению звучит весьма социологично «Театр, зритель, критика: проблемы социального функционирования». Она была защищена в 1991 году; можно ли сказать, что Ваш ответ на мой предыдущий вопрос, это – краткое описание результатов динамики «театральной жизни» в последние четверть века?

Вероятно, Вы правы. Минувшие четверть века театральная жизнь развивалась стремительно и в самых разных, иногда неожиданных, направлениях. Её осмысление и анализ потребовали комплексных, междисциплинарных подходов. Опыт нашей группы «Социология и театр» я пытался обобщить в докторской диссертации 1991 года. Помнится, Вы выступали на защите с добрым и конструктивным отзывом. Конечно, интересно наблюдать, как наши методика и результаты наших исследований трансформировались в работах коллег, в конечном счете оказались восприняты научным сообществом и постепенно вошли в повседневную исследовательскую практику на самых разных уровнях.

Пока мы в нашей беседе не дошли до второго, возможно, первого, направления Ваших исследований. Мое обращение к каталогу Генеральному алфавитному каталогу книг на русском языке Российской национальной библиотеки показало, что Ваша первая книга о жизни и творчестве Ф. И. Шаляпина вышла в 1973 году к столетию со дня рождения этого выдающегося артиста. А мои поиски в Интернете вывели меня на Вашу совсем новую книгу «Шаляпин», изданную в серии ЖЗЛ в этом году. Похоже, Вы занимаетесь Шаляпиным свыше сорока лет. Прежде всего, при каких обстоятельствах, в силу чего Вы стали разрабатывать эту тему? Почему интерес к ней сохраняется столь долго?

О Шаляпине я узнал еще до войны, когда на семейных вечерах дядя Митя вдохновенно пел арию Сусанина «Чуют правду», арию Мельника из «Русалки», но особенно меня веселили куплеты Мефистофеля. Под припев «Сатана там правит бал!» хотелось прыгать и плясать! Бабушке, однако, «эта песня» не нравилась и она молча уходила на кухню.

В доме сохранилось несколько заигранных шаляпинских пластинок. Вспоминали, как мама с тетей Милей в свои молодые годы проникали в Народный дом на концерты Шаляпина.

Перед войной я с родителями видел фильм «Яков Свердлов» режиссера Марка Донского. Запомнились красочные эпизоды Нижегородской ярмарки: уличное веселье, ресторанный разгул, притемненный театральный зал, кулисы, гримерная... В толстовке, подпоясанной шнурком, стоит восторженный Горький — его играл тогда популярный актер П. Кадочников, рядом в кресле барственно развалился капризный раздраженный артист в сценическом костюме — то ли Дон Кихота, то ли Мефистофеля — его играл Н. Охлопков. Упомянуть имя Шаляпина — «невозвращенца», лишённого звания Народного артиста за помощь «белогвардейскому отребью» запрещено, в титрах фильма он обозначался глухо — как «известный певец». Мрачная фигура с лицом, искаженным брезгливостью и злобой, производила тяжелое впечатление.

В послевоенные годы отношение официоза к Шаляпину постепенно менялось. Его отказ вернуться в СССР интерпретировался как тяжкая ошибка, спровоцированная семейным окружением, и в которой певец, якобы, всю жизнь раскаивался.

Ещё учась в Капелле, я бывал в Доме искусств на вечерах воспоминаний, выставках, посвященных Шаляпину, и даже хотел писать дипломную работу о нём, но меня отговорили. Появились книги о Шаляпине, переиздали написанные им с Горьким «Страницы из моей жизни». Позднее в архиве Института театра и музыки я наткнулся на уникальные материалы — около двухсот рисунков, карикатур, графических набросков самого певца. В 1960-х годах уже широко отмечают «круглые даты» жизни Шаляпина, открываются мемориальные доски, выставочные экспозиции, выпускаются пластинки, предполагается открыть музеи-квартиры в Ленинграде и Москве, дети певца — Федор, Марина, Борис — присылают в семейные реликвии. Кинорежиссер М. Донской — постановщик «Якова Свердлова» — теперь думает о полнометражной дилогии о великом певце. Сценарий написан совместно с Александром Галичем, который вскоре был объявлен диссидентом и потому до съемок фильма дело так и не дошло.

...Близилось столетие со дня рождения Шаляпина. Мои друзья-музыковеды посоветовали подать в издательство «Музыка» заявку на историко-биографическую книгу о певце. Она была принята. Я погрузился в материал: возникали все новые факты и удивительные подробности, колоритные сюжеты и фигуры. Газетный зал на Фонтанке стал мне вторым домом. В 1973 году книга «Великий артист. Документальная повесть о жизни и творчестве Ф. И. Шаляпина» вышла в свет.

Выпуск книги закрепил за мной репутацию «шаляпиноведа» и Институт включил в мой индивидуальный план работу над монографией «Шаляпин и Горький». Мне же главным «подарком судьбы» стало знакомство с шаляпинской книгой «Маска и душа», она вышла в Париже в 1932 году, значительная ее часть была посвящена событиям в Советской России и жизни в эмиграции и потому в СССР объявлена клеветнической и не издавалась.

Известный театровед Моисей Осипович Янковский, автор статей и книг о Шаляпине, не без некоторой опаски — он был человек «битый» — конфиденциально сообщил мне: в Отделе специального хранения в Публичной библиотеке «Маска и душа» есть: «надо бы Вам ее прочесть...».

Заручившись ручательствами о гражданской благонадежности — положительной характеристикой, заверенной директором, секретарями профкома и партбюро — хотя я был беспартийным, оценка моего «идеологического лица» входила в компетенцию парторга — я оказался допущенным в небольшую комнату, где мне разрешалось в присутствии сотрудника читать крамольную книгу и даже делать выписки, которые у меня могли потребовать для просмотра. Через пятнадцать лет в двух номерах «Нового мира» (1988. №5 и 6: журнал тогда выходит тиражом в один миллион сто пятьдесят тысяч экземпляров!) мне с Екатериной Романовной Дмитриевской, ставшей позднее моим соавтором, удалось опубликовать сомнительные главы, а вскоре в издательстве «Союзтеатр» выпустить «Маску и душу» без сокращений и стотысячным тиражом.

«Шаляпинский дебют» 1973 года оказался для меня очень важным: он наметил направленность профессиональных интересов и был поддержан авторитетными «шаляпиноведами» — М. О. Янковский рекомендовал к изданию нашу совместную с Е. Дмитриевской книгу «Шаляпин в Петербурге-Ленинграде», а А. А. Гозенпуд одобрил книгу «Шаляпин и Горький» — она появилась на книжных прилавках в 1981 году. А далее, в 1986-м вышла наша книга «Шаляпин в Москве», в 1998-м монография «Федор Шаляпин». О множестве статей в периодике, выступлениях на музыкальных вечерах, в радио и телепередачах, посвященных Шаляпину, и говорить не приходится.

Вышедшая в 2014 году в серии «Жизнь замечательных людей» книга «Шаляпин» — своего рода итог моих раздумий о судьбе Художника, Артиста, Гражданина. Мне представляется, что жизнь Шаляпина — воплощение напряженного диалога, длящегося весь XX век, выплеснувшегося и в век XXI. Это диалог культур, диалог независимости, свободы — и принуждения, насилия. Диалог Личности и Общества, спор Гения, Таланта и посредственности, Артиста и толпы, диалог ценностных смыслов, этических, эстетических и духовных идеалов. Диалог, в котором Федор Иванович Шаляпин как Художник и Человек, в конечном счете оказался победителем.

Итак, Виталий, нас связывает не только проект 70-х — 80-х годов, но наши текущие исследовательские интересы. Речь идет о историко-биографическом анализе. С начала века я занимаюсь историей российской социологии, становлением американской рекламы и современной технологии опросов общественного мнения. Мною написаны десятки статей о советских/российских социологах, выдающихся американских копирайтеров первой половины прошлого века и отцах—основателях опросов общественного мнения, работавших в 1930—1980-е годы. Кроме того, изданы книги о Джордже Гэллапе и Борисе Грушине, которые в Америке и СССР, соответственно, внесли решающий вклад в изучение мнения населения. Таким образом, мне думается, в наших историко-биографических штудиях мы встречаемся со сходными проблемами прежде всего методологического характера.

Начну с вопросов: «Работу над биографией я рассматриваю как определенный тип общения с биографируемым. Возникает масса, скажем, переживаний: о чем его можно «расспрашивать» и на что следует наложить табу? Стараться ли как-либо «оправдывать» его слова и поступки, сказанные или совершенные когда-то? Прислушиваться ли к мнению людей, которые негативно относились к нашему герою, или априори считать их высказывания неправомерными?»

Мой опыт интервьюера небольшой, замкнут театральной средой, относится к началу моей журналистской работы 1960-х годов и поре социологических анкетных опросов 1990-х.

Вы верно ставите во главу угла тип общения. Очень важно определить не только круг проблем, но «личностное» поле общения, его интонацию. Театр — сложнейший творческий и социально-психологический организм, пространство неоднозначных отношений, в которых личное и профессиональное трудноразделимы. Каждый премьера — новая расстановка фигур, каждый спектакль — своя система психологических, состояний, связей не только на сцене, но и за кулисами. Где тут «производство» и где «личная жизнь»? Очень трудно сохранить «независимость», «автономность» в театре, да иногда она идет во вред общему делу. Приобретенное молодыми людьми в институтах прекрасное курсовое студийное братство в театре стремительно разрушается. Авторитеты и ранги, симпатии и антипатии, взлеты и падения, успех и неудачи, интриги плотно вплетены в систему повседневных житейских отношений... «Против кого сегодня дружим?» — спрашивала Фаина Раневская своих коллег по Театру имени Моссовета, приходя утром на репетицию.

Мне крайне важно было найти исходную позицию в «системе рангов» собеседников — начинающий артист, признанный мастер среднего поколения или убеленный сединами и увешанный наградами безусловный авторитет. С другой стороны — индивидуальности очень разные! Успешный дебютант может вести себя высокомерно, переживая настигшую его «минуту славы», «настроение момента», а известный мэтр быть «демократичным», (или талантливо играть «демократичность»), простым и откровенным в общении.

Здесь крайне важно определиться в «соотношении величин» — своей и собеседника, найти «зону оптимального партнерства», привлекательного для обеих сторон. Если это не удастся — беседа не выходит за формально-служебные рамки и не всегда становится продуктивной. Я думаю, что у «биографируемого» должно родиться чувство доверия к интервьюеру, веры в его искреннее соучастие в судьбе — профессиональной, личной, в его «сопереживание».

В беседах с людьми театра я старался уходить от «личных тем», зная, насколько деликатны бывают сюжеты в творческом сообществе. Для многих собеседников эта тема «табуирована» ими самими. Но для некоторых эмоциональных натур она наоборот становилось очень желательной. Это чаще приходилось наблюдать в провинциальных театрах. Я видел здесь поиски сочувствия, понимания, призыв — «рассудите нас, люди, пусть вы даже заезжие столичные интервьюеры!». В таких случаях беседы выходили уже за рамки формализованной сетки в сферу эмоциональных выплесков — опасный путь для обеих сторон. Творческий и психологический климат в театре определяет в нем жизнь каждого его сотрудника. Даже один незанятый в текущем репертуаре артист, страстно ждущий новой роли, несет в себе опасный разрушительный потенциал. А если таких артистов несколько? Но в театре в силу специфики творческого процесса невозможно равное распределение трудовых затрат.

Собеседование в театре — это тоже игра партнеров в предлагаемых обстоятельствах. Выстроить эти обстоятельства, сохранив инициативу за собой, остаться устойчивым под напором обаяния, харизмы, актерского темперамента, сохранив себя — вот главная задача интервьюера.

Непременное условие — информационная оснащенность, собственные представления о «биографируемом» — тогда возникает возможность сопоставить ее с реальным персонажем. Конечно, не следует пренебрегать циркулирующей негативной информацией, сомнительными расхожими характеристиками. Но здесь совершенно необходимо определить источник, оценить его репутацию, его заинтересованность именно в таких оценках. Вообще мне кажется, что часто важен не только сам поступок, результат, но прежде всего мотивации поступка, совокупность его оценок, характеристик, предпосылок, конкретные обстоятельства, его породившие и резонанс поступка: разобраться в них, найти взаимозависимые факторы поведения крайне существенно. Если собеседник объективно оценивает глубину вашей осведомленности, он тогда рассчитывает на взаимопонимание и становится доступным для «неудобных» вопросов. Таким образом, путь постижения истины существенно сокращается.

Виталий, спасибо, но Вы ответили лишь на часть моего вопрос. Дело в том, что в моем понимании, работа над биографией Ф. И. Шаляпина — это общение с ним. Вы постоянно задаете себе вопросы, многие из которых требуют ответа от Вашего героя. Что Вы могли бы сказать об этом общении?

Действительно, «общение» с Шаляпиным, начавшееся 40 лет назад, год от года с каждой новой книгой никак не упрощалось, но скорее — усложнялось. Новые знания об артисте, зигзаги его творческой и личной судьбы заставляли вступить с ним в диалог, спор, и не сразу удавалось расслышать его внятный ответ.

Я не ставил себе задачу дать обстоятельный музыкальный анализ творчества Шаляпина. Это сделано специалистами, подробно описано современниками-критиками и исследователями-музыковедами. Меня прежде всего интересовала уникальная личность Шаляпина, в формировании которой отразилась сложная диалектика времени рубежа XIX—XX веков, логика социально-исторических обстоятельств. Хотелось понять и непредвзято осмыслить сложность и противоречивость жизни Художника, прорваться сквозь множество искаженных оценок, досужих суждений, произвольных домыслов, смещенных идеологических интерпретаций, преднамеренных наветов, приблизиться к «истине страстей и правдоподобию чувствований», осмыслить совокупность бытовых, биографических и художественных фактов жизни в реальном социально-психологическом и культурном контексте времени.

Школа жизни Шаляпина неотделима от школы театра. Его гений был велик, личность уникальна. С юных лет он был открыт для общения. Искренняя непосредственность, молодое любопытство к жизни, природный дар лицедея стремительно обогащались яркими социальными и художественными впечатлениями, преобразовывались в высокий артистизм неповторимой творческой личности. Федор легко вбирал в себя чувственный и жизненный опыт собеседника, кем бы тот ни был — случайным попутчиком, собратом по счастью или несчастью, чиновником в конторе, церковным певчим, поваром, гувернанткой в барском доме, выдающимся ученым, музыкантом, художником, актером, писателем, великим князем или особой царской фамилии. Шаляпин — человек диалога.

Конечно, с годами круг собеседников менялся, да и Шаляпин стал относиться к ним более выборочно, «ранжировано»; случалось, что уклонялся от навязанного диалога или резко и грубо обрывал его. Впрочем, и вступить с ним в общение в годы его известности было чрезмерно много желающих.

Шаляпин всегда настаивал на том, что художником и реформатором искусства он стал не только благодаря своему трудолюбию, творческой целеустремленности, стечению обстоятельств, но еще и потому, что его природный дар был чутко услышан, замечен, взлелеян, понят и возвращен окружающими его талантливыми людьми, остро ощутившими обновляющийся протестный дух времени в самом широком смысле. Творец сценических шедевров, Шаляпин сам становился персонажем литературных и музыкальных произведений, живописных полотен, зарисовок, скульптурных изваяний... Современники увидели в нем сложный и подчас противоречивый портрет времени, обобщенный символ эпохи, воплощение творческих и мировоззренческих исканий целых поколений.

Меня интересовал вопрос – соответствовал ли Шаляпин как реальная фигура представлениям о нем, нередко односторонним, восторженным, подчас демонстративно категоричным, а порой искаженным и искусственно навязанным публике? Однозначно ответить трудно. В Шаляпине боролось, уживалось, конфликтовало множество устремлений, противоречивых идей, рожденных полетом вдохновения, ищущей мысли, остротой пережитых чувств. В их борениях рождался гений созидания, в них прямо и косвенно проявилось то живое влияние, которое оказывали на Шаляпина современники и породившая их эпоха

В российской общественной жизни начала XX века, в журналистике и публицистике «народность» становится модным торговым «брендом» и одновременно общепонятным агитационно-пропагандистским ярлыком. Пишущая братия настойчиво муссирует тему «неиссякаемых национальных истоков» отечественной культуры, воспевают «talанты из народа» принесших в искусство «подлинную глубинную правду». И Шаляпин в этом ряду почти всегда стоит первым.

Мир Шаляпина-художника выстраивается как цепь активных поступков, в которых подсознательно или намеренно складываются представления о жизни, ценностные ряды, поле духовной свободы, творческого мышления. В сознательном выборе решений преодолевается разрыв идеального и реального, в них разрешаются духовные противоречия, формируется мировоззрение.

Осознание предназначения, своего места в искусстве проходит у Шаляпина в постоянном диалоге с судьбой, с жизнью, в творческом и житейском общении с коллегами и партнерами – музыкантами, художниками, артистами, с учеными, мыслителями и общественными деятелями, с друзьями.. Да и с врагами тоже.

Поступок каждой неординарной личности – итог приобретенных знаний, опыта, убеждений. Шаляпин умел принимать серьезные рациональные решения, но нередко подчинялся и стихии нахлынувших эмоций, проснувшихся страстей, минутных настроений. Его самосознание было глубоко индивидуально, неповторимо и подчас как для него самого, так и для других – непредсказуемо. Хорошо знавший и любивший Шаляпина директор императорских театров В. А. Теляковский считал его человеком порыва и призывал снисходительно относиться к его неожиданным импровизациям, иногда грозившими серьезными последствиями.

Шаляпин и его художественная судьба, творчество реализовывались публично, и не только брызжущая страсть к игре в жизни и на сцене, но и трезвое чувство самосохранения подчас побуждали артиста скрываться за масками, беречь свою личностную суверенность. Став известным, Шаляпин выходил в ролях на сцену и в публику — и в тех, которые ему навязывала молва, и в тех, которые ему самому казались уместными, выигрышными, просто интересными. В общении с любым выбранным, навязанным или случайным собеседником Шаляпин брал инициативу на себя, вел свою стратегию и тактику, часто остроумную, дерзкую, озорную, и почти всегда с легкостью и азартом выигрывал поединок. Быть органичным в любой избранной роли ему не составляло труда, он сам наслаждался виртуозным ее исполнением. Он играл и великого артиста, и неуживчивого гения, и капризного барина, и смелого революционера-ниспровергателя, громкоголосого трибуна, и «выходца из народа», «самородка». К тому же как «самородок» и как «знаменитость» Шаляпин позволял себе и «в жизни» большее лицедейство, чем другие его собратья по профессии, и, что скрывать, пользовался своей исключительностью и безусловным превосходством с удовольствием и не всегда бескорыстно.

О «самородках» не слишком дружелюбно, но пронизательно отозвалась Анна Ахматова: «Я поняла главный недостаток подобных людей: Есенин, Шаляпин, Русланова... Они самородки. И тут это «само» сыграло с ними скверную шутку. У них есть всё, кроме самообуздания. Относительно других они позволяют себе вести себя Бог знает как».

Меня интересовал вопрос — подвержен ли был Шаляпин этой «стихии разнужданности». Или «играл» ее? Конечно, бремя обрушившейся славы нести было непросто: казанский крестьянский церковный певчий через 20 лет стал артистом мирового уровня. В 1904 году Шаляпину 31 год. Горький с тревогой замечает в письмах: «Славная душа все же, хотя успехи его портят... Он толстеет и много говорит о деньгах». С Горьким соглашается и Леонид Андреев.

Да, к деньгам Шаляпин относился серьезно. Журналисты обожали подсчитывать его гонорары и сравнивать с копеечными вознаграждениями его первых выступлений. Шаляпин знал себе цену и не любил когда ее занижали — ни в плане материальном, ни в творческом, ни в этическом. Талант и труд были для него неделимы, а труд требовал вознаграждения. Некоторым заядлым поклонникам, не знавшим удержу в благотворительной деятельности за счет артиста, он лукаво, но твёрдо напоминал: «Бесплатно только птички поют!». Награды? Он считал их заслуженными — артистов награждать принято. При этом он зорко следил, чтобы и награды соответствовали его рангу. Здесь, конечно, играли роль и тщеславие, и «классовая спесь самородка», желание поставить «поклонника-благодетеля» на свое место в недоступной ему иерархии вечных художественных ценностей. Так он вернул императору Николаю Второму подаренные им золотые часы, посчитав, то «они не отражают широту натуры Российского государя... Через некоторое время я получил другие часы — на этот раз приличные». Стребовал он и удвоенный гонорар с князя Тенишева за выступление у него в доме — князь опрометчиво оценил его только в 1000 франков. По мужицки покуражиться Шаляпин позволял себе общаясь с царской семьей. Когда в антракте великий князь предложил певцу выпить бокал шампанского за здоровье его величества, Шаляпин выполнил просьбу, но драгоценный бокал положил себе в карман:

оставил на память. Спустя время великая княгиня посетовала певцу: он разрознил дюжину венецианских стаканов! Шаляпин ответил: Ваше высочество! Дюжина легко восстановится, если к исчезнувшему стакану присоединятся другие одиннадцать». Шаляпин досадовал, что княгиня не оценила его остроумия: «Стакан остался у меня горевать в одиночестве».

Шаляпин с удовольствием описывал подобные эпизоды, можно сказать, кокетливо гордился своей вызывающей провоцирующей бесцеремонностью, граничащей с хамством, но, видимо, он не чувствовал этической двусмысленности ситуации, в которую сам себя сознательно ставил. Ему было интереснее обострить диалог, поставить властителей в трудное положение. Он бравировал своим озорством, эпатировал великосветское окружение, получал удовольствие, кураж: не он зависел от власти, а власть приспособлялась к нему, принимала его условия игры. Что же касается жадности Шаляпина, которой попрекали его журналисты, то истиной было то, что артист всю жизнь ощущал зыбкость своего положения, панически боялся потерять голос и впасть в нищету. Правда и в том, что Шаляпин в дореволюционные и послереволюционные годы анонимно помогал многим самым разным людям, часто давал благотворительные концерты и в России, и за границей, участвовал в бесплатных спектаклях, в пору Первой мировой войны содержал в Москве и Петрограде лазареты для раненых солдат. И это тоже — поступки.

Во всяком случае в моем «диалоге» с Шаляпиным я искал ответы не только в его суждениях, наблюдениях, широковещательных декларациях — а таких было немало и значимость их безусловна — но прежде всего в действиях, в поступках. Именно их мотивации и результаты определяли мою оценку личности Шаляпина.

Наверное, более 30 лет назад Вы переехали из Ленинграда в Москву. В прошедшие годы Вы продолжали социолого-театроведческие исследования и изучение биографии Ф. И. Шаляпина. В каких еще направлениях развивались и развиваются Ваши исследования? Продолжаете ли Вы публиковаться как театральный критик? Если да, то какие аспекты текущей театральной жизни Москвы прежде всего привлекают Ваше внимание?

Мой перевод в Москву во Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания (ныне Государственный институт искусствознания) был инициирован заведующим Сектором научного управления и прогнозирования художественной культуры Юрием Ульриховичем Фохтом-Бабушкиным. Недавно возглавивший новое подразделение Института, а до этого руководивший сектором в Институте художественного воспитания РСФСР, Ю. У. Фохт-Бабушкин знал мои работы по детскому театру, был хорошо знаком с исследованиями группы «Социология и театр», многократно участвовал в научных конференциях, проходивших в Ленинграде.

Развернувшиеся в Институте искусствознания социологические исследования охватывали весьма широкий пласт культурной жизни 1970—80-х годов. Я был тесно связан с работами, посвященными прежде всего деятельности театра, и в этом плане весьма содержательным мне представляется предпринятый уже

на гребне «перестройки», в 1989–90 гг. фронтальный опрос актеров и режиссеров 56-ти драматических театров на территории тогдашнего Советского Союза – в РСФСР, Белоруссии, Литвы, Узбекистана и Грузии.

Исследованию предшествовал масштабный комплексный эксперимент, санкционированный Советом Министров СССР, в ходе которого 80 театров страны начали работать в новых организационно-экономических режимах. Министерство культуры поручило Институту оценить его результативность, выявить реальные социальные условия творческой деятельности, пути и характер адаптации к ним психологии и профессионального сознания творческих работников, оценить возникающие коллизии, природу конфликтов, наметить оптимальные пути их разрешения и пр. После проведенных пробных локальных опросов на основной эмпирической стадии методом стандартизованного интервью – оно длилось 2–2,5 часа с актером и 4–5 часов с режиссером – в 56 театрах были опрошены 641 артист и 92 режиссера. Результаты исследования обстоятельно обобщены в книге «Актер и режиссер: жизнь в театре. Социальные проблемы творческой деятельности». Она вышла в 1991 году, перед тем, как рухнул СССР, и далее развитие культурного процесса в стране развивалось уже в новом организационном, политическом, идеологическом и экономическом направлении. Хотя, как мне представляется, исследование дало весьма объективную информацию, точно охарактеризовало сложившуюся в эту пору культурную ситуацию, суммировало позитивный и негативный творческий и практический опыт, что позволяло четче увидеть контуры новых парадигм развития театрального процесса.

В 1990-е годы научную работу в Институте искусствознания я совмещал с руководством кафедрой культуры в Академии хорового искусства и чтением курса «Социологии искусства» на кафедре менеджмента ГИТИСа – ныне Российского Университета театрального искусства. В ходе преподавательской деятельности возникла острая потребность в учебной литературе. Академия Хорового искусства выпустила учебные пособия «Ф. И. Шаляпин – новый тип певца-актера», (М., 1998), «Театрально-художественная жизнь России 1890–1910-е годы», (М., 1999), редакционно-издательский отдел ГИТИСа – «Основы социологии театра: история, теория, практика» (М., 2004) и «Формирование отношений сцены и зала в отечественном театре в 1917–1930-х гг.» (М., 2010). В 2000 году Институт искусствознания издал мою книгу «Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики», которая также использовалась в качестве учебника.

В Москве возможности изучения биографии Ф.И.Шаляпина существенно расширились. Стали доступны архивы ЦГАЛИ, фонды Центрального музея музыкальной культуры им. Глинки, Центрального театрального музея им. Бахрушина. В 1986 году в издательстве «Московский рабочий» вышла написанная с Е. Р. Дмитриевской книга «Шаляпин в Москве», а в 1989 году в издательстве «Союзтеатр» впервые в полном варианте вышла «Маска и душа» Ф. И. Шаляпина. Впоследствии с нашими комментариями и вступительной статье книга переиздавалась в Москве и в провинции.

В качестве критика я регулярно печатался в журналах «Театр», «Современная драматургия», «Театральная жизнь». Проблемы текущего репертуара и динамики формирования театральной аудитории были в центре моего вни-

мания. В начале 2000-х годов Институт дал мне возможность обстоятельно заняться историей отечественного театра в социокультурном контексте. Первый том исследования «Театр и зрители: от истоков до начала XX века» вышел в 2007 году, второй том – «Советский театр. 1917–1991» – в 2013. Сейчас я работаю над третьим томом, посвященном постсоветскому периоду. Дело это сложное и на текущую театральную критику времени практически уже не остается.

Виталий, большое спасибо за рассказ, пусть ненадолго, но в каком смысле мы смогли вернуться в наше доброе прошлое...